

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ УКРАЇНИ
РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

МАРКЕВИЧ ЛАРИСА АНАТОЛІЇВНА

УДК 792.028.3:792.82(091)(477)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТРАНСФОРМАЦІЯ СИСТЕМИ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОЇ
НАЦІОНАЛЬНОЇ БАЛЕТНОЇ ВИСТАВИ В 20-80 РОКАХ ХХ СТ.**

Спеціальність 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство)

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ **Л. А. Маркевич**

Науковий керівник:

Виткалов Володимир Григорович – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології і музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету

Рівне – 2019

АНОТАЦІЯ

Маркевич Л. А. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20-80 рр. XX століття. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Рівненський державний гуманітарний університет. ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Міністерство освіти і науки України. Івано-Франківськ, 2019.

Дисертацію спрямована на дослідження української національної балетної вистави як прояву етнонаціональної ідентифікації хореографічної культури.

Розглянуто трансформацію художньої мови в історичній динаміці від генези до жанрово-стильових моделей 80-х років XX століття. Висвітлюється коло питань, пов'язаних із жанровим становленням, умовами формування канонічних зразків, взаємодією музичного, театрального і хореографічного першоджерел у синтезі художньої мови української національної балетної вистави. Надано дефініції низки понять, зокрема таких як «українська національна балетна вистава», «національний балетмейстерський стиль», «національний виконавський стиль» тощо.

Здійснено спробу довести правомірність використання народного сценічного танцю в практиці балетних постановок і на цій підставі проаналізовано історичний контекст розвитку національного балетного жанру.

Прослідковано складові компоненти та рівні локалізації художньої мови: знаково-символічний, виражальний, образно-висловлювальний, технічний.

Розглянуто еволюцію художньої мови в українській національній балетній виставі з точки зору творчого процесу та отриманого образу-результату – авторської та виконавської рефлексії (певна специфіка мислення), безпосередньо творчої дії, форми існування хореографічного твору.

Проаналізовано творчу діяльність відомих хореографів-постановників українських вистав зазначеного вище періоду, виявлено особливості роботи кожного з

них. Акцентовано увагу на розширенні тематичного ряду балетних творів у практиці національної сцени.

Прослідковано специфіку творчості українських композиторів у царині жанру національного балету; виявлено еволюцію художньої мови в балетній творчості в історичній ретроспективі.

Підкреслено, що важливим аспектом для становлення хореографічної мови української національної балетної вистави стало втілення історико-героїчної тематики. Канонічною ознакою стилістичної визначеності української національної балетної вистави стає поєднання героїчних мотивів та лірико-романтичного ракурсу зображення протиставних сил.

Залучаючи значний історіографічний матеріал, доведено відмінність національної балетної вистави 20-80 років XX століття від подібних постановок в інших республіках.

На підставі комплексного аналізу низки балетних вистав 20-80-х років XX століття визначені наступні функції художньої мови у структурі цього жанру: виражальна, емоційно-образна, знаково-символічна, образно-тематичного контрасту. Саме трансформація функцій художньої мови призводить до змін у жанрово-стильовому форматі балетної вистави.

Наукова новизна та теоретичне значення дослідження полягає в тому, що в дисертації *вперше*

- *розглянуто* жанрово-стильову трансформацію українського балету від етапу становлення до формування стійких структурно-стильових ознак з точки зору «проростання» в класичній балетній виставі національних культурних традицій (ознак стійкої моделі бачення світу, властивої українському етносу) в аспектах:

- *уточнено* категоріальний апарат, що дозволяє простежити трансформацію художньої мови українського балету. Використання естетичних категорій *умовного і характерного як базових* створює можливість для розширення та уточнення типологічних ознак балетного мистецтва, дозволяє виокремити стилістичні особливості, що визначають унікальність *художньої мови української національної балетної вистави*;

- *досліджено* складові компоненти системи художньої мови, що зазнали модифікації в українському класичному балеті під впливом залучення народного хореографічного досвіду протягом визначеного історичного періоду (виразні засоби, хореографічна техніка, тип висловлювання, знакові смисли);

- *здійснено* системний підхід до аналізу художньої мови української національної балетної вистави;

- *розглянуто* ознаки концептуально-системного втілення елементів національної характерності на всіх рівнях створення балетмейстером цілісно-логічної структури балетного твору (ідейно-тематичному, драматургічному, образному, лексичному, знаково-символічному);

- *виявлено* значення впливу радянського балету та соціокультурних течій XX століття на трансформацію художньої мови й хореографічних виразних засобів національного балетного мистецтва;

Уточнено: фахову термінологію наукового пошуку, зокрема такі поняття, як «українська національна балетна вистава», «балетмейстерський стиль», «етнонаціональна ідентифікація», «синтетична художня мова».

Набули подальшого розвитку зміни культурологічних підходів як до теоретичного, так і термінологічного переосмислення провідних тенденцій у сучасному культурному просторі та низці явищ у культурно-мистецькому просторі радянської доби у зв'язку з появою нової інформації.

Запропоновано новий погляд на інтерпретацію введених до наукового обігу понять чи інформації про низку художніх образів у балетних виставах минулої доби.

Ключові слова: українська національна балетна вистава, етнонаціональна ідентифікація, художня мова, національний балетмейстерський стиль, національний виконавський стиль.

SUMMARY

Markevych L. Transformation system of artistic language of Ukrainian national ballet performance in 20-80's of XX century. – Qualification research on the rights of manuscript.

The thesis is submitted for a candidate's degree in arts criticism, speciality 26.00.01 – Theory and History of Culture (Art Studies). Rivne State Humanities University. State Pedagogical University «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ministry of Education and Science of Ukraine. Ivano-Frankivsk, 2019.

The thesis deals with the Ukrainian national ballet performance as the manifestation of the ethno-national identification in the choreographic culture.

Attention is focused on the artistic language transformation in the historical dynamics from genesis to genre-style models of the 80s of the XX century. The study is also concentrated on the range of issues associated with the genre formation, conditions for the formation of the canonical samples, interaction of musical, theatrical and choreographic source materials in the synthesis of the artistic language of the Ukrainian national ballet performances.

The definitions of a number of concepts are given, in particular «Ukrainian national ballet performance», «national choreographer style», «national performing style», etc.

An attempt, made to prove the legitimacy of the use of the folk stage dance in ballet performances, has led to determination of the historical context of the National ballet genre development. The components and the levels of the artistic language localization are identified as following: symbolic, expressive, figurative, and technical.

The evolution of the artistic language in the Ukrainian national ballet performance from the point of view of the creative process and the received image-result — the author's and the performer's reflection (certain specificity of thinking), directly creative action, the form of existence of the choreographic work have been considered.

The creative activity of well-known choreographers-directors of the Ukrainian performances of the mentioned period has been analyzed; features of their work have been elicited. The emphasis has been made on the expansion of the thematic series of ballet works in the practice of the national scene.

It has been defined the creative specificity of the Ukrainian composers in the genre of the national ballet as well as the evolution of the artistic language in ballet art in the historical retrospective.

It also has been emphasized that the important aspect for the choreographic language formation of the Ukrainian national ballet performance is the embodiment of historical heroic themes. The canonical feature of the stylistic identity of the Ukrainian national ballet performance is a combination of heroic motives and the lyrical-romantic perspective of the opposing forces.

Involving a significant historiographic material, it has been proved the difference between the national ballet performances of 20-80 of the XX century and the similar performances of other republics.

Basing on the comprehensive analysis of a number of ballet performances of the 20-80s of the XX century, the following functions of the artistic language in the structure of this genre are defined: expressive, emotional, figurative, and thematic contrast. This transformation of the artistic language functions leads to changes in the genre-style format of the ballet performance.

The scientific novelty and the theoretical significance of the study is that in present thesis *for the first time* it has been:

- *considered* the genre-style transformation of the Ukrainian ballet from the stage of formation to the development of the stable structural and stylistic features from the point of view of «germination» in the classical ballet performance of the national cultural traditions (sustainable model features of world view inherent in the Ukrainian ethnos);
- *specified* the categorical apparatus that allows to trace the transformation of the artistic language of the Ukrainian ballet. The use of aesthetic categories of *conditional* and *characteristic as the base* creates an opportunity for expanding and clarifying of the typological features of ballet art, allows to distinguish the stylistic features that determine the uniqueness of *the artistic language of the Ukrainian national ballet performance*;
- *studied* the components of the artistic language system that have undergone modifications in the Ukrainian classical ballet under the influence of attracting popular choreographic experience during the determined historical period (expressive means, choreographic technique, type of utterance, sign meanings) are explored;
- *analyzed* the artistic language of the Ukrainian national ballet performance by means of the systematic approach;

- *defined* the features of the conceptual and the systematic embodiment of elements of the national character at all levels of the holistic-logical structure creating of a ballet work by a choreographer (ideological, thematic, dramatic, figurative, lexical, and symbolic);
- *elicited* the significance of the Soviet ballet and the socio-cultural trends of the XX century influence on the transformation of the artistic language and the choreographic expressive means of the national ballet art;
- *clarified* professional terminology of research, in particular such concept as «the Ukrainian national ballet performance», «choreographer's style», «ethnonational identification», «synthetic artistic language».

The further development has been given to the cultural approaches: both the theoretical and the terminological rethinking of the leading tendencies in the modern cultural space as well as to a number of phenomena in the cultural and the artistic space of the Soviet era due to the emergence of new information.

A new view on the interpretation of the concepts or information on a number of artistic images introduced in the scientific circulation in ballet performances of the past has been presented.

Key words: the Ukrainian national ballet performance, ethnonational identification, artistic language, the national choreographer style, the national performing style.

ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових і науко-метричних виданнях

1. Маркевич Л. А. Класичний танець як підґрунтя формотворчої основи українського академічного танцю. *Вісник Міжнародного Слов'янського університету*. Харків. Серія «Мистецтвознавство». 2010. Т. 13. № 1. С. 62-68.
2. Маркевич Л. А. Європейська танцювальна культура як основа системи сучасного класичного українського балету. *Вісник Міжнародного Слов'янського університету «Харків»*. Серія «Мистецтвознавство». 2010. Т. 13. № 2. С. 72-79.
3. Маркевич Л. А. Новаторські тенденції в українській хореографічній культурі у 20-ті роки ХХ ст. *Вісник Міжнародного Слов'янського університету «Харків»*. Серія «Мистецтвознавство». 2011. Т. 14. № 2. С.100-107
4. Маркевич Л. А. До питання про модернізацію художньої мови балетних вистав 60-80 років ХХ століття. *Українська культура. Минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Наук. зб. Напрям «Мистецтвознавство». Рівне : РДГУ, 2018. Вип. 26. С. 75-83. Google Scholar, РИНЦ, Index Copernicus, «Cosmos», «Research Gate».
5. Маркевич Л. А. Зовнішні та внутрішні впливи на еволюцію художньої мови українського балету в другій половині ХХ століття. *Культура України*. Серія «Мистецтвознавство». Харків, 2019. № 63. С. 175-185. «World Cat», Index Copernicus, РИНЦ, Googl Scholar, «BASE».
6. Маркевич Л. А. Розвиток хореографічної мови української балетної вистави у першій половині ХХ століття. *Культурологічна думка*. Київ : НАМУ, 2019. Вип. 15. С.144-152. «Googl Scholar».
7. Markevych L. New features of artistic language of classical dance in 20-30 of XX century as choreographers' search results. *Ukrainian culture: the past, modern ways of development. Scientific journals*. Branch : Art Criticism Rivne State University of the Humanities. 2019. Issue 30. P. 75-83. Google Scholar, РИНЦ, Index Copernicus, «Cosmos», «Research Gate».

Статті у виданнях, включених до міжнародних науко-метричних баз

8. Markevich L. Synthetic artistic language of ukrainian national ballet performance as a result of ethno-national identification of the Ukrainian choreographic culture. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. Vienna : 2014. № 11-12. S 58-62. Google Scholar, РИНЦ.

9. Маркевич Л.А. Від історичної генези балетної форми до театральнo-сценічного коду національної балетної вистави. *Актуальні питання культурології. Альманах наук. т-ва «Афіна» кафедри культурології і музеєзнавства: зб. наук. пр.* Рівне : РДГУ, 2018. Вип. 18. С.136-145. Google Scholar, РИНЦ, Index Copernicus, «Cosmos», «Research Gate».

Статті в інших наукових виданнях України

10. Маркевич Л. А. Еволюція українського класичного балету: від витоків до ХХІ ст. *Актуальні питання культурології. Альм. наук. т-ва «Афіна» кафедри культурології: зб. наук. пр.* Рівне : РДГУ, 2009. Т 1. Вип. 8. С. 153-156.

11. Маркевич Л. А. Структурні компоненти дисципліни «Мистецтво балетмейстера» і їх роль у набутті вмінь та навичок студентів. *Мистецька освіта в Україні (теорія, методи, технології): зб. наук. пр.* Кривий Ріг : КДПУ, 2009. № 26. С. 208-217.

Навчально-методичні посібники

1. Маркевич Л. А., Самохвалова А. В. Мистецтво балетмейстера: навч.-метод. пос. (за вимогами кредитно-трансферної системи) для студ. 1 курсу галузі знань 0202 «Мистецтво», напряму підготовки: 6.020202 «Хореографія». Рівне : вид. О. Зень, 2012. 100 с.

2. Маркевич Л. А. Мистецтво балетмейстера: навч.-метод. посіб. для студ. спец. 024 «Хореографія» І освітнього ступеня «Бакалавр». Рівне : О. Зень, 2019. 164 с.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
 РОЗДІЛ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВЕ СТАНОВЛЕННЯ	
УКРАЇНСЬКОЇ БАЛЕТНОЇ ВИСТАВИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ	
ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.....	22
1.1. Історіографічний огляд: підходи та методи.....	22
1.2. Історична генеза українського балетного мистецтва як складова музично-театральної культури.....	36
1.3. Трансформація та інтеграція народних танцювально-лексичних елементів у художньо-цілісну систему хореографічної мови національної української балетної вистави.....	57
 РОЗДІЛ 2. СИНТЕЗ АКАДЕМІЧНОГО КЛАСИЧНОГО	
ТА УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦІВ У ХУДОЖНІЙ МОВІ	
НАЦІОНАЛЬНОЇ БАЛЕТНОЇ ВИСТАВИ.....	77
2.1. Системний аналіз художньої мови української національної балетної вистави в контексті категорій культурології та мистецтвознавства.....	77
2.2. Національна балетна вистава як результат етнонаціональної ідентифікації української хореографічної культури.....	95
 РОЗДІЛ 3. ШЛЯХИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ	
В БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКИХ КОНЦЕПЦІЯХ НАЦІОНАЛЬНИХ	
БАЛЕТНИХ ВИСТАВ 20-80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....	114
3.1. Формування художньо-цілісної системи хореографічної мови національної балетної вистави в 20-30-х рр. ХХ століття.....	114
3.2. Динаміка розвитку комунікативної моделі «балетмейстер – артист балету» в еволюції художньої мови українських національних балетних вистав	

середини ХХ століття.....	128.
3.3. Модернізація художньої мови балетних вистав 60-80-х років	
ХХ століття.....	148
ВИСНОВКИ.....	171
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ... ..	175
ДОДАТКИ.....	197

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. В сучасній українській хореографічній культурі актуалізуються процеси осмислення складних явищ дійсності в ідеях, образах та філософських роздумах, які у своїх смислових і формоутворюючих проявах мають фундаментально-незмінний, національно-визначений характер і розкривають взаємопов'язані процеси (економічні, політичні, художні) існування-буття нації як цілісного організму. Подрібнення тематики, відсутність співзвучних часу та національній приналежності художніх узагальнень, домінування технічної сторони над духовною посилюють дослідницьку увагу до вивчення класичних жанрових зразків хореографічного мистецтва, в яких засобами художньої мови впевнено заявляє про себе своєрідність національної проблематики.

Духовний потенціал української національної балетної вистави розкрився в ХХ столітті, не зважаючи на різноплановість естетики, стилістики, рівня майстерності балетмейстерів та виконавців того часу. Дослідження процесу жанрової й стилістичної трансформації українського балету, як унікального явища культурного синтезу, що базується на перетині вивчення традицій народної і професійної хореографічної творчості, дозволяє розглянути його еволюцію з точки зору формування *нової художньої мови*, в якій синтетична хореографічна лексика *репрезентативно відображає сутність жанру та є ознакою національного стилю*.

Нова художня мова стимулювала розвиток технічної й акторської майстерності в балетних формах (жіночому, чоловічому, дуєтному танцях, ансамблевих і масових сценах), сприяла розширенню тематики і структурно-творчих можливостей хореографічних форм у роботі багатьох балетмейстерів: В. Авраменка [3], В. Верховинця [57-58], П. Вірського [61-64], К. Голейзовського [74-76], М. Мордкіна [259], Б. Ніжинської [206-207], А. Шекери [301] тощо. Вивчення художньої мови тісно пов'язується з виконавською творчістю артистів балету та їх важливою роллю у презентації балетної вистави.

Утім, поза увагою дослідників залишається аналіз проблеми стильової взаємодії класичного й українського народного танців в українській національній

балетній виставі на всіх рівнях її художньої мови, що у «згорнутому» вигляді втілює особливості національного бачення світу, здатного демократизувати елітарну стилістику класичного балету та знайти неповторний шлях до створення національних хореографічних образів.

Саме синтез українського народного і академічного класичного танців як «естетичний стрибок» в уявленні про засоби художнього відтворення оточуючого соціокультурного простору у 20-30 роках став проявом зростаючої потреби у національній самоідентифікації духовного життя, призвів до жанрово-стильової модифікації усталених канонів класичної хореографії, перегляду здобутків української народної хореографії в національному мистецтві радянського періоду.

Однією з найважливіших проблем сучасного українського балетного театру залишається пошук художньої мови, адекватної комплексному баченню національних проблем, образів, ідей. Важливістю подальшого пошуку напрямів творчого використання в сучасній балетній виставі народного танцю, подолання певних балетмейстерських та виконавських стереотипів й зумовлено вибір теми дослідження *Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави 20-80 рр. XX століття.*

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційна робота спрямована на виконання завдань, визначених у Законах України «Про освіту», «Про культуру», «Національній доктрині розвитку освіти України у XXI ст.», Національних програмах «Культура. Просвітництво. Дозвілля», «Освіта: Україна XXI ст.», Державній цільовій національно-культурній програмі розвитку культури і мистецтва на період до 2017 р.

Тема дисертації затверджена Вченою радою Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 4 від 26 листопада 2015 р.). Цей напрям пов'язаний з реалізацією завдань кафедри культурології і музеєзнавства РДГУ, її комплексною темою «Українська культура: історичний аспект» (реєстр Міністерства юстиції України № 01160006525 від 26.04.2016 р.) та Програмою науково-дослідної роботи «Дослідження фольклорних та мистецьких традицій Рівненської області», затвердженою Вченою радою РДГУ (Протокол № 12 від 12.12.1999 р.).

Мета дослідження – обґрунтувати особливості розвитку художньої мови в українській національній балетній виставі у 20-80-х років XX століття.

Поставлена мета зумовила необхідність вирішення таких **завдань**:

- виокремити соціокультурні, художньо-естетичні передумови формування жанрово-стилістичних особливостей української балетної вистави як театрального явища в історичній динаміці – від генези до жанрово-стильових трансформацій 80-х років XX ст.;
- уточнити поняття «етнонаціональна ідентифікація», «українська національна балетна вистава», «національний виконавський стиль», «національний балетмейстерський стиль» тощо;
- виявити цілісну специфіку художньої мови української балетної вистави як знакової, образно-сміслової, виражальної та технічної системи (за подібністю принципів історичного формування);
- розглянути процес поглиблення взаємодії класичного і характерного танцю та узагальнення смислових значень елементів обох технічних систем у художній мові української національної вистави 20-30-х років XX століття;
- простежити в художній мові українських національних вистав середини XX століття формування дієвої і ментально-психологічної визначеності хореографічних образів відповідно національній моделі світобачення;
- прослідкувати еволюцію національних стильових ознак художньої мови у структурі української національної балетної вистави 60-80 років XX століття;
- запропонувати основні методологічні засади аналізу художньої мови української національної балетної вистави.

Об'єкт дослідження – українська національна балетна вистава як явище культурного синтезу.

Предмет дослідження – художня мова української національної балетної вистави 20-80 років XX століття.

Аналітична база дослідження. Реалізовано комплексний аналіз джерелознавчого масиву, наукової літератури з філософії, мистецької освіти, культурології, педагогіки, театрального, музичного і хореографічного мистецтва. В

роботі використані універсальні та спеціальні довідкові (енциклопедії, словники, довідники тощо); періодичні видання, що відображають становлення і розвиток українського балетного театру й хореографічної культури в Україні загалом; документація нормативного характеру (*законодавчі акти, інструкції, протоколи обговорень балетних вистав та ін.*), матеріали рад, дискусій з питань розвитку національної хореографічної культури; відеозаписи балетних вистав та перегляд балетних вистав із діючого репертуару Національної опери України, театрів опери і балету України; матеріали особистого архіву автора.

Методи дослідження. Відповідно до поставлених завдань у процесі дослідження дисертантом використовувались такі методи: *загальнонауковий* – в аналізі жанрових модифікацій балету, етапів еволюції хореографічних виразних засобів, різних проявів синтезу стильових напрямів та видів мистецтва, системного підходу щодо розвитку і збагачення українського танцю; *історичний* – для встановлення послідовності умов, в яких відбувався процес становлення і розвитку художньої мови української балетної вистави, формування національного виконавського та балетмейстерського стилю; *аналітичний* – у вивченні мистецтвознавчої літератури за відповідним напрямом, аналізі потенційного смислу хореографічних форм балетної вистави на рівні художньої мови жанру; *культурологічний* – у виокремленні тенденцій та закономірностей, що сприяли трансформації українського балету у контексті нових соціокультурних течій в хореографічному мистецтві на кожному етапі досліджуваного історичного періоду; *біографічний* – при розгляді діяльності персоналій видатних українських балетмейстерів, артистів балету, композиторів; *теоретичний* – у дослідженні теоретичних основ художньої мови хореографічного мистецтва, підведенні підсумків дисертаційного дослідження.

Наукова новизна та теоретичне значення дослідження полягає в тому, що в дисертації *вперше*

- *розглянуто* жанрово-стильову трансформацію українського балету від етапу становлення до формування стійких структурно-стильових ознак з точки зору

«проростання» в класичній балетній виставі національних культурних традицій (ознак стійкої моделі бачення світу, властивої українському етносу) в аспектах:

- *уточнено* категоріальний апарат, що дозволяє простежити трансформацію художньої мови українського балету. Використання естетичних категорій *умовного і характерного як базових* створює можливість для розширення та уточнення типологічних ознак балетного мистецтва, дозволяє виокремити стилістичні особливості, що визначають унікальність *художньої мови української національної балетної вистави*;

- *досліджено* складові компоненти художньої мови, що зазнали модифікації в українському класичному балеті під впливом залучення народного хореографічного досвіду протягом визначеного історичного періоду (виразні засоби, хореографічна техніка, тип висловлювання, знакові смисли);

- *здійснено* системний підхід до аналізу художньої мови української національної балетної вистави;

- *розглянуто* ознаки концептуально-системного втілення елементів національної характерності на всіх рівнях створення балетмейстером цілісно-логічної структури балетного твору (ідейно-тематичному, драматургічному, образному, лексичному, знаково-символічному);

- *виявлено* значення впливу радянського балету та соціокультурних течій ХХ століття на трансформацію художньої мови й хореографічних виразних засобів національного балетного мистецтва;

Уточнено: фахову термінологію наукового пошуку, зокрема такі поняття, як «українська національна балетна вистава», «балетмейстерський стиль», «етнонаціональна ідентифікація», «синтетична художня мова».

Набули подальшого розвитку зміни культурологічних підходів як до теоретичного, так і термінологічного переосмислення провідних тенденцій у сучасному культурному просторі та низці явищ у культурно-мистецькому просторі радянської доби у зв'язку з появою нової інформації.

Запропоновано новий погляд на інтерпретацію введених до наукового обігу понять чи інформації про художні образи у балетних виставах минулої доби.

Стан наукової розробки теми. Дослідження художньої мови української балетної вистави базуються на розгляді масштабної і багатоаспектної панорами формування і розвитку всіх взаємопов'язаних складових національного хореографічного мистецтва. В творчому доробку Ю. Станішевського [242-252] презентований складний шлях історичного та творчого розвитку українського балетного театру ХХ ст. М. Загайкевич [105-111] надала ґрунтовну характеристику музичної драматургії, покладеної в основу українського балету, показала його зв'язки з національним музично-драматичним театром, проаналізувала балетну творчість українських композиторів, а також хореографічні номери окремих опер.

У наукових роботах В. Авраменка [3], К. Василенка [54-56], В. Верховинця [57-58], А. Гуменюка [85-87], А. Нагачевського [203], О. Степового [256] виявлено та систематизовано лексику народного танцю; шляхи і проблеми розвитку народної й народно-сценічної хореографії у взаємозв'язку з балетним театром у соціокультурному контексті розглядають П. Білаш [30], Г. Боримська [43-44], К. Василенко [54-56], С. Легка [162-164], М. Загайкевич [105-111]; аналізують процеси еволюції класичного балету та класичної танцювальної лексики, що відбувалися у європейському і російському мистецтві на зламі ХІХ-ХХ ст. – Р. Захаров [114-116], Р. Косачова [145-147], В. Красовська [150-151], Ф. Лопухов [167-169], В. Светлов [229], І. Соллертинський [238], Ю. Слонимський [236-237] та ін.

Діяльність професійних хореографічних колективів та виконавську творчість видатних артистів українського балету розглядають В. Пасютинська [214], Ю. Станішевський [242-252], В. Туркевич [267]. Увагу на проблемах балетмейстерського мистецтва в контексті розвитку українського балетного театру зосереджують П. Білаш [30], Т. Павлюк [211], О. Шаповал [301]; проблеми розвитку світової тенденції до синтезу мистецтв у балеті розглядають Д. Бернадська [28], Г. Полянська [218-219]; синтез академічного і характерного танців у балетних виставах 20-30 рр. ХХ ст. досліджує Н. Горбатова [78].

Жанрово-стильовий аналіз національного балету та його художньої мови неможливий без опори на потужну теоретичну базу музикознавства і балетознавства із загальних проблем його теорії. В працях Б. Асаф'єва [13], С. Анфілової [8],

Н. Аркіної [10-11], О. Астахової [14], М. Богданова-Березовського [37], В. Ванслова [51], І. Дешкової [94], Г. Добровольської [98-99], М. Загайкевич [105-111], Р. Захарова [114-116], О. Зінич [121], П. Карпа [126-127], В. Красовської [150-151], С. Лісиціан [166], К. Сергєєва [230], Ю. Слонимського [236-237], Н. Стуколкіної [258], В. Уральської [271-272], М. Фокіна [277], В. Холопової [284-285], Л. Якобсона [98, 117, 263] та ін. розкриті різні аспекти проблематики балетного жанру: поетика та художня образність хореографічної мови, симфонізм у танці, естетична своєрідність балетного жанру, концепція сюжетної хореографії, теорія і практика балетмейстерської роботи, виражальність й зображальність у танці, характерний і народний танець, нове розуміння виразності хореографічної мови тощо.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його результатів у підготовці загальних та спеціальних навчальних курсів, передбачених освітньо-професійними програмами підготовки фахівців на кафедрах хореографії вищих спеціальних навчальних закладів, таких як: «Історія української хореографічної культури», «Теорія та історія класичного танцю» та ін.

Здобуті дисертанткою результати можуть використовуватися для подальшого теоретичного осмислення як загальних закономірностей розвитку жанру балету, виконавського й балетмейстерського мистецтва, так і його унікальних національно-орієнтованих особливостей.

Матеріали наукової роботи можуть стати у нагоді музейним установам, громадським організаціям або об'єднанням, які опікуються проблемами відродження національних культурних традицій.

Хронологічні межі дослідження. охоплюють період 20-80-ті роки ХХ ст. і визначаються складністю історичних, економічних, політичних й соціокультурних подій: Громадянська війна, воєнний комунізм, національне відродження (1917-1929 років), масові репресії, еміграція інтелігенції, колективізація й індустріалізація, Друга світова війна, культ особи, «відлига» з рухом «шістдесятників», «доба застою» й панування комуністичної ідеології, русифікація української культури та прагнення національно-духовного оновлення і здобуття державної незалежності у 1991 р.

Вплив радянської ідеології та абсолютизація принципів соцреалізму обмежували творчу палітру балетмейстерів і артистів балету, однак залучення народної хореографії на тлі активного розвитку її національних сценічних форм й опосередковане проникнення світових художньо-естетичних тенденцій (європейські філософсько-естетичні течії, гастролі європейських балетних труп, взаємозв'язки з російським балетом, школою класичного танцю, хореографічним мистецтвом радянських республік тощо), мали помітний вплив на формування самобутньої стилістики українського балету та його синтетичної художньої мови.

Апробація і впровадження результатів дослідження. Основні наукові положення дослідження викладено на 19 всеукраїнських та міжнародних наукових і науково-практичних конференціях, зокрема: «Хореографічне мистецтво в системі художньо-естетичної освіти в Україні» (Івано-Франківськ, 2007 р.), «Мистецька освіта в Україні (теорія, методи, технології)» (Кривий Ріг, 2009 р.), «Українська культура у розмаїтті виявів» (Рівне, 2013 р.), «Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва» (Херсон, 2014 р.), «Культура як феномен сучасного глобалізованого суспільства» (Рівне, 2015 р.), Наукова конференція молодих дослідників НаУ «Острозька Академія» (Острог, 2018 р.), «Педагогічні, психологічні та медико-біологічні аспекти в хореографії та спорті» (Львів, 2019 р.), «Історичне минуле й культурна спадщина України в сучасних мистецьких практиках» (Київ, 2019 р.), науковий міжкафедральний семінар Рівненського державного гуманітарного університету (кафедри культурології і музеєзнавства художньо-педагогічного факультету та кафедри музичного фольклору факультету музичного мистецтва) (м. Рівне, протокол № 2 від 20 лютого 2019 р.) та ін., а також міжнародних: «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 2009 р.), «Хореографія в мистецько-освітньому просторі України» (Рівне, 2011 р.), «Культурні домінанти України в реаліях ХХІ століття» (Рівне, 2018 р.) тощо.

Публікації. За матеріалами дисертації опубліковано 11 статей, з них – 6 у наукових фахових виданнях, затверджених ДАК України, у т. ч. 5 статей опубліковані у науко-метричних виданнях, 1 – у збірнику наукової конференції. Серед публікацій – 2 навчально-методичних посібники, один з яких у співавторстві.

Обсяг і структура дисертації. Дисертація складається із вступу, трьох розділів, 8 підрозділів, висновків, списку використаної літератури і 3-х додатків.

Загальний обсяг роботи складає 212 сторінок, з яких 174 сторінки основного тексту. Список використаної літератури нараховує 314 назв.

РОЗДІЛ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВЕ СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ БАЛЕТНОЇ ВИСТАВИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.

1.1. Історіографічний огляд : підходи та методи

Здійснюючи порівняльний аналіз мистецтв та наук окремої епохи або її певного часового відрізка, визначаємо суттєву перевагу мистецтва у відображенні сутності та характеристики епохи. Р. Роллан наголошував, що історична заслуга мистецтва полягає у тому, що воно дозволяє відчувати «биття пульсу епохи», проникати в основи її світовідчуття [225, с. 7].

Сутність пластичних видів мистецтва полягає у відтворенні комплексного змісту епохи крізь естетику рухів, жестів, поз, ракурсів, костюмів, сценічного оформлення, зв'язків з іншими видами мистецтва. Під час свого природного розвитку окремий вид мистецтва втручається у сферу суміжного мистецтва; зразком такого еволюційного процесу можна вважати балет. «Відкрита» жанрова система балету асимілює художні знахідки інших мистецьких жанрів. За твердженням А. Зись причиною цього явища є постійна потреба людської «душі» у розширенні духовного простору: заповнивши до країв форму одного мистецтва, нереалізований творчий прояв людини змушує її до пошуків і знаходить в іншому своє цілісне вираження. На рівні синтетичного мистецтва органічно поєднувані в ньому види мистецтва стають необхідними компонентами для створення єдиного художнього цілого [120, с. 201-202]. Тому в історії пластичних мистецтв перспективним є напрям *«стикових» досліджень*, прикладом якого є вивчення взаємопроникнення класичного та народного танців у системі хореографічної мови української балетної вистави.

У науковій літературі розробка проблем розвитку національного балетного мистецтва здійснювалася за історико-аналітичним, проблемно-теоретичним, методично-практичним напрямками.

В історико-аналітичному напрямі дослідження балету:

- ґрунтовно розглядаються історичний шлях становлення і розвитку української сценічної хореографічної культури, узагальнюються тенденції розвитку класичного та українського балету, творчі звершення балетного театру України до початку ХХІ ст. (І. Книш [133], В. Коломієць [137], М. Коць [148], В. Купленник [108], В. Пасютинська [140], Р. Пилипчук [141], Ф. Погребенник [142], Ю. Станішевський [242-252]);

- аналізується творчість видатних українських балетмейстерів В. Авраменка [3], В. Верховинця [57-58], К. Василенка [54-56], А. Гуменюка [85-87], П. Вірського [61-64], А. Кривохижі [153-155], В. Ніжинського [275], М. Соболя [242-252], А. Шекери [301] та ін., що складає золотий фонд національної хореографічної майстерності, є прикладом індивідуально-творчої самореалізації та національної собітотожності;

- висвітлюється історія становлення української балетної музики радянського періоду, зосереджується увага на стилістичних характеристиках музичної мови, заснованої на використанні кращих традицій народного мистецтва та особливостях їх впливу на хореографічну мову (В. Богданов-Березовський [37], М. Загайкевич [105-111]);

- зосереджується увага на історії розвитку концептуальних уявлень про різні види танцю та їх музично-хореографічний синтез у сценічній хореографії ХХ ст. (Л. Блок [33-34], А. Бочаров [167], В. Красовська [150-151], А. Лопухов [167-169], О. Чепалов [291-294], А. Ширяєв [167]).

Розглядаючи класичний професійний танець, необхідно акцентувати увагу на тому, що він походить із ремесла. Театрознавець Л. Блок чітко описує історію походження та становлення професійного танцю і стверджує, що мистецтво танцю є родом із тих віків, де воно тісно зливалося з ремеслами, коли живописець вважав себе таким же ремісником, як і золотих справ майстер, а архітектор був безіменним будівником, музикант сам міг виготовити свій інструмент [34, с. 30]. Розвиток професіоналізму у виконавській майстерності, що в подальшому призвів до виникнення поняття академізму та, відповідно, численного активу виразних засобів – шлях розвитку класичного танцю від професіонала до професіонала.

Вільне і віртуозне виконання складних рухів та стрибків виділило перших «майстрів», що володіли тілесно-анатомічними основами створення виразності танцю – виворітністю.

За критерієм специфіки своєї танцювально-пластичної мови балет (фр. ballet, від лат. Ballo – танцюю) має два значення: 1) вид театрального-музичного мистецтва, в якому художній образ створюється за допомогою хореографії, танцювально-пластичної «мови»; 2) балетна вистава (від французької balleto та лат. Dallo-танцюю). Обидва значення визначають специфічність балетної мови, її лексичної складової, що нерозривно пов'язана з кристалізацією специфічно-танцювальних, дансантих якостей балетної музики. Ці якості визначаються як «сукупність формальних якостей балетної музики, що роблять її зручною для танців» та є однією з найцінніших якостей жанру [16, с. 175].

Серед «формальних якостей» балетної музики – чіткість метро-ритмічної організації, підкреслене акцентування сильних долей та опорних моментів, використання метро-ритмічних, фактурних і мелодико-інтонаційних формул різних жанрів, квадратність й симетрія форм. Такий комплекс якостей формує зміст поняття «дансантисть» балетної музики, що впливає на якість хореографічної мови, але при цьому потрібно констатувати зміни наповнення даного поняття, починаючи з часу симфонізації балету (П. Чайковський [289], С. Прокоф'єв [16], І. Стравінський [4, 257]) і далі, протягом XX ст. в Україні.

У вузькому значенні в балетах XX століття (зокрема й в українських балетних виставах) дансантисть перестає бути базовим принципом і або зникає зовсім, або трапляється спорадично. В широкому значенні акцентування уваги на цьому понятті (до його повного заперечення) має допомогти дослідити *нереалізований пласт української балетної музики як основи відносно невеликих за обсягом сценічних інтерпретацій української національної балетної вистави.*

Природу нової дансантиності – історично-модифікованої та модернізованої – можна розуміти як зовнішньо-тілесний прояв пульсації життєвого начала – думки, стану, почуття на противагу вокально-мелодійному началу, де мелодія символізує духовне. Переживання і зміни психічних станів, узагальнено виражені в балетній

музиці та хореографічній мові, співзвучні реальній палітрі людських почуттів і роблять балет актуальним на будь-якому історичному етапі суспільного життя. Тому для визначення поняття сутності хореографічного жанру української балетної вистави використовуємо та проектуємо на сферу хореографічного мистецтва висновок В. Москаленка: «Хореографічними жанрами є сформовані історично різновиди хореографічних творів, які визначаються соціальним замовленням і відповідними засобами його втілення в хореографічному матеріалі та хореографічному виконанні» [201, с. 43].

Соціальне замовлення на формування сучасної української національної хореографічної вистави ґрунтується на вивченні всіх доступних історичних прикладів синтезу професійної та аматорської хореографічної творчості, класичної і народної хореографії. Серед виявлених особливостей національного жанру основними є три, що характеризують поняття *«українська національна балетна вистава»*. Це - балетні вистави, які спираються на сюжети з української усної народної творчості: літературу або сюжети з життя українців у ХХ ст. Такі вистави засновані на музичних партитурах українських композиторів ХХ століття. Хореографічний текст таких вистав має за основу (при наявності й інших видів хореографічної лексики) синтез класичної хореографії та виразних засобів українського народного танцю, що системно склалися на той чи інший час.

М. Ельяш виокремив наступні жанри українського балету: героїко-романтичний, вистава-легенда, лірична поема, психологічна драма, але не здійснив класифікації вистав за якістю їх художньої мови [307, с. 127].

М. Ельяш вважав, що саме національні балети «<...> додають українському хореографічному театру неповторної самобутності й особливої поетичності» [307, с. 125]. Про танцювальний фольклор М. Ельяш зазначав «<...> він визначає пластичний стиль вистав, структуру образів, внутрішню суть і композиційний малюнок масових танців» [307, с. 126].

Літературу стосовно народного та класичного танців, дослідження їх історії, зв'язків із суміжними мистецтвами можна поділити на кілька груп:

Праці педагогів, балетмейстерів, музикознавців, у яких розглядаються різні аспекти морфології хореографічних рухів, історичні взаємовідношення лексик народного та класичного танців, зв'язність трансформації окремих лексичних начал тощо: розвідки В. Богданова-Березовського [37], А. Бурнонвіля [281], І. Вальберха [49], К. Василенка [54-56], М. Ельяша [307-309], М. Загайкевич [105-111], Ж. Новерра [209], Ю. Слонимського [236-237], М. Фокіна [277] та ін.

Однією з перших книг про балет є праця А. Левінсона «Майстри балету», об'єктивність матеріалів якої сприяють достовірній оцінці у питаннях балетного мистецтва, допомагаючи осмислити історичний процес у цілому [160].

Розвідки цих авторів уміщують розгляд питань сюжету та характерів героїв у плані поєднання танцю і пантоміми, що дозволяє зробити акцент на виділенні елементів хореографічної лексики й створенні малюнку танцю. Дослідники показали, що хореографічному жанру загалом, кожному виду танцю і навіть окремій формі хореографічного номеру притаманний певний комплекс характерних рухів, що, органічно поєднуючись, ведуть до зародження образу з чіткою ідейно-емоційною експресією. Визначальним *індикатором цієї експресії є синтетична хореографічна мова*, і закономірно, що її розвиток зумовлює збагачення всього хореографічного комплексу виразних засобів.

Феномен рушійної сили розвитку танцювальної лексики відзначають усі зазначені автори, досліджуючи лексичний взаємовплив і збагачення виразних засобів національної хореографічної культури з культурами інших країн. Взаємозалежна трансформація первинних рухів насичує мистецтво хореографії іншими, видозміненими виражальними засобами, які, певним чином перероджуючись, стають здобутком хореографічного мистецтва конкретного народу.

Вивчаючи джерела оновлення художньої мови в національній українській балетній виставі, науковці конкретизували групи рухів, відсутні у сакраментальній хореографічній культурі, але виникли, по-перше, як результат трансформаційного злиття виразних засобів українського танцю з рухами інших народностей (принцип запозичення); по-друге, як ускладнення наявних форм руху

через трансформацію окремих його елементів (принцип варіювання руху «за графікою»); по-третє, як явище міжвидового синтезу (класичного і народного танцю).

Визначний шлях еволюції української народної хореографії від первісного руху до академічних вершин представлений у працях А. Бочарова [167], А. Лопухова [167], А. Ширяєва [167], Б. Рибаків [227], Т. Ткаченко [264]. Методологічного значення набуває висновок К. Василенка про структурне, стилістичне та технологічне збагачення художньої мови класичного балету українськими національними лексичними елементами [54, с. 8-9].

Історіографію національного балетного жанру України розкривають монографічні дослідження І. Книш [133], В. Коломійця [137], М. Коця [148], В. Купленника [158], Р. Пилипчука [215], Ф. Погребенника [217], Ю. Станішевського [242-252] та ін. Окрім історичних подій, у працях дослідників розповідається про творчість видатних українських балетмейстерів, аналізуються постановки за їх участі, а також період роботи видатних майстрів у різноманітних танцювальних колективах. Звершення і досягнення В. Авраменка [3], В. Верховинця [57-58], К. Василенка [54-56], А. Гуменюка [85-87], П. Вірського [61-64], А. Кривохижі [153-154], В. Ніжинського [97], М. Соболя [242-252] та ін., проаналізовані вищезазначеними науковцями, становлять золотий фонд національної хореографічної майстерності та суттєво вплинули на процес еволюції українського балетного мистецтва.

Протягом XX ст. український балетний театр розвивався в контексті радянської культури, тому дослідження російських мистецтвознавців М. Ельяша [307-309] та Е. Шумілової [306] також використовуємо для виявлення й аналізу основних тенденцій розвитку українських балетних вистав. Е. Шумілова в книзі «Національна своєрідність балету» розповідає про становлення національних балетних театрів, розглядає кращі вистави, узагальнюючи їх типові характеристики та виокремлюючи специфіку кожної національної балетної культури, зокрема й української. Вона виявляє, як «найстійкіші риси національного характеру впливають на розвиток художнього мислення, образного

сприйняття дійсності та зумовлюють колективні художні нахили нації в цілому. Загальним для українських митців у музиці, живописі, літературі є *підвищена романтичність та лірика*» [306, с. 13].

М. Ельяш у книзі «Образи танцю» аналізує проблему пошуку балетмейстерами яскравої національної основи. Розглядаючи «Лілею» К. Данькевича, «Марусю Богуславку» А. Свєчникова, «Тіні забутих предків» В. Кирейка, «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського, «Чорне золото», «Сорочинський ярмарок» В. Гомоляки, автор вважає, що «<...> у вистав є ідейна направленість та яскравий національний колорит» [309, с. 213].

Варто відзначити багатогранні розвідки українського дослідника Ю. Станішевського [242-252], які подають детальний аналіз шляхів розвитку хореографічного мистецтва в Україні, знайомлять із роботою видатних майстрів української сцени, аналізують хореографічні вистави як радянських балетмейстерів, так і майстрів хореографії інших країн. Докладно досліджуються в них ідейно-художні здобутки українських композиторів, диригентів, балетмейстерів і артистів в аспекті етапного творення хореографічного репертуару в Україні. Важливою є його думка про те, що еволюційні зміни у фольклорній хореографічній спадщині на тлі академічної школи класичного танцю і новаторських балетмейстерських розробок мали вагомий внесок у скарбницю хореографічної культури України і балетного жанру зокрема [242].

Ю. Станішевським розглянуто творчість таких видатних майстрів сценічної хореографії, як О. Виноградов, К. Голейзовський, Ф. Лопухов, К. Сергєєв, І. Сухішвілі, В. Чебукіані та ін., досліджено шлях взаємного впливу і зв'язку музично-театральних культур різних народів.

Таким чином, аналіз їх праць доводить, що жанр української балетної вистави надавав змогу митцям в Україні (балетмейстерам, диригентам, композиторам, сценографам, акторам) самореалізуватися, проявляючи індивідуальність у мистецтві. Це прослідковується у рясному розмаїтті постановочних форм, стилів, виразних засобів та прийомів балетмейстерських і виконавських інтерпретацій [242-252].

Чільне місце також посідає дослідження музично-драматичного та оперного театрів в аспекті аналізу художності творчого процесу. На тлі пошуків і звершень балетмейстерів, режисерів, диригентів, художників-декораторів висвітлюються визначальні етапи становлення українського балетмейстерського й виконавського мистецтва (М. Загайкевич [105-111], Ю. Станішевський [242-252]).

Важливі *проблемно-теоретичні питання* розкриті:

- у напрямках дослідження розвитку класичного танцю в межах українського кріпацького театру, фольклорних джерел та жанрової специфіки української балетної музики, яка спричинилася до становлення класичного музично-драматичного театру як його складова і невід'ємна частина (Л. Блок [33-34], Н. Горбатова [78], М. Загайкевич [105-111]);

- у роботах, в яких жанрово-стилістична трансформація балетного театру розглядається в тісному зв'язку з процесом театралізації українського народного танцю та розвитком російської хореографічної школи. Саме російська класична хореографія розглядається як точка опори в освоєнні балетної сцени після переривання часом традицій українського кріпацького театру (К. Василенко [54-56], В. Верховинець [57-58], Н. Горбатова [78], В. Пасютинська [214]);

- у визначенні типології знаків художньої культури, категорій умовного і характерного в різних системах хореографічного мислення, конкретизації понять «українська національна балетна вистава», «балетмейстерський стиль» (Ю. Кондратенко [139], Т. Павлюк [211], Ю. Станішевський [242-252], О. Шаповал [301]), а також визначення характеристик національної ментальності в контексті процесу етнонаціональної ідентифікації культури (Р. Демчук [93], Т. Бердій [24], А. Богачов [35], Т. Усатенко [273], Л. Нагорна [204], В. Соснин [239], В. Визгин [60] та ін.);

- в аспекті аналізу внутрішніх механізмів синтезу класичного та українського народного танців, формування специфіки хореографічної мови у виконавській практиці й балетмейстерській творчості (Б. Асаф'єв [13], П. Білаш [30], Т. Павлюк [211], О. Шаповал [301]);

- у розгляді результатів взаємодії професійної творчості з народною хореографією в рамках балетного театру, проблематики хореографічного образу та специфіки пластичних символів національної танцювальної культури на прикладах народного і народно-сценічного танців (О. Бойко [38-39], К. Василенко [54-56], К. Кіндер [131], Л. Косаковська [1143], С. Легка [162-164], О. Мерлянова [194]).

Опрацювання досліджень зазначених авторів доводить, що українське народне хореографічне мистецтво від дивертисменту в драматичному театрі поступово, але успішно еволюціонувало у самостійний професіональний жанр – балет. Завдяки роботі чисельних народно-хореографічних ансамблів (за часів Радянської України) розвивали свої вміння майстри хореографічного мистецтва, роботи і досвід яких у подальшому стали базисом для становлення українського балету. Використовуючи національні фольклорні зразки, українські митці театралізували рухи, структурували їх у танцювальні форми, технічно ускладнювали виконання па, дотримуючись класичної школи виконавства та сценічно опрацювали народний музичний матеріал у відповідності до загальної концепції твору.

Аналіз робіт українських майстрів свідчить, що задані ними тенденції у хореографічному жанрі мали на меті підвищити рівень хореографічної культури в Україні. Керуючись цим прагненням, було відповідно переосмислено стилістику і саму природу української народної хореографії. Створення нових танцювальних форм, що збагачувались завдяки естетиці академічної класичної школи виконання, створили міцну основу для подальшого еволюційного перетворення народного танцю в академічний народний танець та основу національного балетного жанру.

К. Василенко зазначає, що хореографічний синтез не зводиться до механічного поєднання рухів і, в цілому, хореографічних видів – це складний творчий процес, обумовлений змінами в культурі та побуті народу [54]. Ключовим положенням синтезу елементів лексики українського народного танцю та класичних зразків хореографії є визнання дослідниками, як і хореографами-практиками, результату розширення сфери пластичного жесту в класичному

балеті. В. Красовська виділяє зміст одного з напрямів розвитку радянського класичного балету як «насичення мотивами багатонаціонального танцювального фольклору» [15, с. 3].

Методично-практичний напрям дослідження:

- зосереджено в розгляді морфології хореографічних рухів, логіки трансформації окремих лексичних начал, що веде до зародження хореографічного образу балетної вистави з чіткою ідейно-емоційною експресією (В. Богданов-Березовський [37], А. Бурнонвіль [46, 281], І. Вальберх [49], М. Ельяш [307-309], М. Загайкевич [105-111], Ж. Новерр [209], Ю. Слонімський [236-237], М. Фокін [277]);

- розглянуто навчально-методичну значущість практик знавців народно-сценічного та класичного танцю, позначення й виявлення знаків національної характерності хореографічної мови української національної балетної вистави (Н. Базарова [15], Г. Березова [27], О. Бочаров [167], А. Ваганова [47-48], А. Волинський [66], О. Голдрич [73], Є. Зайцев [112], Р. Захаров [114-116], Б. Колногузенко [32, 136, 197, 262], О. Лопухов [167], М. Полятикін [220], М. Поморянський [221], Н. Стуколкіна [258], М. Тарасов [260-261], Т. Ткаченко [264], Г. Чеккетті [290], О. Ширяєв [167]).

Опановуючи праці теоретиків та методистів-практиків народно-сценічного й класичного танцю – Г. Березової [27], Н. Базарової [15], О. Бочарова [167], А. Ваганової [47-48], К. Василенка [54-56], А. Волинського [66], О. Голдрича [73], Є. Зайцева [112], Р. Захарова [114-116], Б. Колногузенка [32, 136, 197, 262], О. Лопухова [167-169], М. Поморянського [221], М. Полятикіна [220], Н. Стуколкіної [258], М. Тарасова [260-261], Т. Ткаченко [264], Г. Чеккетті [290], О. Ширяєва [167] та ін. робимо висновок, що значущість їх практик зводиться до навчально-методичної спрямованості, дослідження у своїх роботах структурних, стилістичних, технічних особливостей класичного танцю, а також обрядів, що висвітлюють побут народу, характер й національні атрибути музичної і танцювальної мови українського народного танцю.

Методологічною основою дослідження художньої мови української національної балетної вистави є поєднання естетичного, культурологічного, мистецтвознавчого підходу з феноменом комунікації. Методологічні підходи *естетики* дозволяють концентрувати увагу на фундаментальних закономірностях художньої діяльності і процесах у системі мистецтва – механізмах творчості, рефлексивному досвіді в мистецтві, художньому образі, художньому тексті, системі виражальних засобів, видовій специфіці в хореографічному мистецтві (класичний, народний, частково – сучасний танець). У галузі естетичних досліджень сучасних науковців (Л. Дубчак [101], І. Ільїн [123], Д. Кучерюк [104], Р. Шульга [305]) *художність* розглядається як вища художня цінність мистецтва, що опосередковується низкою суміжних понять, зокрема, поняттями «виразність», «сакральність», «ігрова природа», «діалогічність», «символічність», «святковість».

Культурологічний підхід до аналізу художньої мови балетної вистави також пов'язаний з системою художньої рефлексії, але він дозволяє конкретизувати вивчення історичного контексту виникнення і розвитку класичної та народної системи хореографічної лексики відповідно до тієї чи іншої моделі мислення від стадії оформлення до етапу канонізації. З цим пов'язана увага до аспекту поєднання тілесного і духовного досвіду в єдину логіку розгортання художнього процесу в балетній виставі, створення хореографічного образу.

Хореографічна мова танцю створює потенційно художній цілісний образ. Відзначаючи роль цілісного пластичного образу, Ж.-П. Сартр відмічав, що сприйняття дій танцюриста робить його тіло немов би прозорим, не дозволяючи погляду затримуватись на окремих фрагментах, створюючи ефект одухотвореної плоти [228, с. 207-229]. В художній мові балетної вистави вирішується проблема звільнення актора-танцюриста від власної «матеріальності» шляхом переосмислення прийомів синтетичної професійної техніки на основі «біомеханіки».

Аналіз наукових дефініцій художньої мови доводить, що, хоча класичний і характерний танець охоплюють різні за технічною формою та лексикою явища (за зовнішніми проявами в русі), але у мовному відношенні мають *єдину внутрішню*

природу – форму мислення культури (певного історичного етапу її розвитку) в межах доступного людському тілу рефлексивного досвіду .

Мистецтвознавчі підходи до наукового тлумачення художньої мови (аналізу художньої мовної системи) згруповані за принципами: а) теорії відображення класичної естетики; б) концентрації на художньому образі й хореографічному тексті; в) з точки зору формального підходу.

Відповідно *теорії відображення класичної естетики* художня мова є засобом вираження особливого хореографічного мислення в танці, що складається під впливом установок культури (Ю. Борєв [42], В. Бичков [45], В. Ванслов [51], М. Каган [125], О. Лосєв [170], Н. Маньковська [176] та ін.). Зовнішня простота балетної вистави, її естетико-семіотична замкненість маскують відверту зверненість до глядача, що спонукає до часткової або повної співучасті глядача. Саме така зверненість є концептуальним джерелом сучасного розуміння феномену *вистави* (видовища).

Вистава або видовище – явище, що відбувається в перцептивному полі спостерігача, набуває статусу особливої культурної події, надає видовищу яскравого, вражаючого характеру, робить його предметом незабутнього переживання. Видовище передбачає той ступінь заглиблення в реальні події, який перетворює пасивного суб'єкта у глядача; співучасть, що забезпечується атмосферою свята, відзначають М. Євреїнов [102], Ю. Ліпс [165], Г. Тард [314]).

Балетна вистава – специфічний тип видовища у сучасній дійсності: «Життя у ставленні до хореографічної мови балетної вистави виступає як Метатекст, що характеризується смисловою множинністю, на відміну від тексту художнього твору з його моносемантичним смисловим полем» (за К. Голейзовським) [76, с. 13].

Для безпосереднього аналізу хореографічної мови української національної балетної вистави використано *структурно-семіотичний підхід*, що дозволив виявити деякі закономірності функціонування цієї знакової системи. В контексті такого розгляду художньої мови базуємося на тезах сучасних хореологів (В. Ромм

[226], О. Чепалов [291-294], Д. Шариков [302-303]) про знакову систему хореографії та перспективність застосування семіотичного підходу;.

Знакова система в хореографії (будь якому її виді) перш за все актуалізує феномен хореографічної мови та його суб'єктивно-особистісну реалізацію у формі хореографічного мовлення. Вперше різницю між поняттями «мова» і «мовлення» визначено в роботі Ф. де Соссюра «Курс загальної лінгвістики»: феномен мови – «загальний для всіх, хто говорить, набір засобів, що використовуються при побудові фраз на даній мові» або «систему диференційованих знаків, що відповідають диференційованим поняттям», а мовленням – конкретні висловлювання індивідуальних носіїв мови [240, с. 24].

Феномен хореографічної мови, таким чином, корелює з її суб'єктивно-особистісною реалізацією (відбором необхідних лексичних засобів та їх виконавським утіленням) балетмейстером й артистом-виконавцем, тому проблематика *комунікації «балетмейстер-виконавець»* є вагомим аспектом нашого дослідження, особливо на етапі розвитку балетної вистави в Україні, коли виконавська майстерність набуває функції доповнення балетмейстерської концепції.

Як окремий вид мистецтва хореографія оперує власними виражальними засобами, тому її *мову* можна визначити «системою художньо-виражальних засобів (знаків) у єдності з їх стійкими духовними значеннями, закріпленими в суспільній художній свідомості» [175, с. 24], а мовлення як реалізацію цієї системи в конкретному індивідуально-творчому мисленні – у художньому стилі балетмейстера та виконавському стилі артистів балету. Якщо засновуватися на визначенні Ф. де Соссюра, необхідно порівняти вербальну та хореографічну мову за критерієм впливу на глядача (слухача): вербальна мова здатна пояснити явище, а хореографічна, співвіднесена з мовою музичною, дозволяє ще й відчутти його емоційний вплив.

Знакова система, «сукупність умовних знаків і правил їх взаємозв'язку» [276, с. 99], дозволяє поєднувати об'єктивне і суб'єктивне у вивченні художнього об'єкту, відслідковувати значення, зміст означеного у пізнанні й спілкуванні людей,

тобто в процесі художньої комунікації. Практичні результати використання в мистецькій галузі (музиці, хореографії) семіотичного підходу, згідно якого визнано її приналежність до знакової системи, реалізовані в роботах М. Арановського [9], О. Кудряшова [156], В. Медушевського [192], В. Ромма [226], В. Холопової [284-285], О. Чепалова [291-294], Д. Шарикова [302-303]. Мова в хореографії розглядається балетмейстером і теоретиком І. Єсауловим, який тлумачить її як «сукупність рухів, прийомів, жестів, композицій, режисури, образу мислення, музики, оформлення та ін.» тобто як змістовний будівний матеріал балетмейстера для візуалізації своїх внутрішніх думок, уявлень, фантазій» [103, с. 39].

Аналіз наукових суджень про хореографічну мову, елементи хореографічної лексики свідчить, що вони носять описовий характер. Спільним баченням хореографічної мови є її семантичне, смислове бачення, визнання матеріальних, чітко фіксованих елементів (жести, рухи, прийоми, композиція, режисура, музика, оформлення тощо) та чуттєво-виразної нематеріальної сфери танцю (думки, почуття, настрої, видіння).

Із точки зору *формального підходу* художня мова балетної вистави розглядається як система висловлення, що дає визначення потенціальної, почуттєво-мислимої реальності на візуальному рівні. Виходячи із загальної теорії мистецтва перспективним є акцентування уваги на розпізнаванні потенційних смислів, що означають зовнішню форму. Образи балетної вистави також можна розглядати на потенційному та наочному рівнях, оскільки сценічна форма розмежовує смисл, що розуміється, та його зорове унаочнення. Формальний підхід надає можливість розглядати художню композицію як простір, що перетворює психічну реальність усіх учасників сценічного видовища, розкриває ментальні основи, національний образ світу. В межах цього підходу проаналізовано механізми вираження смислу в українських балетах 20-80-рр. ХХ ст. та сфера побутування кожного художнього об'єкту.

1.2. Історична генеза українського балетного мистецтва як складової музично-театральної культури

Класична хореографічна спадщина зберігає свою художню цінність, що була і залишається надзвичайно важливим досвідом для процесу становлення та подальшої еволюції українського балетного мистецтва. Досліджуючи жанр українського балетного театру у сучасному розумінні, необхідно акцентувати увагу на історичному становленні професійних засад хореографічного мистецтва у театрі. Виникнення професійного танцю, а також розвиток техніки майбутнього класичного танцю, як певної системи, що має на меті досягнути найбільшої виразності рухів людського тіла, пов'язані з виконавським мистецтвом «мімів», «дивних людей», які майстерно володіли сприйнятливими жестами – найзрозумілішим виразним засобом хореографічного мистецтва в усі часи.

Л. Блок зазначає: «Завдяки мобільності і компактності професії «мімів», вони поступово рознесли по всій Європі, навіть до далекої Київської Русі, техніку тієї низової театральної культури, професіоналами котрої в ту пору вони були» [34, с. 38]. Танець посідав центральне місце у професії «мімів» («скоморохи», «клоуни», «акробати», «жонглери», «буффонні плясуни») та започаткував фундамент техніки театального класичного танцю.

Балетне мистецтво у своїх первинних проявах на теренах України датується XI ст. у формі виступів скоморохів. Артисти поєднували гру на музичних інструментах зі співом та жартівливими діалогами, веселе пантомімічне дійство з танцями. Письмові джерела (1068 р.) свідчать, що в Київській Русі відбувалися процеси виконання скоморохами світської розважальної музики, співу та забав при дворах князів і великих феодалів. Літописець зазначеного періоду докоряв християнам «захопленням трубами і скоморохами, і гуслими, і русаліями» [125, с. 69]. Підтвердженням того, що виразні засоби балетного мистецтва сьогодення походять саме з виступів вуличних акторів – «напівпрофесіоналів» є зображення на фресках акробатів та ряджених, музикантів і музичних інструментів (зокрема, фрески Софії Київської, 1037 р.).

Розглядаючи виконавську танцювальну культуру «мімів», а саме технічний напрям виконання рухів на прикладі грецького танцю, описаного

М. Ємманюєльом (в основі його дослідження – вивчення пам'ятників зображального мистецтва – скульптури та вазового живопису) знаходимо чимало спільних рис у виконанні базових рухів сучасної класичної школи танцю. Прикладом слугує опис у праці видатного історика балету Л. Блок «Класичний танець, історія і сучасність» наступних «па» і прийомів: виворітність, великі батмани, *rond de jambe enl'air*, *echappe*, *jete*, пуанти, заноски [34, с. 56]. Трапляється техніка рук, схожа на «поставу» рук сьогочасного танцівника: округлість руху рук, підтримуваний лікоть, зібраність пальців – середній торкається великого. Постава тулубу ідентична нинішній класичній школі та ідеальна з точки зору сучасної техніки виконання. Б. Колногузенко вбачає особливість техніки грецьких танцівників у поєднанні в танці роботи ніг із виразною «мовою» рук, що виконувались у різних положеннях та постанках тіла [197, с. 64].

У танцювальній культурі давньої Греції вперше прослідковується розмежування професійного та «низового» театрів із відповідним розподілом хореографічної лексики. За оцінкою Л. Блок, професійний танець із притаманним йому виконанням рухів за «виворітною» широкою П-ю позицією ніг, із великим батманом, із «заносками», стрибками, обертами на великому присіданні, акробатичними танцями, балансуванням на руках і голові різних предметів – належить «низовому театрові», представниками якого виступали бігли раби, іноземці, неблагопристойні громадяни суспільства. Тому джерелом руху в основі системи класичного танцю вбачають «техніку» виконання акробатів, жонглерів, кубістетерів. Саме тому, що вільним громадянам Греції непристойно було виконувати в повній мірі зазначені елементи рухів у танцях, а людям нижчих верств населення для заробітку необхідно дивувати публіку, можна стверджувати, що ази класичного танцю формувалися у танцях нижчих прошарків народонаселення [34, с. 50-51].

«Низові» танці у побуті (танці домашні, міські, сільські, що вирізнялися за тематикою та композиційним малюнком) мали безпосередній вплив на виникнення сценічного танцю [214, с. 6]. У виставах класичної пори античного

періоду всі зразки танцювальної культури (з «низовими» включно) підпорядковуються театральному жанру, набуваючи характерних ознак власної художньої мови: в еммеліях (трагедія) – органічний зв'язок танців, ходи хору з ліричними основами змісту трагедії, виразними і мімічними жестикуляціями у більш поштовханих епізодах танцю, умовність та малорухливість танців героїв; у кордаку (комедія) – характер дещо непристойного виконання, специфічна постава тулубу для танцю. Рухи виконувалися у швидкому темпі та складалися з вихилиння стегон, стрибків вз двох ніг або по чергові з кожної. При виконанні зазначених рухів необхідно було бити себе у спину п'ятами та «викидати» ноги вперед чи назад. Широко використовувалися присядки, ймовірно і різноманітні оберти. Вихід комічного хору сприяв виконанню мімічних танців, пов'язаних зі змістом. А завершення співу слугувало появленню несподіваних великих танцювальних сцен, і саме у них танцівники – «віртуози» виконували виключно «техніку» у танці; у сикканідах (сатирична драма) – стрибки, «викидання» ніг, плескання руками по череві. Більшість зображених фігур на вазах V-I ст. до н. е. доводять, що актори сатиричної драми виконували танець, використовуючи частково виворітне положення ніг.

Окреслюючи історичний шлях театралізації «низового» танцю, необхідно згадати іспанську сюжетну танцювальну сценку, яку називали «морескою» (мавританська «пляска»), в Англії – «маскою». «Мореска» вдало поєднала комічне і національне, не використовуючи різкого протиставлення між «високим» та «низьким» жанрами. Саме в Італії еволюція в цій сфері призвела до появи нового театального жанру – італійської комедії масок (*commediadell' arte*), де танцівники стали «грати» як актори. Як зазначає Л. Блок: «Уся епоха Відродження проходить під знаком «морески». Її танцюють на балу і в селі та називають «театральним танцем» [34, с. 97-98].

Розвідки художньої мови «високих» і «низьких» жанрів відбувалися в основному емпіричним шляхом. У період епохи Відродження (ранній) в Італії були видані незначні підручники Ебрео, Арени й Корнацано, в яких з'явилася перспектива розділити лексику «низьких» танців (*bassesdances*) та *balli*, танців

більш рухливих. Специфічною рисою *італійських balli* був стрибок; *на* виконувались швидше з притупом. До таких танців «*balli*» належали: *Giocosa*, *Ducbesso*, *Colonese*, *Ingrata*, *Gelosia*, *Graziosa* і ін.

Наприкінці XV – поч. XVI ст. у розвитку жанру придворного балету (маскаради, пасторалі, танцювальні дивертисменти, інтермедії) помічається видозмінення та використання в хореографічній лексиці обрядової символіки. Якщо соціальним знаком поваги було схиляння колін, то в танці колінопреклоніння видозмінилось в уклін або реверанс – популярну фігуру, частину художньої мови в танцях зазначеної епохи. Розкриваються різні ознаки у структурі та реалізації танців: по-перше, визначений мотив для парних танців (уперше в історії); по-друге, з'явилась причина для розподілу ролей виконавців. Саме тому, що дама є символом благоговіння, а кавалер повинний посвідчувати їй повагу в танцю.

Спільна «аристократизація» сутності народних танців, яскравий прояв у ньому людських пристрастей спричинили появу у діадах (придворних парних танцях, що виконувалися на балах при всіх вельможних дворах Європи), сучасної хореографічної мови, більш типізованої, помірної у порівнянні з народними танцями. Натомість злагодженої, художньо привабливої, жанрово конкретизованої (павана, алеманда, гальярда, куранта, жига, рігодон, гавот, менует, сарабанда тощо). Таким чином, епоха Відродження впровадила в усіх цивілізованих державах Європи (у придворних сферах і домашньому побуті) так звані «салонні» *танці*. Їх поява пов'язана з послідовним процесом стилізації хореографічної мови народних танців, прийнятих привілейованими прошарками суспільства. Це надало їм більш витонченої форми.

Німецький дослідник Оскар Бі у праці «*Der Tanz*» сформував ґрунтовний аналіз технічного опанування характерних властивостей хореографічної мови даних танців і впровадив поділ історії становлення салонного танцю на три періоди: 1) італійський – епоха Відродження – урочисті ходи (до 1600 р.); 2) французький – епоха Людовиків XIV і XV – удосконалення та індивідуалізація рухів (до 1800 р.); 3) германо-слов'янський – епоха вальсу, мазурки і польки –

ускладнення та жанровий синтез. С. Худєков доповнює цей список IV періодом – екзотичного танцю на чолі з танго [288, с.320-396].

Сценічне танцювальне мистецтво послідовно розвивалося паралельно з салонними танцями до періоду правління Людовіка XIV, в якому балет по праву посів чільне місце в ряду витончених мистецтв. Усі вищеперераховані європейські танці народного походження виконувались в аристократичному середовищі, набуваючи більш складних, етикетних форм виконання рухів (відточувались граматика, морфологія, семантика елементів хореографічної мови) з подальшим культурним удосконаленням. Зміст художньої мови танцю полягав у гармонії форм та «жвавих ліній», хореографічна мова набула значення «живої пластики», де кожен рух формував нові, підпорядковані ритму гармонічні конфігурації танцю. Усвідомлення того, що кожен танець повинен бути осяяний внутрішнім змістом, у той період не було обов'язковим; так звані «великі балети» слугували перехідною формою до нового етапу розвитку хореографії.

Етап диференціації професійного і народного танців, що почався з середини XV ст., означив формування в суспільстві іншої точки зору – необхідної наявності в кожному русі певного змісту та «шляхетної» манери виконання (комплексна естетична цінність танцю). Усвідомлюючи, що форми і рухи людського тіла обов'язково передають його душевний настрій, до художньої мови танцю стали висуватися нові вимоги: 1. Надання кожному руху, кроку необхідного змісту, узагальнюючої єдності характеру, манери виконання та виразності, об'єднаних із розміреними рухами корпусу; 2. Розмежування танцю для душі та професійної хореографії: «<...> танцювати – це не є танець у шляхетному його змісті», «і не будь-який може виконувати танець; танцювати ж може кожен» [34, с. 141-142].

Означивши такий вигляд, танець був визнаний не лише як розвага за допомогою пересувань корпусу, але як шляхетне мистецтво, що репрезентує собою засіб для передачі душевного настрою в «гордовитому ритмі красивих ліній» [288, с. 22].

Підвищенню суспільного статусу хореографічного мистецтва сприяла активна комунікація існуючих театральних форм та витонченої салонної манери

виконання; при такому взаємному обміні танці постійно вдосконалювалися й досягли категорії професійних, а до танцівників-професіоналів висувалися суворі вимоги у технічному виконанні «шляхетної» хореографічної лексики.

Диференціація придворного і народного танцю (спочатку в старовинній сюїті XVI ст.) надала змогу в перших балетах утілити бароковий універсум – означити контрастні танцювальні сфери як структурний принцип: характерні сцени – алегоричний танець міфологічних персонажів – фінальний гран-балет (Франція, мелодраматичний балет, Мішель де Пюр).

Зважаючи на хід історичних подій, всі найкращі зразки танцювальної культури Італії та Франції були асимільовані, природжена грація французів об'єдналася з «блискучою» фантазією італійців, де увага до національно-конкретного пояснювалася впливом «карнавальної культури» (Ф. Боссан) та сприяла формуванню сюжетно-сценічної матриці зі змістом характерного танцю.

Народне» в барокових балетах ще не набуло значення національно-визначеного та не стало носієм певної національної ідеї. Національні танці втілювали основні напрями реалізації політики взаємовідносин держав і суверенів, ще й тому ситуація сприяла активному вдосконаленню техніки виконання танців.

У той перехідний період відбувалося активне накопичення, відбір та комбінування різноманітних елементів хореографічної граматики. Школа танців XVI ст. сформувала учителів, майбутніх майстрів балетного мистецтва – дослідників і практиків хореографічної граматики, з'явилась професійна література (італійці Карозо та Негрі, француз, канонік Туано Арбо), в якій систематизовано хореографічну мову танців сучасності, що склали перехідну ступінь до сценічних танців (Фабріціо Карозо, 1581 р.; Негрі, 1602 р.; Туано Арбо, «Оркесографія» та ін.) [34, с. 119, 121, 126].

Поняття про канонічні основи, константи сценічного танцю, без котрих самостійний балетний театр не може існувати, формується з другої половини XVII ст., а від початку XVIII ст. становленню балету і класичного танцю сприяла діяльність багатьох хореографів (П. Бошан, Л. Летанг, Л. Пекур, М. Блонді,

Ж. Баллон) і виконавців у різних країнах – Італії, Англії, Голландії, Швейцарії, Данії, Польщі, Австралії, згодом й у Росії.

Раціоналістичність Класицизму кристалізувала систематизацію художніх засобів у відповідності до поділу на «високі» та «низькі» жанри. Для балету виявились плідними дослідження науковцями (Дідро, Гельвецій, Ларошфуко) характеру людини як комплексної етичної проблеми та вимоги *стилістичного пуризму*, особливо в галузі звільнення хореографічної мови балету від небажаних, «низьких» стилістичних елементів. Украв повільно ускладнювалася і систематизувалася хореографічна мова та технічні принципи її втілення. Досягненням було те, що танець ставав «музикою для очей, маючи на увазі зближення того, що ми бачимо і того, що чуємо» [162, с. 79]. Розум та логіка, втілені в хореографічній мові, вимагали не хаотично підібраних рухів, а неодмінно свідомо з'єднаних, паралельно і послідовно побудованих, з опорою на певну систему, завдяки якій і виникає цілісність художнього образу, художня єдність, концентрований зміст (Мольєр-Люллі-Бошан). Розширення тематичної сфери балету (звернення до музики і танців сучасного побуту з яскравими образно-тематичними характеристиками – лейтмотивами й лейттемами) вимагало значної трансформації виразних засобів танцю, гнучкої зміни темпів, метроритмів, нюансів у мелодіях повільних танців; почалося професійно-спрямоване формування основ хореографічної лексики характерного танцю. Так, національні риси (типи народного життя, національний гумор) яскраво проявлялися у французькому балеті початку ХУІІІ ст. – гротескових балетах-маскарадах (Генріх ІV).

Перевага «шляхетних сюжетів», драматично-виразні пластичні образи зосередили увагу Ж. Новерра та його послідовників (Ж. Доберваль, Ш. Дідло) на використанні виразної танцювальної пантоміми, багатой напруженими ситуаціями і пристрастями та вдосконаленні художньої мови дієвого класичного танцю. Всі прояви ігрового національно-характерного начала Ж. Новерр реалізував, поєднуючи з танцями «серйозними» у *grand ballet*, авторські *entrees* комедійного характеру стали граціознішими, *танці «у характері»* набули вишуканої віртуозності: « <...> я

намагаюсь надати моїм творам шляхетність епопеї і грацію пасторальної поезії» [209, с. 41].

Ж. Новерр фіксує наукові спроби осмислення феномену танцю (початок мистецтвознавчого аналізу) крізь аналіз мовних можливостей хореографічного мистецтва в балетній виставі, визначення низки конкретних вимог до манери мовного висловлювання, встановлення зв'язку між танцювальним рухом та внутрішнім планом вираження. З ім'ям балетмейстера пов'язується початок історії характерного танцю у сучасному розумінні – відмова від втілення національної своєрідності як придворної маски з певною політичною функцією (союзник, ворог або нейтральна сторона) та принципами візуалізації у костюмі, комічному жесті, зайвій побутовій деталізації (перший вихід артистів балету на сцену без масок – у дивертисменті «Характери танцю» з «Альцести» Ж. Б. Люллі, 1729 р.).

У результаті плідної діяльності Ж. Новерра здійснена жанрова класифікація танців у балеті; поняття «танець у характері» набуло визначеності. Відбулося остаточне відділення балету від буффонно-маскарадних витоків, а характерний танець став елементом, що дозволяє зберегти «маску», передану засобами хореографічної лексики. «Танці в характері» стали структурним елементом балетної вистави (побутові сцени, *entrees* комедійно-гротескного характеру), але їх лексична наповненість ще не була чітко визначена, змішення різножанрових рухів підпорядковувалося завданню створення конкретного хореографічного образу, характеру.

Л. Блок зазначає: «<...> руки в комічному народному танці підкидає вище плеча в невимушених позах, чого не можна робити в серйозному танці» [34, с. 103]. Загалом у художній мові вже «проростає» прообраз балетної вистави XIX ст. із класичним і характерним танцями в його структурі (внутрішньо жанровий розподіл, внутрішній контраст балетної драматургії) та театральнo-сценічним осмисленням «танцю в характері».

Прояв конкретно-національного у Ж. Новерра трансформується у співставленні з узагальнено-класичним: лексика «благородної, шляхетної мови» та «жаргонна» хореографічна мова переосмислюється у національний жанр, в

якому сюжету з селянського життя вирішуються засобами хореографії. Осмислення класиками-просвітителями категорії «національного» як сукупності усіх подібних рис народу (Дідро) Новерр проектує на сферу хореографії, створюючи характерний танець як *«танець у характері конкретного народу»*.

Послідовники французького хореографа і теоретика Ж. Ж. Новерра – Ш. Л. Дідло і Жан-Антуан та Маріус Петіпа, французькі артисти балету, які тривалий час працювали у Росії і сприяли виходу російського класичного балету на одне з перших місць в Європі, зробили вагомий внесок у розвиток російського, а отже й українського класичного балету. Класичні традиції європейської балетної школи у XVIII ст. почали «проростати» й в Україні. Як писав Г. Квітка-Основ'яненко, саме у 1780 році в Харкові влаштовано театр. Давалися також балети, що ставив «відставний Санкт-Петербурзького театру дансер Іваницький. Гадаю, що ці балети були звичайними дивертисментами, але чув, що трупа складалася з дванадцяти осіб, усі з харків'ян. Звичайно, між ними були й жінки, бо ті, згадуючи про цей веселий для Харкова час, із захопленням розповідали про одну з танцівниць – малярівну (дочку маляра), яка полонила всіх відвідувачів спритністю і легкістю в танцях, а ще більше привабливою зовнішністю» [130, с 230]. Цілком можливо, що дивертисментні вистави Іваницького, знайомого з постановками Анджоліні, були близькі за національно-демократичними тенденціями до вистав російського балетного театру і мали жанрово-комедійний, побутовий характер. Вірогідно, що перший харківський балетмейстер використовував не лише російські народні танці, а й елементи українського хореографічного фольклору, а чарівна «малярівна» захоплювала харків'ян своєю легкістю, граціозністю і темпераментом саме в стилізованих українських танцювальних композиціях.

Професіоналізація балетного жанру отримала розвиток на теренах *українського кріпацького театру*. Перша балетна вистава була показана у 1801 р. у виконанні кріпацької театральної трупи поміщика Д. Ширая, що складалася з сорока осіб підготовлених танцюристів і кріпацького оркестру. Артистам у кріпацький театр для постановки балетних вистав та надання фахової освіти запрошувалися відомі іноземні педагоги-хореографи, балетмейстери, художники-

декоратори з імператорських театрів Москви та Санкт-Петербургу (Ф. і К. Мореллі, П. Пінюччі, Дж. Канціані). Князь П. Шаліков у своїй книзі «Мандрівка до Малоросії» у 1803 р. описував виконавську майстерність трупи, що вирізнялась «виразними положеннями», «швидкістю ніг своїх», «обертаннями і поглядами», і створені ними картини вистави «красномовно» пояснювали історію подій» [233, с. 76].

Кріпацькі театри у репертуар долучали одночасно класичні номери та характерні танці, зокрема й українські, що підпорядковувались сюжету дії, іноді складали окремі дивертисменти.

На початку ХІХ ст. розпочався якісно новий етап у західноєвропейському мистецтві класичного танцю. В 30-40 рр. ХІХ ст. хореографічна мова починає розглядатися у якості цілісної системи поетичного узагальнення, особливу роль в якій відіграє рівень типізації (умовна дієвість) у кожній окремій сценічній ситуації.

У середині століття відбувся перехід до *академічної системи хореографії*, коли велика увага приділялася танцювальній формі. Хореографічна практика й теорія танцю довели, що смисл форми втілюється виражальними засобами, які мають свою специфіку в кожному з видів художньої мови сценічної хореографії.

Західноєвропейський романтизм у першій половині ХІХ ст. позначився на розвитку та становленні балетного мистецтва в Україні наступною тенденцією: на зміну кріпацькому театрові прийшов «вільний» театр. Театральні трупи О. Ленкавського, І. Штейна, Л. Млотковського працювали в Україні з різними за жанрами класичними балетними виставами. Відомо з джерельної бази, що у 1816 р. польсько-російська музично-драматична трупа під керівництвом режисера і хореографа О. Ленкавського відтворювала на київській сцені опери і балети.

Ю. Станішевський у праці «Національна опера України» описує балетні вистави того періоду як «дивертисменти з відомих побутових і народних танців», що є свідченням підпорядкування балетного мистецтва оперному. Виняткове місце посідала «чарівна малоросійська опера у 12 перемінах» «Дніпровська русалка» Ф. Кауера, К. Кавоса і С. Давидова з народними українськими піснями і танцями [248, с. 167].

«Малоросійська опера» І. Котляревського «Наталка Полтавка», показана у 1819 році трупю на чолі з М. Щепкіним, розпочала професійне становлення українського музично-драматичного театру з національним танцювальним та пісенним фольклором. Сценічний танець вийшов на якісно новий рівень та став *складовою частиною музичної вистави*, спрямований на розкриття характеру персонажа. У 1821-1822 роках до таких видовищних українських музично-драматичних вистав зростає інтерес глядачів. Спочатку це були виступи танцюристів під час антрактів або балетні дивертисменти після вистави. Репертуар трупи був дуже широким і різнохарактерним: водевілі, пантоміма, інтермедія, мелодрама, трагедія, комедія, оперети, опери і навіть балети.

О. Ленкавський запрошує до Києва російсько-українську трупу на чолі з актором М. Щепкіним, який започатковує поняття *«танець в образі»* (опера «Наталка-Полтавка» та комедія з музикою і танцями «Москаль-чарівник»).

У 1827 р. О. Ленкавський розширює «чарівну оперу» «Українка, або Чарівний замок», поставлену у 1823 р., додавши нові танцювальні номери, балетні сцени русалок, українські пісні, інструментальні мелодії (серед діючих осіб духи, німфи, русалки, тіні предків, а дія супроводжується «чудесами» та перетвореннями). Упродовж плідної роботи О. Ленкавського в Києві балетне мистецтво посіло чільне місце у драматичних та оперних виставах.

У 1830-1838 рр. балетні трупи І. Штейна і Л. Млотковського сприяють підвищенню рівня професійної майстерності артистів України, посилюють на балетній сцені вплив реалістичних тенденцій російського балету (постановки І. Вальберха, Ш. Дідло, А. Глушковського) у сфері використання елементів народних танців, сюжетних мотивів із російських літературних творів.

Вагомий вплив на процес еволюції українського балетного мистецтва у другій пол. XIX ст. мали часті гастролі в Україні іноземних та російських майстрів балету: московські артисти на чолі з балериною Є. Андрієвою та балетмейстером П. Маловернем репрезентували уривки з балетів московського театру; балетна трупа під керівництвом австралійського балетмейстера А. Опфермана (1863-1867 рр.) у Києві в театрі італійської опери представила

балети «Жизель» (А. Адан), «Чарівна флейта» (В. Моцарт), «Есмеральда», «Катарина, або Донька розбійника» (Ч. Пуні). Виступи видатних виконавців російського і європейського балетів стимулювали професійний розвиток балетної трупі Київського театру, заснованого 27 жовтня 1867 р.

Позитивною тенденцією в подальшому процесі становлення українського балету стала робота балетної трупі під керівництвом польських балетмейстерів С. Ленчевського (випускника Варшавської театральної школи) і М. Ланге, зусиллями котрих у сезоні 1893-1895 рр. поставлені одноактні дивертисментні балетні вистави «Малоросійський балет», «Приморське свято», «Жнива в Малоросії», «Свято угорських циган», «Космополітана», «Фея ляльок» і ін. [248, с. 75].

Керуючись принципами класичної школи, С. Ленчевський прагнув до посилення виразності хореографічної мови в ансамблевих і масових сценах, більш чіткого виявлення національних елементів ознак танцю, для чого широко застосовував елементи українських танців, збільшив балетну трупі. Таке видозмінення виконання українських рухів мало дещо стилізований характер, проте виконувалось під національні пісні та мелодії. Проблема підбору музичного супроводу вирішувалась балетмейстером у співпраці з диригентом Д. Пагані, з яким створено вищезазначені вистави-дивертисменти [212, с. 4].

Із 50-х років розпочала свою діяльність трупа балетмейстера Варшавського оперного театру Моріс-Піона. Інтернаціональна трупа з українських, російських і польських артистів, окрім класичних балетних вистав, опановувала постановки М. Піона з використанням народних танців, засновуючись на них. У балетних виставах, побудованих на польських народних танцях («Весілля в Ойцов'є» у Києві йшла під назвою «Селянське весілля» на музику Я. Стефані; «Стах і Зоська» на музику О. Жабчинського), М. Піон спробував ввести український козачок, який виконували поряд із польським краков'яком й мазуркою.

Аналіз вистав українського оперно-балетного театру першої пол. XIX ст. доводить, що в його межах формування самостійної національної хореографічної мови, що базувалась на народному танцювальному мистецтві, не відбулося, хоча

фрагментарно елементи фольклорного танцю залучалися до вистав як основа характерних танців, вставних жанрово-побутових епізодів, створюючи відповідну емоційну атмосферу, настроєве забарвлення образів.

У першій пол. XIX ст. в оперно-балетному театрі сформувалася структура *українського дивертисменту*. На цьому етапі розвитку хореографічна мова балетної вистави віддзеркалювала побутово-поетичні обряди та символіку міфо-фольклорної образності, і повністю відповідала розумінню мистецтва як певного відображення/впізнавання національного об'єкту.

У другій пол. XIX ст. під впливом загальнокультурних та ментально-психологічних тенденцій у балетному театрі посилювався інтерес до відображення художніх образів певних національностей з притаманними їм характерними рисами та розкриття яскравості хореографічного темпераменту і потенціалу для сценічного втілення («золотий фонд» світового балету – характерні танці в балетах «Раймонда» та «Лебедине озеро», в яких через систему музичних жанрових і національних характеристик солістам і кордебалету додані яскраво виражені національні риси).

У російському балеті сформувалися два типи характерного танцю за національною ознакою: танці народного походження, що відтворювалися в побуті, та модні іностилеві танці (іспанські, італійські тощо), тобто відбулася канонізація синтезу народного і класичного танців за принципом формування характерного танцю як «іншого» від класичного, як «впізнавання образу від образу».

Трансформація класичного балету Західної Європи наприкінці XIX ст. (занепад традицій після 1870 р.) виявила його нову сутність «танцю заради танцю» у *«білому балеті»*. За описом В. Гаєвського, «білий балет» XIX століття – головне відкриття у хореографії зазначеного часу (Ф. Тальоні, частково Ж. Перро, М. Петіпа, Л. Іванов, М. Фокін). Не основуючись на алогізмі, «білий балет», на думку В. Гаєвського, звільняє людину від «важкого почуття провини, відкриваючи романтичний всесвіт арабесків, яскравих ліній, ритмів і поз» [67, с. 10-12]. Така увага до чистого пластичного руху знаменувала початок формування системи уявлень про механізми втілення смислу в матеріальному

об'єкті, переводі внутрішнього змісту у зовнішню форму. Опосередковано ця тенденція відобразилася й на змісті національного в балетному мистецтві.

У творчості М. Фокіна відбулося формування характерного танцю-сюїти, тобто групи танців, об'єднаних однією композиційною думкою та невіддільних від сценографії, костюмів, музики. Художня мова характерного танцю вивільняє «характерність» із конкретики традиційних, закріплених у театральних-художніх формах соціально-культурних ролей (народних або історичних), відбувається пошук характерної, обумовленої музикою, пластики – створюється нова художня якість, заснована на симфонізації музичного і хореографічного начал (імпресіоністичний одноактний балет). Стихія характерного танцю розкривається у формах масової народної сцени («Половецькі танці», 1914 р.; «Іспанський балет» з «Арагонської хоти», 1916 р.), підпорядковуючись загальному балетмейстерському задуму.

На початку ХХ століття балет як самостійний і творчо розвинений сценічний жанр в його класичних формах існував лише в Росії завдяки творчості видатних композиторів-симфоністів (П. Чайковський, О. Глазунов) і балетмейстерів-класиків (М. Петіпа, Л. Іванов). Завдяки діяльності М. Петіпа формуються певні канони класичного балету, за якими будувалася структура балетної вистави, її композиція і танцювальні форми, багатоактність і декоративність, зовнішні ефекти, а також складається нова стилістика класичного танцю, його художня мова збагачується романтичними тенденціями – драматичністю, окриленістю, чуттєвістю (постановка на київській сцені балету А. Адана «Жизель» за петербурзькою редакцією Ж. Перро та М. Петіпа, 1926 р.). Хореографічна мова російського балетмейстера в дусі італійської хореографічної школи побудована на контрастуванні хореографічних тем, пластичному розвитку хореографічного мотиву.

Високу культуру російської школи класичного танцю демонструють в Україні (Київ, Харків, Одеса) видатні московські балерини Є. Гельцер, М. Обухова та Є. Смирнова, петербурзькі виконавці – Л. Єгорова, С. Андріанов, А. Балашова, М. Мордкін, М. Кшесінская та ін. Змальовуючи танець Є. Гельцер, Ф. Лопухов писав: «Сплески рук у Гельцер – суто мочалівські, широко патетичні.

Піруети вогняні і в своєму роді неповторні». Її виконання зачаровувало глядача пластичною виразністю, кожен жест та рух наповнений змістом, емоцією. За висловом М. Габовича, «мистецтво Гельцер зрозуміле навіть не спокушеному у балеті» [151, с. 105-126].

Зарубіжний та російський досвід розвитку класичного танцю у 20-30-ті роки ХХ ст. продовжував свій вплив на формування художньої мови класичного танцю в Україні (балетмейстерські здобутки українських балетних театрів початку ХХ ст.: К. Залевський, А. Кочетковський, Б. Ніжинська, М. Фокін). Крім того, соціально-політичні зміни в Росії (Громадянська війна, інтервенція, розруха, національна автономія України у складі Російської держави, події 1917 р.) відзначилися складністю умов, в яких ціною величезних зусиль збережено класичний балет: висунуті нові керівники, почали навчання нові артисти. Велика роль у цьому належить таким діячам балету, як А. Горський, В. Тихомиров, Е. Гельцер – у Москві; А. Ширяев, Ф. Лопухов, Л. Леонтєв, В. Семенов, А. Ваганова, Е. Люком, Е. Гердт – у Петербурзі. Завдяки митцям-ентузіастам збереглися та виникли нові школи, студії, інститути ритму, творчі майстерні; яскраві режисерські постаті зумовили розвиток мистецьких напрямів, течій і їх розгалужень, а несталість організаційних форм театру та інші чинники обумовили можливість творчої самореалізації кожного актора-виконавця в складній системі української театральної культури.

Формування національної балетної вистави на початку ХХ ст. пов'язане зі здобутками засновника національної музичної класичної школи М. Лисенка та сформованою ним моделлю національного романтичного стилю в музиці, головною ознакою якої стало поєднання національного романтизму з реалістичними тенденціями. Важливо, що модель національного романтизму в українській інструментальній музиці означувала не лише звернення до фольклору та національних традицій, а й використання національних традицій професійної музики попереднього періоду [142, 198]. Національну специфіку музичного мистецтва визначали такі чинники як ментальність митця, національна музична мова та її інтонаційність.

У творчості М. Лисенка та його послідовників-симфоністів створені та розвинені основні напрями музичного тематизму фольклорного типу, пов'язані з широким колом жанрів українського фольклору, їх музичною образністю і стилістикою. Ліричний, лірико-драматичний, епічний, героїчний, танцювальний напрями музичного тематизму фольклорного типу у подальшому вплинули на балетмейстерські рішення перших українських національних балетних вистав.

Л. Корній зазначає, що у тематизмі ліричного характеру виявилася типова для ліричних українських народних пісень яскрава мелодійність широкого дихання; в епічному тематизмі, що наближався до дум, створено декламаційну мелодику оповідного характеру; у героїчному тематизмі, пов'язаному з історичними піснями, мелодика відзначається енергійністю, динамічністю [142, с. 11-18].

В інструментальних творах композитора та його послідовників, що розвивали національну традицію (В. Барвінський, М. Леонтович, С. Людкевич, К. Стеценко, Л. Ревуцький і ін.) яскраво виявилися музична стилістика, характерна для романтизму: яскравий мелодизм (пісенна, кантиленна, аріозна, декламаційна типи мелодики), позначений національними особливостями; відхід від нормативності побудови форми, вільне розгортання музичного матеріалу з використанням варіанто-варіаційного розвитку; відбувається становлення поліпластовості, поліметрії, характерних для музики ХХ ст. Але сформована національна модель романтичного стилю містить й реалістичний метод, що виявився у втіленні тематики суспільного значення, проведенні народно-визвольної та патріотичної ідеї, у підходах до розкриття історичної тематики, викривальному і сатиричному спрямуванні творів, правдивому відображенні народного характеру тощо. Таким чином, в українській класичній музиці відбулося становлення самостійної національної традиції (створення індивідуального стилю з виразною національною специфікою), в якій, з одного боку, поєдналися романтичні та реалістичні ознаки, а з іншого, – втілено синтетичний підхід щодо використання всього спектру професійно-інонаціональних класичних традицій і канонів [141, с. 103].

Традиції «білого балету», здобутки російської класичної музики та бурхливий розвиток української інструментальної музики сприяли народженню на українській сцені симфонічних безсюжетних класичних балетів, в яких балетмейстери М. Дисковський, О. Горський, Л. Жуков, П. Вірський прагнули передавати високий поетичний і філософський зміст [78, с. 11]. Класичні твори М. Римського-Корсакова «Іспанське капричіо» (1925 р.) (пост. М. Дисковський), П. Чайковського «Лебедине озеро» (1927 р.) (пост. П. Вірський та М. Болотов за хореографією М. Петіпа) виділялися вправним варіюванням пантоміми та класичного танцю, виразною композиційною структурою, чіткою хореографічною мовою. Український класичний балет 20-30-х років ХХ ст. проходив шлях новацій: змінювались узвичаєні балетні форми, образи, техніка; додавався сучасний зміст («Коппелія» Л. Деліба, «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Червоний мак» Р. Глієра, «Блазень» С. Прокоф'єва, «Футболіст» В. Оранського тощо). Зміна попередніх сталих форм, вимушена відмова від виворітності, пальцевої техніки, запозичення експериментальної хореографічної техніки на балетній сцені – період закономірний і необхідний [78, с. 14].

Для балетного мистецтва факт стилістичного коду з моменту його створення завжди була незмінною умовою. Узвичаєні конфігурації й правила балету довготривалий час реалізовували роль певних матриць, що унеможливлювало розвиток балетмейстерських пошуків. Етапи балетмейстерського мистецтва розкривають розбіжне ставлення до принципів організації танцювальної дії. До ХІХ ст. у хореографії прослідковується спрямованість на «зображальне», критерієм якого є довершена, майже акробатична техніка виконання рухів. Заміна наголосів із поверхневої яскравості його реалізації на виразальні перспективи цієї техніки виконання рухів прослідковуються у творчості М. Петіпа, з іменем якого пов'язаний початок епохи «виразного» балету. Проте, така «виразність» не порушувала кордони сакраментальних кшталтів балетного арсеналу. Стильова заангажованість виразальних засобів, що настає у балетному мистецтві після М. Петіпа, стала засадою для оновлення за замістом хореографічної мови, залежної від емоцій та настрою музичного твору.

Відтворення музики рухами тіла, яке впроваджено творчістю А. Дункан, розкриває сучасну епоху в історії балетного мистецтва. Великі перспективи, які створює варіативність вживання хореографічних форм у відтворенні художнього образу, визначили розвідки інакших засобів виразності, спроможних продукувати характери за визначених ситуацій. Саме у цьому фокусі М. Фокін тлумачить зображальне, сформувавши засади естетики імпресіоністичного балету. Специфічна манера використання хореографічного жесту цілком визначила своє місце. Саме як самодостатнього засобу виразності до жесту, здатного побутувати в хореографічному тексті своєрідним *пластичним знаком* – втіленням полісемічної та типізованої образності [30, с. 9]. «Програму» подальшого розвитку усього балетного мистецтва XX ст. з умовністю його хореографічного малюнка, його експресіоністичною виразністю своєю творчістю заклав у балетмейстерських постановках В. Ніжинський.

Послідовником ідей М. Фокіна і В. Ніжинського в Україні був К. Голейзовський, усе ж його розуміння «зображального» та «виражального» додає модерні риси у балетну естетику XX століття. У них суттєво збільшується зміст філософсько-психологічного узагальнення.

Поступаючись конкретикою змісту, К. Голейзовський творить *симфонічний танець*, мова якого є мовою емоційних проявів. На його думку має важливість хореографічна лексика. Визначальним виступає – асоціативний ряд, який вона розкриває у собі та його відповідність завданням, що ставить перед собою балетмейстер. Відтак, *знакова абстракція* класичного танцю у К. Голейзовського – фундамент будь-якої хореографічної форми. Декорації відіграють схожу роль у його балетах.

Це умовність, що допомагає зосередити увагу на невпинному русі виконавців (постановка «Половецьких танців» в опері «Князь Ігор» О. Бородіна на українській сцені, 20-ті рр.). К. Голейзовський не ставить за мету зовнішню ефектність, дотримуючись історичної точності створює хореографічний малюнок за правилами автентичних танців Сходу. Це дозволяє йому передати експресивно проникливий образ темпераментно-вогняної стихії, яка нищить все [30, с. 11].

Формування української хореографічної школи і системи класичної хореографічної професійної освіти під визначальним впливом російської (петербурзька і московська) та західноєвропейської (французька й італійська, а також їх поєднання – польська) сприяло «консервації» та «застиганню» класичних канонів хореографії.

Перші балетні студії та школи класичного танцю створені С. Ленчевським у 1894 р. при Київській опері, що працювала до 1909 р., Н. Тальоні-Дудинською в 1915 р. при Харківській опері, Р. Баланотті в 1916 р. при Одеському оперному театрі. В 1915 р. потужну школу в Києві заснувала головний балетмейстер опери Б. Ніжинська, вихованка Петербурзького хореографічного училища і учениця М. Фокіна, яка розгорнула підготовку професійних артистів [78, с. 10].

За радянської влади, а в Україні з 1919 р., започатковано систему закладів підготовки фахівців класичній хореографії – танцівників і балетмейстерів.

Першу українську балетну трупу і хореографічну студію при театрі на Мерінгівській вулиці (нині ім. М. Заньковецької) очолили російський балетмейстер, танцівник М. Мордкін та прима-балерина московського Большого театру М. Фроман, створивши Державну українську музичну драму.

Роботу з артистами балету, готуючи їх за системою класичного танцю, вели в Києві Б. Ніжинська у Центростудії балету, де вчився С. Лифар, із 1920 р.; І. Чистяков і петербурзька балерина О. Гаврилова з 1918 р., К. Давидова (з 1924 р.).

Новий етап української класичної хореографії й професійної освіти припадає на 30-ті роки. Він почався з 1925 р. відкриттям театрів опери та балету в Харкові (1925 р.), Києві та Одесі (з 1926 р.), а потім у Полтаві, Вінниці. У той самий період розпочинається процес формування єдиної радянської системи хореографічної освіти з централізованим управлінням у Москві. За формою - це система залежних крайових, регіональних, обласних, міських органів управління освітою на базі загальноприйнятої методики класичної хореографії [78, с. 16].

У 30-х рр. у балетних училищах закладаються основи методики викладання характерного танцю. У світлі радянської ідеології впровадження характерного танцю символізувало появу в рафінованому балетному жанрі так званого «балетного

пролетаріату», зрівняного у правах із класичним танцем, що встановлювало «класову рівноправність». Характерний танець став своєрідним каталізатором становлення радянського балету «в боротьбі за реалізм».

Активний розвиток української класичної хореографії та професійної освіти в той період сприяв динамічним жанрово-стилістичним перетворенням в українському балетному мистецтві: експериментальні, еkleктичні хореографічні видовища 20-х років у 30-ті рр. трансформуються в *жанр драмбалету (хореодрами)*.

Тенденція інтенсивного розвитку радянського балету 20-30-х рр. XX ст. у напрямі оновлення класичної мови іностильовими лексичними елементами позитивно позначилася на українському балетному мистецтві активізацією використання в художній мові ритмоформул найрізноманітніших національних танців (аплікацій народних рухів) у механічному поєднанні з основами балетного академізму. У 1924-1926 рр. створено балет М. Вериківського «Ягелло» на історичну тематику, дещо пізніше – балет «Весняна казка», що став першою спробою музично-хореографічної інсценізації однойменної драми О. Олеся [286, с. 721].

Успішним можна вважати балет композитора П. Козицького на лібретто А. Петрицького «Вогні великого міста». У той же період композитор Л. Лісовський працює над ескізами першого українського балету «Майська ніч», де широко використовує українські народні пісні, український фольклор.

На основі аналізу українських балетів того періоду визначено наступні види такого механічного синтезу: а) поєднання класичних позицій тіла та положень рук і голови в народному танці; б) розподіл типів художньої мови класичного та народного танців за сольними і масовими балетними формами.

Вистави, засновані на механічному синтезі, не витримали випробування часом, але на цьому пошуково-експериментальному, проміжному етапі закладено основи синтезу класичного і народного танців у художній мові балетної вистави.

Таким чином, активне й різнобічне використання європейського та російського хореографічного досвіду відіграло *професійно-спрямовуючу роль* у злеті вітчизняної балетної культури.

Занепад романтичних традицій в балетному мистецтві Франції, Італії, Англії пов'язаний з кардинальною зміною світоглядних координат кінця XIX – початку XX ст., індивідуалізацією філософсько-естетичних принципів у мистецтві.

Збережені та оновлені традиції балету, як самостійного сценічного жанру в його класичних формах, отримали нове дихання в Росії завдяки творчості композиторів-симфоністів (О. Глазунов, П. Чайковський) і балетмейстерів-класиків (Л. Іванов, М. Петіпа), а згодом – в Україні. Канонічні класичні балети М. Петіпа (характерними ознаками яких є чітка композиція танцювальних форм, багатоактність, декоративність, зовнішні ефекти) на українській сцені в 20-ті роки поступово збагачувалися новими принципами побудови хореографічної композиції (контрастування тем, пластичний розвиток мотиву) та драматизації танцю (насичення масових сцен ігровими моментами, введення побутових деталей). Посилення виразності художньої мови в напрямі більшої чуттєвості, окриленості, драматичності (поєднання класичного танцю і пантоміми, чітка композиційна структура та ін.) закріплювало на балетній сцені України стильові особливості *романтизму, романтичного балетного канону*.

Слід відмітити й *формуючу роль* національної композиторської музичної школи, яка в тісному зв'язку з театром XIX – початку XX ст. та українською фольклористикою спричинилася до стильової визначеності *української національної музики* (балетної, зокрема) з її характерними ознаками: опорою на пісенний та танцювальний фольклор, широтою тематики, доступністю та ясністю музичної мови з діатонічною гармонією, варіаційним розвитком, провідним значенням мелодичного начала, поліфонічними прийомами підголоскового характеру. Розвиток українського хореографічного мистецтва, збагаченого національними театральними, інструментальними, музично-драматургічними здобутками, продовжувався в драматичних і оперних виставах.

1.3. Трансформація та інтеграція народних танцювально-лексичних елементів у художньо-цілісну систему хореографічної мови національної української балетної вистави

Українська народна хореографічна культура становить природну основу й невичерпний арсенал зображально-виражальних засобів професійного мистецтва – балету, з одного боку, перебуваючи з останнім у тісних взаємозв'язках, з іншого – маючи вектор власного розвитку, свою власну роль органічної складової частини духовного життя людей.

Показовим для української народної культури (хореографічної, зокрема) є нерозривний зв'язок естетичних та етичних категорій. Народне мистецтво України зосереджується на відображенні добра, втіленні різними художніми засобами всього розмаїття його проявів. Навіть серед засобів комічного, наявних в українській народній хореографії, майже не знаходимо засобів гостросатиричних і зовсім відсутній сарказм.

Ю. Чурко наголошувала « <...> Щоб переконатися в наявності численних зв'язків танцювального мистецтва з життям, досить навіть побіжного погляду на його історію і естетичну природу. Як відомо, танець з'явився одним з перших видів мистецтва, ставши супутником людини ще на ранній стадії його розвитку» [298, с. 11]

Негативні явища життя в танцювальному фольклорі викриваються, осміюються через сатиру, жарт, гротеск. Образи відразливого, злого можна пізнати лише в окремих обрядах і танцях. А поряд із ними, як правило, жарт, гумор. При цьому комічне в народному хореографічному мистецтві може мати безліч форм і відтінків: висміюються і соціальні вади, і людські характери, і побутові ситуації. Для оптимістичного ладу народної хореографічної творчості меншою мірою, ніж для деяких інших видів мистецтва, властиве зображення трагічних життєвих колізій. І не тому, що хореографія володіє нечисленним арсеналом засобів для відтворення потворного чи фатального. Пластика людського тіла спроможна розказати про них досить красномовно. Факторами, що витіснили бридке і безнадійне з образної системи народної хореографії є, на наш погляд, властиві колективній свідомості стійкий оптимізм, судження про безсмертя свого роду. Бажаючи зміцнити загальне, ґрунтовне – вічність краси та буття, – народ відкидає зло і смерть як вияви

часткового, минушого. В українській народній хореографії присутні образи зла та смерті, однак немає окремих танців, присвячених злим духам або смерті.

Саме танець є одним із найпотужніших джерел культурного оптимізму нації. Мета прадавньої танцювальної магії – народжувати добро, пробуджувати після чергового згасання життєві сили, нести радість. У цих згасаннях – відродженнях життєвої сили відбиваються циклічність природних явищ і пов'язані з ними художньо-емоційні цикли народного життя. Причому танець не лише ілюструє послідовні етапи сонцевороту в природі й пов'язані з ними емоційні стани, а й розкриває буттєвий зміст народного життя. Ці ідеї збереглися в народній хореографії як домінантні.

Визначальною рисою українського світогляду, на думку Д. Чижевського, є *емоціоналізм* на протигагу західному раціоналізмові: «Емоціоналізм виявляється у високій оцінці життя, почуття. Почуття, емоція оцінюються не лише як цінний елемент етики та релігії, але навіть як шлях пізнання» [296, с. 17]. Д. Чижевський вслід за Г. Сковородою підкреслював, що в українській традиції визначальною є *«філософія серця»*: «Філософія серця характерна для української думки, але ця філософія має не лише той сенс, що високо оцінюється почуття».

«Філософи серця» вважають, що в душевній житті людини глибше, ніж свідомі, самій людині ясні душевні переживання, лежить їх основа, а саме серце – та найглибше захована в людині «безодня», яка породжує та зумовлює собою, так би мовити, «поверхню» нашої душі. З цією думкою зв'язане твердження, що людина є «малий світ», «мікрокосмос» [296, с. 17].

Дефініції зазначені Д. Чижевським домінантної течії української філософської думки сприяє усвідомленню й філософії народного танцю, котра є «філософією серця», втіленою у хореографічній пластиці. Вона (народна хореографія) стала такою задовго до того, як філософська думка виокремила поняття «філософія серця». Тому у контексті нашого дослідження доцільно простежити як український народний танець («танець серця») інтегрується у раціональні схеми, ідеї інтелектуального конструктивізму балетної вистави («танець розуму») у порівнянні зі шляхом розвитку класичного західноєвропейського балету.

Найхарактернішим для української міфології, на думку Д. Антоновича, є те, що в ній «немає жодних натяків на існування дуалізму, тобто, двох начал» (добра і зла). Всі боги добрі, всі дбають про благо людини. Деякі боги, може, трохи загрозливі, але ніколи не злі. Коли начало зла прийшло з християнством в Україну (у вигляді диявола чи сатани), то і цей образ в Україні втратив свою демонічну могутність і в уяві українського народу обернувся в істоту досить нещасливу [5].

Д. Антонович справедливо вважав культ природи праукраїнців, насамперед, сонячним, де категорії світла, дня домінували над категоріями темряви, ночі: «Релігійний культ українського селянства – це культ природи, правдоподібно, сполучений більше із Сонцем, ніж Місяцем». Щонайменше, провідні українські обряди сполучені з поворотами Сонця: колядування та щедркування – з зимовим поворотом Сонця на літо, веснянки – з весняним рівноденням, купальська справа – з літнім поворотом Сонця на зиму, і коляда – з осіннім рівноденням. Так, ніби уцілів народний сонячний календар [5].

Життя за сонячним календарем зумовило *позитивний світогляд народу*, в якому домінують категорії добра, а злу відведена роль другорядна. Його (зла) образні характеристики не деталізовані тією мірою, як це бачимо в західній традиції. «<...> Дехто з фольклористів знаходить якісь менш виразні пережитки, що вказували б і на місячний культ», – писав Д. Антонович. Звичай похоронні й поминальні вказують на віру в загробне життя померлих, мабуть, виявлявся культ природи і в тому, що народна фантазія заселяла ліси, води, поля, болота різними потворами та духами, що під впливом християнства злились в поняття нечистої сили, але це належить до явищ порівняно недавніх [5].

У кожному разі, на селі як християнство, так і сполучене з ним поняття про чорта порівняно недавнього походження і, як констатував Ф. Вовк, тісно сполучене з біблійними та середньовічними теологічними поняттями: «Ця відсутність у світогляді українського народу – як у найдавніших часах, так і пізніше – начала зла як рівнозначного з добром лихого духа, що постійно бореться з духом добрим, накладає характерну печать на увесь народний характер і на всю народну культуру». Народні маси, що довго залишались чужими християнству, як кажуть етнографи,

зберегли найбільш старовинні вірування, сполучені з культом небесних світил, а все інше має пізніший і, очевидно, наносний характер. «Це дозволяє нам думати, що християнство в центрах і пізніше на селах лягло на Україні на ґрунт, вільний від усякого фетишизму» [5]

Народна демонологія, своєрідності якої на українському ґрунті торкався Д. Антонович, нерозривно пов'язана з народною хореографією. Фольклорний матеріал показує, що всі стихійні духи в українській демонології – це танцюючі духи. «Танцюють русалки, мавки, лісовики, лісовиці, танцює Перелесник, танцює гуцульський Чугайстер і, зустрівши людей, запрошує їх до танцю. Збираючись на Лисій Горі, переважно в танцях збавляють час вродливі українські відьми. Танцюють, зрештою, і чорти, й охоче запрошують сільських музикантів заграти їм до танцю. Чорти зя'вляються і на ігрищах, де, траплялося, закружлявши дівчину в танці, забирають її з собою». Народна пам'ять зберегла окремі деталі «демонічних танців», завжди характерних для тих чи інших стихійних духів. Українська демонологія – це, переважно, витвір сільської, селянської, а не міської, городянської культури. Вона позбавлена «надзвичайної деталізації», однак сповнена *дивовижної поезії*. Світ стихійних духів завжди прихильний до українського селянина і не викликав у нього страху, оскільки невіддільний від культу природи, лагідної, принаймні, не ворожої до людини української природи, з якою селянин – дитя цієї природи не мав жодних підстав ворогувати [5].

Народний танок беззаперечно спростовує уявлення про боротьбу з природою, що її вели наші предки, і страх перед природою як чинник народного фетишизму. Ці уявлення, механічно перенесені з іншокультурного ґрунту, де боротьба з несприятливою, грізною, руйнівною природою була реальністю, заперечуються філософією і поетикою народного танцю, котрий навіть у пізніх своїх формах зберігає виразні прикмети причетності до культу природи.

Природність (у найширшому значенні цього слова) зумовлює особливу *імпровізаційність* народного танцю. В українському народному танці багато важить фактор техніки, навіть віртуозної технічної вправності («повітряні танці», насамперед – «Гопак»), отже, чинник тренування (до танцювальних дійств ретельно

готувалися, лише майстерні танцюристи могли ставати «хороводицями», «березами», допускалися в гурт танцюючих), але ще більше значило художнє чуття танцюриста-виконавця, що *прагнув вільного естетичного самовираження*, а не точного, механічного відтворення якогось раз і назавжди сформованого танцювального жесту (що було нормою, скажімо, для бальних, придворних, королівських танців та балетів і вироблялося за участю професійних учителів танцю в Західній Європі). Українському народному танцю властива *ритуальність*, що передбачає розкату багатоваріантну, імпровізаційну інтерпретацію ритуалу (календарно-обрядового, весільного, поминального тощо), однак *не властива етикетність*, де на перше місце висувається точність у дотриманні певних рухових формул і композицій.

Хореографічне мистецтво українського народу, що сформувалося на базі селянської, а не міської культури, є важливим формотворчим чинником народного способу життя, організовуючи його темпоритм, надаючи йому завершеного пластичного артистизму, поглиблюючи його буттєвий зміст і сенс. Характер українського танцю тонко відчував В. Верховинець. Описуючи народний танець, він звертає увагу не лише на елементи техніки, композиції тощо, а й навіть на етику ритуальних моментів, робить висновок про те, що народний танець був і залишається незмінним, фундаментальним компонентом як культури народних свят, так і культури повсякденності [38, с. 18-19]. Танок є інструментом самозаглиблення і самопізнання, засобом скинути з себе дріб'язок буденності, зламати одноманітний ритм повсякденних механічних рухів, пов'язаних із господарською діяльністю, — отже, вивільнити душу від повсякденності, зазирнути в неї, відчувати її красу. Народний танок є постійним нагадуванням про свято життя.

Ці обставини важливі для правильного розуміння танцювального мистецтва українців, що у подальшому інтегрувалося у професійний балет. У культурах європейських країн рух танцювальних форм і технік відбувався по висхідній: певні елементи техніки, сформовані у «низовій» культурі, ставали набутком високої культури, на їхній основі створювались «салонні» бальні танці та королівські балети. Фігури новоствореного танцю при цьому чітко артикулювалися,

канонізувалися, а саме танець діставав назву й «застигав» у певній образно-композиційній завершеності (механіку цього процесу розкрила Л. Блок у своїй праці [34, с. 143].

Зазначимо, що й у країнах Європи народний танок еволюціонував різними шляхами. «Якщо в Іспанії, – зазначала Л. Блок, – народний танець – явище стихійне і глибоко традиційне, то в Італії він процвітав у зовсім іншому плані: в Італії громадський танець знайшов уперше теоретичну розробку, прибрав умовні, вчені форми, виробив свою термінологію». І далі: « <...> Починаючи з XV століття зустрічаємо вже багато імен і добре знаємо про почесне становище... вчителів танцю при дворах усіх вельможних князів в Італії. Вони й розробляли танці для світських балів, але, крім того, ставили балети, самі танцювали й навчали, вірогідно, танцюристів <...> » [34, с. 118].

Вплив «ученої хореографії» на традиційне танцювальне мистецтво французів був суперечливий, на думку Л. Блок, – навіть більше негативний, оскільки спричинив витіснення натуральної манери штучною: « <...> Та зібрана, дуже замкнута у вузький рух манера, – наголошувала дослідниця, – в якій відчуються ренесансна врівноваженість, і лягла в XVII столітті в основу вченої хореографії французів, витіснивши їхню власну, більш натуральну манеру, в якій відчуваєш ті ж ноти, що й у французькій ліриці XVI століття, простій і інтимній, також утраченій при «приведенні в порядок» усього мистецтва в епоху Леблена та Буало» [34, с. 154].

Захоплення танцями помітно вплинуло на французький королівський двір, облагородивши його не лише в пластичному сенсі. Вчитель танців був універсальним вихователем гарних манер, що включало й уміння володіти шпагою, мистецтво верхової їзди тощо. Ті плавні, вироблені жести, яких навчав танцювальний майстер, не забувалися після уроку чи протанцьованого балету і поволі складалася витончена манера у спілкуванні, якою буде славиться французький двір у XVII ст. Була виправлена хода кавалериста, властива молодому дворянинові, який з раннього дитинства мчав полями й лісами верхи в нескінченних полюваннях і травлях; хода дістала виворітність справдешнього танцюриста, який

міг позмагатися з професійним танцюристом, жест рук, округлість, уся поведінка, танцювальна розміреність і, коли розквітла пишна культура віку «короля-сонця» (Людовік XIV виступав у балеті «Ніч» у костюмі Короля-Сонця), він виявився оточеним двором, здатним стати носієм і втілювачем ідей величі монарха та його монархії. І тут учні не залишилися в боргу у вчителів: виступаючи поряд із професіоналами, вони поклали на спільну справу – театральний танець – «блиск» своїх імен і «сяйво» своїх корон; це співробітництво було найправильнішим шляхом, щоб вивести професійний танець з його приниженого становища. З переходом «великого балету» на сцену міського театру його виконавцями стали платні танцюристи, увага до нього послабшала, надто ж шанобливість. Але серйозний жанр театального танцю був створений» [34, с. 155-157].

У контексті європейської культури можна краще зрозуміти своєрідність українського танцювального мистецтва. Український народний танець здійснював у межах національної культури ті ж функції, що професійний (на базі народного, «низового») – в культурі європейській, насамперед, італійській і французькій, що їм завдячуємо створенням жанру балету та формування виконуваних ним функцій – виховної (естетична, етична, фізичне виховання) та культуротворчої.

Український народний танець також здолав шлях від мистецтва «низового» до балетного вперше у постановках П. Вірського. Однак цей шлях був своєрідним і незрівнянно довшим. Якщо імена перших учителів танців задокументовані в європейській літературі ще у XII ст., то в Україні вони з'являються лише у XX ст. Тоді ж, а не в XV – XVI ст, як в Італії, з'являється на українському ґрунті «вчена хореографія», піонером якої був В. Верховинець, бо український танок функціонував у рамках народної, глибоко традиційної культури, вплинувши на розвій цієї культури, можливо, навіть більшою мірою, ніж танець французький на культуру Франції. Кульмінаційною в його розвитку була козацька епоха, пов'язана з заснуванням Запорозької Січі, яка тривалий час виконувала функції держави. Тут сформувалася національна лицарська верства – козацтво.

У культурній пам'яті українців образ козака-танцюриста залишився сильним і яскравим спогадом, подібно до образу короля-танцюриста в культурній пам'яті

французів (беручи до уваги всі цілком очевидні відмінності між французьким королівським двором і Запорозькою Січчю, між бальним, етикетним танцем придворних і вільним, розкутим, імпровізаційним танцем українського лицарства). У барокову епоху український народ дістає назву козацького народу й саме так ідентифікує себе й ідентифікується у світі. Хореографічна культура й пісенна поезія тих часів стала надбанням народної культури і класифікується в категоріях фольклорного мистецтва, народний танець став танцем провідної верстви, не втрачаючи при цьому своїх характерних особливостей – розкутості, імпровізаційності, природності пластичного образу.

Для української культурної традиції характерна постійна взаємодія народного й елітарного начал. Унаслідок цієї взаємодії формувалося і пісенне, і танцювальне мистецтво народу, збагачуючись постійно у змісті, розширюючи й урізноманітнюючи арсенал власних виражальних засобів. Ця взаємодія особливо інтенсивно і плідно відбувалася в епоху бароко – епоху відродження народної культури, яка, завдяки діяльності козацтва, стала домінуючою, спільною для всіх прошарків суспільства, синтезувавши функції «низової» і «високої» культур, що значною мірою зумовило естетичну довершеність, вишуканість і артистизм народного танцю.

Своєрідність протікання культурного процесу в Україні не має аналогів у культурах інших європейських країн, де в барокову добу спостерігається наростаюча диференціація «високої» і «низької» культур.

Хореографія, розвиваючись в єдиному руслі української культури, зазнала в барокову добу епохальних змін: «Те, що формування українського національного мистецтва збіглося з пануванням на політичній арені козацтва, мало велике значення для всієї його подальшої долі, – наголошує А. Макаров. – Для будь-якої культури важливо, хто стояв біля її колиски, чийми турботами вона зводилася на ноги» [174, с. 208].

В Україні склалися інші культурні й соціально-політичні реалії. Ще М. Гоголь вважав, що саме козацтво «накинуло свій характер і, можна сказати, колорит на всю Україну» [299]. Не уникла цього впливу й українська культура. У XVII ст. вона була

козацькою за своїм духом, художніми смаками, панівними в ній демократичними настроями. «Козацький дух нашої культури виявляється, насамперед, у величезній повазі українських митців до художнього генія народних мас, у поширеній серед українців схильності до ототожнення національного з народним, навіть з етнографічно-локальним у мистецтві» [299]. Тому природно, що найпрезентативнішим в українській хореографії став козацький танець. Саме у них, у козаках, козачках, гопакх найповніше розкривається козацький дух української культури. Українці традиційно ідентифікують у собі національне передовсім як козацьке. Народний танець є потужним засобом національної ідентифікації.

З одного боку, танець, формуючись, як складова частина обрядово-ритуальної системи, через яку відбувався зв'язок людини з довіллям за архаїчної доби, береже в собі її елементи як належні за змістом рухові архетипи (трикрок, «вихилясник», «тинок», «бокова доріжка» тощо). З іншого, таке наслідування, поступово виділяючись із ритуального тексту, приймає естетичне значення завдяки значним виконавським інтерпретаціям у різних побутових і сценічних контекстах. Проте для більшості інтерпретаторів народного танцю у 10-30-ті роки ХХ століття фольклорні зразки не завжди були загальнодоступними. Тому у танцювальному мистецтві означеного періоду превалує опосередкований підхід до їхнього сценічного втілення [30]. Орієнтацію на стилізовані й трансформовані мовні основи народного танцю, його вільну сценічну інтерпретацію можна вважати домінуючою тенденцією у розвитку української хореографії.

Розвиток національного театру сприяв формуванню *фольклорно-сценічної* та *народно-класичної* знакових хореографічних систем використання у виставах народної танцювальної лексики. Початкова модель спиралася на використання українського танцю у чистому виді.

У театральне буття її впроваджує В. Верховинець. Хореограф, вносячи атрибути фольклорного зразка, реконструював їх у контексті музично-драматичних, оперних та опереткових вистав, які здійснювала трупа М. Садовського [78, с.12]. Розвиток сценічних форм народного танцю пов'язаний з музично-драматичними та оперними постановками М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського і ін.

У 1907-1919 рр. у Першому стаціонарному українському театрі М. Садовського в Києві благотворно розвивався український сценічний танець. Музичні вистави, опери і оперети М. Лисенка і К. Стеценко, над якими працював хореограф-фольклорист В. Верховинець, були насичені іскрометними запальними українськими танцями. Ним створені декілька «Вечорів української хореографії» (1912 р.), в яких театралізований український танець став «головною діючою особою».

Так, уперше на сцені з'являється гуцульський «Аркан», а згодом розгорнуті балетні сцени в опері М. Лисенка «Енеїда» (23 листопада 1910 р.). Особливо цікавими у постановці В. Верховинця були веснянки карфагенянок і гопак на Олімпі, танець молоді біля корчми, поставлений для драми І. Франка «Укране щастя» (прем'єра 7 березня 1912 р.). Вдало скомпоновані і поставлені обрядові «хори веснянок» у п'єсі «Маруся Богуславка» винахідливо розкривали істотні деталі ліричних дійових осіб, підпорядковуючи «вірні копії» народних танців яскраво-комедійному і гостросатиричному режисерському рішення. Утім, спроба поставити цілком на цій домінанті балетну композицію виявилася невдалою.

Так, публіка досить швидко втратила цікавість до «Пана Каньовського» М. Вериківського, прем'єра якого відбулася у Харкові (1931 р.).

Піднесенню українського сценічного танцю допомагав вихід друком першої теоретичної праці В. Верховинця «Теорія українського народного танцю» (1920 р.) [57], що стала керівництвом до хореографічних постановок для П. Вірського, В. Вронського, Г. Березової та ін. й започаткувала наукову стадію свого розвитку.

В. Верховинець продовжив розпочату М. Садовським боротьбу з «малоросійщиною» на театральній сцені та писав у 30-ті роки: «Треба нагадати той самий момент, який породив цю вульгаризацію, а історія вульгаризації не сьогоднішня: на Україні, особливо, коли була одна тільки трупа Старицького, а далі Садовського та Заньковецької, тоді п'єси йшли зразково. Кожна мистецька ділянка в тих театрах – і пісня, і танок, живе слово, костюм, грим – мали своє місце, свою міру, одне одного не переважаючи, одне з другим гармоніюючи.

Але ж у сім'ї не без виродка. Були артисти, які слідували за тим, яка з п'єс більше подобається, більш «хлібна», і тоді примножилося труп, що почали налягати на

танці та накопичування пісень, де треба і де не треба. Почалась так звана «малоросійщина», та така, що запанувала по всьому просторі колишньої Росії, така, що іноді трудно було з нею конкурувати першорядному українському театру» [57, с. 19].

За винятком трупи Садовського, в інших трупах вульгаризацією народної культури було сповнене і сценічне дійство, і костюми, і засоби хореографічної виразності. Тож праця В. Верховинця мала на меті подолати вульгаризаторські практики псевдонародного танцю, розкрити красу й багатство народного хореографічного мистецтва та закласти його надійну засадничу базу.

Таким чином, у становленні етнографічного типу вистави та розвитку українського сценічного танцю *фундаментально-моделююча* роль належить музично-драматичному театру (музично-драматичні та оперні постановки М. Кропивницького, М. Старицького, П. Саксаганського, М. Садовського в Першому стаціонарному українському театрі). Попри відсутність завершених, самостійних балетних творів, він став «лабораторією національного балетного стилю», де українські композитори і хореографи відточували нове розуміння видів і жанрів українського фольклору у напрямі його *театралізації*.

Друга модель, народно-класична, виникає як альтернатива «етнографічному» балетові. На початку ХХ століття, коли український сценічний танець успішно розвивався у виставах Першого стаціонарного українського театру М. Садовського, виникла необхідність створення національного українського балету.

З цього приводу В. Верховинець висловлювався: «Наш балет, якщо йому судилося коли-небудь народитися, мусить бути народним, своєрідним, а таким він стане тоді, коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок, і коли він буде перейнятим духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та не вимушеної щирої розваги справжнього народного життя» [57, с. 28]. Але в той період український сценічний танець був лише складовою драматичної вистави.

У 1919 р. після створення в Києві першої української оперно-балетної трупи сценічний український танець став елементом і музичної вистави (танцювальні сцени в операх «Утоплена» М. Лисенка та «Галька» С. Монюшка).

Для створення незалежної оригінальної української балетної вистави не вистачало музичних партитур, що стали б основою майбутнього твору. Характерні яскраві засоби українського танцю, які б надали змогу передати на балетній сцені народне життя, були ще не досить розроблені для природного поєднання з основою балету – мовою класичного танцю.

Свою першу апробацію вона теж пройшла під час роботи над хореографією «Пана Каньовського». Крім Верховинця, над нею працював знаний в Україні балетмейстер В. Литвиненко, вихований на традиціях класичного танцю. Він був противником «голового» етнографізму, оскільки вважав, що це напрям до одноманітності та ілюстративності. Саме тому у відповідних за змістом сценах та епізодах (наприклад, «вишколу» кріпачок-балерин) користувався зображальними можливостями варіацій, па-де-де та інших танцювальних формул класичного балету.

Театралізація хореографічної лексики мала своїх наступників, зокрема, у творчості В. Авраменка, який, підпорядковуючи автентичний танець правилам сцени, надає йому яскравої видовищності. Бачення концепції народного українського балету стало підсумком творчих пошуків В. Авраменка (книга «Українські національні танки, музика і стрій»), де митець наголошує на дидактичних та просвітницько-виховних можливостях балетної вистави як «добрих ліках проти чужинецьких хвороб», здатних зробити молодь «здоровою і бадьорою, повною, повною енергії і надії на світле майбутнє наше» [3]. В. Авраменко був переконаний, що лише народний танець здатен сприяти органічному засвоєнню моральних й інших традиційних для українського народу духовних цінностей, «прагне за їх допомогою розповісти про українську історію, звертаючись до різних її образних утілень: пісенних, побутових, танцювальних, літературних»

[143, с. 5-7]. В. Авраменко вважав, що український танець береже і передає з покоління в покоління поведінкові норми, український танець формує рівні

міжособистісного спілкування між людьми. Танець акцентує увагу на культурній вазі традиційного одягу, допомагає збагнути його мову, а також мову інших складових частин народної танцювальної діяльності як органічної єдності, що по-різному розкриває та підсумовує характерологічні риси української ментальності в її зв'язках із землею, з якої вона народилась. Саме тому народна хореографічна лексика у В. Авраменка тлумачиться як синхронний контекст лексики музично-пісенної.

Саме з такої точки зору В. Авраменко відпрацьовував лексику своїх хореографічних постановок як спосіб передачі в маси украї необхідних для того часу ідей і настроїв, що знайшло відображення у тематиці його композицій. Створювались образи, які народжені історією визвольної боротьби українського народу, висловлювався протест проти будь-яких форм насильства і гноблення, образи-характери й психологічні портрети образи, що характеризують риси української ментальності, драматичні сповіді-співи про волю, хореографічні приклади історичних та поетичних сюжетів українського минулого, що розкривають типові риси українського народного характеру: «Горе Ізраїлю», «Сон Катерини», «Русалки», «За Україну», «Гайдамаки», «Запорожці пишуть листа до Султана», «Січ отамана Сірка», «Довбушева ніч», «Чумак» [143]. Це був самобутній театр українського танцю, художньою мовою якого є українська народна танцювальна лексика, пов'язана спільним задумом, образом та композиційним рішенням. Художня мова об'єднувала усі напрацьовані драматичним театром початку ХХ ст. засоби виразності: акторські, режисерські, театрального живопису, українського танцю.

У цьому театрі на основі досвіду й напрацювань М. Садовського (увага до виховання виконавського складу в напрямі вирішення творчих завдань, колективна робота над задумом та ін.) формувалися ті засади, які згодом набудуть класичного вигляду в концепції «українського народного балету»:

а) загострений психологізм образних характеристик, їх яскрава сюжетність і драматична виразність; б) світоглядна визначеність композиції в цілому, опоетизована пластикою народно-танцювальної лексики.

Після встановлення радянської влади в Україні у балетній творчості поступово стверджується хореографічна мова, що умовно поєднувала лексику класичного й характерного танців, яку проектувала відповідно до сюжетних потреб та ідейних задач постановки. Естетика соціалістичного реалізму передавала лише зовнішні риси народного танцю, зміцнюючи його трюкові елементи. Він використовувався для того, щоб зробити акцент лише на формі народності мистецтва та інтернаціональність за духом. Тлумачення, яке не відповідало такому зразку заборонялося і викорінювалося як прояв «буржуазного націоналізму». Отримували заборону постановки фольклорно-танцювальних зразків у первісному, автентичному вигляді (В. Верховинець) та навпаки, пропагувалися видовищні танці з віртуозною технікою й яскравою ідеологічною спрямованістю. «Осучаснений» таким чином фольклорний танець вважався зразковим, гідним для тиражування.

При цьому слід відзначити дивовижну життєстійкість народної культури, в якій, всупереч ідеологічним регламентаціям, збереглися форми й мотиви, що не вписувались у загальний і локальні проекти радянської, соціалістичної культури. Не забуваючи негативних змін, що відбулися в народній культурі за сім десятиліть радянської влади, не можна ігнорувати й того, що саме в той період вона зазнала й позитивних імпульсів, одним з яких стало створення державних ансамблів танцю.

Офіційна історія народного танцю у радянські часи означувала інтернаціональні інтенції (О. Різник): « <...> Танець не надто збочив із давніх народницьких стежок, хіба що народницький націоналізм змінився «інтернаціоналізмом», тож український танець відтепер мав поставати в «суцвітті» з танцями інших радянських народів. У річищі тодішнього культуртрегерства по всій країні при клубах та будинках культури створювалися, схожі один на одного, неначе краплини води, самодіяльні ансамблі народного танцю (або пісні й танцю). А над ними до кінця 30-х років сформувалася мережа «зразково-показових» професійних народно-хореографічних колективів, що мали не лише продемонструвати розквіт національних культур в СРСР, а й вказати власним громадянам, що і як мусить танцювати «радянська людина» [81, с. 647-648].

У той самий час відбувалися етапні в історії народно-сценічної хореографії події: з 1936 року в Москві почав діяти Ансамбль танцю СРСР (кер. – І. Моїсєєв), а в Києві створений Ансамбль танцю УРСР (кер. – П. Вірський, з 1980 р. – М. Вантух), до репертуару якого, поряд з українським народними танцями і хореографічними зразками інших народів СРСР, входили й сюжетно-танцювальні композиції з «радянського життя» (вимушені та ситуативні).

Від перших днів свого заснування Ансамбль стояв на позиціях національного мистецтва, був потужним стимулятором його розвитку. Це відбилося і в репертуарі, де завжди домінували українські номери, визначаючи програму і творче кредо колективу під керівництвом П. Вірського.

Створення Ансамблів народного танцю стало справжнім новаторством у сфері народно-сценічної хореографії. Засадничі ідеї Ансамблю українського народного танцю, як нового і продуктивного хореографічного жанру, обґрунтовані П. Вірським і Н. Болотовим у програмній статті «Про танці в «Запорожці за Дунаєм». Газета «Правда» (від 13 березня 1936 р.) писала: «Треба прямо сказати, що танці - найкраще, що було показано у спектаклі. Гопак у четвертому акті «поставив на ноги» буквально весь театр!» [64]. «Яскравий приклад танців в яких домінують чітке вивершення кожної музичної фрази, символічна багатозначність танцювальних комбінацій, їхня різноманітність, що сполучаються у драматургічно виважену, поліфонічно насичену смисловими акцентами танцювальну композицію» [30]. «Злітаючи високо в повітря, танцюристи, з шаблями наголо в руках, виконували запаморочливі обертання, майстерне фехтування в танці, стрімкі стрибки і різноманітні присядки, до того ж зі збереженням технічних канонів класичної хореографії (витягнутий підйом, чіткі позиції рук і ніг тощо) <...> » [64], підкреслюючи *справжні риси українського народного танцювального мистецтва*, такі як: героїка, виняткова емоційність, насиченість, віртуозність та звитяга чоловічого танцю, плавність, граціозність і жіночність танцю дівчат.

Як слушно зауважує Г. Боримська, «<...> про П. Вірського маємо говорити як про піонера та зачинателя нового жанру. Уже в середині 30-х років балетмейстер ясно уявляв собі його особливості та новий метод аранжування танцювального

фольклору. Саме Вірський першим розпочав успішно й послідовно розв'язувати проблему відродження істинно українського народного танцю» [44, с. 90] .

За десятиліття плідної діяльності Ансамблю П. Вірським створені такі хореографічні шедеври, як «Запорожці», де оживав героїчний дух і невмируща сила українських козаків; «Ми з України» – дивовижно гармонійне поєднання різних танцювальних діалектів у єдиний український стиль; «Червона калина», що є широким хореографічним полотном, яке відроджує стихію народного ігрища; у стилі лялькового вертепного театру поставлені блискучі мініатюри «Ой під вишнею!» та «Ляльки». П. Вірському вдавалося створити хореографічні варіанти народних пісень («Хміль», за мотивами старовинної народної пісні «Ой хмелю мій, хмелю»); йому була до снаги глибинна філософія Шевченкових образів («Про що верба плаче», за мотивами його поезій «Причинна» й «Тополя»); до класичної спадщини українського хореографічного мистецтва назавжди увійшли чотири «Гопак», «Козачок», «Повзунець», «Новорічна метелиця», «Рукодільниці», «Плескач», «Чумарочка», «Добрий вечір» та інші шедеври.

Мистецтво Ансамблю П. Вірського сприймалося в Європі й Америці як еталонне. У відгуках на виступи Ансамблю у Франції, Англії, Іспанії, Америці одностайно відзначалися бездоганний художній смак, естетична довершеність постановок: «П. Вірський віднаходить романтичну експресію в побутовій конкретності жесту, оспівуючи красу праці, підносячи її до художнього узагальнення. Поетичне бачення танцю підказало постановникові той ступінь пластичної умовності, коли не поривають з життєвою правдою» [44, с. 81]. – Багаті українські традиції для нього – це тільки основа, від якої починається злет балетмейстерської творчості, який відкриває нам чудесний світ, гармонійний і досі невідомий, – це вищий ступінь досконалості в мистецтві». «Поєднуючи в собі витонченість і гнучкість, чарівливість і ліризм, силу і ніжність, гумор і хореографічну майстерність, українські танцюристи зуміли донести до глядача основну ідею вистави: показати в окремих номерах різні сторони глибоко національного народного мистецтва, високорозвинених традицій і культури, відроджених так легко і природно» [44, с. 119]. Українські артисти, підкреслювала англійська газета «Таймс», «<...> не

боятися використати народний танець як матеріал для театральної вистави» [61, с. 316].

Розпочинається активний процес становлення українського народно-сценічного танцювального мистецтва. Створюються професійні хореографічні колективи, багато з яких існують дотепер: Державний заслужений академічний ансамбль народного танцю Української РСР імені П. Вірського (Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського) (1937 р.), Заслужений ансамбль УРСР Червонопрапорного Київського військового округу – армійський художній колектив (Ансамбль пісні і танцю Київського Військового Округу) (1939 р.), Гуцульський державний ансамбль пісні і танцю (Івано-Франківський національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія») (1940 р.), Закарпатський народний хор (Заслужений академічний Закарпатський народний хор) (1946 р.), Черкаський народний хор (Черкаський державний академічний заслужений український народний хор) (1957 р.) та ін., які своєю творчістю завдяки гастролям у багатьох країнах засвідчили перед усім світом справді високий рівень української народної хореографічної культури і справили плідний вплив на її подальший розвиток.

Повсюдно створюються також аматорські танцювальні колективи, метою діяльності яких є не участь у спонтанних дозвіллевих і розважальних заходах молоді (наприклад, вечори танців), а ретельна підготовка хореографічних композицій як мистецьких творів, що можна представити на фестивалях, олімпіадах, спартакіадах тощо з неодмінною участю «виступів художньої самодіяльності». Наприклад, такі ансамблі народного танцю як «Полісянка», «Ятрань», «Юність», «Дніпро», «Дарничанка».

Вихід у 60-ті роки на світову арену українського народного танцю в інтерпретації Ансамблю танцю під керівництвом П. Вірського був сприйнятий як новий крок у розвитку світового мистецтва. Методика балетмейстера й майстерність виконавців стали матеріалом для вивчення і прикладом для наслідування в Європі.

Продовжуючи славні традиції П. Вірського та розвиваючи українське народне хореографічне мистецтво, сьогодні в Україні плідно працюють такі високопрофесійні

колективи, як Національний Заслужений Академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського, Національний Заслужений Академічний народний хор України імені Григорія Верьовки, Заслужений Академічний Закарпатський народний хор, Волинський державний народний хор, Івано-Франківський Національний Академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю «Гуцулія», Заслужений Академічний ансамбль пісні і танцю «Козаки Поділля», Ансамбль пісні і танцю «Поділля» (Вінницька обласна філармонія), Заслужений Академічний Буковинський ансамбль пісні і танцю та ін.; професійні фольклорні колективи: Ансамбль національного обряду «Родослав», Етнографічний фольклорний ансамбль «Берегиня», Український фольклорний етнографічний ансамбль «Калина» та ін.

Таким чином, важливе місце в еволюції національного хореографічного формотворення посідає академічний український народний танець. Унікальність академічної форми виконання створювалась видатними митцями хореографічного мистецтва з допомогою поєднання народного танцю з високою професійною технікою класичного танцю на основі розуміння природи танцю, закономірностей виникнення та розвитку його сценічних форм. Тому в постановках народних танців не помітно «класичного балету», так само «ансамблі народного танцю» відсутні у кращих балетних виставах, побудованих на органічному злитті класичної та народної хореографії.

1. Формування жанру української національної балетної вистави в перші десятиліття XX ст. як особливої естетичної і знакової системи відбувалося на основі:

- а) засвоєння європейських традицій класичного балету через взаємозв'язки з російським балетом та школою класичного танцю; б) інтегрованої стилізації українського народного танцю у драматичному театрі, балетних та оперних виставах як «характерного» танцю, що слугував характеристикою місця дії у формі дивертисменту; в) розвитку мережі стаціонарних театрів опери та балету (на початку XX ст. – балетна труппа Київської опери, з 1919 р. – Державний оперний театр ім. К. Лібкнехта; 1919 р. – національний оперно-балетний театр – Державна українська музична драма; 1920 р. – балетна труппа Державної російської опери; 1925-1926 рр. – національні оперно-балетні театри: Харків, Київ, Одеса, 30-ті рр. –

Полтава, Вінниця); г) розвитку централізованої системи хореографічної освіти; д) реформаторських тенденцій в театральному мистецтві («метод переживання» К. Станіславського, «метод удавання» В. Мейєрхольда), наукового осмислення хореографії як особливого виду мистецтва (А. Волконський, А. Дункан, Б. Ніжинський, М. Фокін), канонізації академічних основ класичного танцю (А. Ваганова) та розкриття феномену українського народного танцю (В. Верховинець).

2. На початку XX століття розкриття національної ідеї в хореографічному мистецтві відбувалося в межах академічного балетного мистецтва у формі характерного танцю, що репрезентував національні характери як уявлення про них за допомогою стилізації фольклорних джерел. Перші спроби втілення балетів на українські національні теми створювалися на основі національного епосу, народних казок або легенд, творів класиків національної літератури.

Посилення взаємовпливу академічного та українського фольклорного культурних кодів відбувалося у виставах українських драматичних театрів, що сприяло усвідомленню необхідності створення української національної балетної вистави з посиленням ролі присутності національно-особливих рис у балетмейстерській й виконавсько-інтерпретаційній сферах (театрально-сценічний код української національної балетної вистави).

3. Синтез двох зустрічних напрямів – театралізації українського танцювального фольклору (сценічне опрацювання національних фольклорних зразків у відповідності до задуму з технічним ускладненням виконання танцювальних па) та насичення народно-пластичними інтонаціями класичного танцю – сформував основу особливої хореографічної мови українського національного балету, найважливішу стилістичну ознаку жанру.

4. Хореографічна культура в Україні перших десятиліть XX століття почала рух до рівня світового балету, переосмислюючи стилістику і саму природу української народної хореографії, що збагатила естетику академічної класичної школи виконання. Було закладено міцну основу для подальшого еволюційного перетворення народного танцю в конструктивний компонент балетного жанру, що

свідчило про початок формування національного стилю, об'єднання кращих традицій класики та природної імпровізаційно-розкутої динаміки фольклорної виразності.

РОЗДІЛ 2. СИНТЕЗ АКАДЕМІЧНОГО КЛАСИЧНОГО І УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦІВ У ХУДОЖНІЙ МОВІ НАЦІОНАЛЬНОЇ БАЛЕТНОЇ ВИСТАВИ.

2.1. Системний аналіз художньої мови української національної балетної вистави в контексті категорій культурології та мистецтвознавства

Танець, як вид мистецтва, володіє особливим засобом художньої рефлексії, в межах якого через опосередкування ритмічно і пластично організованих у просторі та часі рухів тіла створюється особливий тип художньої мови. Феномен художньої мови танцю знаходиться на перехресті трьох провідних факторів творчого процесу: рефлексивного досвіду, безпосередньо творчого висловлювання та буття-існування твору мистецтва. В контексті проблематики дослідження художня мова української національної балетної вистави є одночасно історично та естетично визначеним типом мовного висловлювання, сукупністю виразних хореографічних засобів та засобів їх технічного втілення, певною знаковою системою.

Відмінністю хореографічного руху (па) є його художньо-естетичне призначення, підпорядкування критерію художності на відміну від утилітарно спрямованого побутового руху. Поняття *художності* знаходиться на межі сплетіння таких феноменів, як художня діяльність, художня творчість (А. Зись [119, 120], Л. Левчук [161], Г. Зедльмайр [118] та ін.). Художність історично залишається основним критерієм балетної вистави як жанру театрального дійства з такими його сутнісними характеристиками, як ігрова природа, сакральність, символічність, діалогічність, на рівні яких саме і об'єктивується художність (Ю. Барбой [20-21] та ін.).

Категорія «художнє» є провідною в системі хореографічної мови балетної вистави, охоплює всю сферу рефлексії оточуючої реальності; різні рівні рефлексивного досвіду фіксуються у модифікаціях категорії «художнє» – умовному і характерному. Категорія умовного означає високий рівень узагальнення, типізації об'єктів і явищ реальності пластичними засобами

людського тіла, на якому формуються абстрактно-узагальнені смисли хореографічної мови – це зона дії художньої мови класичного танцю, в якому ступінь узагальненості матеріалу та експресивних засобів є найвищою. Для оптимальної візуалізації абстрактно-узагальнених смислів у межах класичної школи танцю сформувався певний *«тілесний канон»* – еталон зовнішньої форми людського тіла, який використовується в даній культурі і на основі якого тіло – матеріал хореографічного мистецтва – певними інструментально-руховими засобами перетворюється на художній об'єкт. Тілесний матеріал та якість його руху у нерозривній єдності визначають будь-яку видову специфіку або внутрішню видову диференціацію танцю, становлять систему хореографічної художньої мови. Так, класичний тілесний канон доповнюється базовими принципами лексики, притаманної класичній хореографії, такими як вигорнутість, натягнута стопа, округлі положення рук, специфічний апломб, рівний тулуб, витягнута шия та осаджені лопатки тощо. Танцювальний рух, лексична специфіка реалізують смисл, що міститься у виражальному матеріалі – людському тілі.

Категорія *характерного* означає більш конкретний рівень узагальнення об'єктів і явищ реальності пластичними засобами людського тіла, формуючи типово-конкретні смисли хореографічної мови – це зона дії виражальних засобів народного танцю з притаманним йому тілесним каноном та природною якістю руху. Характерне висуває на перший план пластичний об'єкт, який є більш конкретним та близьким до реальності і здатен продемонструвати первинний потенційний рівень художньої мови.

Аналіз розвитку української національної балетної вистави показав, що до початку 60-х років XX століття в актуальному плані превалює лише одна характеристика. Потенційний зміст художнього об'єкту в українській національній балетній виставі реалізується в синтетичній художній мові як формі мислення, що поєднує класичні норми та природний рух на основі єдиного «тілесного канону».

Критерієм оцінки ступеня узагальненості та експресивних засобів художньої мови класичного і народного видів танцю виступає дихотомія

«виражальне – зображальне», що підкреслює потенційну подвійність художніх засобів хореографії. Ступінь деформації фізичної структури тіла визначає характер художньої рефлексії, що здійснюється засобами пластичної лексики, яка візуалізує перехід у реальність мистецтва. Потенційний смисл, закладений у пластичному матеріалі балету (тілесному каноні), ніколи не виражається у повному обсязі, що вимагає постійної зміни способів смислової реалізації, пошуку відповідних саме зараз технічних елементів руху. Пластичний рух переводить у реальність мистецтва внутрішньо-смислові структури тіла у зовнішньо-рухові, потенційне – в актуальне. Актуальною в кожному окремому випадку залишається одна характеристика з дихотомії «виражальне-зображальне».

У залежності від того, які можливості надають певні тілесні канони, засоби художнього висловлення набувають багатоваріантності, варіюючись від простих наслідувальних (зображальних) до віртуозних (виразних). Враховуючи намагання мовної системи виразити в процесі рефлексії всю багатозначність явищ реальності, досвід створює умови для формування багатоваріантної структури в кожному з родів танцю. *Принцип варіативності* художньої мови танцю передбачає багатоваріантність способів смислової реалізації, стимулює пошук адекватних технічних прийомів/структур руху.

За аналогією з вербальною хореографічна мова теж має свою граматику (умовно включає морфологію руху та його синтаксис, пунктуацію), яка регулює логіку внутрішньої побудови та відносин «слів» і «речень» (основні, підготовчі, зв'язуючі рухи, рухові комбінації тощо) і лексикологію, семіотичну за своєю природою, що вивчає значення хореографічних «слів», «синонімів», «омонімів» та інших категорій. Хореографічний твір, балетну виставу зокрема, доречно вивчати з позицій лексикології (або теорії хореографічного змісту).

Вистава, побудована на лексиці класичного і народного танцю, не лише підтримується конкретним сюжетом, але й надає хореографічній мові знаковий характер, «переключає» його з рівня жесту на рівень символу, смислу. Виразальність, художність, артистизм, віртуозність дійства тощо специфічні

сміслові якості, що виникають з індивідуальних або колективних рухів, організованих у просторі і часі одночасно на двох рівнях – жесту і символу, дозволяють ініціювати філософсько-естетичне дослідження означеного феномену як цілісного явища, що має вираження на предметно-смісловому та знаковому рівнях.

Якщо хореографічна мова визначається як знакова система, одиничним знаком в ній повинен бути матеріальний елемент, що виділяється з контексту та може репрезентувати те, що знаходиться за його межами. Знак – мінімальна одиниця, первинний елемент художнього тексту, послідовність яких складає художнє висловлювання. З семіотичної точки зору тип художнього висловлювання має вираження у художньому образі як системі предметних смислів і знаків у мистецтві. Для здійснення комунікативного процесу знак впізнається, художнє висловлювання – розуміється. Система висловлювань складає художній текст, що має семіотичний зміст – художню концепцію, яка повинна бути інтерпретована та оцінена.

З точки зору теорії культури, зазначав М. Каган, знакова система є своєрідною мовою культури, що виступає засобом узагальнення і матеріалізації набутих знань [125, с. 91-110].

Користуючись дослідженнями вербальної мови Ф. де Соссюра, де знак є «двосторонньою психічною сутністю», в хореографічному мистецтві *знак* пов'язує пластичний образ (матеріальну форму знаку) та поняття (внутрішній смисл, хореографічний образ) [240, с. 18].

Аналіз функціонування хореографічних знаків дозволяє визначити його специфічні риси:

1. Залежність розуміння знаків від сприймання глядача. Історія розвитку класичної хореографії та балетного мистецтва свідчить, що танець завжди був інтегрованим у соціальну систему зі зворотнім зв'язком, коли «низькі» та «високі» танцювальні жанри оберталися в тій частині суспільства, для якої призначалися. «Розкодування» смислу знаків залежить від підготовленості глядача, наявності у нього системи уявлень й загального образу тієї частини культури, яка ним засвоєна (тезаурус), від приналежності до конкретної культури та історичної епохи. Повноцінне розуміння хореографічного твору неможливе без

здіяного особистого герменевтичного досвіду глядача, що дозволяє впізнавати знаки та надавати їм певних значень. Тоді сприйняття глядачем художнього образу буде дійсно переосмислено.

2. Знак у системі хореографічної мови – явище багатофункціональне. Він діє на механізми сприймання; активізує уявлення, думки про світ, його матеріальний і духовний виміри; виражає емоційні та оцінні відношення; вказує на зв'язки з іншими знаками. Знак у системі хореографічної мови потенційно здатен акумулювати національну сутність загального смислу хореографічного твору, його цілісної художньої концепції.

Знаки художньої мови балетної вистави розподіляємо на *«прямі» та «непрямі»*. До *«прямих»* відносимо безпосередньо елементи головних систем танцю – класичного та народного (пізніше – й сучасного): для системи класичного танцю – елементи екзерсису, для системи народно-сценічного танцю – відповідні лексичні елементи українського танцю.

Хореографічна мова балетної вистави користується й іншими, не пластичними формами виразності. До *«непрямих»* знаків відносимо знаки *музичні* – ритми і темпи музики, ритмічний малюнок фрази, знаки музичної партитури та ін., *візуально-сценічні* – декорації, кольорові рішення сцени, костюму, світлові ефекти та ін., *програмно-сюжетні* – літературне першоджерело, лібретто та ін. Але слід зауважити, що на відміну від синкретичного народного обряду, в якому також поєднуються *«прямі» та «непрямі»* знаки, в балетній виставі прослідковується їх *«розмежована»* взаємодія, що й відрізняє театральне видовище від обряду.

Для реалізації всіх можливостей синтетичної художньої мови української балетної вистави використовуються обидва типи знаків, що діють за принципом взаємного збагачення. У випадку відсутності програмно-сюжетної основи функцію первинної організації пластичного матеріалу для балетмейстера – винайдення хореографічних лейтмотивів і тем, лейтруків героїв та кордебалету у виставі – переймають на себе *«непрямі»* музичні знаки: зміна ритмів, темпів, настроїв; мелодичні, ладово-гармонічні, темброві або інші виражальні засоби.

Знакова система хореографічної мови має наявний та прихований рівні: наявний хореографічний текст й національно-жестовий колорит, прихований етносеміотичний (етнічні групи, до яких належать артисти-виконавці) та індивідуальний.

3. Як центральна ланка комунікації, знак мовної хореографічної системи, спрямований на комунікативну функцію, має вираження в обов'язковій належності зовнішньої та внутрішньої форми (навмисна двосторонність). Зовнішньо-пластична форма, матеріальна сторона знаку, спрямована на глядачів. Внутрішня форма, виразно-сміслова сутність знаку в художній комунікації (на відміну від узагальнено-стабільної вербальної) постійно знаходиться у динаміці урізноманітнення, збагачення новими емоційними враженнями, тому для підтримання тонкого художнього впливу на глядача, який сприймає художній образ, артист-виконавець балетної вистави повинен постійно знаходитись в відповідному емоційному тонусі.

4. Знак хореографічної мовної системи має властивість відкривати чуттєвому сприйняттю «самого себе та будь-що окрім себе» (Бл. Августін) [156, с. 14]. Такий принцип «заміщення» прослідковується у відносинах між тим, що і як означається. Згідно із загальноприйнятою класифікацією знаків американського філософа Ч. Пірса [216] відносини між тим, що означає і тим, що означається, розподіляються на три типи (зображальний, просторово-часової суміжності, умовний).

Відповідно до художньої мови хореографічного мистецтва класифікацію Ч. Пірса можна інтерпретувати наступним чином:

- зображальний тип, *іконічні знаки* за принципом фактичної схожості (фізична форма дублює зміст об'єкта) – предметно-зображальні засоби художньої хореографічної мови: пози, зображальні рухи, «промовисті» ракурси, жести, тобто характерний крок і манери персонажів, що зображуються;

- тип просторово-часової суміжності, *знаки-індекси* за принципом фактичної суміжності (форма є наслідком значення, а значення – причиною форми) – пластично-виразні, експресивні елементи хореографічної мови, що моделюють психічні процеси – передають напругу, кульмінації, хвилі зростання й спаду;

- умовний (конвенціональний) тип, *символічні знаки* за принципом умовної суміжності (значення пов'язано з формою за домовленістю, договором) – хореографічні елементи із стійкими значеннями – хореографічні лексеми, понятійно-словесні знаки-символи – назви творів, програмні заголовки та ін.

До існуючої класифікації треба додати четвертий тип, визначений О. Кудряшовим [156] та адаптований до хореографічного мистецтва у продовження логіки Ч. Пірса, а саме:

- тип умовної схожості або такого відношення знаків, де «кожний елемент існує як функція від інших» [156, с. 19]. У хореографічній знаковій системі до цього типу відносимо співвідношення класичних, народних та інших елементів художньої мови українського національного балету, взаємозалежність музичної та хореографічної мови балету.

5. Одним із ключових моментів є визначення категорії *межі знаку* в художній мові балетної вистави. Можливий підхід до проблематики окреслює семіотична теорія Ю. Лотмана, який вважав під знаком у мистецтві увесь текст художнього твору, якщо він складає єдність того, що означається й того, що означає. В такому сенсі можна вважати балетну виставу знаком, коли вона є цілісним твором і сприймається як взаємодія унікальної матеріальної форми (при всій множинності її виконавських інтерпретацій) та не менш унікального змісту (при всій множинності його в окремих аспектах сприйняття). Тоді цілісність вистави («гіперзнак») має складові частини – «субзнаки» [171, 172].

Визначення елементарного знаку та оперування ієрархією елементарних знаків у художній мові балетної вистави дозволяє виокремити поняття хореографічної мови й трактувати її як знакову систему. Дослідниця А. Коженкова зазначає, що за твердженням Е. Бенвениста мовна система не повинна обов'язково оперувати знаками, достатньо, що вона оперує одиницями, які утворюють ієрархію одиниць різного рангу, що беруть участь у творенні структур [134]. Основою системи є елементарний знак – субзнак, який може бути окремим жестом, рухом або їх комбінацією/взаємодією, але має обов'язково володіти конкретним значенням у межах визначеного контексту. Такий знак, вирваний з контексту,

втрачає своє значення та переходить у розряд найпростіших елементів. Саме ця трансформація елементів художньої мови української національної балетної вистави дозволяє виокремити й інтерпретувати їх як цілісну знакову систему.

У синтетичній хореографічній мові української балетної вистави функціями знаку може володіти широке коло художніх явищ: окремий артикульований рух, жест, що «застигає» у часі; характерне нюансування, енергетико-динамічне наповнення жесту, руху, пози, ракурсу; повторюваний жест/рух – лейтмотив; послідовність рухів, що утворює смислову цілісність, характеристичне сольне пластичне висловлювання (або іностильовий пласт), балетмейстерська або виконавська специфіка; базові побутові жанри, що виразно прослідковуються в хореографічному тексті та ін. Крім того, знаковим може бути й *процес*, що регулює виконання рухових завдань: гравітація, інерція, реактивна й активна м'язова сила (сили, що сукупно утворюють динаміку рухів), два види простору – простір тіла та простір у «схемі тіла» [132, с. 100], час руху як цілісність часових ритмів.

6. Першоелемент хореографічної лексики в науковій літературі визначають по-різному. Єдине спільне у всіх теоріях – наявність у ньому цілісного образно-смислового навантаження при мінімальній структурній організації.

Незаперечна цілісність відрізняє *хореографічну інтонацію*, в якій всі елементи знаходяться у взаємодії: ритм, пластичний малюнок, емоційна й енергетична наповненість. Доведений в мистецтвознавстві факт взаємозв'язку хореографічної та музичної інтонації (Б. Асаф'єв [13], Б. Голубовський [77], В. Медушевський [192, 193] та ін.) дозволяє стверджувати, що саме в інтонаційній природі музичного й хореографічного мистецтва має вияв безпосереднє вираження почуття, якості емоційного руху, розгортання динаміки переживання. Художній зміст хореографічної постановки, вистави комплексно сприймається конкретно-почуттєвою сферою мислення глядача, що здатна розкрити як її емоційний зміст, так й емоційно-беспредметний настрій, формуючи цілісні образи, трансформуючи пластичні рухи у пластично-смислові узагальнення.

Виявлення та аналіз пластичних інтонацій як першоелементів художньої мови дозволяє концентруватися на музично-пластичному художньому образі та

хореографічному тексті, відкриває можливість аналізу цілісної балетної художньої системи, що відтворює специфіку типової природи танцювального руху. Від міри умовності цих інтонацій залежить не лише природа самого руху, а й різних видів і жанрів танцю. Використовуючи наукову базу нейропсихології, В. Медушевський наголосив щодо можливості правої півкулі людського мозку «згортати» і «розгортати» інформацію, тобто сприймати музичну або хореографічну інтонацію як єдиний (найменший) образно-смисловий елемент у реальному та «зупиненому» часі [192, с. 45].

В. Догудовський в контексті розгляду проблематики зазначає, що існує трактовка хореографічної інтонації як умовного хореографічно-пластичного знаку, що є «більш абстрактним у порівнянні зі словом» [100, с. 3-11]; Б. Голубовський в роботі з актором використовує жест як інтонацію, що так само виражає смисл, як і слово [77, с. 21].

У процесі пластичного інтонування, яке будується на взаємодії музичної і пластичної інтонацій, зберігається їх спільна енергія, спрямованість, просторові контури. Хореографічна інтонація – засіб характеристики танцювального образу в художній мові будь-якого виду танцю; авторство може належати як балетмейстеру, так й виконавцю, що створив нову інтерпретацію образу, збагативши її унікальними особистісно-авторськими нюансами, деталями, акцентами, етносемантичними ознаками.

Якщо хореографічна інтонація – скоріше, одиниця хореографічного мистецтва, то в хореографічній лексикології в якості першоеlementу доречніше застосувати поняття «хореографічна лексема», найменша смислова одиниця, відносно коротке утворення, що входить до тексту як єдине й неподільне ціле.

Виділення хореографічної лексеми можливо на основі двосторонньої природи знаку та психологічних особливостей візуально-слухового сприйняття балетної вистави (одночасне сприймання єдності музичного звучання та пластичного руху як єдиного художнього висловлювання, що формує художній образ, володіє сумарним художнім смислом).

Кристалізація хореографічної лексики відбувалася в найдавніших обрядових танцях у вигляді повторюваних танцювальних (лейт) рухів, жестів, поз, лейттем, які можна назвати «мігруючими інтонаційними формулами» [300, с. 183] або «стійкими хореографічними формулами» художньої мови танцю, або *хореографічними лексемами* [284, с. 201]. Сміслові значення художньої мови танцю, хореографічної лексики як її одиниці, зокрема, складається з двох моментів: індивідуальної значущості виразного руху тіла артиста-виконавця й універсального смислу людського тіла, що зумовлюється історично та ментально-психологічно.

Історичний відбір хореографічних лексем, за дослідженнями П. Карпа, ґрунтується на образній природі хореографічної мови; множинності реальних життєвих рухів, які поступово узагальнюються та загострюються у своїй характерності й виразності, зорганізуються за законами ритму й симетрії, орнаментального візерунку, декоративного цілого й стають основним засобом вираження балетмейстером художньої концепції хореографічного твору, балетної вистави тощо [127, с. 14-71].

При аналізі хореографічного твору можна застосувати наступні *типи хореографічних лексем*:

- емоційні: пластично-риторичні фігури («образи афекту»), сигнальні (заклик, попередження, погроза, дозвіл, вказівка), мовно-виразні (байдужість, плач, мольба, прохання, святковість, натхнення);
- зображально-наслідувальні: імітаційні (тварини, птахи, люди різного віку та соціального стану), зображальні (технічно-досконалі, віртуозні);
- жанрові: використання характерних танцювальних рухів – ознак певного танцю або виду хореографії, цитатний етнографізм, синтетично-жанрові;
- стильові: використання елементів хореографічної мови у множинних балетмейстерських та виконавських інтерпретаціях;
- композиційні: пов'язані зі знаково-символічними композиційними побудовами (фігурами, ракурсами, позами та іншими положеннями у сценічному просторі), а також процесуальними композиційно-сценічними явищами (зміна композиційний планів, малюнків, груп, рівнів, пластів).

Використовуючи теоретичні положення щодо виявлення сутності та функції знаку, варто згрупувати широке коло музично-пластичних явищ у залежності від історично закріплених норм внутрішньо-текстових структурно-семантичних відносин в українській національній балетній виставі 20-80 рр. XX ст.

У результаті дослідження генези та етапів еволюції цього феномену можна виявити динаміку його розвитку. Сумарний вектор такої динаміки спрямований від *паралелізму знакових систем* класичного і народного танцю, що мав прояв у відокремлених одне від одного шляхах розвитку народно-сценічної та класичної хореографії, через використання окремих елементів народного танцювального мистецтва як етнографічної екзотики, іностильового етнозабарвлення в балетних виставах – до їх органічного синтезу, який мав визначальний вплив на балетну драматургію. Тому на різних етапах еволюції української балетної вистави формуються певні особливості сприймання хореографічного тексту, що відповідають існуючим нормам внутрішньо-текстових структурно-семантичних відносин кожного еволюційного етапу. (див. Додаток, Таблиця В).

Трансформація хореографічної мови відбувається відповідно змінам у формах мислення визначеного соціокультурного та естетичного простору, утворюючи єдність загальних характеристик, притаманних хореографічному мистецтву у цілому, з національно-особливими. Важливий акцент української національної балетної вистави – «відчуття» емоцій, притаманних *національному образу світу*, національній моделі мислення на тому чи іншому історичному етапі розвитку. Про відповідність історичному часу писав К. Голейзовський: «Тема та сюжет є вічними. Змінюється лише зображальна форма, що диктується часом. Тому будь-яку тему та будь-який сюжет треба одягати у кольори часу, інакше вони не здатні звучати» [76, с. 233].

Кожний національний світ, український зокрема, є унікальною потрійною єдністю (за подобою потрійної єдності людини – її тіла, душі і духу) територіально-географічної визначеності, місцевої природи (Космос), історично сформованого народного характеру (Психея) та його розуму, ментальності (Логос). Прояв національного образу світу відбувається на всіх рівнях

національної культури – у побуті, релігії, моралі та вдачі, філософських системах, образах літератури та мистецтва тощо [69, с. 97]. В концепції хореографічного твору, яка втілює національні основи світобачення (Г. Гачев [69], Л. Гумільов [88], В. Топоров [265]), мають прояв:

а) розуміння космосу і хаосу, порядку життєвих речей, людських цінностей, простору та часу, слова, звуку, жесту;

б) втілення ідеї неповторності і єдності українців на основі особливостей національної історії;

в) менталітет (національний характер, форми та типи поведінки й емоційного реагування) – особливе романтично-оптимістичне світосприймання, що дозволяє в нелегких ситуаціях виявити живість розуму та щирі почуття;

г) знаково-символічна специфіка мовно-лексичного осмислення світу.

Українська національна балетна вистава 1920-1980-х рр. поступово розкрила унікальність національного образу світу, починаючи з національних основ світобачення. А сьогодні, на прикладі постановчих процесів сучасних балетних вистав (*The Great Gatsby* – К. Меладзе, Р. Дуайт; *Stabatmater* – Д. Перголезі, Е. Клюг; *Radio&Juliet* – Radioheat, Е. Клюг) помітною є тенденція проєкції національного образу світу на інтернаціональні смисли, сюжети і теми. Так, у складний період боротьби України за цивілізаційний вибір актуальна загальнолюдська тематика переосмислюється у світлі національних цінностей: наприклад, в одноактному балеті *Stabat mater* – історії матері, що оплакує свого сина, біблійський мотив розгортається у широкому спектрі смислів – відчутті трагічної події, взаємодії рідних людей – матері і сина, чоловічого і жіночого, людських взаємовідносин у часи найвищих фізичних і духовних навантажень, коли після пікового емоційного піднесення відбувається значне емоційне виснаження [90, с. 38-40].

Системний аналіз художньої мови балетної вистави неможливий без звернення до проблеми *поєднання музики і хореографії* – двох виражальних мистецтв – у балеті. Від ступеня зближення звукової та візуальної ліній (координат) багато в чому залежить якість художньої мови та результат

художнього впливу вистави на глядача. Основуючись на висловлюванні Б. Асаф'єва про дію діалектичного закону єдності та боротьби протилежностей у взаємодії слова та музики вокального твору, вважаємо повну гармонію, єдність музичного і хореографічного ряду в балетній виставі результатом певної боротьби (якщо ця єдність не є механістичною, формальною) [13, с. 233].

В історії балету, як у процесі створення єдиного сценічного цілого специфічними засобами, прослідковується певна історія зміни характеру взаємодії музичного та хореографічного ряду. У ХХ ст. виникають різні концепції такої взаємодії (концепції художнього синтезу музики та пластичного руху), що об'єктивуються у феномені української балетної вистави.

Проблему взаємовпливу музики та руху вивчали В. Медушевський [192], М. Каган [125], Б. Галєєв [68]. Так, Є. Назайкінський нагадує, що В. Медушевський зазначав: «Звуковысотная организация в пластическом знаке выражает направленными и траекторию движения, восходящие рисунки ассоциируются с движением, направлением вверх. Так изображаются прыжки...штрихи, артикуляция в наибольшей степени согласующиеся с интенсивностью движения. Легато, связывающее несколько звуков в выразительную группу, соответствует плавному, округлому движению. Резко акцентированные звуки ассоциируются с движениями сильными и решительными. Звуки не акцентированные, но кратки – с движениями не смелыми, не уверенными, робкими, вкрадчивыми» [205, с. 100].

Для хореографічної мови важливо фіксувати моменти співвідношення музичного та хореографічного часу, музичного і танцювального ритмів, які можуть взаємодіяти в унісон (співпадати в кожному русі та звучанні), гетерофонічно або підголосково-поліфонічно (співпадати або розмежовуватись в окремих моментах), за принципом поліфонічного контрапункту (співпадати лише в основних опорних точках при відносно незалежному русі музики і танцю) [205, с. 27].

За вірним зауваженням П. Карпа, поєднання в балеті двох «художніх рядів» – музики та хореографії – це постійна взаємодія рівноправних смислів, що корегують одне одного [127, с. 70].

Проблема інтерпретації в хореології музичних термінів ще й досі є невирішеною повністю, оскільки для означення особливостей хореографічної мови балету науковці використовують прийом відбиття через власну специфіку, що часто змінює первинне значення поняття. До сфери єдиного понятійного поля музики і хореографії необхідно звернутися при розгляді художньої мови української національної балетної вистави як сукупності виразних хореографічних засобів, що мають музично-пластичну природу (хореографічна фактура, пластична поліфонія, пластична тональність, хореографічна тема, хореографічний мотив, хореографічна інтонація та ін.).

Українська балетна вистава 20-80-х рр. XX ст. демонструє еволюцію в бік вільної єдності музики і танцю, оскільки походження балетної вистави бере свій початок від видовищного придворного дійства, «танцювального концерту» [51, с. 38-40]. Участь хореографічних дивертисментів в українському музично-драматичному театрі знаменувала генетичний зв'язок танцю з драмою та її законами. Процес створення, виконання та сприйняття української балетної вистави 20-80-х рр. XX ст. постає певним видом еволюції видів мистецтва в історії культури, в якому художня мова жанру перманентно відображала на кожному новому діалектичному етапі тенденції наближення-розходження-синтезу рівнів музики і хореографії.

До початку 20-х рр. XX століття музичний розвиток перестав бути основою балетмейстерської логіки; з'явилася множинність індивідуальних балетмейстерських стилів, напрямів, новацій, спрямованих на зміну співвідношень між елементами структури вистави, ствердження нових форм синтезу, перш за все, з домінуванням музичного начала, що мало відображення й на формуванні нового підходу до посилення художнього впливу на глядача, синтезу класичної і народної хореографії на рівні синтетичної художньої мови. Але у контексті радянського балету українська балетна вистава у 20-30 рр. зорієнтувалася на сучасні теми революційної боротьби, трудових звершень та ін., що привело до створення лише експериментальних постановок. Одним із факторів їх історико-естетичної слабкості стала невідповідність умовності й

узагальненості художньої мови балету вимогам часу, активне залучення іностильових елементів – спортивних свят, мітингів, агітаційного мистецтва – неорганічне змішення класичного танцю з акробатикою, гімнастикою (на музичному рівні – включення до балетної партитури масових пісень, джазових впливів).

Інша тенденція часу – домінування сюжетності, прагнення до історичної або національно-етнографічної достовірності в хореодрамі висунула пластичний рух, хореографічну мову балетної вистави на рівень максимальної ілюстративності (музика мала ілюстративну функцію також). Тому можна констатувати, що за ознаками поєднання музичного та пластичного начал в українських балетних виставах зазначеного періоду сформувалися наступні тенденції:

1. Неорганічне поєднання стильових елементів музики та хореографічної мови з поза стильовими мовними елементами;
2. Формування програмного синтезу з суворо обмеженими рамками художньої мови кожного виду мистецтва, де музичні закономірності практично не впливають на хореографічні.

Позитивне значення етапного періоду – шлях до створення нової сценічної єдності. Політика спрямованості на різного глядача у 20-30 рр. XX ст. стимулювала постановку завдань виховного характеру, презентації грандіозності й величі звершень у країні. Але поступово формувалися й інші завдання: балети середини XX століття уже створювались у розрахунку на естетично досвідчену публіку, тонкі вибагливі смаки, балетні вистави повинні були дивувати та захоплювати. Кризові явища в українській балетній виставі у річищі радянського балету середини XX ст. зумовлені саме обмеженнями у пошуку нових хореографічних форм, пов'язаних із синтезом музичного і хореографічного симфонізму.

Балетний і музичний симфонізм мають єдину універсальну природу, здатність здійснювати послідовний та цілеспрямований розвиток художнього задуму, що включає експонування, протиборство, розвиток, схрещування та перетворення тем і тематичних елементів. Витоки хореографічного симфонізму

дослідники констатували ще в інструментальних танцях балетів епохи бароко, розвиток простежувався в романтичному балеті, в якому значно розширювались функції кордебалету: від орнаментальної ілюстративності – до дієвого елементу, що пояснює сюжетні події, надає масштабу почуттям та переживанням головних героїв. В. Красовська зазначає, що знайдений у романтичному балеті 30-40-х рр. XIX ст. принцип розвитку музично-пластичного образу продовжував своє існування, але «в балетах Л. Іванова і М. Петіпа на музику Чайковського і Глазунова отримав визначальне значення» [151, с. 23].

І. Соллертинський писав про поступове освоєння сфери хореографічного симфонізму в творчості М. Петіпа, зазначаючи його зародження «з чисто декоративних композицій» [238, с. 41]. Злам традиції постановки балетної вистави на спеціально створену музику (М. Фокін, початок XX ст.) став початком переважно практичного обґрунтування законів хореографічного симфонізму (зокрема, картина «Тіні» у постановці М. Петіпа в балеті Л. Мінкуса «Баядерка»), який не завжди вимагав відповідності в сфері симфонізму музичного. Теоретичні спроби Ф. Лопухова, І. Бельського були поодинокими винятками.

Ф. Лопухов писав, що симфонізм танцю можливий у будь-якій хореографічній формі за умови її заснування за принципом хореографічної тематичної розробки, а не випадкового набору танцювальних рухів, хоча б і виконуваних у ритм музики: «Якщо в постановці <...> виходити з принципу хореографічних тематичних розробок, то в цьому і буде виявлятися сутність танцювального симфонізму» [168, с. 57-58]. Ідея Ф. Лопухова була яскраво втілена Баланчіним, мода на постановки якого призвела після 1953 року та початку 60-х рр. до розбудови радянського балетного театру, що тривалий час знаходився в ізоляції монопольного розвитку драмбалету.

У процесі реалізації музичної природи танцю створено нові стандарти балетної вистави: її форми, національно-естетичного канону, художньої мови, хореографічної техніки.

Українські балетмейстери орієнтувалися на творчість Ю. Григоровича та І. Бельського, які започаткували нові стандарти у постановках «Камінна квітка»

(1957 р.), «Легенда про кохання» (1961 р.), «Берег надії» (1959 р.), «Ленінградська симфонія» (1961 р.).

Саме на основі музичного симфонізму та якісно іншій музичній балетній драматургії у сфері художньої хореографічної мови нове осмислення отримала ідея «чистого танцю». Тенденція до уподібнення рухів класичного танцю побутовим жестам або словам реальної людської мови (драмбалет) змінюється в напрямі наближення хореографічної лексики до елементів музичної мови балетної вистави. Всі елементи художньої мови танцю – класичний і характерний танець, елементи спорту, праці, сучасного танцю і сучасного фольклору – сміливо поєднувались, працюючи на створення узагальнених, символічних, знаково-умовних образів. Було посилено значення індивідуалізованих пластичних інтонацій, знаково-сислової сутності лейтмів для хореографічних характеристик героїв балетної вистави.

Балетна творчість українського композитора В. Губаренка утвердила в українській музиці специфічно балетну узагальненість, остаточно долаючи засади хореодрами на користь узагальнено-танцювального типу лексики хореографічного мистецтва (1968-1978 рр.: «Камінний господар» за драмою Лесі Українки, симфонія-балет «Ассоль» за романом О. Гріна, хореографічні сцени «Запорожці»; 1978-1988 рр.: опера-балет «Вій», «Майська ніч» за М. Гоголем, «Комуніст» або за авторською назвою – «Обов'язок, і віра, і любов», ор. 39 за кіносценарієм Є. Габриловича).

Постановка балетів В. Губаренка виявила для українських балетмейстерів (А. Шекера, М. Арнаудова, З. Кавац, В. Смирнов-Голованов) нові музично-симфонічні умови формування музично-пластичного образу. За словами М. Ігнат'євої, цими умовами стали: «<...> багатоманітність тематичних пластів, контрастність образних характеристик, динамічність розвитку при частих миттєвих змінах емоційного настрою, велику кількість поліфонічних «поєднань» різних образних сфер та безліч оркестрових соло» [122, с. 18]. Аналіз відгуків рецензентів, загальний мистецький резонанс цих балетних постановок виявляє нові мистецтвознавчі категорії, у світлі яких відбувається розвиток художньої

мови української балетної вистави: «інтонаційна спільність кожної з опозиційних сил балету» (Є. Єрмаков), «точно знайдена пластика», «індивідуалізована танцювальна лексика», в якій «інструментальна мелодія на очах ніби перетворюється на мелодію рухів <...> вирішення кожного руху, кожної сцени повністю впливає з музики» [140, с. 5] (Г. Конькова [140], Г. Полянська [218, 219], Ю. Юнгвальд-Хилькевич [311]).

Кращі постановки балетів В. Губаренка свідчать про розширення категорії дансантиності як у музичній, так і в хореографічній мові. Так, у музичних партитурах спостерігається «накопичення» якостей *Adagio*, природних для академічної хореографії; різноманітні осучаснені прояви дансантиності вказують на життєвість її жанро-утворювального принципу як принципу балетності в українській балетній виставі. Хореографічна мова набуває динаміки узагальнення первинних жанрів і форм висловлювання (речитатив, побутовий танок, марш, фанфари, пісня, хорал), поступово зникають танцювальні дивертисменти (сюїти) – «музична змістовність як носій дії сублімується у танцювальність» [219, с. 61], укріплюється опора на ритмічний стрижень музичної основи, де зміна метрики є музичною вказівкою до зміни емоційного стану персонажу або гурту героїв, що позначається на візуальних ознаках їх хореографічної мови. Тенденція до підвищення експресії виражальності музичної мови потребувала відповідного вираження станів і почуттів акторів-виконавців та створила основу для використання в хореографії здобутків не лише академічного, а й сучасного, модерного та постмодерного балету (вільної пластики та елементів ритмічних танців).

Українська балетна вистава 20-80-х рр. ХХ ст. демонструє конгломерат усіх історико-культурних досягнень балетного жанру. У візуальній простоті балету на рівні художньої мови перехресшуються різні знаки, символи, підтексти, асоціативні ряди, ідеї та смисли. У синкретизмі жанру на перший план час від часу виходять філософська узагальненість (збільшується вплив класичних тенденцій в художній мові) або сценічна конкретність дії (впливовішими стають лексичні елементи народної хореографії). Нескінчена множинність поєднання різних систем хореографічної мови в балеті є запорукою непередбачуваності його

сценічного життя, різних виконавських інтерпретацій, привабливості для глядачів, життєздатності загалом.

Сьогодні проблема формування сучасної художньої мови українського балету ХХІ ст. актуалізована як у теоретичній (мистецтвознавчій, культурологічній, психолого-педагогічній) сфері, так і у практичній площині. В культурному середовищі нашої переломної епохи відбувається накопичення творчих сил (посилюється «щільність культури» у всіх суміжних сферах), яке обов'язково призведе до справжніх відкриттів новаторів-балетмейстерів, знакових фігур в артистичному, музичному та інших мистецьких середовищах, дотичних до балету.

2.2. Національна балетна вистава як результат етнонаціональної ідентифікації української хореографічної культури

У процесі відокремлення балету від драми та отримання ним самостійного значення при збереженні специфіки художньої мови хореографічного мистецтва історично склалася українська національна балетна вистава – результат достатньо тривалого, але плідного культурного синтезу.

Фундаментально-моделюючу роль у цьому процесі відіграв музично-драматичний театр (музично-драматичні і оперні постановки М. Кропивницького, М. Старицького, П. Саксаганського, М. Садовського в Першому стаціонарному українському театрі), який при відсутності завершених, самостійних балетних творів став «лабораторією національного балетного стилю», де українські композитори і хореографи відточували нове розуміння видів і жанрів українського фольклору *у напрямі його театралізації*. Слід підкреслити й *формуючу роль* національної композиторської музичної школи, яка в тісному зв'язку з театром ХІХ – початку ХХ ст. та українською фольклористикою спричинилася до стильової визначеності української національної музики (балетної, зокрема) з її характерними ознаками: опорою на пісенний та танцювальний фольклор, широтою тематики, доступністю і ясністю музичної мови з діатонічною гармонією, варіаційним розвитком, провідним значенням мелодичного начала, поліфонічними прийомами підголоскового характеру.

Розвиток українського хореографічного мистецтва, збагаченого національними театральними, інструментальними, музично-драматургічними здобутками, продовжувався в драматичних і оперних виставах. Відбувалася формалізація головних чинників, у межах яких відбувається концептуальне прочитання вистави (жанрова та стильова визначеність, категоризація естетичних положень щодо художньої дії, організації сценічного простору, застосування художніх прийомів і засобів, вибір літературної основи тощо), тенденції інтеграції, освоєння інновацій світової культури.

Принципово важливим процесом для становлення саме національно орієнтовного балету стало відновлення і збагачення українських традицій, що призводять до домінування національного культурно-психологічного архетипу на рівні національної тематики, національних образів, ідей та їх практичного втілення (К. Юнг) [310]).

Якщо розуміти ідею як мисленнєвий образ предмету (Платон), національна ідея набуває значення ідеального образу буття нації, засіб її вдосконалення. *Національна ідея* – це філософія національного життя, його теорія і практика, особлива форма світобачення крізь призму національних цінностей і ідеалів. *Українська національна ідея* – теоретичний вираз самоусвідомлення українським народом своєї самобутності та індивідуальності, власної самоцінності, права на самовизначення та самостійний розвиток, національну незалежність. Зміст філософії української ідеї – осмислення її сутності, зародження та функціонування (рефлексія) [200, с. 55-57].

Національна ідея в контексті дослідження художньої мови української національної балетної вистави розглядається у значенні глибинного *етико-естетичного ідеалу* (або «згорненої форми» всієї української культури) матеріалізується в новій стилістиці української національної балетної вистави (становлення логіки національних форм мислення) та художніх зразках, що виявляють відповідність даному ідеалу, наближуючись до нього через використання певних усталених художніх форм (*національний канон*).

Необхідність вираження унікального національного характеру в усталеній (професійній) хореографічній культурі складала значну проблему на рівні оперування традиційними комунікативними структурами: балетними канонами жанрового та композиційно-драматургічного втілення задуму, цілісною системою класичних мовних принципів вираження музично-хореографічної думки. Зближення з академічним балетним канонам, як масивом уже набутого досвіду, означає для національних хореографічних форм протікання процесу ідентифікації з даним «предметом», його творче опанування на засадах національного етико-естетичного ідеалу, національної ідеї.

Дослідження процесу освоєння класичного балетного канону в Україні та його синтезу з національним канонам потребує визначення низки понять. Поняття «канон» визначається як:

1. Твердо встановлене правило, норма;
2. «Художній твір, що служить нормативним зразком, панівна форма в мистецтві будь-якого періоду, яка зумовлює певну композицію, систему пропорцій» [235].

Якщо розуміти канон як відповідність ідеалу (етико-естетичній ідеї), втіленого через певну форму, метою канонічного в мистецтві є намагання втілити ці ідеї шляхом використання певних усталених художніх форм і тим самим наблизитися до бажаного ідеалу.

Утвердження української національної ідеї, «коли народ помітив і усвідомив свою єдність, свій внутрішній зв'язок, історичний характер, свої традиції, своє становлення і розвиток, свою долю і призначення, робить їх предметом своєї свідомості, мотивуванням своєї волі», стало глибинним ідеалом, у відповідності з яким формуються національні культурні феномени, певною «згорненою формою» всієї української культури [200, с. 17].

Національна ідея стабілізує національні форми мислення: стимулює початкові імпульси, формалізує логіку розгортання до кінцевої мети-результату. Становлення національних форм мислення означає появу національного стилю, в якому починають активізуватися процеси «часткової стабілізації» з постійною

тенденцією «до формалізації змістовних елементів, до їх «застигання», перетворення у «штампи», що, за словами Ю. Лотмана, приводить до утворення *канонів* [172, с. 29].

Хореографічний канон у широкому сенсі розуміємо як правила пластичної поведінки, що стабілізувалися у національних культурно-хореографічних формах та є відмінними від побутової пластики у реальному житті. За визначенням Ю. Лотмана: «Простежуючи процес функціонування художнього твору, ми не можемо не відзначити одну особливість: в момент сприйняття художнього тексту ми схильні відчувати і багато аспектів його мови в якості повідомлення <...> » [172, с. 31]. Хореографічні канони можуть відрізнятися за видами обмежень на вільну пластичну поведінку, які у кінцевому рахунку стабілізують певну форму мислення, визначають характер того чи іншого виду танцю. Розвиток нових рухів завжди відбувається в межах даного канону, за його пластичними законами. «Таким чином, мова мистецтва не може бути ототожнена з традиційним поняттям форми» [172, с.31]. так, розвиток класичного танцю XVIII-XX ст. – це розвиток усіх можливостей людського тіла в межах визначених вихідних принципів.

В українській культурі початку XX ст. продовжувала дію романтична форма мислення (романтичний канон XIX ст., академічний класичний канон художньої мови балету) та нова модерна форма з екзистенційними потребами людини XX століття. Низку постулатів романтичного канону було механічно скальковано радянськими ідеологами та перенесено в офіційний канон українського музики і балетної вистави першої половини XX ст. [208, с. 14-15].

Головними складовими канону можна вважати естетичну норму, культурний код і тип комунікату. Під поняттям «норма» розуміємо «загальновизначене, узаконине правило» [235]. В мистецтві домінуючою є естетична норма, яку складно розглядати як правило. Скоріше, за словами Я. Мукаржовського, естетична норма є енергією, регулюючим енергетичним принципом, «прагнення естетичної норми до абсолютної обов'язковості», який в найменшій мірі носить характер непорушного закону [202, с. 76].

Для аналізу процесу формування естетичної норми української балетної вистави користуємось висновками Я. Мукаржовського про *три рівні* категорії естетичної норми систем класичного і народного танцю, що синтезуються: низький, середній, високий.

Низькому рівню відповідає норма, коли естетична функція не виступає об'єктом уваги, естетична сфера звужується та одночасно посилюються у культурному розвитку поза естетичні потреби, зокрема, пов'язані з ідеологічною пропагандою, здійсненням етнозахисної або виховної функції тощо; *середньому рівню* відповідає реалізація естетичної функції як провідної; *високий рівень* знаменує здатність, за словами С. Павличко, «на автентичному українському ґрунті ставити питання про «європеїзацію» психологічної домінанти українства» [210, с.116].

Канон формує комплекс норм, до якого входять і ті, що за походженням не належать сфері естетичного, зокрема, до них належить і *мовна норма*. Під поняттям мовної норми (мовного коду) в хореографічному мистецтві розуміємо сукупність певних хореографічних знаків і умов для передання інформації. При цьому мова набуває значення коду, а мовлення стає текстом, написаним за цим кодом. Мовний код класичного танцю заснований на ідеальній симетрії людського тіла, основоположних позиціях рук і ніг, принципі виворітності та гранично випрямлених у колінах ніг від верха до вигнутих донизу кінчиків пальців. Класична норма ідеальної симетрії та витягнутих пропорцій втілює ідею елегантності, досконалості; послідовний розвиток симетричності надав класичному танцю найвищий ступінь злиття рухів, які в екзерсисі легко переходять одне в одне. Норма виворітності збільшує амплітуду підйому та розмаху ноги; позиції рук і ніг у виворітному положенні врівноважують тіло, надають стійкості у піруетах; гранично випрямлена нога допомагає розвитку елевації та баллона (у стрибках). Можливість вільного і природного взаємопереходу рухів у класичному танці, незважаючи на його складність, створює певний аналог природної пластики людського тіла у вигляді візуальної свободи та легкості рухів. Однією з основних вимог до виконання класичного

танцю є «чистота», правильність: чітке артикулювання кожного руху, членоподільність, виразність танцювальної мови.

Якщо прослідкувати «входження» мови народної хореографії в культурний код класичного балету, слід зазначити наявність її двох форм (див. Додаток, Таблиця Б):

1. Усної, що базується на фольклорній традиції;
2. Сценічної, основою якої є культура театральної-хореографічної традиції.

Обидві форми знаходяться у діалозі, що є потенційним механізмом виникнення змішаних форм кодів. Тим стрижнем, довкола якого систематизується майбутня національна хореографічна культура, став народний танець (на кшталт просторічної мови у літературі, української народної пісні в музиці). Виокремлення в національному культурному коді трьох різновидів української сценічної хореографії – *характерної, народно-сценічної та академічної* знаменувало розширення естетичної норми низького рівня до середнього й високого, розвитку та стабілізації естетичної функції і виходу в академічному вигляді у світовий культурний простір.

Початок формування народної танцювальної стилістики і принципів її сценічного опанування на українській сцені закладений польськими хореографами (С. Лінчевський, «Малоросійський балет» на музику українських пісень та лірико-комедійної вистави «Жнива в Малоросії» на музику Д. Пагані), які прагнули передати мовні особливості українського танцю засобами стилізації і театралізації дії. Театралізація здійснювалася у вигляді пантомімізації обрядової складової частини танцювальних форм (Моріс Піон), виразність досягалась за допомогою зображальності, котру підказував текст відомих українських пісень (С. Гулак-Артемівський «Українське весілля»).

Досвід і спроба польських хореографів виокремити народний танець із загального драматургічного цілого дав початок розвитку в Україні *фольклорних танцювальних ансамблів*, де фольклорна танцювальна лексика стала засобом надання національного колориту естрадним антрепризам, що набули шаленої популярності на початку ХХ століття (М. Соболев). Танцювальну лексику цих

антреприз формувала традиційна для тих часів техніка віртуозного виконання, на яку спирався класичний балет. Проте її використання підпорядковувалося типовим для народних танцювальних форм формулам рухів.

Але, з іншого боку, спроби польських балетмейстерів створити національний балет, спираючись на принцип виокремлення народного танцю, принцип дивертисментності, обмежували сценічне тлумачення народного танцю вузькими завданнями посилення національної забарвленості сюжетної дії. Автори цих балетів прагнули механічно сумістити, поєднати лексику класичного танцю з елементами фольклорного танцю. Хоча цей досвід був не зовсім вдалим, завдяки йому сформувався етнохарактерний танець, побудова якого спирається на використання етнографічних рухів, поз, жестів, що увібрали в себе характерні риси національного українського світобачення. Започаткований у балетах М. Петіпа та М. Фокіна, де він мав досить вузьку сферу застосування, характерний танець, що вже в той чи інший спосіб розкриває ментальні основи національного образу світу, поступово входить до творчого арсеналу українських балетмейстерів. Звернення до національної тематики сприяло формуванню вивершеної системи хореографічної лексики, спроможної розкривати національно-визначений образний зміст художнього твору.

На початку XX ст. характерний танець виходить за межі цих завдань. Сфера його впливу поширюється на драматичні колізії, що сприяло початку трансформації його стилістики в систему умовних виражальних засобів. Проте, народження українського балету відбувається трохи пізніше, у 1940 р. у виставі «Лілея» К. Данькевича (хореографія Г. Березової та М. Соболя). Ґрунтовне судження характеру українського оригінального народного танцю дало право їм усвідомити подібність його рухів із рухами класичного танцю. Така трансформація дозволила розширити хореографічну гаму балетів та зорієнтувати її за кордони стильових кодів, звичних для тогочасної балетмейстерської школи. Вагоме місце посідає народно-сценічний та національно характерний танець, що збагачує хореографічну мову вистави.

На українському ґрунті процес створення нового типу народного танцю – театрального-сценічного, в якому фольклорна архітектоніка тлумачиться як виразний засіб балетмейстерського художнього мислення, розпочинається у другій пол. XIX ст., з часу, коли М. Щепкін та інші театральні режисери починають використовувати пісню і танець як засіб образної характеристики народних образів («Наталка-Полтавка» М. Лисенка), уникаючи традиційного для тих часів дивертисментного виконання, в якому хореографи дотримувались принципу стилізації та намагаючись поглибити виразність сценічної дії засобами «танцювального» образу.

У перші десятиліття XX ст. народно-сценічний танець, як різновид характерного, виник в ансамблях народного танцю. А утім, свою повну форму він формує у творчості М. Соболя. Танцювальні композиції у виконанні ансамблю посідали місце ґрунтовних танцювальних сюїт («Весілля на Україні», «Картинки в горах Кавказу», «Польський бал у пана Твардовського» та ін.). Створюючи їх, балетмейстер спирався на класичний тренаж, усвідомлюючи, що він розвиває природні здібності тіла до більш майстерної реалізації народного танцю.

Протилежну думку впроваджують народно-сценічні хореографічні твори українського танцю В. Верховинця та Л. Жукова («Лондонський гопак»). Використовуючи танцювальні па народного танцю, майстри танцю підсилюють його структуру складною технікою, карколомними стрибками, обертами, мало не акробатичними трюками. Не лише позитивні моменти мали подібні тенденції, а й негативні наслідки. Перевантаження складними хореографічними жестами зводило нанівець естетичні функції хореографічної образності, а зловживання зображальними елементами – зменшувало експресію хореографічної композиції.

З приходом в українську хореографію П. Вірського починається сучасний етап сценічної інтерпретації народного танцю. Він підсумував творчий досвід своїх попередників (Г. Березової, В. Верховинця, М. Соболя), видозмінивши його в контексті ідей, з урахуванням реформаторських поглядів митців того часу. Працюючи поруч з К. Голейзовським, віртуозом хореографічної мініатюри, П. Вірський пропонує інакший варіант народно-сценічного танцю – *академічний*, в якому мають перевагу графічна акцентність малюнків, скульптурність та

витонченість хореографічних рухів. Балетмейстер не поступається знаковою системою національного танцю, а лише примножує, підкреслює її за допомогою хореографічних тонкостей класичної школи оновленими пластичними образами. Це сприяє посиленню виразності певного елемента і дає змогу зорієнтувати на відтворення ідейного змісту [30, с.16]. Яскравий приклад – постановка П. Вірським танців в опері «Запорожці за Дунаєм» (1936 р.) С. Гулака-Артемівського, в яких домінують чітке вивершення кожної музичної фрази, символічна багатозначність та різноманітність танцювальних комбінацій, що сполучаються у драматургічно виважену, поліфонічно насичену смисловими акцентами танцювальну цілісність.

Основне інформаційне навантаження хореографічної культури в Україні ХХ ст. продовжував брати на себе усний код, його найсуттєвіші параметри (фольклор у первинному вигляді та напівпрофесійні зразки) – початковий етап формування жанру української балетної вистави. Хореографічні тексти, створені таким кодом, за природою є самодостатніми, монологічними, бо відсилають глядача до фольклорних джерел. Невід’ємною ознакою усної традиції є відсутність чіткої диференціації між адресатом та адресантом, у результаті чого проявилась деяка жанрова обмеженість, але її публічність стала причиною домінування театру (музично-драматичний) як найбільш комунікативної форми національного мистецтва, що не вимагає великих інтелектуальних зусиль.

Пропонуємо зіставлення ознак функціонування усного та театральнотанцювального коду, що надає можливість визначити критерії, за якими формувалися національно-стильові ознаки української національної балетної вистави від початку ХХ ст. до набуття нормативного вигляду. Розглянуто такі критерії, як базова основа, пріоритетне домінування, естетична самодостатність, тип художнього мислення, тип комунікату, семіотичний фактор (див. Додаток, Таблиця Б).

Остання складова канону – *тип комунікації (комунікату)*: зовнішня комунікація або автокомунікація, що змінюють одне одного за принципом маятника, відповідаючи системі зміни мистецьких стилів (Ю. Лотман, Д. Чижевський). На зміну автокомунікації в ХІХ ст. національний хореографічний

канон із початку XX ст. переходить до моделі змішаного типу, залишаючи стрижнем своєї розбудови національний фольклор (зберігається значення фольклору як основи хореографічного коду), та набуваючи рис комунікату зовнішнього типу. Цьому сприяють нові функції естетичної норми – прагматичні, що уособлюють ідейну, духовну сутність української нації.

Збереження в національній хореографічній культурі *авто комунікації* свідчить про її схильність до утворення стійких канонів. Цьому сприяє визначальна орієнтація української балетної вистави на найповніше вираження найістотніших ознак головуючого усного коду в національному театральном-сценічному жанрі.

Канонізації фольклорної семіотичності мовної системи української національної балетної вистави сприяє те, що адресант та адресат однаково добре володіють кодом та вільно відбувається «перекидання» відносин обох сторін: український глядач без зайвих зусиль «розкодовує» більшість із сукупності системи знаків, що складає основу мовного хореографічного коду.

Зовнішня комунікація передбачає нарощення інформації, переважно її духовний приріст, а із залученням виховної, ідеологічної функцій засобами хореографічного тексту шляхом підвищення загального інтелектуального рівня формується з джерел українського етносу повноцінна нація. Але не можна розглядати канонічне мистецтво у якості нижчого чи вже пройденого етапу розвитку культури, адже канони, як способи сприйняття світу, «концентрують мистецтво і удосконалюють його» [284, с. 111].

Художня мова класичного танцю, сформована та апробована в Західній Європі і Росії, навіть при наявності певного національного відтінку, не містить буквального відтворення елементів будь-якої національної хореографічної культури, абстрагуючись від одинично-конкретного для створення пластично-узагальненого у вигляді використання окремих своєрідних ліній в русі, у положенні корпусу, голови, рук, варіюванні ракурсів, характерних для даної національної хореографічної практики.

Структурна побудова і технологія втілення класичної хореографічної мови, в якій основоположними є позиції рук і ніг, принципи ідеальної симетрії людського тіла, виворітності та гранично випрямлені у колінах ноги від верха до вигнутих донизу кінчиків пальців, відверто дисонує з виконавськими традиціями народних танців.

Відсутні в національній хореографії й жорсткі вимоги до канонічних положень окремих частин тіла та поз (загалом) при виконанні піруетів, турів (спільним є біомеханіка обертальних рухів – поштовх та надання тілу певного положення для подальшого обертання).

Подібно до того, як філософія радянської людини інтегрувала в себе багатонаціональну специфіку країни, радянський класичний балет, український, зокрема, збагачувався численними ментальними нюансами та мотивами багатонаціонального фольклору, а його художня мова кристалізувалася у процесі створення національних балетних зразків, підпорядкування народної лексики прийомам професійної балетної школи.

Процес співвідношення національної хореографічної культури з хореографічним «академізмом» передбачав визнання та засвоєння історико-стильового потенціалу того загального контексту, структура якого потребувала національної ідентифікації. Процес *ідентифікації* з даним «предметом» – класичним балетом – передбачав творче опанування академічного як набутого досвіду. Так, ширше розкривають можливості фольклорного танцю в класичних балетах балетмейстери, що впроваджували в сценічну практику прийом театралізації народного танцю, надаючи йому ідейно-сміслового навантаження: О. Горський, М. Фокін, в Україні – В. Верховинець. Ширше розкривають можливості сценічного народного танцю (або «характерного танцю», за змістом терміну Ж. Новерра – варіант сценічної обробки народних танців у балетній виставі) радянські балетмейстери І. Бельський, В. Вайнонен, П. Вірський, В. Вронський, К. Гойлезовський, Ю. Григорович, Р. Захаров, Л. Лавровський, Ф. Лопухов, Л. Якобсон та ін.

Підставою та особливою умовою суттєвої корекції академічних канонів класичного танцю в українській національній балетній виставі стало виявлення та осмислення *ментальних підоснов* українців. Ціннісні смислові коди української ментальності акумулюють віковий національний досвід « <...> у його селективних спроможностях щодо наскрізних внутрішніх цінностей та позитивних спонукань довілля» [26, с. 50]. Аналіз літературних першоджерел українських балетів, а також дотичних до тематики текстів фольклору, міфології, архетипів і установок виявляє можливості для вивчення ціннісно-смислових кодів, що є основними в структурі української етнічної ментальності.

Гуманістичний код української ментальності сформований природним способом життя українських селян: « <...> той, хто йшов торгувати хлібом до сусідів, ніколи не йшов війною. Український етнос ніколи не був ініціатором загарбницьких воєн, кровопролитів» [31, с. 104].

Антеїстичний код української ментальності тісно пов'язаний з гуманістичним та виявляється в шанобливому ставленні до землі, рідної природи, діалогічному спілкуванні з природним і людським оточенням, отриманні життєвих сил у постійному контакті з матір'ю-землею. На думку Лесі Українки, архетип «доброї», «ласкавої», «плодючої» землі є залишком язичництва, а за твердженням А. Кульчицького, є характерним для українського колективного несвідомого, пояснює надзвичайну працездатність та працелюбство українського народу [31, с. 105].

Кордоцентричний код української ментальності, задекларований ще Г. Сковородою, також тісно пов'язаний з гуманістичним, але означає специфічне «екзистенціально-межове» світовідчуття українців – гостро-емоційне переживання сьогоденності життя, життєлюбність, поетичне, пісенно-ліричне сприйняття довілля, пріоритет «серця» над «головою» [29, с. 45]. «Українці – народ-художник, народ-поет, народ-мрійник, що звик ставитися до життя як до творчості, а не спустошливої та нудної роботи в ім'я утилітарних інтересів, і витворив дивовижно прекрасне мистецтво жити – вінець усіх своїх творінь», – зазначає І. Кравченко [149, с. 132].

За М. Костомаровим, В. Липинським, Д. Чижевським, в українській психічній реальності рефлексивна світоглядна установка домінує над орієнтованою на оточуючий світ предметною, тому *інтровертивний код* української ментальності виявляється у різноманітних формах втечі від світу зовнішнього у світ внутрішній, на самоту, в ідеалізований міфологічний простір, з яким душа зливається у повній гармонії (вплив східного греко-візантійського різновиду християнства). Тому родина, найближче оточення, відіграє в житті українця визначальну роль. Саме в українській родині діє ментальна установка поклоніння Матері – Богині, що виросла в домінуючу рису української духовності (архетип матері – Велика Богиня-Богородиця) та позбавляє народ агресії, наділяє почуттям власної цінності, гідності.

Гуманізм, антеїзм, інтровертивність ментальності виплекали таку генетичну рису українського характеру, як *індивідуалізм*, що в крайньому прояві межує з асоціальним егоцентризмом та виявляється у схильності до непокори, потязі до особистої свободи, розвинутих приватновласницьких почуттях, відсутності організованості й дисциплінованості, в упертості всупереч розумним порадам або доказам. У зв'язку з індивідуалістичним кодом, який здебільшого характеризує східні культури, М. Грушевський зазначив, що у порівнянні з народом великоруським український є народом західної культури, найбільш збагаченим східними орієнтальними впливами [84, с. 14].

Загалом, серед визначальних рис української ментальності, втілених на балетній сцені, можна назвати працелюбність, гостинність, людяність, добросердечність, потяг до самовдосконалення, вірність сімейним стосункам, відданість справжнім почуттям, повагу до старших, мужність, здоровий оптимізм; присутні й наступні риси: неузгодженість між словом і ділом, взаємне непорозуміння, відсутність чіткої визначеності, соціальну відмежованість, пристосовуваність, мрійливість, імпульсивність.

Етнонаціональна ідентифікація професійної хореографічної культури відбувалася також у тісному зв'язку української балетної вистави з міфологічно-

світоглядними уявленнями українців, реалізованих у вигляді фольклорно-міфологічної образності.

Основу міфологічного світогляду становить концепція світоустрою, відображена у структурі Світового Дерева («Древо життя») і втілює узагальнений образ макрокосму з небесним та земним світами, взаємодією двох світів («свій-чужий») на сакральному та соціальному рівнях. Міфологічні уявлення про космічний порядок закладено в культах Роду, Рожаниць, Велеса, Даждь-Бога, в архетипах дуальності світу, циклічності часу, мотивах «трьох доріг», «чудесного перетворення», «священного шлюбу», в цілому ряді архетипних символів (квітка, хрест, коло, ключі, замок, поріг) та образів (Велес, Купало, Лада, Коляда, Перун), що єднали особистісний, соціальний, космічний рівні людської реальності.

У ритуалах і обрядах символічно відтворено акт міфологічного перетворення – створення світу з хаосу. За допомогою регламентованих ритуальних дій, системи символів праукраїнці виявляли свою причетність до космічного порядку, прагнули до впорядкування світу і визначення свого місця в Універсумі.

Конкретність та символічність доповнюються такою характерною ознакою танцювального фольклору українців, як його синкретичність (поєднання танцювальних рухів зі словом, наспівом, ігровими елементами, ритуальною атрибутикою) та чітка регламентація за певними ритуалами й періодами виконання, що зумовило логіку і специфіку народного хореографічного мислення – формування хореографічного образу здебільшого розгорнуто-експозиційного плану, поданого в його певному конкретному прояві, конкретному переживанні. Образи, втілені засобами українського народного танцю, генерують у собі основний принцип діалектики міфу – *ототожнення частини та цілого*, оскільки « <...> фольклор навіть у достатньо пізніх його проявах як правило, ретельно зберігає всі властивості міфологічного мислення» [50, с. 51]. На рівні хореографічної мови українського національного балету цей принцип виявляється як побудова цілого на основі виразної пластичної інтонації, короткої тематичної «ячейки» – хореографічного лейтмотиву або лейттеми, хореографічної лексеми.

Найяскравішими проявами міфологічного мислення, конкретніше, міфологічної тотожності в українських балетних виставах зазначеного періоду є прийом *хореографічного остінато* – повторення-підкреслення найхарактерніших рухів, поз, жестів із метою розкриття їх знакового, символічного смислу, пов'язаного з музичними остинатними й «мікроостинатними формами» (В. Холопова) музичного неофольклоризму ХХ ст. [285]. Крім того, у самому узагальненому вигляді, спостерігається подібність типу «монтажу» елементів художньої мови в українській національній балетній виставі за принципом багаторівневого розташування міфологічної картини світу – Світового дерева, на гілках якого розташовані сутності «нижнього», «середнього», «верхнього» світів: низова техніка чоловічого українського танцю символізує надійну духовну основу всього сущого; «середній», реально-життєвий рівень дозволяє розкрити існуючі ментально-характерні й узагальнено-людські грані художнього образу; «високі», стрибкові, повітряні елементи означають наявність національних ментальних рис – натхненності, романтичної піднесеності, високого духовного устремління.

Своєрідного розквіту в українському балеті досягли принципові особливості *циклічного часу*, характерного для міфологічного мислення. Перш за все, це стосується такої ознаки, як «відсутність категорій початку і кінця» (Ю. Лотман), що має прояв на рівні художньої мови у вигляді повторення з будь якого місця (або закінчення в будь-якому місці) безперервно повторюваних побудов. Такий феномен «відкритої форми» спостерігається у структурі багатьох українських балетних вистав, починаючи з 60-х рр. ХХ століття.

З принципом часової організації міфу пов'язаний також хореографічний *тематизм розосередженого типу* (на противагу концентрованому), що спостерігається у музично-хореографічній драматургії українських національних балетних вистав, в яких формуються ознаки постмодерністичного національного канону.

У Таблиці В (див. Додаток) поетапно простежено набуття українською балетною виставою ознак внутрішньої та зовнішньої фольклоризації, що в цілому свідчить про формування високої естетичної норми національного балетного

жанру. Тенденція етнонаціональної ідентифікації професійної хореографічної культури знаменувала наближення професійно-академічної традиції до принципів і специфіки «культури усного типу» [4, с. 161].

У результаті етнонаціональної ідентифікації професійної хореографічної культури в українській балетній виставі знайшли вираження рефлексивне орієнтування в світі, пан-естетизм (романтизмоцентризм) української душі, кордоцентризм (епісистема «філософія серця»), вільне дихання («пісенність») музично-хореографічних форм, «знаковий» вираз семантики фольклорної пісенно-танцювальної традиції, семантична гра (алюзії), параболічна структура (зміна значень образу) художнього принципу поємності; варіаційність-варіантність-рондальність, інтонаційно-смісловий розподіл на «уступи-тиради» (нерівноскладеність як композиційно-драматургічна прикмета думного епосу).

У процесі синтезу обох систем в українській національній балетній виставі викристалізувався новий тип логіки національних форм мислення – *національний стиль*, що поєднує характерні ознаки класичної та народної систем танцю на основі своєрідного стилістичного переосмислення суворих технічних канонів класичного танцю (звернення до визначених ліній, форм, рухів, положень тіла, голови, рук) та перетворення танцювальної фольклорної форми в норму, зразок і стилістичну основу цілісної художньо-мовної системи в українській національній балетній виставі поєднуються канонічні норми класичного танцю та природний рух, уніфіковані й фольклорні мовні коди, зовнішня комунікація.

На рівні художнього мислення асимілюються характерні ознаки класичної та народної систем: абстрагованість – емпіричність, умовність – характерність, узагальненість – конкретність, виражальність – зображальність.

На рівні системних принципів танцю – класичні суворі канонічні норми, уніфіковані хореографічні мовні коди, зовнішня комунікація і народно-імпровізаційний, вільний природний рух, технологічні особливості при виконанні рухів, координація в правилах виконання, національні фольклорні мовні коди, автокомунікація.

Актуальність класичної системи танцю для професійної української хореографічної культури виявилась на рівні з'єднання ідеального і реального світів, органіки відчуття національної особливості у цілісності узагальнених світових смислів. Крім того, розвиток української національної балетної вистави повторює закономірність еволюції класичної хореографії у генеральному напрямі формування механізму передачі художнього змісту через систему пластичних рухів, абстрагованих від їхнього безпосереднього життєвого призначення, більш узагальнених, складних, багатозначних. Крім світоглядних моментів, спорідненість українського танцю з класичним полягає й в біомеханіці хореографічного руху: основна позиція ніг українського танцю – третя: ноги виворотні і напівсхрещені, багато кроків і рухів виконують із витягнутої стопи і на півпальцях (бігунець), навіть такий суто народний елемент, як присядку, неможливо опанувати без класичної виворотності ніг та відповідної постави корпусу.

Таким чином, зміст поняття «національний стиль» підсилює наголос на внутрішніх стилеутворюючих елементах, так і зовнішніх чинниках розвитку. Такий підхід дає право досліджувати стиль, з одного боку, як систему творчих прийомів, а з іншого, – своєрідну структурно-типологічну категорією, що визначає у знаках-символах стилістичний код художню діяльності в цілому.

Усвідомлення самоцінності жанру, стабілізація національних форм мислення спочатку в українському музичному (симфонічний, камерно-інструментальний жанри), пізніше у балетному мистецтві зумовила формування *національного балетмейстерського стилю*, спрямованого на втілення в професійному мистецтві національної ідеї як індивідуального бачення досконалого й ідеального, на створення канонічних художніх творів, що втілюють національний ідеал засобами синтетичної художньої мови. Наявність рефлексуючої свідомості – свідомої особистості балетмейстера, в якій система філософських, естетичних, релігійних, міфологічних та інших уявлень про сутність буття координується історичною глибинною культурною національною традицією, є головною умовою закріплення-канонізації в українській балетній виставі національного культурно-психологічного архетипу.

З балетмейстерським стилем тісно пов'язане поняття національного виконавського стилю. *Національний виконавський стиль* розглядаємо як сукупність виконавських засобів та особистісних якостей, притаманних певному артисту-виконавцю (або виконавській школі), що сприяють формуванню художньої цілісності продукту виконавської праці – *інтерпретації*. Специфіку національного виконавського стилю вбачаємо, перш за все, в якості емоційно-образної сфери художнього мислення, в обов'язкових проявах (хоча й варіативних) трактування артистом художньої мови балету, особливого тяжіння до кола певних психічних станів: « <...> емоційна своєрідність витікає з емоційного переживання акту творчості – того, що закладено в глибинах національного характеру», тобто хореографічна ментальність як елемент мислення – це складова національного психологічного комплексу, який є ядром виконавського стилю. *Національний виконавський стиль* визначаємо як особливий вид проекції комплексу психологічних рис (менталітету) на хореографічне виконання.

Стабілізація художньо-мовної системи в українській національній балетній виставі пов'язана з проявом активної тенденції до формалізації всіх змістовних елементів художньої мови класичного і народного танців, їх «застигання», перетворення у певні «штампи», а в результаті приводить до утворення нових канонів зі стійкими стилістичними і жанровими ознаками.

1. Реалізація романтичної ідеї (розкриття духовного світу людини) в аспекті синтезу класичного і народного танців відбувалася через репрезентацію уявлень про національні характери в характерному танці. Взаємовідношення класичного та характерного танців можна представити в категоріях «зразкове» – «інше». Прояв національної ідеї в художній мові балетної вистави передбачав розкриття унікальності та яскравості нації, відображених в її типових рисах та образах, хореографічному темпераменті і потенціалі для сценічного втілення, етнопсихологічно (ментально) обґрунтованих.

2. Для відображення різних рівнів смислу реальності (абстрактно-узагальненого та типово-конкретного) в балетній виставі пластичними засобами

класичного й народного танців використовуються категорії «умовного» та «характерного». Загально-естетичні категорії «виражального» і «зображального» актуалізуються в художній мові кожного виду танцю в залежності від ступеню узагальнення хореографічного матеріалу та експресії засобів, обраних балетмейстером у балетній виставі. Втілення національної ідеї як індивідуального бачення досконалого й ідеального в актуальних структурних формах та художній мові балетного мистецтва визначає *національний балетмейстерський стиль*.

3. Для української хореографічної культури органіка класичної системи танцю виявилась актуальною, але дещо неадекватною, що зумовлено ментальними особливостями національного стилютворення. Нова синтетична художня мова української балетної вистави – результат процесу етнонаціональної ідентифікації професійної хореографічної культури, умовний представник національної культури у формі особливої естетично-образної та знаково-символічної системи, що свідчить про нерозривний зв'язок етичних і естетичних категорій. Зосередженість на проблемі ідентифікації й національного самовизначення продукує творення канонічних художніх творів українського балетного мистецтва засобами синтетичної художньої мови. Канонічні художні твори високого рівня інтегруються в хореографічну культуру Європи та світу.

4. Виконавський стиль розглядаємо як сукупність виконавських засобів та особистісних якостей, притаманних певному артисту-виконавцю (або виконавській школі), що сприяють формуванню художньої цілісності продукту виконавської праці – *інтерпретації*.

Специфіку національного виконавського стилю вбачаємо в якості емоційно-образної сфери художнього мислення, в обов'язкових проявах (хоча й варіативних) трактування артистом художньої мови балету, особливого тяжіння до кола певних психічних станів. По-друге, хореографічна ментальність як елемент мислення – це складова національного психологічного комплексу, який є ядром виконавського стилю.

Національний виконавський стиль визначаємо як особливий вид проекції комплексу психологічних рис (менталітету) на хореографічне виконання.

РОЗДІЛ 3. ШЛЯХИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ В БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКИХ КОНЦЕПЦІЯХ НАЦІОНАЛЬНИХ БАЛЕТНИХ ВИСТАВ 20-80 РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ.

3.1. Формування художньо-цілісної системи хореографічної мови національної балетної вистави 20-30-х рр. ХХ століття

Українську хореографічну культуру ХХ століття визначав динамізм соціальних та духовних процесів історичної епохи, яка починає свій відлік від І Світової війни. Швидкоплинна, динамічна ера вимагала новітніх прийомів художнього аналізу, не вбачаючи спроможності бути пізнаною через явне, потребувала «розрізу» баченого та його кардинального видозмінення. Хвилі історичних, соціально-політичних, психологічних змін призвели до появи чималої кількості мистецьких напрямів та шкіл, розмаїття мистецької діяльності пов'язане з питанням осмислення інтелігенцією «нового життя», нової радянської дійсності.

Створення якісно нового музично-театрального мистецтва супроводжувалося низкою актуальних запитань, що постали перед творцями українського балетного театру та усією радянською хореографією. Найсуперечливішим стало питання про ставлення до класичної спадщини. Зорієнтувавшись на європейський авангард, що безкомпромісно спростовував наслідувальність і традиційність у художній творчості та впроваджував безперервне оновлення художньо-естетичних канонів, з'явилась нова генерація молодих митців, які сповідували орієнтацію України на Європу [191, с. 63].

Питання розвитку балету непокоїли не лише балетмейстерів і артистів, а й діячів оперного і драматичного театрів. «Пролеткультівці та вульгарні соціологи», прагнучи заперечити вітчизняний хореографічний спадок, і з винятковою наполегливістю зобов'язували ліквідувати класичний балет та його школу, мовби то здатних «віддзеркалювати» лише почуття й смаки придворної аристократії та буржуазії. Всілякі «новатори» й експериментатори пропонували замінити класичний танок «театралізованою» акробатикою й фізкультурою, ефектними «танцями машин», вільною ритмопластикою й імітацією побутових рухів [252, с. 10-14].

Режисер, хореограф, художник театру, театральний публіцист М. Фореггер (1892-1939 рр.) стверджував, що «життя створює танці тротуарів, швидких авто, віддає належне чіткій роботі машин, динаміці людських натовпів, грандіозності хмарочосів», кличе на сцену сучасний «урбаністичний» танець. Найбільш оперативними у боротьбі за нове життя могли бути, з його точки зору, легкі театральні жанри (у першу чергу – мюзик-хол), що ведуть свою історію від тих же майданних, балаганных видовищ, якому, на думку Фореггера, судилося в роки «руйнування віджилих цінностей і зміцнення засад нової культури давати відпочинок і веселити, вплітаючи в каламбури блазня заклики і вказівки» [278, с. 6].

Аналізуючи виражальні засоби Фореггера-режисера та хореографа, П. Марков свідчить: «Його актори акробатичні, він будує акторську гру як поєднання гострих, різноманітних і несподіваних прийомів. Він наповнює вистави співом куплетів і танцями. Він будує виставу так само, як і більшість сучасних майстрів сцени, – на рух», « <...> рух і танці він підглядає у сучасної вулиці» [189, с. 308-309]. А. Абрамов писав: «Про ексцентризму зараз говорять багато, але фактично один Фореггер затвердив його як самоцінний і самодостатній фактор» [1, с. 16]. Історичне значення хореографічних експериментів Фореггера полягало у винайденні ексцентрично гіперболізованого руху, майстра ексцентрично-дивакуватої, виправдано-сміливої художньої мови. Метафоричність та гострота пластичного малюнку в ролі стають провідними ознаками ексцентричного театру: «У незліченних акторських майстерень день і ніч у поті чола свого студійці і студенти вчаться бути техніками тіла, акробатами, які вміють бігати, стрибати, лазити, перекидатися <...>» [157, с. 6].

М. Фореггер, прагнучи «організовувати кадри сильних, спритних і радісних танцюристів, акторів майбутніх днів», заснував систему фізичного тренування «та фіятренаж» (поєднання теорії Р. Лабана і «мейєрхольдівської» біомеханіки). Утім, Фореггер не заперечував користі і класичного тренажу, лише рішуче виступаючи проти естетизму класичного балету [279, с. 35].

М. Фореггеру належать перші дослідження втілення радянської дійсності в танцювальних образах, експериментальні результати соціального викриття

прийомами ексцентричної гіперболізації побутових рухів (послідовники – В. Вайнонен, найпопулярніший естрадний номер 30-х років «Прогульники»; Ф. Лопухов, образи міщан у другому акті вистави «Червоний Вихор», 1924 р.; Д. Шостакович, балетна вистава «Болт», 1931 р.).

Образне бачення балетмейстера та використання нових виразних хореографічних засобів стало наслідком подій часу, в якому заперечення сформованих естетичних норм крізь призму ідеології виправдовує ексцентричні, подекуди безглузді ідеї у мистецькому просторі, але нівелює увагу до національної складової мистецтва. Під вплив цих настроїв потрапив балетмейстер К. Голейзовський (1892-1970 рр.), який, вбачаючи, що для «пролетарського мистецтва танцю» необхідні нові «будівельні матеріали», не схожі на класику, обрав напрямками формування власного балетмейстерського стилю підкреслений артистизм зовнішнього вигляду, бажання епатувати несподіваними діями і специфічне для балетмейстера ставлення до виконавців як матеріалу, з якого можна творити живі скульптури, формувати химерну «в'язанку» пластичних малюнків [75, с. 8].

Посилюючи значення знаковості авторської хореографічної мови, К. Голейзовський не відмовлявся від системи класичного балету, вважав її фундаментальною основою хореографічного професіоналізму. Вбачаючи сутність своїх творчих пошуків у здійсненні «великої хореографічної революції», балетмейстер виступав проти повсякденної рутини академічного театру, яка пропагувала і втілювала архаїчну тематику і естетику балету. На його думку, нові теми і образи засобами оновленої художньої мови повинні втілювати саме артисти академічного балету, «тому що справжня майстерність чистого танцю, - так К. Голейзовський називав класичний танець, – за ними» [75, с. 8].

Захоплення ідеєю експресивності й еротизму в інструментально-симфонічній музиці О. Скрибіна народжує у балетмейстера задуми фантазійно-витончених танцювальних композицій. Не приймаючи хореографічні та костюмні канони, він залишає на своїх виконавцях мінімум одягу, демонструє, яким прекрасним і виразним є оголене тіло. Експериментуючи, К. Голейзовський створював рухи

ексцентричні й алогічні, широко вводив у танець акробатичний трюк, порушуючи звичайну систематичність руху, переосмислював у гротесковому ключі зображувані почуття. Так, М. Львов писав, що в постановках К. Голейзовського «нозі додана несподівана функція: служити не опорою для тіла, а самостійним виразним чинником. Щоб звільнити ногу, тіло кинуто на майданчик або ж взято на підтримку. Нога «жестикулює» крізь сплетіння рук і ніг виходячи нові ефекти» [173, с. 6]. Балетмейстер використовував навіть простий побутовий крок: виконавиця – Л. Іванова – виходила з правої останньої куліси і рухалася по діагоналі, важко ступаючи, начебто під тягарем нещастя. Критика відзначала, що в цьому танці «<...> дано два нових прийоми великої виразності. Артистка, що передавала життєві почуття жаху і рухаючись в емоційному *crescendo* по прямій лінії з глибини до рампи, в останній момент, – очевидно, найвищої напруги почуття – несподівано, у швидкому русі повертається спиною до глядача. І на мить застигає. Ця фермата справляє величезне враження. І далі у фіналі напруга емоції відмінно передана беззвучним криком широко розкритого рота» [295, с. 10]. Ці нові для класичного балету прийоми відмінно виконувалися танцівницею, що пройшла академічну школу, у якій, за твердженням противників класичного балету (а їх у той час було безліч), тіло повинно бути «скутим».

Нові риси художньої мови класичного танцю стали спостерігатися й у постановках Баланчивадзе того періоду (наприклад, два вальси М. Равеля з циклу «Шляхетні і сентиментальні»). А. Гвоздьов визнавав за ними «вміння освіжити малюнок танцю новими лініями, яскравими позами і несподіваними, сміливими переходами» [70, с. 4]. Отже, вже тоді з'явилися переконливі докази того, що система класичного танцю дає танцюристам необхідну технічну базу і не заважає сприйняттю будь-який інший системи рухів. У той же час тривали пошуки балетмейстерів із посилення експресивності мовного вираження у балетній виставі. А. Слонімський вважав, що їх реформа класики виражалася у «виправданості рухів тіла та переважанні мужніх, енергійних інтонацій» [236, с. 70].

Якщо художня мова класичного танцю на початку ХХ ст. активно оновлювалась, у той період український сценічний танець був лише складовою

драматичної вистави (у виставах Першого стаціонарного українського театру М. Садовського), його подальший шлях визначив В. Верховинець, зазначаючи актуальність створення національного українського балету. З цього приводу видатний хореограф писав: «Наш балет, якщо йому судилося будь-коли народитися, мусить бути народним, своєрідним, а таким він стане тоді, коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок, і коли він буде перейнятим духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього народного життя» [58, с. 28, 53].

У 1919 р. після створення в Києві першої української оперно-балетної трупи сценічний український танець став елементом і музичної вистави (танцювальні сцени в операх «Утоплена» М. Лисенка та «Галька» С. Монюшка).

Для виникнення самостійної оригінальної української балетної вистави не вистачало музичних партитур, що стали б основою майбутнього твору. Специфічні виразні засоби українського танцю, які б надали змогу відтворити на балетній сцені народне життя, були ще недостатньо розвинені для органічного поєднання з основою балету – мовою класичного танцю.

Теоретична праця В. Верховинця «Теорія українського народного танцю» (1920 р.) сприяла розвитку українського сценічного танцю. Автор розглянув та осмислив кращі зразки, на основі котрих викладено цілісну теоретичну концепцію класифікації хореографічних рухів, їх зв'язку з музикою, напрямів їх теоретичного і практичного використання (керівництво до хореографічних утілень для П. Вірського, В. Вронського, Г. Березової та ін.).

Хореограф-фольклорист В. Верховинець наполегливо наголошував на тому, що танець як невід'ємна складова народного життя та побуту, розвивається у взаємодії з піснею: «Пісня і танок – це рідні брат і сестра. Як у пісні виявляються жарти, радощі й страждання народні, так і в танці та іграх народ проявляє свої почуття <...> » [58, с. 121]. Синтез української народної пісні і танцю в музично-драматичній виставі сформував визначальні якості майбутньої національної балетної вистави, її музичної та хореографічної художньої мови: а) створення

музичних партитур на основі народних мелодій, яким притаманний ліризм, опора на національний пісенний і танцювальний фольклор, доступність музичної мови; б) використання сюжетів пісень в якості літературної основи, запозичення ідей з творів українських письменників; в) набуття досвіду використання народного танцю на сцені, формування арсеналу виразних засобів, що збагачують балетну виставу в танцювальних фрагментах оперних вистав.

Значною подією в розвитку українського балетного мистецтва стало створення стаціонарних театрів опери та балету в Харкові (1925 р.), Києві й Одесі (1926 р.).

Національний балетний театр у XX ст. розпочав самостійне мистецьке життя виступом харківської балетної трупи із 50 артистів у фінальній розгорнутій танцювальній картині «Гопак» в опері «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського (балетмейстер Р. Баланотті за участі М. Соболя та В. Верховинця).

Артисти балету опанували віртуозну техніку національної народно-сценічної хореографії та вивчили особливості української танцювальної лексики під керівництвом М. Соболя. Подальший розвиток класичного балетного канону в Україні пов'язаний з освоєнням широкого спектру як класичної спадщини (від прем'єри балету П. Чайковського «Лебедине озеро» 25 жовтня 1925 р.), так і багатств національного народного танцю.

А. Ваганова наголошувала з приводу дискусії про архаїчність і непотрібність балету: «Той, хто запевняє, що старий класичний балет вже віджив і мусить бути зданий до «архіву» й канути у забуття, глибоко помиляється, бо, якщо наше мистецтво має відображувати сучасне життя, воно все ж не повинно відмовлятися від прекрасних зразків минулого» [48, с. 30].

Перший сезон українського балетного колективу засвідчив інтенсивне зростання професійного рівня та хореографічної культури молодих артистів, які опановували перлини вітчизняної класичної спадщини, рівняючись на художні досягнення і кращі традиції провідних майстрів московської сцени [252, с. 17].

Активне будівництво української радянської оперно-балетної культури продовжили у 1926 р. новостворені колективи театрів Києва й Одеси та Об'єднання державних українських оперних театрів, яке очолив Й. Лапицький (мистецький

керівник Петроградської музичної драми). Надаючи значного змісту формуванню балетних труп усіх трьох оперних театрів та орієнтуючись на сучасну практику, М. Лапицький запросив на посади мистецьких керівників і балетмейстерів українських колективів відомих московських хореографів та артистів. Харківську балетну трупу очолив В. Рябцев і А. Мессерер, київську трупу Л. Жуков і М. Рейзен, а керівником одеського балету призначено К. Голейзовського.

Метою такого рішення стало піднесення рівня новонароджених балетних колективів та підготовка артистів до створення оригінальних сучасних балетів, до зразкового виконання талановитим і технічно досконалим колективом творів українських композиторів. Взаємовплив окремих естетичних принципів і традицій двох уславлених російських балетних шкіл (ленінградської та московської) виявився у виконавській майстерності покоління танцівників, серед яких О. Берг, К. Васіна, Н. Виноградова, Л. Долохова, В. Дуленко, Р. Захаров, Ю. Ковальов, Г. Маслова, К. Муллер, О. Соболев, М. Смирнова, М. Смирнов, Г. Штоль, А. Яригіна («Дон-Кіхот» та «Баядерка» Л. Мінкуса, «Горбоконик» Ц. Пуні, «Іосиф Прекрасний», «В сонячних проміннях» «Карнавал» С. Василенко, танцювальні картини для опери «Князь Ігор» О. Бородіна, «Марна пересторога» П. Гертеля, «Шехеразада» М. Римського-Корсакова та ін.) [252, с. 47].

Поєднання високих класичних традицій з принципами народності і реалізму відбулося в перших оригінальних балетних виставах як віддзеркалення провідних тенденцій формування радянського балетмейстерського й акторського мистецтва 20-30-х рр. ХХ століття. Перші героїко-революційні балети українських композиторів *«Карманьола» В. Фемеліди та «Ференджі» Б. Яновського* відбулися восени 1930 р. Зважаючи на несхожість образно-постановочних рішень і виразально-хореографічну палітру, ці вистави мали схожі риси: в центрі обох вистав був колективний образ народу, збуреного заклик до боротьби з гнобителями й охопленого єдиним героїчним поривом.

Виразні постаті головних героїв зображувалися у тісному зв'язку з масою в багатопланових танцювально-пантомімічних композиціях. Відчувалася спроба показати зростання масового пориву свідомості пригнічених, їх гнівний протест.

Балетні вистави створювалися під впливом попереднього досвіду, перейнятого від постановки балету «Червоний мак» Р. Глієра, з якого запозичені як позитивні моменти, так і недоліки, пов'язані з елементами відвертої розважальності, дивертисментності, поверхневої ілюстративності.

«Ференджі» Б. Янковського – перша в Україні балетна вистава з розгорнутою драматургією та яскравою, емоційно-насиченою музичною дансантиною «мовою» (танго, чарльстони, фокстроти), майже симфонічною розробкою мелодійно виразних і колоритних лейтмотивів. Хореографічна лексика (П. Кретов, М. Фореггер) проте, була перенасичена компонентами, що не складали органічного синтезу: автори поєднали прийоми сучасного ревію і традиційного балету, елементи класичного танцю й ексцентричної акробатики, ілюстративну пантоміму й гротеск, стилізовану індійську пластику та розважальні дивертисменти мюзик-хольного плану з парадами дівчат та чарльстонами. Такі недоліки у режисурі балетної дії спричинені провідною тенденцією часу – перетворенням балету на синтетичну виставу, в якій вільно використовувалися виражальні засоби суміжних мистецтв. Насиченість різножанровою лексикою створювала ефект «розмивання» драматургічного розвитку, колажності, що стримувало, гальмувало смислове розгортання.

Для хореографічної мови жорстких колонізаторів балетмейстери-постановники доречно використали синкоповані, карикатурні рухи й нарочито гостру ритмізовану ходу, розкриваючи художній образ авантюриста і провокатора майора Кемпбела (В. Литвиненко й О. Соболев), були створені гумористично-пластичні лейтмотивні барви у хореографічному тексті (зображально-імітаційні лексеми).

Використання пародійно-іронічного відтінку художньої мови класичного танцю у якості характеристики відразливої сутності образу Еффі продовжувало традицію попередніх вистав, але й використовувались можливості ліричного забарвлення лексики головної героїні, передаючи її настрій, емоційні поривання, мрії, сумні роздуми. Подвійність знаковості класичної лексики (як у партіях негативних персонажів, так й у розгорнутих хореографічних характеристиках позитивних героїв) була своєрідно «оновлена» елементами інших знакових систем –

«вільного танцю» з експресивною пластикою тулубу і рук, а також елементами індійської народної хореографії.

До оригінальних й виправданих рішень у виставі відносимо фінальну сцену балету, в якій сформувався прийом хореографічного унісону (або прийом «єдиного жесту») для підкреслення героїчного колективного образу народу, вираження внутрішньої експресії та мужньої героїки народу у масовому танці. Піднесено-героїчний фінал став вдалою хореографічною знахідкою та незабаром набув статусу естетичної норми у радянських балетах першої половини 30-х років. Ритмізовані походи на рампу стали традиційною кінцівкою багатьох героїчних балетних вистав.

Водночас із «Ференджі» на одеській сцені показаний балет «Карманьола» (В. Фемеліді, М. Мойсеєв), в якому емоційно наснажена музично-сценічна інтерпретація спільної тематики (наростання народного гніву) також вирішена за рахунок розширення виражальних можливостей художньої мови вистави — використання прийомів кіномистецтва, зокрема «напливів» та «розкадровки» напруженої сценічної дії, а також хорового мистецтва. Але вперше в українській виставі віртуозна мова класичного танцю, з'єднана з елементами побутової пластики, набула піднесенно-узагальненого героїко-емоційного знакового смислу, використовувалась не в пародійно-гротесковому плані, а стала виразником героїко-емоційного реалізму (переможний танок Карманьоли після штурму).

Позитивними явищами у балеті є широке використання балетмейстером класичної лексики для розкриття революційних настроїв повсталого народу та зображення характерів його представників, але, змушуючи артистів балету співати й розмовляти, балетмейстери обмежували головний виражальний засіб вистави — танець. Критика вітала синтетичність постановки і охарактеризувала новаторство як початок синтетичної доби в Державному одеському робітничому театрі опери та балету, коли «українські композитори почали сміливіше відходити від застарілих шаблонів оперного і балетного письма» [252, с. 51].

На думку Ю. Станішевського, кожне мистецтво має свою образну мову і механічне злиття елементів різних музично-театральних жанрів у так званих синтетичних балетних виставах ніколи не давало плідних творчих результатів,

порушуючи саму природу балету: «Така механічна суміш танцю, слова й співу значно зменшує мистецьку цінність сміливих і оригінальних хореографічних інтерпретацій. Нелегко, проте впевнено утверджувався на українських балетних сценах поетичний класичний танець, посідаючи провідну роль серед виражальних засобів новостворених героїко-революційних балетів» [252, с. 59].

Аналіз етапних вистав балетних колективів України, створених протягом 30-х років та постановок українських народно-сценічних дивертисментів, здійснених В. Верховинцем, П. Вірським і М. Болотовим, М. Соболев, що органічно увійшли в національні класичні опери («Наталка-Полтавка» і «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського), дозволяє стверджувати про багатогранність і плідність процесів збагачення лексики класичного танцю, пов'язаних із розгортанням у хореографічному творі певної грані національного образу світу українців. Балетмейстери-постановники П. Вірський, М. Болотов, В. Верховинець створили міцний фундамент для виникнення вистави, в якій український танець міг би використовуватися не лише як яскраве доповнення, а як один із головних виразних засобів.

Поступово в українському мистецтві конкретизується естетична норма, в якій важливу функцію відіграє саме естетична ідея, але ще мають визначальний вплив на образно-емоційний спектр та художньо-історичний стиль даних творів етнозахисна, виховна, національно-патріотична ідеї загальної концепції. Так, в опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», «Вечорницях» П. Ніщинського та «Українській симфонії» М. Калачевського Україна постає в лірико-побутовому світлі, з акцентом на легких, жартівливо-комічних аспектах народного буття і психології, з відтінком романтичного сентименталізму в тлумаченні патріотичних почуттів і лише поодинокими виходами на серйозну історичну тематику.

В опері «Тарас Бульба» М. Лисенка спостерігається рішучий перегляд попереднього загально-романтичного художнього типу: лірико-побутова складова масово-національного образу тут поступається місцем епіко-героїчній доміні.

Завдяки досвіду концентрації естетичної функції художньої концепції музичних та хореографічних творів виникла можливість використовувати

український народний танець не лише в драматичних та оперних виставах, а й синтезувати його з класичним у балетних творах. На підґрунті балетної класики, в яку український народний танець вдихнув життєвий струмінь, виникла нова хореографічна лексика – джерело національного балетного мистецтва. Першою спробою такого синтезу став героїко-романтичний балет М. Вериківського «Пан Каньовський», постановку якого здійснили В. Литвиненко та В. Верховинець (лібрето Ю. Ткаченко, М. Вериківського за українською історичною піснею «Дума про Бондарівну»; Харків, Київ, 1931 р.). Вперше розпочався складний процес поєднання лексики класичного танцю і самотутніх форм українського хореографічного фольклору на основі структур традиційної балетної вистави з канонічними па-де-де, па-де-труа, варіаціями, кордебалетними ансамблями.

Сценічне втілення задуму потребувало використання знань певних народних обрядів та колоритного пісенно-танцювального фольклору, тому балетмейстер В. Литвиненко став співавтором музичної партитури балету, в якій використані яскраво оркестровані українські народні мелодії. Композитор М. Вериківський частіше цитував популярні теми і недостатньо приділяв уваги їх симфонічному розвитку й узагальненню. За визначенням Ю. Станішевського, « <...> музична тканина балету вийшла дещо фрагментарною і уривчастою – без стрижня, який музично об'єднав би музичний і драматургічний матеріал в єдине ціле» [252, с. 60]. Національна яскравість музичного тематизму та недосконалість музичної драматургії виявились у перенасиченні деяких сцен побутовими елементами (автори хореографічного тексту в сценах гуляння намагалися показати справжнє народне життя), танці та народно-побутові сценки, наприклад, «Шевчик», «Ляльковий театр», «Писар та перекупка» не сприяли розгортанню дії, мали дивертисментний характер та використовувалися з декоративною метою.

Не зважаючи на це, вистава стала першим прикладом сміливого для того періоду синтезу рухів класичної й української народної хореографічної лексики, поєднання сольних, ансамблевих та масових форм, в яких класичні дуетні та сольні танці змінювалися масовими народними танцями і навпаки. У деяких фрагментах постановники забарвлювали класичні па позами й положеннями, характерними для

танцю народного, запозичували рухи фольклорної хореографічної техніки, детальну увагу надавали рухам у парі та підтримкам. Також, в балеті вперше український жіночий танець було продемонстровано з застосуванням техніки танцю на пуантах. Такий рівень свідчив про технічну майстерність української хореографічної культури. Хореографи вимагали від виконавців не захоплюватися технікою, а надавати рухам певного змісту, виконувати по-народному, використовуючи усі голоси тіла: голову, руки, ноги, плечі й обов'язково душею [138].

Розвідки історії походження першого українського національного балету свідчить, що механічне поєднання класично-фольклорних форм у зразки не давало якісних результатів. Експерименти перенесення на балетну сцену незмінних подіб народних танців, записаних В. Верховинцем, теж виявилися не життєздатними. У майбутній балетній виставі вже на стадії репетицій сформувалась розбіжність і суперечність двох різних інтонаційно-контрастних виражальних засобів: класичного танцю і автентичних зразків українського хореографічного фольклору.

Маючи на меті гармонійне злиття в хореографічній лексиці та структурних формах національного балету класичного і народного танців, хореографи-постановники намагалися театралізувати фольклорні зразки, наповнивши їх віртуозними елементами класики. Такі прийоми стали більш дійовими: уперше в історії балетного театру класична та українська народно-сценічна хореографії інтегрували свої системи, ставши змістовним початком для створення характерної хореографічної лексики національних балетних вистав.

Вивчення хореологічних досліджень дає підстави твердити про появу своєрідних за виразними засобами дуетів, сольних варіацій, сольних та кордебалетних ансамблів, утвердження нових форм і оригінальної хореографічної лексики, трансформацію традиційних канонів балетної вистави на професійній сцені. Розглядаючи пластичні образи головних героїв балету Любини Бондарівни та козака Яроша Ярмулочка варто засвідчити, що у процесі роботи над втіленням «Пана Каньовського» започатковані зразки жіночого, чоловічого і дуетного танців національного класичного балету, а також кордебалетних хореографічних

композицій і структур. Проглядається синтез елементів класичної та української народно-сценічної хореографії [78].

Жіночі танці означилися характерними легкими і високими стрибками, вишуканою пластикою рук. Чоловічий танець, сповнений стрімких обертань і високих стрибків, гармонійно поєднався з різноманітними формами класичних чоловічих варіацій. Для танцювального дуету стали характерними своєрідно переінтоновані класичні пози, оригінальне поєднання елементів традиційного па-де-де зі структурними особливостями народного парного танцю.

Аналіз національного балету *«Любина Бондарівна» М. Скорульського – П. Вірського – М. Болотова (1937 р.)* також свідчить про характер якісних змін, пов'язаних із процесами оновлення і трансформації класичного танцю та його синтезу з різноманітними формами української народної хореографії, здійснених на більш високому рівні естетичної норми (підготовчий етап до балетної вистави *«Лілея»* К. Данькевича – Г. Березової – М. Соболя за мотивами поезії Т. Шевченка):

1. Вперше комплексно, на жанрово-стилістичному рівні втілені основи національного світобачення: розуміння порядку життєвих речей, цінностей, простору та часу, слова, звуку, жесту; втілення ідеї неповторності українців на основі особливостей національної історії; виявлення типових ознак національного характеру, форм і типів поведінки й емоційного реагування; початок розгортання знаково-символічної специфіки мовно-лексичного осмислення світу.

2. Вплив пісенності, як естетичної якості музичної мови, позначився на художній мові української національної балетної вистави: «вокалізації» танцювальних форм сприяла народна пісня: посилювала ліризм, мелодичність широких рухів у танцювальних формах адажіо, варіацій, монологів. Іншим вектором впливу на хореографічну лексику перших зразків української національної балетної вистави стали особливості національного танцю: запальні, поривчасті, вільні рухи, стрибки й обертання, що надали позам та рухам класичного танцю нове емоційне звучання.

Таким чином, становлення українського балету як професійного мистецтва відбувалося у взаємодії трьох тенденцій – симфонізації музичної основи балетної

вистави; орієнтації на західноєвропейську (французьку та італійську) і російську хореографію, дотримання класичної школи танцю і канонів класичного балету; оновлення у дозволених межах власних народних хореографічних традицій.

Використання досвіду західноєвропейського і російського хореографічного мистецтва сприяло не лише вдосконаленню техніки класичного танцю в Україні, а й пошукам нових художніх стилів, а використання класичного танцю в практиці українських балетних колективів у середині 20-х років XX ст. спричинило піднесення їх професійного рівня, виконавської і балетмейстерської майстерності. З формуванням якісно нової лексики національного балету, новаторських форм жіночого, чоловічого, дуєтного й ансамблевого танців, в основі яких були трансформація й естетичне оновлення традицій і форм класичного театру, виявилася своєрідність образно-естетичної палітри українського балетного театру 20-30-х років XX століття [78].

Українська балетна вистава 20-30-х рр. XX ст. ще зберігає модель змішаного типу, залишаючи стрижнем своєї розбудови національний фольклор (зберігається значення фольклору як основи культурного коду), та лише набуваючи рис комунікату зовнішнього типу. Цьому сприяють нові функції естетичної норми – прагматичні, що уособлюють ідейну, духовну сутність української нації.

Поєднання в балетних виставах 20-30-х рр. двох «художніх рядів» – музики та хореографії – у якості взаємодіючих смислів виявляє самостійне значення пісенно-танцювального музичного начала (мінімум фольклорного етнографізму), що на даному етапі було виправдано закріпленням функції зовнішньої комунікації жанру, посиленням художнього впливу на глядача, формуванням нового підходу до синтезу класичної і народної хореографії на рівні синтетичної художньої мови у *створенні нової сценічної єдності*. Художня мова як знаково-смилова система набуває ознак взаємодії двох культурних кодів – класичного філософсько-узагальненого та розкутого, природно-поетичного українського народного.

При розгляді художньої мови української національної балетної вистави, як сукупності виразних хореографічних засобів у сферу єдиного понятійного поля музики і хореографії, можна залучити:

- елементи симфонізму як впровадження ідеї наскрізного музичного і хореографічного розвитку;
- переважно гомофонну музично-хореографічну фактуру;
- активізацію впровадження просторово-часової поліфонії;
- використання імітаційної (часової) поліфонії у дієвих моментах підкреслення єдності головних героїв та народних мас або створення ефектів простих перегукувань;
- мажоро-мінорну систему пластичних тональностей;
- структурно прості хореографічні теми, логічно побудовані та невибагливі хореографічні мотиви, яскраво-мовні хореографічні інтонації тощо.

Так, у художній мові українських балетних вистав 20-30-х рр. почав формуватися перший ступінь (рівень) художнього канону унікального національного балетного жанру з відповідними йому естетичною нормою, культурним кодом та типом комунікату.

3.2. Динаміка розвитку комунікативної моделі «балетмейстер-артист балету» в еволюції художньої мови українських національних балетних вистав середини XX століття.

Сценічна форма українського хореографічного мистецтва – балетна вистава – не була виключенням із ряду театральних жанрів, що втілюють національно-історичну специфіку розвитку української культури, а саме надзвичайно тісний взаємозв'язок академічних жанрово-стильових процесів із фольклорним середовищем. Більш того, в сценічному вимірі така специфіка набула особливого, а часом і вирішального значення, зокрема в сфері оперно-балетної композиторської та балетмейстерської практики середини XX ст., коли на тлі відчутного естетичного й стилістичного піднесення суто національний еволюційний процес художнього синтезування фольклорно-академічної традиції в українській балетній виставі збагачується могутніми стильовими імпульсами загальноєвропейського походження, в подальшому поєднуючись із принципами неофольклорного мислення

(і надалі – до найрезультативнішої дії такого поєднання – створення балетного театру Є. Станковича).

Опанування новітніми течіями європейської музичної культури, зокрема, формами, структурами, прийомами й виражальними засобами музичної мови балету призвело до формування в балетній музиці середини ХХ ст. синтетичної гнучкої, розгалуженої, синонімічно багатой знакової системи. Відповідно і хореографічна мова української національної балетної вистави здобуває ознак високої художньої якості. Хореографічна мова українського балету отримала органічне узагальнення музично-виражальних особливостей фольклорних мелодій – *пісенності*.

Класичний український архетип пісенності (породжений бароковим вертепом і ранньо-романтичною «Наталкою-Полтавкою» І. Котляревського) знаходить у музиці середини ХХ ст., у балетних творах В. Кирейка та К. Данькевича оригінальне втілення. Пісенність музики українських балетів яскраво демонструє незалежність від класичних або ж «неокласичних» жанрових стандартів форми і гармонізації, натомість скеровує неофольклорний потенціал пісні в річище симфонізму, відкриває в пісенній організації музичного матеріалу невичерпні ресурси наскрізного розгортання, складної нелінійної драматургії, ситуативної (спонтанної) конфліктності.

У цьому плані, як і в сфері поліфонічного мислення, балетна музика спирається на чіткі жанрові імпульси, що йдуть від М. Лисенка і М. Леонтовича. Якщо Лисенко відкриває закони гуртової поліфонії і робить їх надбанням академічної композиторської традиції, а Леонтович досягає психологічно-переконливого художнього синтезу народного та класичного багатоголосся на ниві пісенної хорової обробки, балети В. Кирейка й М. Данькевича починають шлях піднесення цього синтезу в балеті на якісно новий рівень, який з часом кристалізується в балетній творчості Є. Станковича. Справжня симфонізована пісенність надає можливість художній мові української балетної вистави розкрити хореографічну композиційну інфраструктуру через характерні ознаки українського світосприйняття.

Розвиток технічно-виконавської складової, який об'єктивно мав позитивну динаміку, в середині ХХ ст. прискорився завдяки формуванню комплексних вимог до артистів національного балету (професійно-технічні, артистичні, творчо-інтерпретаційні, сценічно-комунікаційні та ін.), що сприяло значному підвищенню рівня виконавської культури в українському балетному театрі. Стабілізувалися пов'язані з головними образами національної вистави хореографічні форми: сольний жіночий та чоловічий танці набули національного колориту, дуетний танець поєднував рівноправних партнерів із власними хореографічними лейттемами, партії другого плану збагатилися індивідуалізованими пластичними інтонаціями.

Оновлення художньої мови українського балетного театру середини ХХ століття відбувалося у наступних напрямках:

а) експериментальні розробки пантомімічних прийомів драмбалету та запозичення з лексичної спадщини постановок І. Бельського, В. Васильєва, Ю. Григоровича, Н. Касаткіної;

б) збагачення пантомімічного балету елементами народної танцювальної лексики («Лілея» К. Данькевича, балетмейстер Г. Березова, 1940 р.; «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського, балетмейстер М. Трегубов, 1956 р.; «Лісова пісня» М. Скорульського, балетмейстер В. Вронський, 1958 р.);

в) психологізація пластичної мови у зв'язку з новою інтерпретацією національних образів та появою нової балетної музики українських композиторів, яка вимагала бачення хореографічних образів як носіїв певних психолого-емоційних барв («Тіні забутих предків» В. Кирейка, балетмейстер Т. Романова, 1960 р.; «Лілея» К. Данькевича, балетмейстер А. Шекера, 1964 р.);

г) інноваційні підходи до хореографічної композиції та створення узагальнено-символічної хореографічної мови («Відьма» В. Кирейка, «Досвітні огні» Л. Дичко, балетмейстер А. Шекера).

Симфонізація хореографічної мови, як тенденція розвитку світового балетного мистецтва, вперше набула відбиття у героїко-романтичному балеті «Лілея» К. Данькевича в постановці Г. Березової (Київ, 1940 р.), в якому на той період успішно відбувся синтез класичного й українського народного танців, отримали

подальший розвиток принципи хореодрами, а драматична виразність органічно поєдналася із суто хореографічними виражальними засобами.

Літературний сценарій балетної вистави (лібретист В. Чаговець) відтворював «основні, найглибші риси народного світогляду (М. Рильський)» [252, с. 111] на основі творів «Лілея», «Сліпий», «Утоплена», «Русалки», «Княжна», «Марина», «Відьма» Т. Шевченка. Балет «Лілея» відтворює еволюцію жіночого образу у творчості Т. Шевченка – від покірних Катерини («Катерина») та Ганни («Наймичка») до бунтівних, рішучих Оксани («Сліпа») та Марини («Марина») і знаменує початок відтворення у хореографічному мистецтві образів Кобзаревих героїв. Це, на думку знаних мистецтвознавців, не завадило сприйняттю драматургії твору як єдиного цілого.

Музична партитура К. Данькевича відтворювала найголовніше – національну енергію, актуальну й потенційну енергетику українського народу, цілісність народного світовідчуття. Композитор, відійшовши від прямого цитування народних пісень, узагальнив їх, збагатив новими барвами, підкорюючи основним завданням – привнесенню драматизму і танцювальності. «Народнопоетична образність і узагальненість у відображенні конкретних подій, властиві пісні, кликали творців київського спектаклю до широкої танцювальності, до умовних, узагальнених і символічних рішень, які б розкривали ідейний зміст героїко-романтичного балету та його вузлових епізодів» [248, с. 361]. І якщо самі вистави «Лілеї» (1939, 1940, 1945–1946, 1951, 1956, 1958–1959, 1964, 1976, 1989, 1990, а також 2002/2003–2013 рр.) зазнавали різних змін балетного лібрето та нових хореографічних версій, музична основа балету залишалась незмінною.

Перша постановка «Лілеї», здійснена Г. Березовою згідно традицій хореодрами, вже містила елементи танцювального симфонізму в масових сценах і сольних танцях (Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка, 26 серпня 1940 р., поновлення – 1945 р.). Режисерське втілення вистави було драматургічно продуманим, без зайвих побутових елементів та деталей. Хореографічний текст концептуально спрямовано до поетичного узагальнення. Тому, танцівники зобов'язані були не тільки виразно та технічно виконувати хореографічний текст, а

й наповнювати хореографічну лексику акторською грою з психологічною достовірністю, коли кожний крок і погляд передають як настрій, думки, почуття, так і необхідний зміст. Це підтверджувало, що український національний балет йде шляхом розвитку синтезу не лише танцювальної лексики академічної та народної, а й двох формотворчих прийомів: дієвізації та симфонізації танцю.

Прагнучи до широкого залучення в образну систему хореографічного твору народного танцю, Г. Березова органічно поєднувала два лексичних прояви – класичний і народний. Вона вбачала в цьому шлях до створення єдиного хореографічного «мовного апарату» покликаною розкрити сюжетні колізії, переживання і почуття персонажів [91, с. 185]. Це « <...> утвердження нових естетичних принципів, які почали визрівати в радянському театрі <...> » [109, с. 195]. Створюючи цілісну лексичну дію Г. Березова спиралась на стилістичну спорідненість між певними рухами класичної і української народної хореографії, а саме: дрібними кроками у жіночому танці, широкими стрибками у чоловічому і кружляннями в танці, які виконують в парі [92, с. 184].

Визначаючи характерні особливості танцювальної лексики в третій картині «Лілеї» Ю. Станішевський зазначав: «Балетмейстер і А. Васильєва (перша виконавиця ролі Лілеї) будували варіацію героїні на дрібних партерних рухах на пальцях – сюїві, своєрідно переінтонованих українських дрібушечках, піднятих на пуанти, на коротеньких па-де-ша, що переходили в сіссони, на граціозних обертаннях, підказаних народним танцем» [252, с. 115].

Балет «Лілея», на думку В. Пасютинської, став підґрунтям для формотворчої основи чоловічого та жіночого танців в українському національному балеті. Злиття «народного танцю з елементами класичного збагатило жіночий танець в українському балеті», сформувало в ньому неповторний національний колорит [214, с. 174].

У чоловічому українському народному танці дуже багато рухів, що відповідають вимогам класичної чоловічої варіації. Особливості чоловічого танцю вдало використані балетмейстером та надали позам і рухам класичного танцю нового емоційного звучання», – стверджує В. Пасютинська [214, с. 174]. Однак при

всій позитивності цього відгуку не можна кваліфікувати хореографічну лексику балету «Лілея» лише як класичну, збагачену елементами народного танцю.

Погоджуємося в цьому з М. Загайкевич, яка вважала, що балетмейстери зосередивши увагу на процесі переосмислення фольклорних джерел, досягли майстерності створення хореографічного тексту якісно відмінного від ілюстративного надання національного колориту класичному танцю за рахунок запозичення окремих елементів народного. Такий процес, на думку дослідниці, показав необхідність «стирати грані між класичним і характерним танцем», спричинив необхідність трансформації виражальних засобів фольклору як складової частини образного вислову [91, с. 185-186].

Таким чином, мова йде про створення якісно нової хореографічної мови, що за сутністю є переосмисленим органічним поєднанням класичного та народного танцю. Такий процес варто аналізувати окремо від так званого процесу збагачення лексики класичного танцю, що мав місце за рахунок пантомімічної складової в хореографічній мові, акробатичних елементів і, у т. ч., елементів народного танцю. «За своєю будовою «Лілея» являє класичну номерну хореографічну п'єсу. В той же час її структура значно динамізована, завдяки пантомімно-дійовим епізодам, заснованим на гострих сюжетних колізіях, притаманних драматичним творам», – зазначає М. Загайкевич [91, с. 186].

Попри насиченість партитури К. Данькевича національними мелодіями, соковитими народними наспівами, численні повторення подекуди замінюють сміливе розгортання музичних тем та лейтмотивів, також у використанні автором багатьох цитат із пісенного фольклору спостерігаються елементи ілюстративності [307, с. 30]. Вирішення хореографічної мови та балетмейстерських прийомів балету було стилістично цілісним, однак Г. Березовій, на думку М. Ельяша, не вдалося подолати пантомімічні прояви, виправдовуючи їх необхідність в деяких танцях [307, с. 31]. Балет «Лілея» намітив контури героїко-романтичної національної балетної вистави, в якій елементи народного мистецтва – невід'ємний компонент драматургії балету, що перетворив рухи та форми хореографії, визначив внутрішню самотність образів» [307, с. 31].

Більш цільною стала постановка «Лілеї» К. Данькевича балетмейстером В. Вронським (Одеса, 1945 р.; Львів, 1946 р.), якому «вдалося поглибити власні балетмейстерські знахідки в побудові розгорнутих багатопланових масових сцен і пластичному розкритті характерів Шевченкових героїв» [252, с. 150]. Він сміливо використовував прийоми хореографічної поліфонії, започатковані М. Петіпа.

Традиції, які застосував В. Вронський в балетних постановках та певні режисерські прийоми національного музично-драматичного театру надавали «розгортанню подій підкресленого драматизму, динамізувавши дію» [252, с. 150]. Він уперше не зосереджував увагу на побутових подробицях та узагальнив хореографічну лексику й «продовжив свої пошуки у створенні поліфонічного ансамблевого акомпанементу солістам і своєрідного пластичного контрапункту хореографічних лейттем героїв і танцюючої маси» [252, с. 150]. В. Вронський, як і Г. Березова, розвивав чоловічий танець, який наситив своєрідним національним колоритом. В дуетах із Лілеєю партнер став рівноправним супутником та був наділений власною хореографічною лейттемою, що розвивалася. « <...> Стрімкі кабріолі переходили в розтяжку, запальні обертання поєднувались з могутніми, вольовими жете <...> » [248, с. 367]. Широкі й величні рухи лягли в основу пластичної теми Степана У своїй версії «Лілеї» В. Вронський, намагаючись підпорядкувати всі танці розвиткові основної дії, відійшов від створення традиційного для класичного балету танцювального дивертисменту, хоча в деяких сценах («Суд Паріса», фінал вистави) це ще не вдалося [248, с. 369].

Образи Лілеї та Степана пов'язані зі становленням жіночого і чоловічого танців в українському балеті. Використання фольклорних мелодій надавало пісенність танцювальним формам – адажію, варіаціям, монологам, створювало одну з характерних рис національної своєрідності балетної музики – пісенність, ліричність, мелодійність широких рухів. Образ Лілеї (знаковий жіночий образ у пріоритетах народного світобачення) тісно пов'язаний зі становленням жіночого танцю в українському балеті, вирішений балетмейстером у лексиці класичного танцю з використанням різноманітних елементів, положень рук, тулуба, голови, притаманних українському танцю.

Українські танці першої дії (*Купальське свято й заручини* Лілеї та Степана зі сценічної редакції Г. Ісупова постановки В. Вронського, Львів) стилізовані: кабріолі, сіссони, па-де-баски та балансе виконуються дуже академічно. У суто характерній лексиці показані тільки танці Шевчика та батьків Лілеї і Степана. Одним із найвдаліших є кульмінаційний ансамблевий номер першої дії – гопак «Метелиця». Образ Лілеї вирішений балетмейстером у лексиці класичного танцю, де використовуються елементи, положення рук, корпусу, голови, притаманні українському танцю.

«Сон Лілеї» – сцена балету, чарівне полотно, в якому глибоко відображено всю ніжність та невинність молодих українських дівчат. Сцена вирішена поєднанням різних формоутворюючих принципів, головними з яких є принципи варіаційності, сюїтності та поліфонічності, що повністю відповідає традиціям романтичного балету. Танці русалок – класична хореографічна сюїта, що вражає своєю витонченістю і ліричною ніжністю. Казкова сценографія додає сцені феєричності: дія відбувається за прозорою інтермедійною завісою, завітчаною лілеями, очеретом, вербовим гіллям. Русалки повільно починають «розхитувати» привабливий пластичний мотив, граційно вигинаючи спини, синхронно гойдаючись. Піднімаючись, вони виконують пор-де-бра, немов розчісуючи свої довгі коси, готуючи своїм ліричним початком появу головної русалки. Її танець побудований на дрібних пуантових рухах і стрибках, грайливий та безперервний, асоціюється з блиском свіжих крапель роси. У варіації, особливо у коді Лілеї, яскраво виражено поєднання елементів класичного та українського народного танцю (складна комбінація обертань зі стрибком у повороті на 360 градусів).

Використання фольклорних мелодій додавало пісенності, національної своєрідності художній мові танцю, підсилювало плавний ліричний тон, мелодійність широких рухів. Підняті на пуанти типові для народного танцю рухи – вихилясник, вірьовочка, припадання, тиночок, українське «зальотне па» (термін В. Верховинця) – набули нового звучання, органічно злилися з мовою класичної хореографії. Русалки мрійливо кружляли в українському старовинному дівочому танці, сповненому поетичної задумливості й задушевного ліризму, в основному, побудованому на плавних і заокруглених рухах, на різноманітних дрібних переборах

ніг, що близькі за характером до класичного па-де-буре. Поєднавши у тандемі пластичну своєрідність народного дівочого танцю з класикою, балетмейстер створив якісно новий жіночий танець українського класичного балету, забарвлений неповторним національним колоритом. Українські дівочі хороводи на пуантах, поєднані з елементами класичної хореографії, створюють масштабну поліфонічну картину й різноманітні за своїми ритмічними й емоційними барвами образи русалок.

Розглянувши змістовність пластичної мови сцени «Сну», можна підкреслили три основні образно-виражальні засоби – класичного, українського народного танців та ритмізованої пантоміми. Танцювальні варіації побудовані на дрібних партерних рухах на пальцях – сюїві, своєрідно переінтонованих українських дрібушечках, піднятих на пуанти; на коротеньких па-де-ша з переходом у сіссонни; на грандіозних обертаннях, підказаних народним танцем.

Поглиблення головного жіночого образу особливо проникливо відбувається у сцені «Циганський табір». Введення іностильових хореографічних лексем (стилізовані рухи циганського танцю) з високими батманами, припаданнями, хлопавками, впевненими низькими випадами, пліє, амплітудною пантомімою, що характеризують образи циган, є художньо-виразним контрапунктом ніжному та трепетному танцю Лілеї. В поліфонії колоритної масової сцени (часове розгортання хореографічної політемності, поліритмії) та сольного висловлювання знаходить місце музично-хореографічна опозиція виражальних засобів: мелодії і ритму, тембровий, регістровий та ладовий контраст. Гра широких яскравих спідниць та відкритих чоловічих «душ» занурюють глядача у свій світ. У різнобарвності яскравих фарб циганських танців соло Лілеї підкреслює єдність протилежностей, що полягає у вільному, відкритому стані людської душі. Енергія, сила, міць і темперамент, притаманний художній мові циганського танцю, його колоритна різнобарвність узагальнюється й ускладнюється віртуозними елементами класики. Циганський стилізований жіночий танець, що втілює мрійливі, задумливі, чуттєві та водночас сильні, вольові жіночі характери, окреслений легкими і високими стрибками, вишуканою пластикою рук, широкими кроками, вільним відкритим корпусом, «широкою душею», впевненою позою, жестом, обіграний елементами

костюму. Чоловічий танець сповнений стрімких обертань і високих стрибків, хлопавок, імітаційних вигравань один перед одним. Циганські чоловічі танці зачаровують своїм вихором пристрасті та безтурботних веселощів.

У фінальній частині вистави, коли Лілея зустрічає сліпого Степана, хореограф-постановник, враховуючи суттєві зміни в житті головних персонажів, наділяє ці образи характерною лексикою. Так, сліпий Степан тепер крокує широкою ногою, простягнувши руки вперед, дивлячись у нікуди, піднявши голову, ніби прислуховуючись. Його рухи різкі, обривисті та емоційні, наповнені горем і стражданням.

Характерною лексикою для Лілеї під час зустрічі зі сліпим Степаном є її хода нібито на «підкошених» ногах. Після обіймів вона навіть падає і починає перекатами рухатися навколо Степана, підкреслюючи характерними позами свій біль від побаченого. Хореографічна лексема – підтримка за руку в арабеск та пор де бра назад – лейтмотивом кохання проходить через усю виставу, але в цій картині постановник доповнює прикриванням рукою в арабеску сліз Лілеї, а у Степана трохи відхиленням тулубом назад, характерним для сліпця, якого тягнуть за руку. Але ці обійми рук уже характеризують не юнацьку любов хлопця до дівчини, як у першому акті, а хореограф видозмінює їх як прояв турботи, ніжності та любові двох дорослих і нещасних людей.

З появою Князя хореограф використовує лексику з характерними рухами боротьби, відчаю та благаннями про допомогу. Арабески Лілеї, її жете антре лясе, тури в атітюд мають кричущі пози в руках, а її хода залишається кволою та підкошеною. Хореографічна лексика Князя самовдоволена та тріумфальна (характерні сіссони та рішуче шене, використані хореографом, показують самовпевненість і нахабство), навіть коли з'являються селяни і проганяють князівських приспівників. У той же час рухи Степана мужні, рішучі та відчайдушні, в рухах селян також присутні рішучі кроки та героїчні пози.

Останній дует Степана та Лілеї побудовано на принципі контрасту, де лірична любовна лексика відкритих рук, арабесків, підтримок та радісних обіймів змінюється на тривожну, рвану ходу з обертаннями навколо себе та партнера,

прикриваючи одне одного. Цей самий прийом прикриття і став знахідкою хореографа у ключовому моменті, підкреслив рішучість і самовідданість справжнього кохання. Відкриті до обіймів пози, біг назустріч та звичне для глядача прикриття одне одного зупиняє гучний постріл. Лілея, врятовуючи коханого, отримує смертельне поранення. Її рухи по півколу селян дедалі стають слабкішими, вона ледь тримається на ногах, а кроки Степана навпаки широкі, хаотичні, жести відчайдушні та трагічні. Тримаючи мертву Лілею на руках до нього приходить усвідомлення трагедії свого життя.

«Лілея» В. Вронського стала етапним балетом у розвитку української національної вистави, оскільки період становлення цього феномену завершився, а симфонізація та узагальнення танцювальної лексики стали запорукою нового етапу – етапу розквіту українського національного балетного мистецтва.

У новій постановці В. Вронського (м. Київ, 1956 р.) «Лілея» набула більш рельєфної, поетично-узагальненої, пройнятої національним колоритом хореографічної образності. В художній мові балету були акцентовані поліфонічні прийоми збагачення хореографічної фактури: створення поліфонічного ансамблевого акомпанементу солістам, пластичного контрапункту хореографічних лейттем героїв і танцюючої маси. Формування більш високої естетичної норми романтичного канону української національної балетної вистави закріплено в однойменному фільмі-балеті 1958 р., що мав широкий резонанс та світову пресу.

Наступна балетмейстерська інтерпретація балету (А. Шекера у співпраці з К. Данькевичем, 1976 р.) динамізувала сюжетний розвиток вистави та надала їй пристрасно-романтичної наснаженості.

Образ Лілеї став уособленням чистоти і вірності, вишуканості і гідності, віри, надії і любові. З часу прем'єрного показу серед виконавиць, що втілювали образ шевченківської жінки, були Наталія Слободян, Антоніна Васильєва, Алла Гавриленко, Лілія Гражуліс, Ольга Голиця, Євгенія Єршова, Анастасія Ісупова, Наталія Лазебникова, Христина Мордзік, Ольга Павлова, Ольга Рожевич, Людмила Сморгачова, Елеонора Стебляк, Тетяна Таякіна, Олена Філіп'єва, Раїса Хилько.

Аналіз інтерпретацій головного жіночого образу балету «Лілея» у 40-60 рр. дозволяє узагальнити напрями індивідуалізації виконавського прочитання художнього тексту:

1. Надання пластичному вирішенню образу драматургічної цілісності (поєднання ритмізованої пантоміми з елементами українського народного та класичного танців: А. Васильєва – Г. Березова, 1940);

2. Пластичні образи, в яких переважає академічна основа, висока культура класичного танцю без натуралістичних подробиць і побутових деталей, узагальнення хореографічного образу через поетичність і романтичну піднесеність (поєднання виразних засобів класичного танцю зі старовинним українським фольклором, нівелювання межі між танцем і пантомімою О. Риндіна – В. Вронський, Одеса, 1945 р.; Н. Слободян – В. Вронський, Львів, 1946 р.);

3. Надання героям індивідуальних людських рис (Є. Єршова, І. Лукашова, О. Потапова – В. Вронський, Київ, 1956 р.; Н. Слободян – А. Шекера, Львів, 1964 р.).

Аналіз національних балетних вистав 50-х років доводить, що їх художня мова збагачується наступними тенденціями: використання нових музичних й хореографічних фольклорних джерел, що адаптовані до змін у настроях головних героїв (стилізовані циганські танці у балеті «Лілея», гуцульський фольклор у балеті А. Кос-Анатольського «Хустка Довбуша», постановка М. Трегубова, 1951 р.), використання жанрової розмаїтості танцювального фольклору як засобу образної конкретизації окремих рис учасників народних сцен («Маруся Богуславка», постановка С. Сергєєва, 1951 р.), виокремлення народної пластично-інтонаційної сфери як системи художньої мови позитивних національних образів.

Загалом, можна зазначити, що у балетному театрі середини ХХ ст. у процесі переосмислення фольклорних джерел відбулося формування художньої мови нової глибини та якості, що не зводилась до простого надання національного колориту класичному танцю за рахунок введення окремих елементів народної хореографії. Це оновлення позначилося на зближенні лексичних елементів класичного і характерного танців, використання виражальних засобів фольклору як компоненту художнього висловлювання (органічний синтез на відміну від процесу збагачення

лексики класичного танцю за рахунок пантоміми, акробатики, елементів народного танцю, зокрема).

Узагальнення художньої мови образних сфер, що протиставляються в національних виставах середини ХХ ст., набуло ознак більш барвистого, яскравого видовища, але контрастність музично-інтонаційних та пластично-інтонаційних сфер не переросли в конфліктне зіткнення із загостреними характеристиками зображення протилежно спрямованих сил. Виразна синтетична художня мова (поєднання віртуозних класичних па зі складними обертаннями та високими стрибками українського народного танцю) формувала єдину за стилістикою виставу з наскрізною драматургією, в якій гармонійно поєднані танець і розвиток дії, а в пластичних характеристиках обов'язково наявний драматургічний розвиток хореографічного образу (балетмейстери М. Заславський, Н. Скорульська, М. Трегубов, А. Шекера).

Після «Лілеї» створено перші українські балети на сучасну тему: «Світлана» Д. Клебанова в постановках П. Йоркіна (Харків, 1940 р.), А. Томського (Харків, 1947 р.) та «Олеся» Є. Русинова в постановці В. Вронського (Одеса, 1948 р.), в яких здійснено синтез класичного танцю не лише з українським народним, а й з танцями народів СРСР.

Якщо у «Світлані» забарвлення класичного танцю народними та сучасними елементами тільки почалося, то в «Олесі» балетмейстерові вдалося створити кожному героєві власну яскраву танцювальну характеристику та цікаво побудувати масові сцени. Але хореографічні образи ще не достатньо поетичні, як потребує естетика класичного балету, було багато пантомімічних епізодів. Створення «Світлани» й «Олесі» свідчило про зростання рівня розвитку виразних засобів народно-сценічного танцю взагалі, оскільки, крім нових спроб їх поєднання з виразними засобами танцю класичного, авторам хореографічного тексту вдалося показати не тільки історичних героїв, а й персонажів-сучасників. Хоча вистави були ще насичені численними побутовими елементами, не завжди вистачало драматургічної послідовності, балетмейстери намагалися індивідуалізувати пластичні характеристики героїв та посилити видовищність національного колориту масових сцен [241].

Українська національна хореографія довела здатність передавати настрої та ідеї сучасності в танцювальних образах. Завдяки опорі на нові загальні тенденції розвитку балетного мистецтва (зменшення побутової деталізації і симфонізації танцювальної мови), використовуючи гармонійне поєднання виразних засобів народного та класичного танців, стало можливим сценічне втілення як історичних, так і комедійних сюжетів та сюжетів з філософським підтекстом, які запозичені з української класичної літератури (комедійний балет «Бісова ніч» В. Йориша за мотивами повістей М. Гоголя, Київ, Харків, 1943 р. та філософсько-психологічний балет «Лісова пісня» М. Скорульського за мотивом однойменної драми-феєрії Лесі Українки, Київ, 1946 р., постановка С. Сергєєва) [241]. У «Бісовій ночі» (лібрето Д. Смолича) балетмейстер побудував видовищний танцювальний дивертисмент із короткими пантомімічними епізодами, в якому домінуюче значення належало класичному танцю, а візерункова художня мова українського народного танцю надавала видовищу етнічно-знакової своєрідності. Динамічний план музично-хореографічних виразальних засобів не отримав єдиної лінії розвитку, музична драматургія вирізнялась фрагментарністю, відвертою ілюстративністю й еkleктичністю, але у композиційній побудові С. Сергєєву вдалося використати хвилі єдиного наростання музичного темпу та руху у певних формах української народної хореографії, поєднати гопак, козачок, метелицю з традиційними формами класичної хореографії: па даксіоном, па-де-де, варіаціями тощо. Гармонійної єдності «Бісова ніч» С. Сергєєва не набула, але вистава зі свіжими балетмейстерськими знахідками вийшла жвавою, веселою, радісною. Особливо цікавою була лексика чоловічого танцю, який розвивав розпочатий у «Пані Каньовському» і «Лілеї» синтез віртуозних класичних па зі складними обертаннями та високими стрибками українського народного танцю.

Хореографічна інтерпретація С. Сергєєва національного першоджерела Лесі Українки в балеті «Лісова пісня» (диригент-постановник Б. Чистяков, художник А. Хвостенко-Хвостов; Київ, 1946 р.) розвивала ідеї синтезу класичного та українського народного танців. У лібрето й музиці збережено основні лінії і образи п'єси, але драматизм і психологізм літературного твору у розкритті філософської

ідеї драми-феєрії поступилися домінуванню ілюстративного співставлення колоритних образів реального та фантастичного світів (було скорочено партитуру М. Скорульського, засновану на симфонічному розвитку музичних тем). Звичайні люди (Лукаш, Килина) зображені засобами народно-сценічного танцю, збагаченого елементами класичного, а нереальні істоти (Мавка, русалки та ін.) – засобами класичного, забарвленого елементами українського народного танцю, що призвело до певного протиставлення двох емоційно-образних сфер балетної вистави, створюваних засобами двох різних систем хореографічної мови.

Натомість драматургічна єдність, внутрішня цілісність виражальних прийомів і засобів, органіка музичних і хореографічних структур та принципів образного розвитку відрізняє хореографічну версію «Лісової пісні» В. Вронського, яка увійшла до «золотого хореографічного фонду» (диригент – Б. Чистяков, художник-постановник – А. Волненко; Київ, 1958 р.). Вистава набула знакового рівня (відновлення: 1961, Донецьк, 1972 – балетмейстер Н. Скорульська, 1962 р. – Одеса, балетмейстер М. Трегубов; 1963 р. – Рига; 1971 р. – Харків, балетмейстер А. Пантукін; 1986 р. – В. Ковтун; 1991, 2000 р. – балетмейстер В. Літвінов) з точки зору натхненного художньо-цілісного втілення характерного для українського народу міфщ-поетичного світогляду. Сприяло розкриттю його найсуттєвіших ментальних рис як на особистому, так і на соціальному рівнях. На відміну від вистав, створених на спеціально підготовленій драматургічній основі, балет «Лілея» М. Скорульського (1946 р.) за драмою фієрією Лесі Українки сприймався як цілісний поетичний твір, хоча й у звичному трактуванні радянською ідеологією жіночої теми.

Музично-драматургічні ознаки балету М. Скорульського кардинально не відрізнялись від балетів на зразок «Лілеї», бо відповідали законам жанру хореодрами (драмбалету), традиційного для тих часів. Найважливішим фактором цілісності постановки симфонічно-танцювальної поеми В. Вронського стала ретельна орієнтація не лише на сюжет, а й на музичну драматургію твору Скорульського. Балетна музика українського композитора одночасно поєднувала в собі зручну дансантисть, проникливу мелодійність та філософську узагальненість образів та смислів. У музиці

широко використані народні українські мелодії, зібрані Лесею Українкою, які набувають всебічного симфонічного розвитку та надають національній балетній виставі художніх рис справжньої театральності, образності, невимушеної танцювальності [308, с. 34]. Відтворюючи світ поезії Лесі Українки, музична мова балету поєднувала реальний та фантастичний світи суто музичними засобами – розширенням впливової дії національного пісенного фольклору за межі побутово-етнографічної сфери, в сферу фантастичного світу. Так, народні мотиви відчутні в заплачкових інтонаціях Потерчат, українська веснянка є основою хороводу русалок, радість із приводу приходу весни лісові істоти висловлюють у лексиці українського козачка. Яскраві і чіткі музичні характеристики образів балетної вистави, витримані в народному дусі, згруповані композитором в систему лейтмотивів, через яку відбувається симфонічний розвиток всієї музично-хореографічної партитури.

Особлива мелодійність, темброва теплота звучання вирізняє музичний тематизм, пов'язаний з поетичним образом *Мавки*. В єдиному ключі витримана й хореографічна мова головного жіночого образу, в якій втілено красу і мінливість природи, тому недостатнім виявилось застосувати традиційні засоби пантоміми та міміки, необхідним стала гранична психологізація, виразність кожного руху і жесту. Змалюванню душевних переживань Мавки присвячені ключові сцени балетної вистави, різні за хореографічною тональністю номери-монологи, але всі вони проникненні загальним лірико-поетичним настроєм – пристрасно-романтичним, романтично піднесеним або більш «земним», роздумливим (варіації Мавки з I, II та III дії, просвітлене фінальне адажіо). В дуетах художнє висловлювання Мавки завжди набуває узагальнено-комунікативного характеру, що дозволяє об'єднати спільним почуттям художню мову партнерів (ніжно-граціозний дует Мавки і Лісовика, схвильоване перше адажіо та окрилене й палке друге адажіо Мавки і Лукаша). В масових сценах прийоми хореографічної поліфонії – багатоголосся, розгорнутий ансамблевий акомпанемент, контрапункт соліста і кордебалету – підсилюють хореографічні мотиви внутрішньої боротьби головної героїні (хореографічний ансамбль польових квітів, хоровод русалок та ін.)

Мелодичний комплекс, що характеризує Лукаша, є більш складним, поєднує два інтонаційні пласти: ніжні, натхнені, романтичні мотиви та контрастні їм підкреслено побутові. Ніжні сопілкові наспіви семантично відповідають образу поетичного юнака та знаковій якості української ментальності, уособлюючи в балетній виставі тему кохання, що набуває багатогранного й динамічного розкриття в музиці. Але справжнього хореографічного розвитку художня мова героя в балеті не отримує, вона майже позбавлена самостійних «портретних» танцювальних номерів (варіації у фіналі). Його складна доля розкривається переважно у дуетних номерах, у стосунках із близькими йому жінками – Матір'ю, Килиною, Мавкою, під впливом яких його хореографічна партія набуває відповідних змін. У піднесених адажіо з Мавкою, насичених елементами гуцульського й поліського фольклору, Лукаш поетичний, натхнений, романтично-піднесений, ліричний. У танцях із Килиною, що виконуються на трохи зігнутих ногах, із грубуватими обіймами, штовханнями, парними кружляннями, він перетворюється на звичайного сільського парубка. Внутрішня роздвоєність Лукаша, передана ситуативно модифікованими засобами художньої мови, залишається неподоланою, підкреслюючи страждання і самоту парубка.

Загалом лірично-мрійлива лінія балетної вистави виражена в музиці найбільш яскраво на противагу лише певним чином окресленій драматичній, навіть трагедійній інтонаційній сфері, пов'язаній з образами Матері та Килини. Музично засновані на пісенно-побутових інтонаціях, вони хореографічно вирішуються по-різному: Килина – засобами синтезу класичного і «жаргонного» народного танцю, що підкреслює нахабність, вульгарність та самодовільну образну домінанту; Матір – танцювальною пантомімою, заснованою на грубуватій ході, різких жестах, швидких поворотах голови, що робить образ жалюгідно-обмеженим.

Музично-хореографічна взаємодія простежується також у відповідності музичних характеристик хореографічній мові другорядних персонажів: фанфарний лейтмотив Перелесника є основою його динамічних запальних варіацій, бурхливі і схвильовані інтонації – Того, що греблю рве, сповнені мерехтливих барв – Русалку Водяну, грайливі, задерикуваті – чортика Куця. Є у виставі й невинуваті

театрально-декоративні моменти, що нівелюють струнку драматургію твору – суто класичні, вражаючі чистотою ліній балетних структур па-де-де, па-де-труа, па-де-катр, танці сніжинок, які не мають хореографічно-сислової спрямованості. Останні віртуозно-технічні варіації Лукаша і Мавки теж «випадають» з поетично-сислового контексту фіналу драми-феєрії Лесі Українки [106, с. 14].

На відміну песимістичній інтерпретації С. Сергєєва всі компоненти музично-хореографічного видовища (музична й хореографічна мова, сценічні знахідки, акторські індивідуальності), незважаючи на деякі недоліки, у В. Вронського знаходяться в образно-ментальній та художньо-мистецькій гармонії. Засобами музичного та декоративно-зображального «звукопису» (А. Волненко) відтворюється базово-ментальний часовий цикл балетної вистави – весна, літо, осінь, зима, створюючи динаміку психологічного підтексту – від трагедійності до оптимізму.

Про постановку В. Вронського М. Загайкевич пише, що «за довгу сценічну історію балету, який увійшов у золотий фонд української музичної культури, провідні партії в ньому виконували найкращі українські виконавці: Є. Єршова, О. Потапова, А. Гавриленко, І. Лукашова, Т. Таякіна, Р. Хилько, Л. Сморгачова, М. Апухтін, А. Белов, Г. Баукін, Р. Клявін, В. Круглов, В. Ковтун, С. Лукін, В. Парсегов, М. Прядченкота інші» [106, с. 15]. Втілення образу Мавки впродовж всієї успішної сценічної історії вистави здійснювали найкращі українські артисти: А. Васильєва, О. Горчакова (глибоко особистісна інтерпретація), Є. Єршова, О. Потапова, А. Гавриленко, С. Коливанова, І. Лукашова, І. Михайліченко, Т. Таякіна, Р. Хилько, Л. Сморгачова.

Аналіз інтерпретацій головного жіночого образу балету «Лісова пісня» у 50-60 рр. дозволяє виявити продовження лінії розвитку індивідуалізації виконавського прочитання художнього тексту, наміченої інтерпретаційними підходами в українській балетній виставі: ліризація художнього висловлювання А. Гавриленко, що полягала в її ліричній індивідуальності, спорідненій з музичною поетикою, поєднанням скульптурності, бездоганності поз у танці з їх внутрішнім наповненням – дівочою цнотливістю, тендітною ніжністю; драматургічно цілісне виконавське прочитання (поєднання ритмізованої пантоміми з елементами українського народного та

класичного танців) у А. Васильєвої; концентрація академічних підходів до вирішення пластичного образу, в яких переважає висока культура класичного танцю, узагальнення хореографічного образу через поетичність і романтичну піднесеність у ніжно-витончених хореографічних інтонаціях (поєднання виразних засобів класичного танцю зі старовинним українським фольклором, нівелювання межі між танцем і пантомімою) в І. Михайліченко, Р. Хілько, Т. Таякіної; гранична індивідуалізація пластичної мови (надання героям індивідуальних людських рис) – у О. Горчакової, Є. Єршової, О. Потапової. Мавка О. Потапової – пристрасна, поривчато-схвильована, внутрішньо сильна; у Є. Єршової – задумливо-лірична, задушевна; В. Потапова втілювала граціозно-витончений, ніжно-сором'язливий дівочий образ; Л. Шатилова – поетично-піднесений, лірико-романтичний. Особливості інтерпретації художньої мови балету І. Лукашовою полягали не лише у вільно-грайливому володінні найскладнішими технічними елементами, що виконувались ефірно-легко й невимушено, а й у тонкому розумінні ансамблю з партнером, постійного внутрішнього зв'язку під час виконання найвіртуозніших рухів.

В Одеському театрі опери і балету в постановці балетмейстера М. Трегубова (1962 р.) «у розгорнутих танцювальних картинах поетично-казкового видовища особливо приваблювали натхнені дуети ніжної Мавки (І. Михайличенко) та поривчастого Лукаша (А. Середя)». Головні партії в постановці «Лісової пісні» В. Вронського у Ризі в 1963 році виконали видатні артисти латвійського балету В. Вілцинь (Мавка) і Х. Ритенберг (Лукаш). У постановці Харківського театру опери і балету (1971 р., балетмейстер А. Пантукін) в образах Мавки і Лукаша по-новому розкрилися обдарування С. Коливанової та Т. Попеску.

У художній мові української національної балетної вистави середини ХХ ст. посилюється роль знаків національної характерності, що несуть інформацію про національну культурну традицію – опора на глибинні образи і традиції національної культури, національного мислення і психології – розгортається справжня енциклопедія жіночих образів: *Олеся* в однойменному балеті Є. Русинова (1948 р., Львів, балетмейстер В. Вронський), *Маруся Богуславка* (1951 р., Київ, балетмейстер С. Сергєєв), *Дзвінка* у «Хустці Довбуша» (1951 р., Львів, балетмейстер М. Трегубов),

Мануся у «Сойчиному крилі» А. Кос-Анатольського (1957 р., Львів, балетмейстер М. Трегубов), *Марія* у «Чорному золоті» В. Гомоляки (1957 р., Донецьк; 1960 р., Київ, балетмейстер П. Вірський).

Загалом, від першої спроби постановки національного балету в 1931 р. до середини ХХ ст. можна простежити й виокремити наступні тенденції: симфонізація танцювальної мови, психологізація провідних образів у балетних виставах, синтез виразних засобів класичного і народного танців, збагачений акторською грою. Протягом першої половини ХХ ст. українська хореографія пройшла шлях від використання окремих елементів народного танцювального мистецтва, що використовувались як етнографічне забарвлення, до синтезу класичного та національного танців, який ще не був органічним та гармонійним, але вже впливав на балетну драматургію.

У результаті дослідження генези та розвитку цього феномена можна виявити його еволюційні етапи:

1. Вистава, що побудована за принципами хореодрами, танцювальна мова якої містить традиційні виразні засоби класичного танцю, забарвлені виразними засобами українського народного танцю.

2. Вистава, в якій хореодраматичні принципи побудови поступаються місцем симфонічним принципам, а виразні засоби базуються на синтезі класичного та народного танців.

3. Вистава, що має симфонічну музичну основу, яка відбивається в пластичних образах, побудованих на гармонійному поєднанні виразних засобів класичного та народного танців. У ній танець стає дієвим, а пантоміма танцювальною.

Українська балетна вистава середини ХХ ст. набуває рис комунікату зовнішнього типу, в якому національний фольклор як основа культурного коду отримує високий ступінь філософсько-поетичного узагальнення, укріплюючи прагматичні функції естетичної норми, що уособлюють ідейну, духовну сутність української нації.

Поєднання в балетних виставах 40-50-х рр. двох «художніх рядів» – взаємодіючих смислів музики та хореографії мінімізує прояви фольклорного

етнографізму, що на даному етапі було виправдано подальшим посиленням функції зовнішньої комунікації жанру та сили художнього впливу на глядача, формуванням нового підходу до синтезу класичної і народної хореографії на рівні синтетичної художньої мови у створенні нової сценічно-образної гармонії. Художня мова як знаково-сміслова система гармонізує ознаки взаємодії двох культурних кодів – класичного філософсько-узагальненого та розкутого, природно-поетичного українського народного.

При розгляді художньої мови української балетної вистави як сукупності виразних музично-хореографічних засобів у середині ХХ ст. можна зазначити:

- пріоритетність симфонічного принципу у впровадженні ідеї наскрізного музичного і хореографічного розвитку;
- умовний паритет гомофонної та поліфонічної музично-хореографічної фактури;
- активне застосування просторово-часової поліфонії;
- індивідуалізація пластичної мови головних героїв, використання імітаційної та не імітаційної поліфонії;
- збагачення мажоро-мінорної системи пластичних тональностей;
- образно-структурне збагачення хореографічних тем, урізноманітнення хореографічних мотивів, надання їм більш глибокого потенціалу для розвитку, використання яскраво-мовних і узагальнено-образних хореографічних інтонацій тощо.

Так, у художній мові українських балетних вистав 40-50-х рр. формується більш високий ступінь (рівень) художнього канону унікального національного балетного жанру з відповідними йому естетичною нормою, культурним кодом та типом комунікату.

Подальший розвиток балетного мистецтва залежав від того, який напрям у музичній драматургії – основі балетного твору (комплекс музичних виражальних засобів та принципів побудови музичної форми) обирали сучасні українські композитори й балетмейстери.

3.3. Модернізація художньої мови балетних вистав 60-80-х років XX століття

Загальна тенденція для українського балетного театру 50-х рр. – розкриття духовного світу людини – набула відображення в драматургії та хореографічній мові української балетної вистави у намаганнях відійти від побудови вистави за принципами хореодрами (нові редакції «Лілеї» та «Лісової пісні», нові балети «Маруся Богуславка» А. Свечникова, «Сойчине крило», «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського та ін.), у більш глибокому синтезі класичного й національного танців із введенням елементів, характерних для танцювальної культури західних регіонів України. Посилилися процеси драматизації та симфонізації танцю, в яких хореографічна лексика українського танцю набула значення «спільного знаменника» всієї образної сфери художньої мови балетної вистави: елементи народного танцю забарвлювали класичну лексику в характеристиках позитивних героїв, а у поєднанні з пантомімою, адаптованою для використання в класичному балеті, окреслювали негативних героїв. Можна сказати, що завершився в цілому цикл функціонування романтичного канону, в якому відбулося більш чи менш вдале підпорядкування етнохарактерного матеріалу усталеним закономірностям музичного та хореографічного професіоналізму.

Вплив постмодерністичних тенденцій відізвався на розвиткові радянського балету (українського в тому числі), що отримав можливість у режимі прискореного розвитку, у «згущеному» мистецькому просторі, вписати у світовий контекст власну специфіку закономірностей національного хореографічно-історичного процесу. Постмодернізм вдало охоплює різні рівні реального буття українського соціуму «хрущовської відлиги», «шістдесятництво», брежнєвської стагнації 70-х та інтелектуальне дисидентство, горбачовську «перебудову» 80-х і мистецький андеграунд, що призвели у 90-х роках до ідеологічної дезорієнтованості та плюралістичного еkleктизму.

Світові тенденції постмодернізму (термін Ф. Джеймсона, 1964 р.), певної «гіперреальності» з притаманними їй стильовою «всеядністю», стимулювали

створення в мистецтві індивідуалізованих, локальних знакових систем, «авторських словників», оригінальних підходів у роботі з фольклором. Українське національне балетне мистецтво в світлі нефольклорної хвилі постмодернізму збагатилося новою якістю: не одномірним, багатоаспектним поданням етнохарактерного матеріалу з розкриттям його як автентичних коренів, так і сучасного бачення національного образу світу. Почалося творення нового постмодерністичного національного канону з підпорядкуванням елементів різних хореографічних технік природі фольклорного коду, фольклорних танцювальних лексем та розкриттям за їх допомогою нерозгорнутих раніше глибинних смислів.

Активізація соціокультурного стану в Україні у 60-ті рр. XX ст. спрямували розвиток художньої мови в балетних виставах у напрямі більш широких узагальнень, стилізації елементів народного танцю, відмови від прямого цитування фольклорних джерел. Характерною для цього періоду стала постановка вистав декількох типів: а) на сюжети з життя українців-сучасників, в яких невеликими «вкрапленнями» з'являлись ознаки національної танцювальної культури («Оріся» А. Кос-Анатольського, «Пісня про дружбу» Ю. Щуровського, «Поема про Марину» Б. Яровинського, «Слава космонавтам» Ю. Бірюкова, «Торжество кохання» Ю. Знатокова, «Чорне золото» В. Гомоляки та ін.); б) з'явилася нова балетна музика українських композиторів, що вимагала створення відповідних танцювальних образів-носіїв певних емоційно-психологічних барв, що дозволяли більш заглиблено передавати всі колізії вистави («Тіні забутих предків» В. Кирейка, балетмейстер Т. Романова, 1960 р., м. Львів; «Лілея» К. Данькевича, балетмейстер А. Шекера, 1964 р.).

Наслідком цих процесів стало виникнення нової, більш багатозначної танцювальної стилістики, що синтезувала виразність класичного та народного українського танцю. Звертаючись до національної тематики, українські балетмейстери утверджують власний почерк у використанні традиційних танцювальних засобів, долаючи ілюстративність та поверховість естетики хореодрами. Паралельно з цим процесом здійснюються інтенсивні пошуки адекватних засобів виразності для втілення нової тематики [211].

Філософія «хрущовської відлиги» потребувала оновлення балетного репертуару напрямом створення вистав на сьогочасну тему. Їх відсутність частково відшкодовувала композиторська творчість. У 60-ті роки з'являється нова українська балетна музика (Ю. Рожавська, Б. Буєвський, М. Сильванський, Б. Яровинський та ін.), проте, перші спроби модернізації засобів, на яких трималася естетика хореодрами, виявилися невдалими («Торжество кохання», «Блакитна стрічка» – хореографія М. Трегубова) [211].

Ситуація почала змінюватися лише після того, як була здійснена друга редакція балету «Чорне золото» В. Гомоляки за хореографією П. Вірського, якому вдалося об'єднати лексику класичного танцю з виражальними засобами ансамблевих танцювальних форм, які склалися в межах народного сценічного танцю. Цей напрям продовжили львівські балетмейстери М. Заславський та А. Шекера у постановці балету «Орися» А. Кос-Анатольського [211].

Вагому роль в оновленні українського балетмейстерського мистецтва 60-х років відіграли дослідні знахідки І. Бельського, В. Васильова, О. Виноградова, Н. Касаткіної, які прагнули подолати антагонізм між танцем і пантомімою музичними засобами, відтворюючи їх зміст шляхом поєднання різних танцювальних прийомів з елементами пантоміми у нових хореографічних формах – одноактних балетах на українській сцені (балети-новели «Слава космонавтам» Ю. Бірюкова, балетмейстер С. Дречин; «Дзвін Вітчизни» А. Хачатуряна, балетмейстер О. Лапаурі). Але національна тематика в одноактних балетах втілена не була.

Суттєві зрушення спостерігаються наприкінці 60-х років, коли з'являються вистави «Жовтнева легенда» Л. Колодуба, створена П. Вірським у керованому ним Ансамблі танцю та «Поєма про Марину» Б. Яровинського у постановці В. Вронського. Ці одноактні балети на сучасну тему стали певним етапом у становленні самобутнього українського хореографічного мистецтва: реалізовано оновлення тогочасної балетної стилістики через синтез різножанрових танцювальних елементів – танцю-модерн і народної хореографічної лексики (П. Вірський), класичного і народних танців із ритмізованою пантомімою (В. Вронський).

Дійсно інноваційними стали хореографічні композиції, здійснені А. Шекерою («Досвітні огні» Л. Дичко), якому вдалося створити узагальнені пластичні образи, адекватні композиторському задуму. Але таких вистав було небагато, бо переважну більшість їх становила суміш пантомімічних прийомів – «драм-балету» та запозичень з авторського танцювального словника постановок І. Бельського, В. Васильова, Ю. Григоровича, Н. Касаткіної.

Аналізуючи досягнення української балетмейстерської творчості наступних років, слід зазначити, що на українській сцені активізується опанування зарубіжного досвіду, яке відбувається опосередковано, через повтор-інтерпретацію постановок радянського балетного театру загалом. У них простежується прагнення розширити репертуарні обрії цього виду мистецтва та осучаснити класичну спадщину. Цей принцип знайшов подальший розвиток у творчості українських балетмейстерів: В. Вронського, О. Дадішкіліані, М. Заславського, А. Пантикіна, А. Шекери, які прагнули, спираючись на визнану хореографію, змінити її шляхом використання засобів виразності, що підказувала музична партитура балету. Так, узагальнююче виразне начало та психологічно-філософська багатогранність хореографічного втілення музики С. Прокоф'єва, яку продемонстрував у своєму постановочному рішенні балету Л. Лавровського «Ромео і Джульєтта» В. Вронський, відкрили шлях для створення на українській сцені чисельних авторських інтерпретацій цього балету: як ліричної драми характерів – в А. Пантикіна, узагальненого образу, стилізації середньовічного способу життя – у тлумаченні М. Заславського, філософської трагедії – у хореографічному баченні А. Шекери. Найяскравіше балетмейстерське новаторство демонструють інтерпретації музики С. Прокоф'єва. Прагнення розкрити суть музичного задуму спонукало балетмейстерів на пошуки шляхів оновлення класичної танцювальної лексики (хореографічні втілення музики балету «Попелюшка»: балет-поема у постановці Одеського театру, балетмейстер О. Виноградов; ліричний монолог-сповідь в інтерпретації М. Арнаудової, постановка Харківського театру опери і балету; філософська казка – у балетмейстерському рішенні А. Шекери, Львів.

Ю. Станішевський зазначав, що основними тенденціями 70-80 рр. XX ст. у розвитку національного балетного мистецтва були «пильна увага до реалістичних традицій українського й усього радянського балету, прагнення до відродження драматургічної дієвості хореографічного спектаклю, створення різних за жанрами і стильовими особливостями вистав, що органічно поєднували на конкретній ідейно-тематичній основі музичну, театральну, хореографічну образність» [248, с. 239]. Значну роль у цьому процесі відіграє композиторська творчість.

Нові принципи побудови музичної форми, нові засоби музичної образності, які декларували балетні партитури С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна, К. Караєва, А. Петрова, Р. Щедріна та ін., вимагали від хореографів переосмислення традиційних підходів до засобів побудови танцювального малюнку вистави. В цих виставах кристалізуються елементи художньої мови нового естетичного рівня, які прогнозують подальший розвиток українського балетмейстерського мистецтва: поліфонізація загального малюнка балетної вистави (постановки І. Чернишова та Л. Воскресенської в Одесі й Дніпропетровську), симфонізація побудови танцювальної драматургії у постановках А. Шекери (в Київському та Львівському театрах).

Інтенсивне накопичення власного національного творчого досвіду у 70-ті роки сприяло оновленню жанрової палітри балетмейстерського мистецтва. З'являються балети – ліричні поеми («Сім красунь» К. Караєва у постановці М. Трегубова), балети – психологічні драми («Стежкою грому» К. Караєва, хореограф А. Шекера), балети баладного характеру («Легенда про любов» А. Мелікова у постановці А. Шекери) та ін. [211].

Слід зазначити, що розвиток синтезу класичного та українського танцю став повільнішим, оскільки для помітного оновлення танцювальної лексики не вистачало запозичення виразних засобів нових систем – танцю модерн, джазового танцю (серед поодиноких прикладів – «Світанкова поема» на музику В. Костенка) та лише формувалися нові нефольклорні підходи до використання художнього матеріалу в хореографічному мистецтві, здатні осучаснити естетично-образну й знаково-символічну систему художньої мови української балетної вистави.

Накопичення значних досягнень у верифікації різних інтерпретаційних прочитань, на жаль, небагатьох українських балетів «золотого фонду» хореографічного мистецтва призвело до актуалізації тенденції орієнтації балетмейстерів на акторські можливості та індивідуальні якості виконавців, що позначилося варіативністю здійснених постановок. Зберігаючи загальні контури хореографії, українські балетмейстери оновлюють їх відповідно до можливостей та темпераменту виконавців провідних партій. Цей напрям став провідним у діяльності українських балетних труп протягом 70-80-х років ХХ ст. Але «визрівання» нової симфонічної хореографічної вистави, що відбувалося в музичному мистецтві та інша тенденція 70-х рр. – спроба через мистецький синтез об'єднати в художній мові вистави всі її елементи навколо провідної ідеї, прагнення до опосередкованого використання засобів виразності, запозичених із суміжних видів мистецтва – музики, театру, живопису, підготувало підґрунтя для подальшого розвитку українського балетмейстерського мистецтва та художньої мови української балетної вистави у 80-90-х роках.

Загальна характеристика розвитку балету в той період дозволяє виокремити тенденції, які спрямовували творчість балетних колективів України:

- зміцнення зв'язків у створенні концепції балету між композиторами і лібретистами, композиторами та хореографами-експериментаторами (балети за мотивами повісті Ч. Айтматова, давньогрецьких джерел, «переклади» на хореографічну мову оперних постановок – «Материнське поле» К. Молдобасанова, «Медєя» Р. Габічвадзе, «Орфей та Евридіка» М. Боярчикова та ін.);

- оновлення підходів до академічних версій класичного балету, прагнення утвердити авторське мистецьке обличчя через неординарне тлумачення традиційних балетмейстерських технологій;

- тяжіння до експериментаторства, синтезу мистецтв, сміливих лексичних поєднань. Так, образно-виражальну палітру українського балетмейстерського мистецтва збагатили так звані «датські» балети 80-х років – балети, що ставилися театрами на державне замовлення. Незважаючи на те, що всі вони мали пропагандистський характер та відверте ідеологічне спрямування, балетмейстерські

рішення в них не обмежувалися сакраментальними засобами танцювальної лексики. Нерідко ці рішення жилися аналогами образних втілень у суміжних видах мистецтв, скажімо, у кінематографі: опосередковано через однойменний кіносценарій Є. Габриловича в балеті В. Губаренка «Комуніст» із хореографією В. Смирнова-Голованова (Одеський театр опери та балету), або безпосередньо за участю відомого кінорежисера Ю. Ільєнка у створенні монументальної героїко-революційної вистави «Прометей» (музика Є. Станковича, балетмайстер А. Шекера) [140, с. 5].

- активне опанування досвіду сучасних різновидів танцю модерн. Одним із головних напрямів у балетмейстерських пошуках другої пол. 80 – початку 90-х рр. ХХ ст. можна назвати становлення нових прийомів до синтезу класичних та модерністських виразових засобів, відкритих М. Бежаром, Р. Петі, Дж. Ноймайєром, У. Кіліаном та іншими балетмейстерами. Засвоєння естетики модерну й постмодерну відбувалось неоднаковими шляхами: цитування, варіювання-стилізації, діалог-компроміс різних хореографічно-стильових версій втілення ідейного задуму балету («Світанкова поема» Г. Майорова, музика В. Косенка, «В ім'я життя» А. Шекери, музика Д. Шостаковича), запозичення домінант драматургії з суміжних видів мистецтв: музики, кіно, телебачення та стильових засобів різних, далеких від балету, танцювальних жанрів, народних і сучасних побутових.

Переважає більшість нового покоління балетмейстерів були випускниками факультетів балетної режисури Москви і Ленінграду.

Щоб привернути увагу до проблеми виховання продовжувачів традицій В. Вронського, П. Вірського, А. Шекери, в Україні організовуються республіканські конкурси балетмейстерів-постановників. Проведення конкурсів сприяло зростанню чисельності імен молодих постановників на афішах театрів України (у Донецькому театрі – балетмейстер І. Колюбакіна, у Харківському театрі – хореограф В. Шкілько, у Одеському театрі – балетмейстери А. Шевельова, В. Смирнов-Голованов).

Показовим прикладом сприймалася в той період творчість А. Шекери, який прагнув урізноманітнити класичні побудови українського балету через самобутні інтерпретації класичної спадщини та використання сучасних прийомів, апробованих

модерною балетною практикою вітчизняних та зарубіжних балетмейстерів. Створення сучасних прочитань репертуарних творів на основі ґрунтовного аналізу хореографії, музики, сценографії, загального художнього оформлення вистави, активна кооперація з диригентами С. Турчаком, О. Рябовим, В. Кожухарем – напрям, який репрезентує мистецтво А. Шекери, – не був єдиним у хореографічній палітрі українського балету [211].

Сучасними забарвленнями її доповнює творчість Г. Майорова, зорієнтована на відчуття хореографічної драматургії у модерних танцювальних ритмах (вистава «Чіпполіно» К. Хачатуряна), В. Ковтуна, який прагне відновити класику у первісному вигляді, проголошуючи плюралізм у виборі варіантів та чистоту стильових рішень, В. Литвинова, що намагається шляхом рівноправного злиття елементів класичного танцю, фольклорного та модерн-танцю осучаснити балетну мову, додати їй виразності слова (балет «Ніч перед Різдвом» Є. Станковича).

Дослідницькі вистави 80-х років стали для багатьох молодих балетмейстерів напрямом, який виховув у них бажання до сприйняття неоднакових хореографічних систем і танцювальних форм. В руслі формування постмодерністичного національного канону української національної балетної вистави посилення національних кадрів у балетмейстерському виконавському складі та поєднання їх потенціалу з музичними напрацюваннями актуалізувало професіоналізацію неофольклористичних тенденцій.

Неофольклоризм проникає й вкорінюється у музичний театр України ще з другої пол. ХХ ст. завдяки впливу світових творчих досягнень. Якщо фольклоризм – це родове поняття, що охоплює всі творчі форми спілкування з фольклором в академічному мистецтві, починаючи від ХVІІІ ст. до сучасності, незалежно від часових, національних, стильових та інших орієнтирів, то неофольклоризм виступає як цілком визначене в своїх межах стильове поняття, що належить до художньої культури ХХ ст. Л. Хрістіансен вводить у науковий обіг також поняття «нова фольклорна хвиля», що розглядається як відповідний до більш локального національно-соціального музично-сценічного явища радянської культури (української, зокрема) 60-80-х років ХХ ст. [253, с. 254-263].

Неофольклорна жанрова парадигма українського балетного театру ХХ ст. як складне і неоднозначне явище історично-процесуального виявлення зазнала впливу двох провідних різноспрямованих тенденцій, сформованих в музичному мистецтві: «академізації фольклору» (Л. Яначек, С. Прокоф'єв, Б. Лятошинський, А. Калнинь, Я. Мединь) і «фольклоризації жанру» (Б. Барток, М. Леонтович, частково Дж. Гершвін, Є. Станкович). Остання тенденція, на відміну від першої, яка фольклоризує балетний жанр «із середини» (через цитування, переінтонування, стилізацію тощо), зводиться до фольклоризації «ззовні», через надання балетній формі в цілому (в т. ч. її образній та музичній драматургії) певних стійких прикмет фольклорних жанрів. Саме фольклоризація балетного жанру, що «визрівала» у нечисленних балетних творах 60-80-х рр., стала основною тенденцією розвитку експериментальних видів сучасної української вистави вже з 90-х рр. («Вікінги» та «Ніч перед Різдвом» Є. Станковича, «Володимир Хреститель» та «Фрески Софії Київської» В. Кікти, нові редакції «Лілеї» і «Лісової пісні»).

Одною з перших ознак розвитку неофольклоризму другої пол. ХХ ст. є посилення в художній мові української національної балетної вистави ролі знаків національної характерності не лишена образно-драматургічному рівні, а й в цілому на рівні балетної форми. Так, опора на глибинні образи і традиції національної культури, національного мислення і психології визначають розширення скарбниці жіночих образів та жіночих хореографічних форм. Жіночі хореографічні форми в нових виставах «Торжество кохання» Ю. Знатокова (1960 р., Львів, балетмейстер М. Трегубов), «Тіні забутих предків» В. Кирейка (1963 р., Київ, балетмейстер Н. Скорульська), «Досвітні вогні» Л. Дичко (1967 р., Львів, балетмейстери М. Заславський і А. Шекера), «Відьма» В. Кирейка (1967 р., Львів, балетмейстери М. Заславський і А. Шекера), «Орися» А. Кос-Анатольського (1968 р., Львів, балетмейстери М. Заславський і А. Шекера), «Пісня синього моря» Б. Буєвського (1967 р., Одеса, балетмейстер М. Трегубов), «Каменярі» М. Скорика (1969 р., Київ, балетмейстер А. Шекера) ґрунтуються на цілісності драматургії всього сценічного твору й індивідуально розвиваються у виконавських концепціях артистів балету, що свідчило про розширення сфери рефлексивного досвіду та виконавських

можливостей в комунікативній моделі *балетмейстер – артист* за рахунок впливу неофольклористичних тенденцій зокрема.

Інноваційна тенденція академізації фольклору в українському балетному театрі 60-80-х рр. відбивалися в постановках А. Шекери – основоположника масштабного поліфонічного й багатопланового балету. Постановки А. Шекери об'єднують романтично-поетичну природу балетного танцю з тонким психологізмом, живою й позитивною енергетикою, ментальною щирістю, монументальністю, філософською глибиною національного мислення. Модифікація художньої мови в національних балетних виставах А. Шекери отримала втілення у сміливому переінтонуванні елементів народного танцю, прагненні до образно-метафоричних пластичних узагальнень, підкресленого розмежування протиставних образних сфер та різнопланового втілення в танці характерів героїв.

Психологізація хореографічної мови поглиблювалась у зв'язку з посиленням ролі у балетмейстерській презентації виконавської інтерпретації, яка набула функції доповнення балетмейстерського хореографічного тексту та демонструвала національну манеру виконання: поєднання в пластичному малюнку партії блискучої техніки академічного класичного й українського народного танців, акторської майстерності, глибокого розуміння національного характеру. В цілому можна говорити про формування поняття виконавського фольклоризму як особливої «форми засвоєння живого етнотрадиційного інтонування» [23, с. 9], яке є основою для встановлення логічного зв'язку з художніми принципами виконавських інтерпретацій в українських балетних виставах.

Аналіз художньої мови в постановках балетних вистав А. Шекери («Каменярі» М. Скорика, «Відьма» В. Кірейка, «Досвітні вогні» Л. Дичко, «Ольга» Є. Станковича) свідчить про застосування нових модифікаційних підходів: звільнення від елементів танцювальної жанровості, конкретно-зображувального звукопису та розширення виражальної палітри чоловічого класичного кордебалетного танцю, який збагатився лексикою модерну та постмодерну («Каменярі»); досягнення більш високого рівня узагальнення пластичних інтонацій українського хореографічного фольклору, прояв нових смислових і стильових

якостей – концентрованого драматизму, виразного і тонкого психологізму, пристрасно-експресивного насичення («Відьма», «Досвітні вогні»); згущення драматургічної насиченості не лише за рахунок стилістичного урізноманітнення художньої мови вистави (переінтонування елементів народного танцю, їх поєднання з класичною лексикою та формами сучасного балету), а й її граничної індивідуалізації (хореографічні лейттеми), показу різних граней чуттєвості й емоційності у вираженні особистісного начала головних героїв (полісемантика образу княгині у балеті «Ольга»).

Прояв в українській балетній виставі тенденції *«фольклоризації жанру»*, яка зводиться до фольклоризації через надання балетній формі стійких прикмет фольклорних жанрів, у 60-80-ті рр. спостерігається у балетній музиці Є. Станковича – справжньому «сховищі первинних концептів» для втілення української національної ідеї засобами синтетичної пластичної мови класичного, народного та сучасних видів танцю. Дослідження музично-сценічного доробку композитора у світоглядному вимірі виявляє ідею, драматургію, логічну структуру та концепцію художньої мови сучасної української балетної вистави, де музика набуває програмного значення для формування *знаково-символічної, образно-виражальної, технічно-інтерпретаційної якостей нової хореографічної мови*. Музична партитура Є. Станковича в балетній виставі переймає на себе функцію сценарної мови, стає виразником розгортання сценічної дії, фактично текстом національного значення, що диктує балетмейстеру-постановнику певні логічні та естетичні вимоги.

Балетна творчість Є. Станковича, «сучасного Гоголя», «нового українського Стравінського» [234], композитора великого драматичного обдарування, в сучасній науковій літературі висвітлена переважно у музикознавстві, аспекти балетмейстерсько-хореографічного втілення здебільшого розкриваються у великій кількості публікацій рецензійного характеру та наукових роботах, статтях, присвячених в цілому музичній творчості автора. Однією з ґрунтовних робіт, де найбільш повно освітлюється проблематика балетного театру Є. Станковича, є дослідження Р. Станкович-Спольської [253-255].

Здобутки українського балетного жанру, достатньо високе жанрове тло, представлене роботами В. Кирейка, О. Костіна і особливо В. Губаренка, стали важливим фактором творчої стимуляції інтересу Є. Станковича до українського балету. Аналіз музичного стилю та музичної мови, властивостей композиторського мислення Є. Станковича дозволяє відмітити чіткість візуального бачення матеріалу, що звучить, образну конкретність, символічну картинність і зображальну змістовність тематизму, ясну драматургічну спрямованість музичного розвитку і особливу пластичну природу інтонації. Показовим є той факт, що, власне, балетна творчість провідного українського композитора неухильно еволюціонувала від написання фольк-опери «Цвіт папороті» (1979 р.; в інтерпретації 2003 р. – фольк-опера-балет) – до фольк-балету «Майська ніч» (1986 р.; прем'єра балету у Київському муніципальному академічному театрі опери та балету для дітей і юнацтва – 1989, у Національній опері України – 1998 р.).

У загальному жанровому комплексі музичного театру Є. Станковича відбувається взаємопроникнення ознак фольк-опери та фольк-балету, що підкреслюється спільними змістовно-драматургічними й композиційно-інтонаційними засобами. Вже у фольк-балеті «Майська ніч» балетмейстер-постановник В. Гаченко, розуміючи призначення пластично-хореографічної мови достовірно і вичерпно розшифрувати глибокі змісти текстових шарів гоголівського тексту (набуває сакрального значення в розкритті національної епіко-історичної та побутово-фантазійної образності) та пісенно-танцювального фольклорного тексту, робить спробу виявити й смисли авторського прочитання. Головний же результат оперно-балетної асиміляції – поява нового жанрового різновиду синтетичної фольк-вистави, що розкриває національні епіко-історичні та побутово-фантазійні образи.

В авторській інтерпретації А. Шекери балету «Ольга» Є. Станковича (Київ, балетмейстер А. Шекера, лібрето Ю. Ілленка, диригент С. Турчак, художник Ф. Нірод, в головній партії Р. Хілько) у 1981 р. уже присутні ознаки зовнішньої фольклоризації, але презентовані в музичній драматургії балету образні сфери – героїко-драматична, любовно-лірична та народно-обрядова здебільшого вирішуються академізацією синтетичної художньої мови. У протиставленні задумів

композитора і балетмейстера (монолітне, наскрізного розвитку музично-симфонічне полотно та циклічність самодостатніх балетних епізодів) смислова єдність надається за допомогою прийому метафоризації сценічного компоненту вистави, хореографічної мови зокрема.

Виконавський стиль Р. Хілько та В. Литвинова демонстрував наскрізну чуттєвість, що пронизував як ліричну, так і динамічно-напружену інтонаційну основу твору. Індивідуалізація виконавського стилю відбувалася по лінії вираження світу героїв через внутрішнє переживання, особливо критики відзначали «першу скрипку спектаклю» – Раїсу Хілько. Хореографічна мова головних героїв втілюється у пластичному прояві їх особистісного начала. Саме тому вплетені в масові сцени адажіо та варіації солістів є означенням ключових моментів їх життя (самоствердження чи відчаю, перемоги чи поразки).

Історико-побутовий характер балетної вистави підкреслено привнесенням в історичну елегію ознак конкретної, переконливої оповіді про людські якості видатної історичної особистості. Урізноманітнення хореографічної лексики відбувається за рахунок розширення етнічної складової: елементів слов'янських хороводів (імітація язичницької обрядовості), войовничого переплясу кочівників-печенігів, експансивних дикунських рухів древлян.

Надзвичайно високий рівень емоційної напруги балетмейстер досягає, обравши лаконічну, але експресивну, динамічну мову, в якій кожний елемент стає пристрасно-смисловою інтонацією, а хореографічний час суттєво ущільнюється, позбавляючись усього зайвого, другорядного. Відсутність дрібної балетної техніки, статичного позування, використання великих жете і арабесок як найуживаніших компонентів для танцювальних зв'язок, надання кожному па і навіть найпростішим пор-де-бра драматичного й експресивного звучання дозволяє досягнути необхідного хореографічного тону. В кульмінаційній зоні вистави дуетні сцени Ольги та Ігоря підкреслюють діалогічну єдність героїв пластичними засобами «римування» елементів жіночого і чоловічого танцю.

Балет Є. Станковича «Ніч перед Різдвом» – приклад поєднання стилістичних та жанрових ознак комплексу сценічних жанрів професійного музичного мистецтва і

рис фольклорного вертепно-маланкового обрядового дійства, зразок оновлення і адаптації традиції у світоглядній системі суспільства 80-х рр. XX ст. Жанрова спорідненість з оперетою та мюзиклом підкреслена в музиці демократизмом інтонацій, зверненням до побутуючих і стилізованих ужиткових різновидів легкої розважальної музики (вальс, галоп, чардаш, фокстрот, танго, музика паркових і духових оркестрів, різновиди ліричних тем, стилізація опереткової увертюри-попури), що здійснена в балеті на рівні тембрової драматургії та хореографії. В основі балету (лібрето – О. Белінський та В. Литвинов) – однойменна повість М. Гоголя з циклу «Вечори на хуторі біля Диканьки», яку свого часу використовували для своїх опер П. Чайковський («Черевички»), М. Римський-Корсаков («Ніч перед Різдвом»), М. Лисенко («Різдвяна ніч»). Є. Станкович сформував власну концепцію задуму з чіткими естетичними критеріями втілення гоголівської образної національної поетики: використати її могутній театральновидовищний потенціал, передати все багатство звичаїв, вірувань, фантастики, відтворити картини сільської різдвяної ночі з щедрівками й колядками та фантастичні образи нечистої сили, небесних стихій. Відповідно, художня мова вистави розкриває різні образні сфери вистави, різні стильові пласти. Необхідність оперування різними стильовими пластами зумовило жанрову особливість вистави – балет-пастиччіо. Музична драматургія розкриває три інтонаційно-образні сфери: жанрово-побутову, характерну, комедійну – народні сцени; бально-дансанти, до яких належать пародійно-пристрасне танго Імператриці з коханцями, парадний полонез придворних, «Лебідь» Сен-Санса; епізоди умовно-нейтральні. Їх поєднання надає драматургії яскравої образності й театральності. В балетмейстерській рефлексії В. Литвинова (1989 р., 1993 р., у 2008 р. – до 200-річчя від дня народження М. Гоголя) для кожної інтонаційно-образної сфери та персоніфікованого образу – Дяка, Голови, Оксани, Вакули – вибудований пластичний малюнок ролі, що зберігається протягом вистави (хореографічний лейттематизм).

Поява фольк-опери «Цвіт папороті» Є. Станковича пов'язана з близькими до неї за жанрово-стильовим спрямуванням творами Л. Грабовського, М. Скорика, Л. Дичко. «Цвіт папороті» Є. Станковича став етапом високохудожнього

узагальнення багатоскладової національної традиції та водночас результатом винятково оригінальної авторської позиції щодо сучасної композиторської нефольклорної методології, яка полягає в фольклоризації звукового матеріалу. Композитор зробив художнє відкриття, поєднавши одночасно відкритий цитатний етнографізм («відкрита» манера співу народного хору) та найсучасніші засоби симфонічного втілення в руслі логіки нефольклорної стильової орієнтації.

Спираючись на ідею автохтонності народного мистецтва, композитор застосував метод збереження первісної чистоти фольклорного наспіву із подальшим зануренням його у складно організовану темброво-сонорну симфонічну тканину, але за умов непорушності ладо-тональної та ритмо-мелодичної функційності пісенної теми. Відтак затвердився провідний, «тезовий» стилістичний принцип твору – *поліпластовість*. Ще однією образно-символічною похідною від нефольклорного мислення на композиційному рівні стає *ідея «намиста»*, на яке наче нанизуються певні пісні, сюжети і смисли (перлами в цьому уявному намисті стали кращі репертуарні номери хору ім. Г. Верьовки, поєднані з сюжетним каркасом гоголівської повісті «Тарас Бульба»).

Є. Станкович переосмислив узагальнений романтичний національний образ XIX ст. від С. Гулака-Артемівського, П. Ніщинського, М. Калачевського, М. Лисенка – до Л. Ревуцького та Б. Лятошинського: лірико-побутова складова масово-національного образу в його авторському баченні поступається місцем більш ємному ментально-образному складу. Зокрема, в фольк-опері Є. Станковича «Цвіт папороті» національний образ постає комплексним і багатомірним, таким, що тяжіє до універсальності історичного змісту. Це проявляється завдяки принципу узагальнених характеристик, відсутності образно-особистісної персоніфікації. Наявні окремі персонажі «Цвіту папороті» піднімаються до значення художніх типів високого етично-естетичного ґатунку (Батько, Мати, Кобзар, Козак, Дівчина).

Новаторські риси лібретто, де підкреслюється показова для мистецтва постмодерністичної доби *розшированість змісту* (дія відбувається в кількох різних і хронологічно розділених культурно-часових площинах, що між собою сюжетно не перетинаються, а координуються на ідейно-символічному та композиційно-

інтонаційному рівнях). Зазначена розшарованість відбивається і на зовнішній структурі пісенно-хореографічного тексту, який майже не містить повністю завершених блоків, а натомість тяжіє до фрагментарності, специфічної поетично-фольклорної колажної фантазійності.

Серед канонічних засад композиції оперно-балетної будови відзначимо триактну структуру, наявність композиційних арок між крайніми актами, своєрідну скорочену (динамічну) репризу з функцією афористичної коди. Ознаки виходу за межі композиційного канону в музичній партитурі визначає Р. Станкович-Спольська: «двовимірна» в часовому плані концентрично-сферична композиція (передбачає щоразу нове поглиблення образного розвитку, новий рівень художньо-інтонаційного узагальнення) та композиційний дуалізм (суттєва структурно-композиційна відмінність крайніх актів опери по відношенню до середнього: в I та III актах композитор застосовує суттєво оновлений, «осучаснений» номерний принцип організації оперного цілого, структурною одиницею якого виступає сцена або картина, то в II акті, спираючись на логіку сонатно-симфонічного циклу, використовує наскрізний принцип жанрової побудови; Одиницею структури при цьому стає той чи інший варіант купальського обряду, представлений крупними «симфонізованими» драматургічними блоками) [255].

Кожний фольклорний знак-орієнтир – пісня або танець (фольклорний комплекс, в тому числі обрядовий, або, наприклад, інструментальний – «троїсті» музики) є запорукою структурної, драматургічної та інтонаційної єдності твору, *основою образно-інтонаційного творення* в кожний конкретний момент сценічної реальності (ознака зовнішньої фольклоризації).

Яскраво-новаторською композиційною знахідкою «Цвіту папороті», яка переконливо відповідає духу сучасного, посткласичного художнього мислення, є наявність «непрямих знаків» візуального типу – *картин-символів* (Є. Станкович – Є. Лисик): кожна сцена (оперна або інструментально-балетна) символізує певні національні універсалиї і «зчіплюється» з наступними сценами в самостійний образний ряд на основі лібрето. Така специфіка композиційної системи споріднена з ментально-генетичною для українського мистецтва поетичністю художнього

сприйняття, певною кінематографічно-монтажною картиною українського національного буття. Відбувається наближення до унікальної естетики українського народного символізму, якому, поряд із поетичністю та фантазійністю, притаманні нестримна експресія розгортання, вибуховий темперамент, театральність зовнішніх форм, схильність до драматичного загострення змісту.

Для усвідомлення розвитку хореографічного тематизму в художній мові вистави важливо проаналізувати новаторські підходи композитора до музичної мови. Є. Станкович організує звуковий матеріал за номерним принципом у декілька способів: системою внутрішньо-актових сюжетно-композиційних арок (в I дії – Вступ у характері думи (№ 1) і передфінальна дума «Зажурилась Україна» (№ 10), «Жарти» (№ 5) і «Козачок» (№ 7), формуванням образно-споріднених міні циклів (№№ 2 і 3 – «Майдан» і «Муштра», експресивно-ліричні №№ 8 і 9 – «Колискова» і «Ой пушу я кониченька в саду») та спонтанними проявами анти образності. На рівні хореографічної мови за допомогою цих прийомів можливо сміливо оперувати головними образними етносферами величної героїки, народно-жартівливої та лірико-пісенної стихії та синтезувати *симетрично-репризний, інтонаційно-узагальнюючий та наскрізний типи хореографічного розвитку*.

Знаковими в I дії окреслені образ Кобзаря (семантика естетичного канону українського романтичного мистецтва XIX ст.) та узагальнено-типізований образ зла (активно-динамічне розгортання в ряді балетів XX ст.)

У II дії – «Купало» – розгортається динамічно-наскрізний принцип композиційної будови, суттєво укрупнюються розділи-блоки форми. В цій дії презентована цілком завершена *модель народного образу світу*, яка вирізняється логічною гармонійністю і філософською глибиною у співставленні трьох компонентів, трьох образно-інтонаційних сфер-світів: реального земного світу («Людські Купала»), темного демонологічного антисвіту («Відьомські Купала»), та проміжного між ними – світу фантазійно-побутового («Русальні Купала»), однаково спорідненого з двома попередніми. Застосування всебічного драматургічного контрасту (зміна сюжетної канви, перехід в іншу історичну площину та психологічну атмосферу) «переключає» з історичної конкретики, піднесеної патетики та звукової

«жорсткості» реальних, драматично-дієвих картин Запорізької Січі з першої картини на панування давньої архаїки, невимовної мелодико-пластичної краси, природності емоцій, лірично-чуттєвої насиченості купальських дійств.

Принцип поступового сценічного розгортання музичного та хореографічного матеріалу призводить до оформлення низки великих масових сцен, а також яскраво-драматичної кульмінації («Ой, глибокий колодязю» на початку «Русальних Купал»).

ІІІ дія «Цвіту папороті» побудована за картинно-номерним принципом організації, в основі побудови фіналу – монтажний принцип. Циклічно-симфонічна логіка музичного розгортання зміцнює внутрішню композиційну мотивацію спільності між тотально-контрастними крайніми актами і проміжним «Купалом», два останніх номери (№ 3 «Гопак» і № 4 «Фінал») разом виступають епілогом-кодою всього твору.

Моделюючи цілісну балетну виставу, можна передбачити, що в її художній мові знайдуть втілення деякі загальні ознаки *симфонічного мислення* Є. Станковича: лейттематизм та лейтмотивізм, репризно-тематична аротність, активна трансформація тематизму, семантично-образна ієрархія та багатофункціональність загального тематичного комплексу. *Центральні тематичні зони твору* (визначаються за музично-тематичними пластами музичної партитури) – це лейттема козацтва та масово-обрядовий комплекс «Купало» (в музичній партитурі – «хоровий комплекс» [255]. *Фонові тематичні пласти* – танцювальні або пісенні комічно-жартівливі теми дієво-побутового походження, які створюють «адекватне звукове середовище» (глісандуючий пласт та індивідуально-тембровий пласт рибальських дзвіночків), утворюють «яскраво-контрастну образну й тематичну опозицію» до провідних епіко-драматичних лейттематичних комплексів (коломийка, троїсті музики, козачок, сатиричний вальс) [255].

Особливу увагу приділяємо останній версії «Цвіту папороті» – виставі А. Авдієвського-А. Рубіної у жанрі фольк-опери-балету, поставленій на сцені Національної опери (2003 р.), яка є показовою для нинішнього стану авторського тексту, що потенційно містить у собі завершений задум «повнометражної» української національної балетної вистави: фольк-опера продовжує існувати в

сучасному музично-театральному процесі не стільки завдяки версіям-редакціям, а, скоріше, всупереч їм, зберігаючи на майбутнє завдяки могутньому інтонаційному потенціалу самої музики міцність і цільність драматургічної основи та жанрової концепції.

А. Рубіна з артистами Національного заслуженого академічного народного хору ім. Г. Верьовки втілила нову редакцію II дії фольк-опери-балету Є. Станковича «Цвіт папороті» – «Купало». Про цю постановку критики писали: «Особливо ж новітньою і домінантною є постановка і хореографія талановитого сучасного балетмейстера Алли Рубіної, яка фактично змінила лібрето і створила оперу-балет, перенісши події з XVII–XVIII століть у прадавні часи». Балетмейстер гармонійно об'єднала лексику сучасного танцю з елементами давньої фольклорної семантики, сформувавши свою специфічну мову художніх образів. Спираючись на музику Є. Станковича, відобразила у стилістиці балету магічність обрядової дії, сформувала хореографічні особливості впізнаваної хореографічної мови. У балетному тексті незвично відображено тему кохання, яке проходить процес страждання і випробування отримує прощення [181, с. 82]. Балетмейстерському «почерку» А. Рубіної притаманні загострена характерність, легкість хореографічних па та піднесеність. Її характерною особливістю, як хореографа-балетмейстера, є тонка образність народного танцю, в який вона майстерно поєднує з сучасними постмодерними течіями різні образні прояви. У народній хореографії постмодерн розкривається у зверненні до історичної, язичницької тематики. Це дає змогу природньо з'єднати сучасну лексику з елементами давньої фольклорної семантики [181, с. 83]. В інтерпретації балетмейстера друга дія опери-балету Є. Станковича отримала нове життя, А. Рубіна сміливо реалізувала поєднання професійних, танцювально-фольклорних та народно-символічних канонів, що свідчить про присутність сучасного розуміння зрілого неофольклористичного мислення в хореографії.

«Цвіт папороті» інтегрує в собі універсальний художній образ України, розкриває величезний етичний та естетичний потенціал національної ідеї і водночас містить достатній комплекс виражальних засобів інтонаційної реалізації. Елемент

«генетичного авторського забарвлення» (термін Є. Станковича) стає визначальним у творі, генерує весь стрій образності та драматургії, скеровує музичний розвиток на розкриття головної художньої мети – трансформувати фольклорну ідею на предмет професійно-довершеного мистецтва світового рівня. Адекватно реалізований засобами хореографічної мови, твір Є. Станковича може стати уособленням високої естетичної норми постмодерністичного художнього канону української національної балетної вистави як цілісний жанровий продукт сучасного європейського неофольклоризму, вирішальним фактором якого стане фольклорний пріоритет мислення на всіх рівнях творчого задуму – від ідейного змісту до нюансів композиторсько-балетмейстерської технології. Нова індивідуальна парадигма високої естетичної норми української балетної музики, започаткована Є. Станковичем та визнана у світі, чекає на своє повноцінне хореографічне втілення.

На початку 90-х рр. автентичність української хореографії зумовила своєрідність розвитку національної балетної вистави в напрямку майже одночасного масованого проникнення в її жанрово-стилістичну та образно-сміслову основу елементів модерну і постмодерну. Синтез нових елементів в національній балетній виставі простежується на ідейно-смісловому рівні та на рівні техніки виконання (синтез-цитування класичного, сучасного, українського, народного, бального, архаїчного та ін. видів хореографічного мистецтва), що характерно для постмодернізму; продовжується творення нової нормативності, в якій всі елементи нових хореографічних технік набувають фольклорної природної органіки та сприяють розгортанню раніше невиявлених національних образів, смислів, контекстів.

1. У 20-30 рр. XX ст. у розвитку жанру виокремились такі тенденції: дбайливе ставлення до кращих традицій класичної хореографічної спадщини; оптимальне трактування герметизму панівного творчого методу радянського мистецтва – соціалістичного реалізму – в напрямі зосередженості довкола національної форми хореографічного мистецтва героїко-романтичної стилістики; вивчення національного танцювального фольклору, його сценічна театралізація. В

хореографічній мові балетних вистав відточуються прийоми та форми синтезу класичних та народно-сценічних виражальних засобів, формуються провідні ознаки індивідуального та колективного національних образів. Формується виражальна функція синтетичної художньої мови («Пан Каньовський»).

2. Важливим для становлення хореографічної мови української національної балетної вистави стало втілення історико-героїчної тематики. Канонічною ознакою стилістичної визначеності української національної балетної вистави стає поєднання героїчних мотивів та лірико-романтичного ракурсу зображення протиставних сил. Типізувалися ознаки художньої мови фінальної масової сцени («Пан Каньовський», «Маруся Богуславка», «Хустка Довбуша», «Оксана»). Домінування класичних форм в фіналі вистави прослідковується в постановці балету М. Скорульського «Лісова пісня», але це є менш типовим для національної балетної вистави.

3. У 30-50-ті рр. художня мова адаптується до найбільш «натуральної» передачі-пояснення драматичної дії по аналогії з літературними жанрами (хореодрама). У виконавській практиці здійснюється відбір та закріплення особливо «промовистих» виразних поз, рухів, міміки і жестів, композиційних прийомів та структур із лексики народного танцю, хореографічних лексем, сповнених певного знакового смислу. «Лілея» у постановці В. Вронського стала першим художнім каноном у розвитку української національної балетної вистави.

У першій половині XX ст. склався своєрідний феномен українського балетного театру – жіночий танець у балетах на національні теми зі своєрідною лексикою, принципами композиційної побудови жіночих партій, масових номерів та сцен.

4. У середині XX століття на українській балетній сцені відбувається трансформація хореодрами, формується «презентаційно-образна» функція художньої мови, пов'язана з психологізацією хореографічних образів та використанням балетмейстерами її варіативно-виконавського потенціалу (обов'язкове емоційно-чуттєве забарвлення виконавцем рухів, поз, жестів і міміки).

5.. Етап 60-80-х років у розвитку української національної балетної вистави позначився осмисленням проблеми співвідношення національних традицій і новаторства, підвищенням виконавської майстерності балетних труп, накопиченням досвіду світового балетного мистецтва, засвоєнням практики співіснування класики (інтерпретації балетних партитур видатних композиторів-симфоністів XX ст.) із сучасним балетним репертуаром та його естетикою. Модифікація художньої мови сприяла посиленню театральності та подоланню однобічного підпорядкування танцю лише музичним формам, стала засобом втілення на національній сцені дієвої природи хореографічного мистецтва. Нова сценічна драматургія (стильові контрасти, полістилістика) розглядає художню мову балету як самостійну семантичну та конструктивну одиницю, що здатна у взаємодії з іншими виконувати *функцію створення тематичного образного контрасту*. Використання в художній мові балетної вистави танцювального фольклору стає аспектом полістилістики.

6. Визначено ознаки *національної манери виконання*: поєднання в пластичному малюнку партії блискучої техніки академічного класичного й українського народного танців, акторської майстерності, глибокого розуміння національного характеру. Поєднання національного балетмейстерського стилю та національної манери виконання закріплює в балетному мистецтві нові канонічні зразки національної балетної вистави, в яких проявляються типові ознаки: єдиний принцип відбору життєвих явищ, єдине узагальнено-метафоричне розуміння специфіки відображення реальності в хореографічному мистецтві, єдиний погляд на його суспільно-моральні та виховні функції, єдина естетично-постановча концепція та художня платформа, творення балетної вистави від творчого задуму і концепції до художньо завершеної цілісності всіх складових змістовних і структурних компонентів на основі національної ідеї, національної тематики та національних образів засобами синтетичної художньої мови.

ВИСНОВКИ

Таким чином, проведений аналіз спеціальної літератури та джерельної бази надав можливість встановити наступне:

1. Формування жанру української національної балетної вистави ХХ ст. як особливої естетичної і знакової системи відбувалося на основі засвоєння європейських традицій класичного балету через взаємозв'язки з російським балетом та школою класичного танцю; інтегрованої стилізації українського народного танцю у драматичному театрі, балетних та оперних виставах як «характерного» танцю; розвитку мережі стаціонарних театрів опери та балету України (Харків, Київ, Одеса, Полтава, Вінниця); розвитку централізованої системи хореографічної освіти; реформаторських тенденцій в театральному мистецтві (В. Мейєрхольд, К. Станіславський), наукового осмислення хореографії як особливого виду мистецтва (А. Волконський, А. Дункан, Б. Ніжинська, М. Фокін), канонізації академічних основ класичного танцю (А. Ваганова), розкриття феномену українського народного танцю (В. Верховинець).

Аргументовано, що синтез двох зустрічних напрямів – театралізації українського танцювального фольклору та насичення народно-пластичними інтонаціями класичного танцю – сформував основу особливої хореографічної мови українського національного балету, найважливішу стилістичну ознаку жанру.

2. Доведено, що концептуальне прочитання української національної балетної вистави обумовлене безпосередньо відновленням і збагаченням українських традицій в контексті соціалістичного реалізму, що призводить до домінування національного культурно-психологічного архетипу на рівні національної концепції, національних образів, національних ознак художньої мови. Втілення ціннісно-сміслових кодів української ментальності (антеїстичний, гуманістичний, кордоцентричний, інтровертивний, індивідуалістичний) в художній формі української національної балетної вистави є відображенням етнонаціональної ідентифікації хореографічної культури ХХ ст. – входження національної ідеї (глибинного ідеалу у семіотичному просторі української культури) у контекст *романтичного канону класичного балету*. Втілення національної ідеї як

індивідуального бачення досконалого й ідеального в актуальних структурних формах та художній мові балетного мистецтва визначає *національний балетмейстерський стиль*.

3. На основі аналізу наукових дефініцій художньої мови визначено, що класичний і характерний танець охоплюють різні за технічною формою та лексикою явища (за зовнішнім проявом у русі), але у мовному відношенні мають єдину внутрішню природу – форму мислення культури в межах доступного людському тілу рефлексивного досвіду.

Доведено, що художня мова української національної балетної вистави має системну основу, до складу якої відносимо знаковий, образно-смісловий, виражальний та технічний компоненти. Розуміння художньої мови можливо при умові охоплення трьох важливих факторів творчого процесу: рефлексивного досвіду балетмейстера, безпосередньо творчої дії (виконавського процесу) та художньо-цілісної форми існування хореографічного твору.

4. Аргументовано залежність виявлення характерних рис художньої мови української національної балетної вистави від рівнів становлення романтичного національного канону (у 70-80-х рр. – постмодерністичного), що пов'язується з наступними еволюційними етапами розвитку української національної балетної вистави 20-80-х років XX ст.: хореодрама, художня мова якої містить традиційні виразні засоби класичного танцю, забарвлені виразними засобами українського народного танцю; вистава, в якій хореодраматичні принципи побудови поступаються місцем симфонічному розвитку, а виразні засоби базуються на синтезі класичного та народного танців; вистава, що має симфонічну музичну основу, що відбивається в пластичних образах, побудованих на гармонійному поєднанні виразних засобів класичного та народного танців; вистава, що долає тенденцію дедраматизації, однобічного підпорядкування лише музичним формам та вирішується в руслі полістилістики на основі конфронтації стилів, стильових пластів.

5. У трансформації художньої мови від першої спроби постановки української національної балетної вистави виокремлено наступні тенденції розвитку:

психологізація пластичної мови балетних вистав; синтез виразних засобів класичного і народного танців, збагачений акторською грою; симфонізація танцювальної мови, підкорення народної образності смисловим і виражальним завданням – фольклорні елементи як «ембріон образу чи певного настрою» в процесі розробки піддаються істотному внутрішньому переконструюванню, інколи – своєрідній переорієнтації, спрямованій на вираження нового смислу, не передбаченого народним першоджерелом.

Органічне сполучення характерних стильових ознак українського народного танцю з новими формами хореографічного мислення, що актуалізують ключові моменти з проблематики сучасності, дозволяє розширити зміст поняття «українська національна балетна вистава» як хореографічний твір, в якому у результаті опосередкованого впливу літературного першоджерела на музичну складову балетного синтезу або у разі відсутності сюжету (безсюжетний балет) відбувається своєрідна «нейтралізація» літературного змісту. Тоді музична основа балету, що містить національні ознаки музичної мови та музичного змісту, стає визначальним фактором для формування нової хореографічної мови – синтезу класичного, українського народного та сучасного танцю.

6. Трансформація естетичного канону української національної балетної вистави 20-80-х рр. від *національного романтичного* (20-30-ті рр. – низький рівень, середина ХХ ст. – середній рівень, 60-80 рр. – високий рівень) до *національного постмодерністичного* (70-80-ті рр. – низький рівень) вплинула на структурні та смислові ознаки системи художньої мови (мовного коду). На образно-смисловому рівні мовного коду відбулася трансформація протиставних емоційно-образних сфер реального і фантастичного з поступовою концентрацією драматизму, виразного психологізму, пристрасної експресії, що призвело до граничної образно-смислової індивідуалізації, втіленої у хореографічному лейттематизмі. На знаковому рівні поєднання уніфікованих хореографічних та національних фольклорних мовних кодів починало свій розвиток від паралельного співіснування, формування фольклорно-сценічної знакової системи – до прояву знаків національної характерності на рівні образно-драматургічному, в цілому на рівні балетної форми,

у вигляді ментально-психологічної знаковості. Розвиток художньої мови української національної балетної вистави на рівні виражальних засобів здійснювався через симфонізацію музичної мови та вдосконалення внутрішніх якостей синтезу засобів хореографічної виразності класичного та народного танцю, синтезу класичного, фольклорного та модерн-танцю. На технічно-інтерпретаційному рівні мовного коду української національної балетної вистави виявлено тенденцію до формування виконавського фольклоризму, становлення *національного виконавського стилю*.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абрамов А. И. Впечатления. *Зрелища*. № 28. М., 1923. 40 с.
2. Абрамов А. И. Мастфор «Сверхъестественный сын». *Зрелища*. № 11. М., 1922. 40 с.
3. Авраменко В. Українські народні танки, музика і стрій. Голівуд, 1947. 80 с.
4. Адаменко В. Игорь Стравинский и Велимир Хлебников: мир первоэлементов художественного языка. *Примитив в искусстве. Грани проблемы*. Москва: РИИ, 1992. С.149-169.
5. Антонович Д. Передхристиянська релігія українського народу. *Українська культура: лекції за ред. Д. Антоновича*. Київ: Либідь, 1993 [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://litopys.org.ua/cultur/cult12.htm>
6. Антонович Д. Українське мистецтво. *Українська культура: лекції за ред. Д. Антоновича*. Київ : Либідь, 1993 [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://litopys.org.ua/cultur/cult12.htm>
7. Антонович Д. Український театр. *Українська культура: лекції за ред. Д. Антоновича*. Київ: Либідь, 1993. С. 443-473.
8. Анфилова С. Советский балет в контексте жанровой ситуации первой половины XX века. *Аспекты исторического музыкознания*. 2013. № 6. С. 169-183.
9. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания. Ред.-сост. Н. А. Рыжкова. Москва: Гос. ин-т искусствознания, 2012. 440 с., ил.
10. Аркина Н. Артисты балета: время, роли, стиль. Москва: Знание, 1984. 54 с.
11. Аркина Н. Балет и литература. Москва: Знание, 1987. 48 с.
12. Архетип. *Енциклопедія сучасної України* [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=44787.
13. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. I. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
14. Астахова О. А. К вопросу о хореографической теме в классическом балете. *Музыка и хореография современного балета*. Москва, 1982. Вып. 4. С. 72-86.

15. Базарова И., Мей В. Азбука классического танца / Предисл. В. Красовской. Ленинград-Москва: Искусство, 1964. 207 с.
16. Балет: Энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. Москва: Сов. энцикл., 1981. 623 с.
17. Балеты М. И. Петипа в Москве / Сост. М. К. Леонова, Ю. П. Бурлака. Москва: Прогресс-Традиция, 2018. 368 с., ил.
18. Балог К. Танці Закарпаття. Ужгород: Карпати, 1998. 144 с.
19. Баран В. К., Грицак Я. Й., Ісаєвич Я. Д. Історія України. Львів: Світ, 1991. 471 с.
20. Барбой Ю. М. Художественная форма и художественный язык спектакля. *Ярославский пед. вестник*. 2015. № 2. Т. I. С. 11-17.
21. Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. 201 с.
22. Бенвенист Э. Общая лингвистика. 3-е изд. Москва: Эдиториал УРСС, 2009. 448 с.
23. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів (Актуалізація звичаєвої традиції): навч. посіб. Київ: Ред. журналу «Український світ», 2002. 440 с.
24. Бердій Т. Співвідношення етнічної і національної ідентичностей. *Матеріали міжнар. наук.-теор. конф.* Донецьк, 2006. С. 11-19.
25. Берегова О. Музично-виконавські школи України: етапи становлення у ХХ столітті. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 67. С. 131–150.
26. Берегова О. Теоретичні моделі комунікації в аксіологічних орієнтирах особистості. *Українське музикознавство: наук.-метод. зб.* Вип. 35. Київ :НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. С. 49-54.
27. Березова Г. А. Классический танец в детских хореографических коллективах. Киев: Муз. Украина, 1979. 260 с.
28. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв у сучасній хореографії : автореф. дис...канд. мист. : 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2005. 20 с.
29. Бичко А., Бичко І. Феномен української інтелігенції (спроба екзистенціального аналізу). *Слово і час*. 1995. № 11-12.

30. Білаш П. М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х рр. XX ст. : дис...канд. мист.: 17.00.01 / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2004. 169 с.
31. Білодід Ю. Гуманістична філософська традиція. Український акцент. *Віче*. 1995. № 9. С. 104-105.
32. Біомеханіка хореографічних рухів : прогр. та навч. – метод. матеріали до курсу для студ. 1 курсу спец.«Хореографія». [уклад.: Б. М. Колногузенко, О. М. Курдупова]. Харків: ХДАК, 2007. 19 с.
33. Блок Л. Д. Агриппина Яковлевна Ваганова. *Рабочие и театр*. № 9. Москва, 1937. 78 с.
34. Блок Л. Д. Классический танец: история и современность. Москва: Искусство, 1987. 556 с.
35. Богачов А. Культурна ідентичність і пам'ять. *Філософська думка*, 2013. № 6. С. 22-28.
36. Богданов Г. Основы хореографической драматургии: уч. пос. Санкт-Петербург: Лань, 2018. 168 с.
37. Богданов-Березовський В. Статті о балете. Ленинград, 1962. С. 3-8.
38. Бойко О. С. Хореографічний образ як втілення національно-художнього мислення. *Наука і освіта*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. Дніпропетровськ: [б. в.], 2005. С. 18-19.
39. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці: автореф. дис...канд. мист. : 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2008. 19 с.
40. Бокадорова Н. Ю. Опыт описания классического балета как семиотической системы. *Язык и культура: Факты и ценности*: К 70-летию Юрия Сергеевича Степанова / отв. ред. Е. С. Кубрякова, Т. Е. Янко. Москва: Языки славянской культуры, 2001. 600 с.
41. Блазис К. Элементарный трактат о теории и практике искусства танца. Искусство танца. Классики хореографии / Пер. с фр. Брошниковской О. Н.; под ред.

Борисоглебского М. В.; вст. ст. Слонимского Ю. И. Л., М. : Ленинград. гос. хореограф. техникум, 1937. С. 80-182.

42. Боров Ю. Б. Художественное общение и его языки. Теоретико-коммуникативные и семиотические проблемы художественной культуры. Теории, школы, концепции (критический анализ). *Художественная коммуникация и семиотика*. Сб. ст. Москва: Наука, 1986. С. 5-43.

43. Боримская Г. Некоторые проблемы современной украинской народной хореографии: автореф. дис...канд. искусств.: 820 / ГИТИС. Москва, 1972. 24 с.

44. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1974. 136 с.

45. Бычков В., Бычкова Л. XX век: предельные метаморфозы культуры. *Полигнозис*. 2000. № 2. С. 63-76; № 3. С. 67- 85.

46. Бурнонвиль А.. Моя театральная жизнь / Пер. с дат. Жихаревой К. М.; под ред. Борисоглебского М. В.; вст. ст. Слонимского Ю. И. Л.-М. : Л. гос. хореограф. техникум, 1937. С. 239-327 с.

47. Ваганова А. Основы классического танца. Ленинград, 1963. 178 с.

48. Ваганова А. Статьи, воспоминания, материалы. Москва: Искусство, 1958. – 344 с.

49. Вальберх И. Из архива балетмейстера: Дневники. Переписка. Сценарии. Москва : Искусство, 1948. 191 с.

50. Валькова В. Музыкальный тематизм – мышление – культура. Н. Новгород : Изд-во Н. Новг. ун-та, 1992. 162 с.

51. Ванслов В. В. Постижение искусства. Изд. 2-е. Москва : Знание, 2006. 143 с. (Серия «Мир искусств»).

52. Вантух М. Спадкоємці великого ансамблю. *Культура і життя*. 2002. 14 серп.

53. Вантух М. Танець на тлі соняшників. *День*. 2001. 10 серп.

54. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ: Мистецтво, 1996. 494 с.

55. Василенко К. Украинский народный танец. Москва: Искусство, 1981. 160 с.

56. Василенко К. Український танець: Підручник. Київ: ІПК ПК, 1997. 282 с.

57. Верховинець (Костів) В. Теорія народного українського танка. Полтава, 1920. 71 с.
58. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. 5-те вид., доп. Київ: Муз. Україна, 1990. 150 с.
59. Видатні майстри хореографічного мистецтва : Біогр. довід. / Н. М. Корисько (уклад.). Київ: ДАКККиМ, 2003. 18 с.
60. Визгин В.П. Ментальность, менталитет. *Современная западная философия*: словарь. Москва, 1991. 544 с.
61. Вірський П. [життєвий і творчий шлях] / упоряд.: Ю. В. Вернигор, Є. І. Досенко. Вінниця: Нова Книга, 2012. 320 с.
62. Вірський П. Передмова до четвертого видання. *Верховинець В. Теорія українського народного танцю*. Київ: Муз. Україна, 1990. С. 3-12.
63. Вірський П. У вихорі танцю. Київ: Мистецтво, 1977. 85 с.
64. Вирский П. [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://100v.com.ua/uk/Pavlo-Virskiy-person>
65. Вовк Хв. Український народ в минулому і сучасному: Антропологічні особливості українського народу. Етнографічні особливості українського народу. Петроград, 1916. 354 с.
66. Вольнский А. Л. Статьи о балете. Санкт-Петербург: Гиперион, 2002. 400 с.
67. Гаевский В. Дивертисмент. Москва: Искусство, 1981. 383 с.
68. Галеев Б. М. Природа и функции синестезии в музыке. М., 2006. С. 24-29.
69. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос, Серия: Технологии культуры. Москва: Академический Проект, 2007. 512 с.
70. Гвоздев А. А. Молодой балет. *Жизнь искусства*. № 22, 1924. 30 с.
71. Гвоздев О. О. Из истории театра и драмы. *Академия*, 1923. 200 с.
72. Герасимчук Р. Развитие народного хореографического искусства Советского Прикарпатья: автореф. дис...канд. искусств. / ИИФЭ им. М. Рильского АН УССР. Киев, 1956. 18 с.
73. Голдрич О. С. Хореографія. Основи хореографічного мистецтва. Основи композиції танцю. Львів: Край, 2003. 160 с.: 26 іл.

74. Голейзовский К. Обнаженное тело на сцене. *Театр и студия*. № 1-2. 1922. С. 36-38.
75. Голейзовский К. Я. О гротеске, чистом танце и балете. *Зрелища*. № 23. № 25. М., 1923. 40 с.
76. Голейзовский К., Касьян Г.: Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы / Вступ. ст. Н. Черновой. Москва: Всеросс. театральное об-во, 1984. 576 с.
77. Голубовский Б. Пластика в искусстве актера. Москва, 1986. 190 с.
78. Горбатова Н. О. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20-30-ті роки ХХ ст.) : дис...канд. іст. наук : 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2004. 177 с.
79. Григор'єв Г. Збірник українських народних танців. Нью-Йорк: Говерла, 1962. 94 с.
80. Григор'єв П. Збірник українських народних танців. Київ: Центр. будинок народної творчості УРСР, 1957. 96 с.
81. Гриценко О. Українська популярна культура як об'єкт дослідження. *Нариси української популярної культури*. Київ: УЦКД, 1998. 760 с.
82. Гриценко О., Стріха М. Концепція державної культурної політики України (Основні положення). *Культурна політика України*. Київ, 1995. С. 4-13.
83. Грушевський М. Історія української літератури. Київ: Либідь, 1993. Т. 1. 391 с.
84. Грушевський М. Хто такі українці і чого вони хочуть. Київ, 1991. 240 с.
85. Гуменюк А. Українські народні танці. Київ, 1969. 614 с.
86. Гуменюк А. Класифікація та характеристика українських народних танців. *Українські народні танці*. Київ: Вид-во АН УРСР, 1962. С. 9–76.
87. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. Київ: Вид-во АН УРСР, 1963. 235 с.
88. Гумилев Л. Н. Энтогенезис: биосфера земли. Санкт-Петербург, 2002. 575 с.
89. Гусев Г. П. Народный танец. Методика преподавания. Москва: Владос, 2012. 608 с.
90. Давыдова А. Радио из подполья. *Корреспондент*. № 24 (665). 2015. 19 июля. С. 38-40.

91. Дегтярь Д. Творча діяльність Галини (Анни) Березової: історіографія та джерельна база [Електронний ресурс] / Режим доступу: file:///C:/Users/38096/Downloads/Pkl_2013_29_26.pdf
92. Дегтярь Д. Ознаки національного у балеті Галини Березової «Лілея». *Вісник Львівського університету*. Серія мист-во. 2014. Вип. 15. С. 182-186.
93. Демчук Р. Українська ідентичність у модусі міфологем. Київ: Стародавній світ, 2014. 236 с.
94. Дешкова И. Загадки Терпсихоры. 1989. 54 с.
95. Дзюба І. Деякі проблеми і перспективи української культури. *Кур'єр Кривбасу*. 2002. № 153. С. 3–7.
96. Дзюба І. Злам тисячоліть: фантом чи реальність. *Кур'єр Кривбасу*. 2002. № 147. С. 3-8.
97. Дневник Вацлава Нижинского. *Воспоминания о Нижинском* / Пер. с фр. М. Вивьен и С. Орлова. Предисл. В. Гаевского. Москва: Артист, Режиссер, Театр, 1995. 264 с.
98. Добровольская Г. Н. Балетмейстер Леонид Якобсон. Ленинград: Искусство, 2007. 176 с.
99. Добровольская Г. Н. Танец. Пантомима. Балет. Ленинград: Искусство, 1975. 128 с.
100. Догудовский В. В. Развитие танцевальности в процессе формирования пластической культуры хореографа. *Труды Санкт-Петербург. гос. ун-та культуры и искусств*. Вып. 2. Т. 195, 2013. С. 3-11.
101. Дубчак Л. М. Художність театральних форм: естетико-мистецтвознавчий аспект : дис...канд. філос. наук: 09.00.08 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2001. 168 с.
102. Евреинов Н. Н. Демон театральности [сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова]. Москва-Санкт-Петербург: Летний сад, 2002. 535 с.
103. Есаулов И. Г. Письма к Ж. Ж. Новерру. Ижевск: МСА, 2001. 310 с.
104. Естетика: Підручник / Л. Т. Левчук, В. І. Панченко, О. І. Оніщенко, Д. Ю. Кучерюк; За заг. ред. Л. Т. Левчук. 2-ге вид., доп. і переробл. Київ, 2006. 431 с.

105. Загайкевич М. Балетний світ Віталія Губаренка. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського*. Вип. 32, кн. 4. Київ, 2003. С. 62–69.
106. Загайкевич М. П. «Лісова пісня». Балет М. Скорульського. Київ, 1963. С. 14-15.
107. Загайкевич М. Після сорокарічного забуття. Опера В. Кирейка «Лісова пісня» на сцені оперної студії Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського. *Культура і життя*. 1999. 11 груд. № 20/21.
108. Загайкевич М. П. Балетна драматургія. Київ: Наук. думка, 1969. 230 с., нот.
109. Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ: Наук. думка, 1978. 258 с.
110. Загайкевич М. П. Українська балетна музика. Київ: Наук. думка, 1969. 230 с., нот.
111. Загайкевич М. П. Українсько-польські мистецькі взаємини ХІХ ст. Київ: Логос, 1998. 59 с.
112. Зайцев Є. Основи народно-сценічного танцю. Ч. II. Київ, 1976. 262 с.
113. Зарипов Р., Валяева Е. Драматургия и композиция танца : уч. пос. Санкт-Петербург: Лань, 2015. 768 с.: ил.
114. Захаров Р. Записки балетмейстера. Москва: Искусство, 1976. 350 с.
115. Захаров Р. Слово о танце. Москва: Мол. гвардия, 1977. 158 с.
116. Захаров Р. Сочинение танца. Москва: Искусство, 1989. 235 с.
117. Звездочкин В. А. Творчество Леонида Якобсона. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУП, 2007. 248 с.
118. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Пер. с нем. Ю. Н. Попова. Послесловие В. В. Биbihина. Санкт-Петербург: Ахиота. 2000. 276 с.
119. Зись А. Я. Художественная коммуникация и рецепция как ее завершающее звено. Вопросы социальной обусловленности художественной коммуникации / А. Я. Зись, М. С. Стафеевская. *Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика*. Москва: Наука, 1985. С. 168–201.
120. Зись А. Я. Конфронтации в эстетике: *Очерки о природе искусства*. Москва: Искусство, 1980. 239 с.

121. Зінич О. Пластична взаємодія різних образних систем у мистецтві балету (аспект співвіднесеності музичного та хореографічного руху). *Студії мистецтвознавчі*. 2015. Ч. 1. С. 14-24 [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2015_1_4
122. Игнатъева М. Имя ему – коммунист. *Сов. балет*, 1986. № 2.
123. Ильин И. Некоторые концепты постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. Москва, 1998. 227 с.
124. Історія української культури. Київ: Либідь, 1994. 656 с.
125. Каган М. С. Философия культуры. С.-Пб., ТОО ТК «Петрополис», 1996. С. 96-110.
126. Карп П. Место и время балета. *Мариинский театр*. 2010. № 3-4. С. 18-19.
127. Карп П. Балет і драма. Ленинград: Искусство, Ленингр. отд., 1980. С. 14-71 [246 с.].
128. Карпенко Ю. Українська ментальність : палео-лінгвістичне декодування / II / Бог. Волинь-Житомирщина : Історико-філол. зб. із регіональних проблем. Житомир, 2003. № 10. С. 162–170.
129. Карпенко В., Карпенко И., Багана Ж. Хореографическое искусство и балетмейстер: уч. пос. Москва: ИНФРА-М, 2018. 192 с.
130. Квітка-Основ'яненко Г. Історія українського театру у Харкові. Харків, 1964. 448 с.
131. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців : дис...канд. мист.: 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2007. 179 с.
132. Клименко В. В. Психомоторные способности юного спортсмена. Киев : Здоровье, 1987. 167 с.
133. Книш І. Жива душа народу (До ювілею українського народного танку). Вінніпег: Новий шлях, 1966. 79 с.
134. Коженкова А. С. Знаковая природа музыки. *Молодой ученый*. 2012. № 1. Т. 2. С.159-162.
135. Коли цвіте папороть [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://>

mus.art.co.ua/evhen-stankovych-koly-tsvite-paporot/https://opera.lviv.ua/tsvit-paporoti/

136. Колногузенко Б. М. Хореографічна композиція. Харків, 2018. 208 с.
137. Коломієць В. А. Майстер народного танцю. *Музика*. 1995. № 2. С. 20-21.
138. Король А. М. Жіночі образи в українських балетах : автореф. дис...канд. мист.: 26.00.01 / Київський нац. ун-т культури і мистецтв, 2019. 20 с.
139. Кондратенко Ю. А. Система художественного языка танца : специфика, структура и функционирование : дисс...д-ра искусств. : 24.00.01; Саранск, 2010. 327 с.: ил.
140. Конькова Г. Центральний герой – комуніст («Комуніст» на сцені Одеського театру). *Культура і життя*. 1986. 9 лют.
141. Корній Л. Історія української музики : у 3 ч. Ч. 3. Київ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. 478 с.
142. Корній Л. Микола Лисенко як творець української національної моделі романтичного стилю. *Часопис Нац. муз. академії України ім. П. І. Чайковського: наук. журн.* Київ, 2012. Вип. 15. № 2. С.11-18.
143. Косаковська Л. П. Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ ст. : автореф. дис...канд. мист. : 26.00.01 / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2009. 19 с.
144. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості. Нью-Йорк, 1970. 924 с.
145. Косачева Р. Встреча с труппой Дж. Баланчина. *Сов. музыка*. 1973. № 6. С. 48-51.
146. Косачева Р., Розанова Ю. Балет (1917-1939). *Музыка XX века*. Кн. 3. М., 1980. 203 с.
147. Косачева Р. Г. Проблемы романтизма в музыке зарубежного балета (1917-1939) : автореф. дис...канд. искусств.: спец. 17.00.02. Москва: ВАК РФ, 1983. 24 с.
148. Коць М. Василь Авраменко. *Музика*. 1993. № 4. С. 24-25.
149. Кравченко І. Культура як національна мета. *Віче*. 1995. № 2. С.132
150. Красовская В. Западно-европейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. Москва: Искусство, 1979. 295 с.

151. Красовская В. Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики. Ленинград: Искусство, 1972. 455 с.
152. Кречко М. Ми з Верховини. Київ: Мистецтво, 1964. 96 с.
153. Кривохижа А. Закаблукам лиха дам! *Кіровоградська правда*. 1996. 19 верес.
154. Кривохижа А. Проблеми народно-сценічного танцю та шляхи їх вирішення. *Матеріали наук.-практ. конф.* Київ, 2002. С. 62-64.
155. Кривохижа А. Я жив танцем. *Кіровоградська правда*. 2000. 5 груд.
156. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв.: Учеб. пос. 2-е изд., стер. Санкт-Петербург: Лань, 2010. 432 с.
157. Кумейко Е. Г. Экцентризм и трюковой театр. *Зрелища*. № 21. М., 1923. 40 с.
158. Купленник В. Нариси до історії українського народного танцю. Київ : Ін-т змісту і методів навчання, 1997. 63 с.
159. Курт П. Айседора. Неистовый танец жизни. Москва: Изд-во Эксмо, 2002. 768 с.
160. Левинсон А. Мастера балета. Санкт-Петербург, 1915. 88 с.
161. Левчук Л. Т. Художня творчість як міжнаукова проблема: досвід поняттєво-категоріального забезпечення. *Вісник Маріуполь. держ. ун-ту. Сер. : Філософія. Культурологія. Соціологія*. 2012. Вип. 4. С. 7-11.
162. Легка С. А. Народний танець як атрибутивний елемент українського професійного театру (кінець XIX – початок XX століття). *Культура і мистецтво у сучасному світі*. Київ : КНУКіМ, 2002. Вип. 3. С. 41–46.
163. Легка С. А. Традиції народної культури в українській хореографії. *Питання культурології*. Київ : КНУКіМ, 2001. Вип. 17. С. 28–36.
164. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура XX ст. : дис...канд. іст. наук : 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2003. 173 с.
165. Липс Ю. Происхождение вещей. Из истории культуры человечества. Пер. с нем. В. М. Бахта. Ред. и предисл. проф. С. А. Токарева. Москва: Изд-во иностран. лит., 1954. 487 с. с илл.

166. Лисициан С. Запись движения (кинетोगрафия). Москва: Искусство, 1940. 426 с.
167. Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И. Основы характерного танца. Уч. пос. 4-е изд. Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2010. 344 с.: илл.
168. Лопухов Ф. Пути балетмейстера / худ. П. Гончаров. Санкт-Петербург: Петрополис, 1925. 178 с., илл.
169. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. Ленинград, 1967. 222 с.
170. Лосев А. Ф. Логика символа. *Философия. Мифология. Культура*. Москва: Политиздат, 1991. С. 247-274.
171. Лотман Ю. М. Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; *Статьи; Исследования; Заметки*. Санкт-Петербург: Искусство, 2010. 704 с.
172. Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство, 1998. 704 с.
173. Львов Н. И. Голейзовский и Лукин. *Эрмитаж*. № 17. П., 1922. 36 с.
120. Мазур Н. Золоті сторінки українського балетного театру. *Український театр*. 2002. № 4-5. С. 12-14.
174. Макаров А. Світло українського бароко. Київ: Мистецтво, 1994. 286 с.
175. Малышев И. В. Диалектика эстетического. Москва: Пробел, 2006. 302 с.
176. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. Москва, 2000. 290 с.
177. Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. *Сб. ст.* Ленинград, 1971. 448 с.
178. Маркевич Л. А. Класичний танець як підґрунтя формотворчої основи українського академічного танцю. *Вісник Міжнар. слов'янського ун-ту «Харків»*. 2010. Т. 13. № 1. С. 62-68. Серія «Мистецтвознавство».
179. Маркевич Л. А. Європейська танцювальна культура як основа системи сучасного класичного українського балету. *Вісник міжнар. слов'янського ун-ту «Харків»*, 2010. Т. 13. № 2. С. 72-79. Серія «Мистецтвознавство».
180. Маркевич Л. А. Новаторські тенденції в українській хореографічній культурі у 20-ті роки ХХ ст. *Вісник міжнар. слов'янського ун-ту «Харків»*. 2011. Т. 14. № 2. С. 100-107. Серія «Мистецтвознавство».

181. Маркевич Л. А. До питання про модернізацію художньої мови балетних вистав 60-80 років ХХ століття. *Українська культура. Минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Зб. Напрямок «Мистецтвознавство». Рівне: РДГУ, 2018. Вип. 26. С. 75-83.

182. Маркевич Л. А. Зовнішні та внутрішні впливи на еволюцію художньої мови українського балету в другій половині ХХ століття. *Культура України*. Харків, 2019. № 63. С. 175-185. Серія «Мистецтвознавство».

183. Маркевич Л. А. Розвиток хореографічної мови української балетної вистави у першій половині ХХ століття. *Культурологічна думка*. Київ: НАМУ, 2019. Вип. 15. С. 144-152. Серія «Культурологія та Мистецтвознавство».

184. Маркевич Л. А. Структурні компоненти дисципліни «Мистецтво балетмейстера» і їх роль у набутті вмінь та навичок студентів. *Мистецька освіта в Україні (теорія, методи, технології): зб. наук. пр.* Кривий Ріг: КПДУ, 2009. № 26. С. 208-217.

185. Маркевич Л. А. Від історичної генези балетної форми до театральності-сценічного коду національної балетної вистави. *Актуальні питання культурології: альм. наук. т-ва «Афіна» кафедри культурології і музеєзнавства*. Рівне: РДГУ, 2018. Вип. 18. С. 116-125.

186. Маркова Е. В. Современная зарубежная пантомима: La mime / Маркова Е. В. - М. : Искусство, 1985. - 191 с.

187. Маркевич Л. А., Самохвалова А. В. Мистецтво балетмейстера: Навч.-метод. пос. (за вимогами кредитно-трансферної системи) для студ. 1 курсу галузі знань: 0202 «Мистецтво», напряму підготовки: 6.020202 «Хореографія». Рівне : вид. О. Зень, 2012. 100 с.

188. Маркевич Л. А. Мистецтво балетмейстера: навч.-метод. посіб. для студ. спец. 024 «Хореографія» І освітнього ступеня «Бакалавр». Рівне : О. Зень, 2019. 164 с.

189. Марков П. О. Новейшие театральные течения. *О театре*. Т. 1. М. : Искусство, 1974. 403 с.

190. Матусевич Н. Хореографічне мистецтво. Київ: Мистецтво, 1963. 43 с.

191. Медникова Г. С. Украинская и зарубежная культура XX века: Уч. пос. Киев: Знание, 2002. 214 с.

192. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. Исследование: Теоретическое исследование целостной концепции художественной формы музыки. Москва: Композитор, 1993. 262 с.
193. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 254 с.
194. Мерлянова О. А. Жіночі танці в українській народній хореографії : автореф. дис... канд. мист.: 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2009. 19 с.
195. Мейерхольд В. С. Чаплин и чаплинизм. Москва, 1978. С. 218–219.
196. Мейерхольд В. С. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 59.
197. Мистецтво балетмейстера : навч.-метод. Матеріали до курсу [уклад.: Б. М. Колногузенко]. Харків, 2007. 85 с.
198. Михайлов М. Стил в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 262 с.
199. Молодава Л., Коломієць М. П. Словник іншомовних слів. Київ, 2006. 190 с.
200. Мосейчук В. В. Українська національна ідея. Львів, 2007. 80 с.
201. Москаленко В. Жанр як категорія музичної творчості: *Історія музикознавства та сучасна наука*: матеріали міжнар. наук. конф. (26-27.01.2004). Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2004. С. 41-50.
202. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. Москва: Искусство, 1994. С. 76-77.
203. Нагачевський А., Маєрчик М. Особливості української фольклористики в Канаді. *Народознавчі зошити*. 2010. № 3-4. С. 293-309.
204. Нагорна Л. П. Ідентичність національна. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Ін-т історії України НАН України. Київ: Наук. думка, 2005. Т. 3. С. 415-416.
205. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.
206. Нижинская Б. Ф. «...всегда была преданным другом Вашим и Вашего дела» *Письма Б. Ф. Нижинской С. П. Дягилеву и дягилевцам (1921–1925)*. Приложение. Письмо В. Ф. Нувеля С.П. Дягилеву. Публ., вступ. статья и коммент. Е.Я. Суриц, текстол. С. В. Потемкиной. *Мнемозина. Документы и факты из*

истории отечественного театра XX века. Вып. 6 / Ред.-сост. В.В. Иванов. Москва : Индрик, 2014. С. 451–480.

207. Нижинская Б. Ф. Ранние воспоминания. Ч. 1. Москва: АРТ, 1999. 319 с.

208. Новакович М. О. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського: дис...канд. мист. : 17.00.03 / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2008. 193 с.

209. Новерр Ж. Ж. Письма о танце. М.-Л. : Academia, 1927. 156 с.

210. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. Київ: Либідь, 1999. 447 с.

211. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст.: дис...канд. мист. : 17.00.01 / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2005. 199 с.

212. Пантюхова Л. Ленинградское государственное хореографическое училище. Л.-М.: Искусство, 1954. 237 с.

213. Пастух В. В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20-30-х рр. ХХ століття : дис... канд. мист. : 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 1999. 186 с.

214. Пасютинская В. Волшебный мир танца. Москва: Просвещение, 1985. 221 с.

215. Пилипчук Р. Я. Спогади про Миколу Садовського: зб. Київ: Мистецтво, 1961. 181 с.

216. Пирс Ч. С. Избранные философские произведения. Пер. с англ. К. Голубовича, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. Москва: Логос, 2000. 448 с.

217. Погребенник Ф. Корифей українського танцю: (Спроба осмислення мистецтва В. Авраменка у науковій літературі). *Нар. творчість та етнографія*. 1991. № 2/3. С. 80-84.

218. Полянська Г. М. Жанровий пошук в балетній музиці Віталія Губаренка : дис...канд. мист. : 17.00.03 / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2007. 190 с.

219. Полянська Г. М. Музичне узагальнення класичної лексики академічної хореографії в балеті Віталія Губаренка «Комуніст» («Обов'язок, і віра, і любов»).

Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. № 2 (23). 2014. С. 50-62.

220. Полятикін М. А. Народні танці Волині та Волинського Полісся. Луцьк : Волин. обл. друк., 2008. 102 с.

221. Поморянський М. А., Мураховський Я. П., Сулятицький Т. В., Пупченко М. Г. Буковинський танець. Чернівці: Букрек, 2007. 232 с., іл.

222. Пуйова В. Еволюція засобів художньої виразності в українській народно-сценічній культурі *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап. Рівнен. держ. ін-ту культури*: Рівне, 1998. Вип. 3. С. 354–361.

223. Пустова Е. Традиції балетного театру в постановках «Лілея» та «Лісова пісня» Вахтанга Вронського. *Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема збереження і оновлення етнічно-культурної спадщини* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. Харків: Вид-во «АТОС», 2008. С. 167-171.

224. Путешествие в Малороссию, уезд. князем П. Шаликовым. М. : б/в, 1803. 119 с.

225. Роллан Р. Думки про мистецтво : зб. Київ: Мистецтво, 1977. 351 с.

226. Ромм В. В. Танец как фактор эволюции человеческой культуры: автореф. дисс...д-ра культурологи / Алтайский гос. ун-т. Барнаул, 2006. 48 с.

227. Рыбаков Б. История русского искусства. Москва: Искусство. Т. 1. 1953.

228. Сартр Ж.-П. Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм. *Проблема человека в западной философии*. Москва, 1988. С. 207-229.

229. Светлов В. Терпсихора. Санкт-Петербург, 1906. 125 с.

230. Сергеев К. Сб. ст. Сост. М. И. Березкина. Москва: Искусство, 1978. 206 с. с ил., портр.

231. Сергей Прокофьев. Автобиография. 2-е изд. Москва: Сов. композ., 1982. 600 с.

232. Сидоров А. А. Очередные задачи искусства танца. *Театр и студия*. № 1-2. М., 1922. 45 с.

233. Сиповський В. Україна в російському письменстві (1801-1850 рр.). УАН. *Зб. іст. - філол. Відділу*, LVIII. Київ, 1928.

234. Сімнадцять миттєвостей Євгена Станковича [Електронний ресурс] / Режимдоступу:https://glas.org.ua/projects/teleexcursions/Simnadcyat_muttevostey.html?pvote=4
235. Словник іншомовних слів [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.jnsm.com.ua/sis/>
236. Слонимский Ю. Й. Драматургия балетного театра XIX в. *Очерки. Либретто. Сценарии*. Москва: Искусство, 1977. 343 с.
237. Слонимский Ю. Й. Советский балет. Москва, 1950. 70 с.
238. Соллертинский И. И. Исторические этюды. Москва: Искусство, 1963. 104 с.
239. Соснин В.А. Культура и межгрупповые процессы: этноцентризм, конфликты и тенденции национальной идентификации. *Психологический журн*. 1997. № 1. С. 50-60.
240. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. Москва: Книжный дом «Либроком», 2011. 256 с.
241. Семенова Н. М. Генезата розвиток українських національних балетних вистав у першій половині XX ст. *Культура України*. Серія «Мистецтвознавство». Харків, 2012. № 36 [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://www.ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura36/21.pdf
242. Станишевский Ю. О. Украинский балетный театр: история и современность. Київ: Муз. Україна, 2008. 411 с. : илл.
243. Станішевський Ю. Хореографічне мистецтво. Київ: Рад. шк., 1969. 100 с.
244. Станішевський Ю. Шляхами створення українського балету. *Українське музикознавство*. Вип. 12. 1977. С. 39-40.
245. Станішевський Ю. О. Балетний театр Радянської України 1925-1985. Шляхи і проблеми розвитку. Київ: Муз. Україна, 1986. 237 с.
246. Станішевський Ю. О. Балетний театр України : 225 років історії. Київ: Муз. Україна, 2003. 440 с. : іл.
247. Станішевський Ю. О. Грані ювілейного року. *Музика*. 2002. № 4-5. С. 18-25.
248. Станішевський Ю. О. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка : історія і сучасність. Київ: Муз. Україна, 2002. 734 с.

249. Станішевський Ю. О. П. П. Вірський – народний артист СРСР. Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 46 с.
250. Станішевський Ю. О. Розквіт українського балету Київ: Рад. Україна, 1961. 48 с.
251. Станішевський Ю. О. Танець у менталітеті нації. *Музика*. 1997. № 3. С. 21-22.
252. Станішевський Ю. О. Український радянський балетний театр. Київ, 1975. 202 с.
253. Станкович-Спольська Р. Неофольклоризм в опері ХХ століття і «Цвітпапороті» Є.Станковича. *Музика у просторі культури. Наук. вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського*. Вип. 33. Київ, 2004. С. 254-263.
254. Станкович-Спольська Р. Фольк-опера Є. Станковича «Цвіт папороті» як факт національної історії. *Київське музикознавство*. Вип. 8. Київ : КДВМУ, 2002. С. 180-188.
255. Станкович-Спольська Р. «Цвітпапороті» Євгена Станковича: проблема жанру: дис. канд. мист. 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 20 с.
256. Степовий О. Українські народні танці : етнографічний нарис ; пер. на англ. , нім. мови Ю. Чорний ; фото Б. Солук. Аугсбург : [б.в.], 1946. 31 с.: іл.
257. Стравинский И.(лит. обработка Р. Крафта). Диалоги (англ. Dialogues and a Diary. New York, 1968; рус. Перевод). Л., 1971.
258. Стуколкина Н.. Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца. Москва : Всеросс. театральное об-во, 1972. 395 с.
259. Суриц Е. Я. Артист балета Михаил Михайлович Мордкин. Москва : УРСС, 2003. 240 [16] с.
260. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. Москва: Искусство, 1980. 492 с.
261. Тарасова О. Г. Музыка и хореография. Уч. пос. по курсу «Искусство балетмейстера». Москва: Изд-во ГИТИС, 1977. 131 с.

262. Творческое лето Бориса Колногузенка: [интервью с худ. рук. Ансамбля «Заповит» Борисом Николайовичем Колногузенком]; зап. М. Павленко. *Тутти денс*. 2006. № 4/5. С. 20-21.
263. Театр Леонида Якобсона. Статьи. Воспоминания. Фотоматериалы. Санкт-Петербург: Лики России, 2010. 232 с.
264. Ткаченко Т. Народный танец. Москва: Искусство, 1954. С. 3-7.
265. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. *Избранное*. Москва, 1995. С. 15-21.
266. Тулянецв А. А. Творчий шлях Дніпропетровського робітничого оперного театру і проблеми становлення українського оперно-балетного мистецтва (1920-1940) : дис...канд. мист. : 17.00.02 / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2000. 192 с.
267. Туркевич В. Д. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : бібліографічний довід. Київ, 1999. 223 с.
268. Турукина А. Специфика жанра безсюжетного балета в музыке XX века. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*, 2005. Вип. 36. Кн. 1. С. 109–117.
269. Українка Леся. Зібр. тв. у 12 т. Т. 10. Київ: Наук. думка, 1978. 542 с.
270. Українка Леся. Зібр. тв. у 12 т. Т. 12. Київ: Наук. думка, 1979. 696 с.
271. Уральская В. И. Выразительные средства современного хореографического искусства. *Вопросы воспитания балетмейстера в театральном ВУЗе*. Сб. ст. Москва, 1980. С. 24.
272. Уральская В. И. Природа танца. Москва, 1981. 112 с.
273. Усатенко Т. Ідентичність в контексті мистецької освіти. *Естетика і етика педагогічної дії*. Зб. наук. пр. Київ-Полтава, 2011. С. 137-148.
274. Федоренко Е. Г. О взаимосвязях компонентов балетного спектакля (исторический аспект и современность) : автореф. дис...канд. искусств.: 17.00.01 / Гос. ин-т театр. искусства им. А. В. Луначарского. Москва, 1985. 19 с.
275. Федосова Е. М., Лалетин С. В. Вацлав Нижинский. Санкт-Петербург : СПб ГМТнМИ: Арт ДЕКО, 2008. 162 с.

276. Философский энциклопедический словарь. Москва, 1989. 382 с.
277. Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера: *Статьи, письма*. Л.-М.: Искусство, 1981. 310 с.
278. Фореггер Н. М. Авангардное искусство и мюзик-холл. *Зрелища*. № 7. Москва, 1922. 40 с.
279. Фореггер Н. М. Ритм и культура танца. Опыты по поводу искусства танца. *Зрелища*. № 9. Москва, 1922. 40 с.
280. Франгуполо М. Выразительные средства балетного искусства. Ленинград, 1964. 47 с.
281. Фридеричиа А. Август Бурнонвиль. Москва: Радуга, 1983. 272 с.
282. Фриз П. І. Особливості історичного розвитку української хореографічної культури. *Українська культура в контексті художньо-наукових досліджень та практичних реалій* : зб. наук. пр. за матеріалами Всеукр. наук.-практ. конф. Київ : [б. в.], 2006. С. 125–127.
283. Філософська спрямованість та драматизм творів балетмейстера Бориса Ейфмана [Електронний ресурс] / Режим доступу: https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0a65625b2ad78a4c53a88421206d36_0.html
284. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Ч. I-II. Санкт-Петербург: Лань, 2002. 320 с.
285. Холопова В. Н. Теория музыкального содержания. Москва: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2009. 24 с.
286. Хоцяновська Л. Балетна музика українських композиторів та її відображення в хореографії (II половина XX ст.). *Народознавчі зошити: Часопис Інституту народознавства НАН України*, 2018. №3 (141). С. 719-725.
287. Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны». *Проблемы музыкальной науки*. Вып. 1. Москва: Сов. композ., 1972. С. 198-218.
288. Худеков С. Искусство танца: История. Культура. Ритуал. Москва : Эксмо, 2010. 544 с.

289. Чайковский П. И. Об опере и балете. *Избр. отрывки из писем и ст.* Москва: Музгиз, 1960. 292 с.
290. Чеккетти Г. Полный учебник классического танца. *Manuale completo Di Danza classica*. Пер. с итал. Е. Лысовой. Москва: АСТ; Астрель, 2007. 507 с.
291. Чепалов О. І. Когнітивні аспекти хореографічної лексики. *Культура України: Зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури*, 2004. Вип. 14. С. 109-126. Мистецтвознавство.
292. Чепалов О. І. Жанрово-стильова модифікація вистав західноєвропейського хореографічного театру ХХ ст.: автореф. дис...д-ра мист. : 26.00.01. Харків: ХДАК, 2008. 32 с.
293. Чепалов А. Судьба пересмешника или новые странствия Фракасса. Харьков, 2001. 188 с.
294. Чепалов А. Театральная бессонница в летнюю ночь. Харьков: Золотые страницы, 2015. 408 с.
295. Черепнин А. В. Ленинградская молодежь. *Зрелища*. № 73, 1924. 33 с.
296. Чижевский Д. *Очерки истории философии на Украине*. Київ, 1992. С. 9-15.
297. Чуприна П. Я. Творча діяльність Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка в контексті розвитку української художньої культури (1991-2001): дис...канд. мист.: 17.00.01 / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2005. 192 с.
298. Чурко Ю. М. Проблемы интерпретации фольклора в современном хореографическом искусстве [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://4-4.by/sites/default/files/files/reviews/2016/Churko_Folklor.pdf
299. Чухліб Т. «Історія України» та «Історія українського козацтва» авторства Миколи Гоголя [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://www.hetman.tv/pomera/2012/2012-4-45/gogol.html>
300. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: исслед. Москва: Гос. ин-т искусствознания, 1999. 317 с.

301. Шаповал О. В. Творча діяльність балетмейстера А. Ф. Шекери в контексті історії української хореографічної культури 60-90 рр. XX ст.: дис. канд. мист. : 17.00.01 / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2006. 196 с.
302. Шариков Д. І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. *Філософія балету та онтологія танцю*: монографія. Київ : КМУ, 2013. Ч. I. 204 с.: іл.
303. Шариков Д. І. Теорія, історія та практика сучасної хореографії: монографія. Київ: КМУ, 2010. 208 с.
304. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Ленинград: Тритон, 1935. 354 с.
305. Шульга Р. Естетика в Україні : Сьогодення і майбутнє: Матеріали круглого столу часопису «Філософська думка» (25 верес. 2009 р.). *Філософська думка*, 2009. № 6. С. 34-35.
306. Шумилова Э. Национальное своеобразие балета. Москва: Знание, 1976. 168 с.
307. Эльяш Н. Балет народов СССР. Москва: Знание, 1977. 165 с.
308. Эльяш Н. Дорогой поисков. *Сов. культура*. 1962. 11 декаб. С. 2.
309. Эльяш Н. Образы танца. Москва: Знание, 1970. 239 с. : илл.
310. Юнг К. Г. Архетип и символ. Москва : Renaissance, 1991. 343 с.
311. Юнгвальд-Хилькевич Ю. Живой образ коммуниста. *Вечерняя Одесса*. 1985. 7 декаб.
312. Oskar Bie. Der Tanz) Изд-во Copyright. 1923 Julius Bard, Berlin 1923. 395 с.
313. Markevich L. Synthetic artistic language of Ukrainian national ballet performance as a result of ethno-national identification of the Ukrainian choreographic culture. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. Vienna. 2014. № 11-12. S. 58-62.
314. Tarde G. L'opinion et la foule. Paris : Felix Alcan, editeur, 1901. 226 p.

ПУБЛІКАЦІЇ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України з мистецтвознавства, включених і до міжнародних науко-метричних баз:

1. Маркевич Л. А. Класичний танець як підґрунтя формотворчої основи українського академічного танцю. *Вісник Міжнародного Слов'янського університету «Харків»*. Серія «Мистецтвознавство». 2010. Т. 13. № 1. С. 62-68.
2. Маркевич Л. А. Європейська танцювальна культура як основа системи сучасного класичного українського балету. *Вісник Міжнародного Слов'янського університету «Харків»*. Серія «Мистецтвознавство». 2010. Т. 13. № 2. С. 72-79.
3. Маркевич Л. А. Новаторські тенденції в українській хореографічній культурі у 20-ті роки ХХ ст. *Вісник Міжнародного Слов'янського університету «Харків»*. Серія «Мистецтвознавство». 2011. Т. 14. № 2. С.100-107
4. Маркевич Л. А. До питання про модернізацію художньої мови балетних вистав 60-80 років ХХ століття. *Українська культура. Минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Напрямок «Мистецтвознавство». Рівне : РДГУ, 2018. Вип. 26. С. 75-83. Google Scholar, РИНЦ, Index Copernicus (Польща), «Cosmos» (США), «Research Gate» (Німеччина)
5. Маркевич Л. А. Зовнішні та внутрішні впливи на еволюцію художньої мови українського балету в другій половині ХХ століття. *Культура України*. Серія «Мистецтвознавство». Харків, 2019. № 63. С. 175-185 Google Scholar, WordCat, РИНЦ, Index Copernicus, DOAJ, BASE.
6. Маркевич Л. А. Розвиток хореографічної мови української балетної вистави у першій половині ХХ століття. *Культурологічна думка (мистецтвознавство)*. Київ : НАМУ, 2019. Вип. 15. С.144-152.
7. Markevych L. New features of artistic language of classical dance in 20-30 of XX century as choreographers' search results. *Ukrainian culture: the past, modern ways of development. Scientific journals*. Branch : Art Criticism Rivne State University of the Humanities. 2019. Issue 30. P. 75-83. Google Scholar, РИНЦ, Index Copernicus, «Cosmos», «Research Gate».

Статті у виданнях, включених до міжнародних науко-метричних баз

8. Markevich L. Synthetic artistic language of ukrainian national ballet performance as a result of ethno-national identification of the Ukrainian choreographic culture. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. Vienna : 2014. № 11-12. S 58-62.

9. Маркевич Л.А. Від історичної генези балетної форми до театральності сценічного коду національної балетної вистави. *Актуальні питання культурології. Альманах наук. т-ва «Афіна» кафедри культурології і музеєзнавства: зб. наук. пр.* Рівне : РДГУ, 2018. Вип. 18. С. 136-145. Google Scholar, РИНЦ (РФ), Index Copernicus (Польща), «Cosmos» (США), «Research Gate» (Німеччина).

Статті в інших наукових виданнях України

10. Маркевич Л. А. Еволюція українського класичного балету: від витоків до ХХІ ст. *Актуальні питання культурології. Альманах наук. т-ва «Афіна» кафедри культурології: зб. наук. пр.* Рівне : РДГУ, 2009. Т 1. Вип. 8. С. 153-156.

11. Маркевич Л. А. Структурні компоненти дисципліни «Мистецтво балетмейстера» і їх роль у набутті вмінь та навичок студентів. *Мистецька освіта в Україні (теорія, методи, технології): зб. наук. пр.* Кривий Ріг : КПДУ, 2009. № 26. С. 208-217.

Навчально-методичні посібники

1. Маркевич Л. А., Самохвалова А. В. Мистецтво балетмейстера: Навч.-метод. пос. (за вимогами кредитно-трансферної системи) для студ. 1 курсу галузі знань: 0202 «Мистецтво», напряму підготовки: 6.020202 «Хореографія». Рівне : вид. О. Зень, 2012. 100 с.

2. Маркевич Л. А. Мистецтво балетмейстера: навч.-метод. посіб. для студ. спец. 024 «Хореографія» І освітнього ступеня «Бакалавр». Рівне : О. Зень, 2019. 164 с.

Виступи на звітних і всеукраїнських наукових конференціях

1. Маркевич Л. А. До питання збереження та відтворення українського народного танцю. *Проблеми збереження, розвитку та сценічного втілення*

народного танцю (враховуючи пісенний, музичний та інший матеріал (м. Рівне, 26 жовт., 2002 р.). Рівне : РДГУ, 2002. С. 33-37 (участь очна).

2. Маркевич Л. А. Від нового типу педагога-хореографа до нового змісту його підготовки. *Хореографічне мистецтво в системі художньо-естетичної освіти в Україні*. Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Івано-Франківськ, 27-28 квіт., 2007 р.). Івано-Франківськ, 2007. С. 34-40 (участь заочна).

3. Маркевич Л. А. Розвиток традицій хореографічних виразних засобів національного балетного театру 60-80-х рр. XX ст. *Актуальні проблеми навчально-виховного процесу: проблеми, пошуки, перспективи* : прогр. наук.-практ. семінару викладачів кафедри художньо-педагогічного факультету (м. Рівне 19 жовтня, 2011 р.). Рівне : РДГУ, 2011. С. 5. (участь очна).

4. Маркевич Л. А. Синтетична художня мова української національної балетної вистави як засіб етнонаціональної ідентифікації української хореографічної культури. *Якість вищої освіти: проблеми та перспективи* : методологічного семінару аспірантів, здобувачів та викладачів кафедр художньо-педагогічного факультету. (м. Рівне, 20 грудня, 2013 р.). Рівне : РДГУ, 2013. С. 7. (участь очна).

5. Маркевич Л. А. Інтеграція народного танцю у художню систему хореографічної мови української балетної вистави. *Українська культура у розмаїтті виявів* : прогр. IX Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Рівне, 12-13 лист., 2013 р.). Рівне : РДГУ, 2013. С. 8 (участь очна).

6. Маркевич Л. А. Синтетична художня мова української національної балетної вистави як результат етнонаціональної ідентифікації української хореографічної культури. *Українська культурно-мистецька практика в історичній ретроспективі*: прогр. X Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Рівне, 14-15 лист., 2014 р.). Рівне : РДГУ, 2014. С. 23 (участь очна).

7. Маркевич Л. А. Динаміка розвитку комунікативної моделі «балетмейстер-артист балету» в еволюції художньої мови українських балетних вистав середини XX ст. *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва* : прогр. Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Херсон, 4-5 квіт., 2014 р.). Херсон : ХДУ, 2014. С. 12 (участь заочна).

8. Маркевич Л. А. Системний аналіз художньої мови балетної вистави в контексті категорії культури та мистецтвознавства. *Культура як феномен сучасного глобалізованого суспільства*. прогр. XI Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Рівне, 12-13 лист., 2015 р.). Рівне : РДГУ, 2015. С. 28 (участь очна).

9. Маркевич Л. А. Національна ідея в контексті художньої мови української балетної вистави. *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва* : матеріали всеукр. наук.-практ. конф. (Херсон 16 травня 2019 р.). Херсон. : ХДУ, 2019. С.110-118 (участь очна).

10. Маркевич Л.А. Тенденції до модернізації художньої мови балетних вистав 60-80-х рр. XX ст. : прогр. звітн. наук. конф. викладачів, співробітників, докторантів, аспірантів та студентів за 2014 р. (м. Рівне, 24-25 берез. 2015 р.). Рівне : РДГУ , 2015. С. 105 (участь очна).

11. Маркевич Л. А. Формування художньої мови української національної балетної вистави. Прогр. звітн. наук. конф. викладачів, співробітників, докторантів, аспірантів та студентів за 2015 р. (м. Рівне, 24-25 берез. 2016 р.). Рівне : РДГУ , 2015. С. 94 (участь очна).

12. Маркевич Л. А. Методологія балетмейстерської діяльності в умовах навчального процесу: *Педагогічні, психологічні та медико-біологічні аспекти в хореографії та спорті*: прогр. IV всеукр. наук.-практ. конф. (м. Львів, 27-28 берез. 2019 р.). Львів : ЛНУ ім. І. Я. Франка, 2019. С. 125-134 (участь заочна).

13. Маркевич Л. А. Взаємовідношення класичного та характерного танців як прояв національної ідеї в художній мові балетної вистави. Прогр. звітн. наук. конф. викладачів, співробітників, докторантів, аспірантів та студентів за 2017 р. (м. Рівне, 22-23 берез. 2018 р.). Рівне : РДГУ , 2017. С. 105 (участь очна).

14. Маркевич Л. А. Науковий міжкафедральний семінар Рівненського державного гуманітарного університету (кафедри культурології і музеєзнавства художньо-педагогічного факультету та кафедри музичного фольклору факультету музичного мистецтва) (м. Рівне, протокол № 2 від 20 лютого 2019 р.). Рівне : РДГУ, 2019. 18 с.

15. Маркевич Л. А. Художня мова української балетної вистави як складова національної ідентифікації. *Історичне минуле й культурна спадщина України в сучасних мистецьких практиках: прогр. Всеукр. наук.-практ. конф.* (Київ, 30-31 трав. 2019 р.). Київ : Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України, 2019. С. 4 (участь заочна).

Виступи на міжнародних науково-практичних конференціях

16. Маркевич Л. А. Структурні компоненти дисципліни «Мистецтво балетмейстера як модель для підготовки балетмейстера». *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*. Матеріали III міжнар. наук.-творчої конф. (м. Київ, 11-12 лист., 2009 р.). Київ : ДАКККиМ, 2009. С. 201-203 (участь заочна).

17. Маркевич Л. А. Перший досвід у створенні національних хореографічних засобів українського балетного театру 30-х років XX століття. *Хореографія в мистецько-освітньому просторі України: прогр. Міжнар. наук.-практ. конф. викладачів, докторантів, аспірантів та студ.* (м. Рівне, 14-15 берез., 2011 р.). Рівне: РДГУ, 2011. С. 7 (участь очна).

18. Маркевич Л. А. Синтетична художня мова української національної балетної вистави як результат етнонаціональної ідентифікації української хореографічної культури. *Хореографічні академії: історія, теорія і практика мистецтва танцю: прогр. I міжнар. інтернет-конф.* (м. Рівне, 25 квіт., 2017 р.). Рівне : РДГУ, 2017. С. 62-65 (участь очна).

19. Маркевич Л. А. Історична генеза українського балетного театру як складова музично-театральної культури. *Культурні домінанти України в реаліях XXI століття. прогр. XIV міжнар. наук.-практ. конф.* (м. Рівне, 15-16 лист., 2018 р.). Рівне : РДГУ, 2018. С. 17 (участь очна).

**Формування театральнo-сценічного коду
української національної балетної вистави**

	Усний код	Театральнo-сценічний
Базова основа	«Первинні» жанри, національні фольклорні зразки та традиції. Ознаки українського хореографічного фольклору: конкретність, символічність, регламентація за ритуалами, періодами виконання	«Вторинні» жанри, професійні сценічні зразки
Пріоритетне домінування	Домінує на етапі формування основ національного хореографічного стилю	Домінує у період розквіту та завершення формування національного стилю
Естетична самодостатність	Обов'язковий зв'язок з словом, музикою, театралізованою дією, несамотійність хореографії	Усвідомлення самоцінності хореографії, балетної драматургії
Тип художнього мислення	Переважає хореографічних жанрів, пов'язаних з дивертисментним, сюїтним типом мислення. Формування художнього образу розгорнуто-експозиційного плану, поданого у конкретному прояві, переживанні.	Симфонічний тип мислення, поява нових жанрів, народжених сценічною культурою.
Тип комунікату	Монологічність, інтровертність	Діалогічність, екстравертність
Семіотичний фактор	Посилює семіотичний фактор	Викликає послаблення семіотичного начала

**Процес етнонаціональної ідентифікації академічного балетного канону /
Формування художньої мови української національної балетної вистави**

Історичний період		Класичний балет	Національні хореографічні форми	Українська національна балетна вистава
Початок XX ст. 20-30 рр.	Національна ідея	Романтична ідея - розкриття духовного світу людини. Розвиток характерного класичного та танцю як «іншого» від «зразкового». Репрезентація національних характерів у характерному танці як уявлення про них.	Національна ідея – унікальність та яскравість нації, відображених в її типових рисах та образах. Наявність ментально (етнопсихологічно) обґрунтованого хореографічного темпераменту і потенціалу для сценічного втілення.	Державна українська музична драма – 1919 р./ М.Мордкін Заснування національних оперно-балетних театрів / 1925 р.- Харків, 1926 р.- Київ, Одеса, 30-ті рр. - Полтава, Вінниця. Характерний танець як пошук «типового» для українського образу світу в балеті. Романтичний національний канон. Характерність як ілюзія реалістичності. Формування якостей майбутньої української національної балетної вистави (літературна основа, музика, хореографія): використання сюжетів, запозичених з українських усних джерел, літератури або життя сучасних українців, національно орієнтованої музичної основи та виражальних засобів українського народного танцю. Візуалізація: костюм, пластика, побутова деталізація. Становлення національних ознак на всіх рівнях жанру. Поєднання ментальності митця (композитор, балетмейстер) та національної музичної/пластичної мови з її характерною інтонаційністю. Національний балетмейстерський та виконавський стиль. «Внутрішня» фольклоризація - академізація фольклору.
Середина XX ст. 60-80 рр.		Стилізація фольклорних джерел.	Нерозривний зв'язок етичних та естетичних категорій.	Постмодерністичний національний канон (формування). Багатомірне подання етнохарактерного матеріалу з розкриттям його автентичних коренів. «Зовнішня» фольклоризація через надання балетній формі в цілому стійких прикмет

Початок XX ст. 20-30 рр.	Тип /логіка художнього мислення	Романтичні принципи художнього мислення- етикетність; домінування вираження над зображенням; варіаційність, сюїтність, поліфонічність. Система музичних жанрових та національних характеристик/ академічний стиль Петіпа; Характерний танець-сюїта, імпресіоніс- тичний одноактний балет, тонка стилізація народного танцю / М.Фокін	Національні форми мислення- ритуальність; театрально- видовищний потенціал національних образних джерел, народний символізм.	фольклорного жанру. Теоретична рефлексія проблеми балетного стилю, самоусвідомлення балету як специфічного виду хореографічної інтерпретації / М.Фокін, Б.Ніжинський та ін Репрезентація національних характерів в формі масових народних сцен. Характерний танець в українській балетній виставі – контрастний вставний номер. Романтичні принципи художнього мислення. Типи хореографічного розвитку: - симетрично-репризний, - інтонаційно-узагальнений, - наскрізний
Середина XX ст. 60-80 рр.		Неофольклоризм як напрям постмодернізму	Ансамблеві форми українського народно-сценічного танцю. / П.Вірський	Використання контрастних танцювальних сфер як структурного та стилістичного принципу. 1.Академізація фольклору / А.Шекера. 2. Фрагментарність, поетично- колажна фантазійність, експресія, вибуховий темперамент, театральність зовнішніх форм, наявність потенціалу драматичного розгортання. Принципи хореографічного розвитку: наскрізний за логікою сонатно- символічного циклу,

				симетрично-репризний, інтонаційно-індивідуалізований, експресивно-фантазійний, кінематографічно-монтажний.
Початок XX ст. 20-30 рр.	Культурний код	Академічний театральнo-сценічний: філософсько- та ментально-узагальнений; формування нової цілісності на основі характерного матеріалу, невіддільного від сценографії, костюму, музики.	Фольклорний: розкутий природно-поетичний. Національні ментальні коди: гуманістичний, антеїстичний, кордоцентричний, інтровертивний.	«Паралелізм» культурних кодів. Вплив на формування української національної балетної вистави реформаторських тенденцій балетної хореографії та театрального мистецтва / М.Фокін, А.Дункан, Ж.Еміль-Далькроз; К.Станіславський (метод переживання), В.Мейєрхольд (метод удавання). Перетворення танцювальної фольклорної форми в норму, зразок і стилістичну основу цілісної художньо-мовної системи. Взаємодія обох культурних кодів «Пан Каньовський», «Любина Бондарівна».
середина XX ст. 60-80 рр.			Академічний народний танець.	Національний (романтичний) театральнo-сценічний. Формування органічного синтезу обох кодів: стирання граней між класичним та характерним танцем / «Лілея», «Бісова ніч», «Лісова пісня» Вистави на національні сюжети, вирішені засобами класичного танцю / умовно-фольклорний код / «Тарас Бульба» Ф.Лопухов; Драмбалет. Вистави на соціальну тематику з революційним пафосом та масовою героїкою / В.Вайнонен. Органічний синтез кодів: через академізацію фольклору — А.Шекера

				Національний (постмодерністичний) театральнo-сценічний / В.Литвинов
	Тип комунікату	Зовнішня комунікація	Автокомунікація / мішаний тип	Від мішаного типу монологічності з елементами зовнішньої комунікації у 20- 30-х рр. – до мішаного типу зовнішньої комунікації з елементами нефольклорної монологічності у 70-80рр.
До II пол. XX ст. Середина XX ст. 60-80 рр.	Система художньої мови – фізичний канон та якість руху фізичного матеріалу	Органіка аналог природної пластики: абстрагованість, умовність, елегантність, досконалість, узагальненість, виражальність.	Органіка природна: імпровізаційність, символічність, синкретичність, емпіричність, характерність, конкретність, зображальність	– синтетична знаково- смилова система художньої мови з домінуванням класичного танцю в романтичному національному каноні; – 2 системи хореографічної мови: 1. народно-сценічний танець з елементами класичного; 2. класичний з елементами народного, де хореографічна лексика народного танцю є спільним «знаменником». – 2 системи хореографічної мови: 1. синтез класичного танцю з ансамблевими танцювальними формами українського народно-сценічного танцю; 2. реконструкція структури народного танцю, автентичної манери його виконання;
Початок XX ст 20-30 рр.	Естетична норма: <i>домінуюча функція</i>	Високий рівень Естетична функція домінуюча	Середній-високий рівень Тісний зв'язок із позаестетичними функціями	Низький рівень естетичної норми. Зображальна функція художньої мови українського народного танцю, формування хореографічної виразності у синтезі класичного та народного танцю.

середина XX ст. 40-60pp.				Середній рівень естетичної норми – синтез класичного і народного танцю вже впливає на драматургію, хоча не є цілком гармонічним і органічним. Драмбалет (хореодрама). Прагматична, виражальна, презентаційно-образна функції.
середина XX ст. 60-80 pp.		Посилення експресивності мовного вираження; романтичне узагальнення – образ-символ.	Хореографічний образ розгорнуто-експозиційного плану в конкретному прояві або переживанні Національні фольклорні мовні коди	Високий рівень романтичної естетичної норми. Симфонічний балет, створення тематичного образного контрасту. Балети А. Шекери. Формування постмодерністичної естетики: хореографічна полістилістика та поліпластовість. Балетний театр Є. Станковича. Синтетична фольк-вистава. Естетична функція провідна.
Початок XX ст. 20-30 pp.	Рівні мовного коду а) образно-смісловий б) знаковий	Уніфіковані хореографічні мовні коди. Танцювальний жест як пластичний знак / М.Фокін, В. Ніжинський. Знаковість характерного танцю в балеті – втілення пластично-інтонаційного реалізму «Розкріпачення» класичного канону: впровадження фольклору на балетну сцену / Лопухов, характерна пластика/Фокін, ексцентрично	Формування фольклорно-сценічної знакової хореографічної системи: знакова система національного танцю поєднується з хореографічними абстракціями класичного танцю	Героїко-емоційне реалістичне узагальнення засобами класичного танцю/ «Ференджі». Українські народно-сценічні дивертисменти як втілення різних граней національного образу світу / національні класичні опери М. Лисенка, С. Гулака-Артемовського. Лірико-побутова та епіко-героїчна образні сфери. Втілення основ національного світобачення / героїко-романтичний балет «Пан Каньовський», «Любина Бондарівна».

Середина XX ст. 60-80pp.	в) виражальних засобів г) технічно-інтерпретаційний	гіперболізований рух /Фореггер, розширення виражальних можливостей тіла / Голейзовський	Посилення виразності: графічна окресленість малюнків, скульптурна вишуканість рухів	Протиставлення емоційно-образних сфер реальних людей та нереального світу / «Лілея», «Бісова ніч», «Лісова пісня». Психологізація провідних образів. Втілення національного міфопоетичного світогляду, національної ментальності на особистому та соціальному рівнях. Поява образів українців-сучасників. Розширення скарбниці жіночих образів. Образно-метафоричні пластичні узагальнення, підкреслене розмежування образних сфер, різнопланове втілення в танці характеру героїв / «Ніч перед Різдвом», «Майська ніч», «Ольга», «Цвіт папороті». Концентрація драматизму, виразного психологізму, пристрасної експресії / «Відьма», «Досвітні вогні». Гранична образно-смілова індивідуалізація, хореографічний лейттематизм. Лейттематизм. Лейтмотивізм.
--------------------------------	---	---	---	---

Початок XX ст 20-30 рр.		Суворі канонічні норми руху; принципи виворітності та гранично випрямлені у колінах ноги, канонічні положення окремих частин тіла та поз.	Імпровізаційна інтерпретація ритуалу. Природні рухи, технологічні особливості при виконанні рухів, координація в правилах виконання	
Середина XX ст. 60-80 рр.		Сприйняття класичним танцем інших систем руху. Синтез різножанрових хореографічних елементів	Класичний тренаж/М. Соболев Ускладнення народних рухів/ В. Верховинець, Л. Жуков Академічний народний танець/ П. Вірський	Знаковість театраль- но-сценічного культурного коду. Паралелізм знакових систем класичного та народного танців. Подвійність знаковості класичного танцю (хореографічні теми як позитивних, так і негативних героїв). Танцювальний жест як пластичний знак / К. Голейзовський
Початок XX ст 20-30 рр.				Формування народно- класичної знакової хореографічної системи. Знаковість масових народних сцен, масового чоловічого танцю. В світлі ідеології – становлення «балетного пролетаріату», зрівняного в правах з класичним танцем – «класова рівноправність». Поява знакових національних жіночих образів, показ найістотніших рис національного характеру, прояв національної енергії українського народу та цільності народного світовідчуття. Народна пластично-інтонаційна сфера – знак виокремлення позитивних національних образів. Знаки національної

Середина XX ст. 60-80 рр.			характерності на рівні образно-драматургічному та в цілому на рівні балетної форми. Індивідуалізація хореографічних лексем у вираженні рис характеру головних героїв – ментально-психологічна знаковість. Поетично-фольклорна колажна фантазійність як знак естетики українського народного символізму. Український сценічний танець як складова драматичної та музичної вистави / танцювальні сцени в операх М. Лисенка, С. Гулака-Артемовського. Синтетичні вистави / «Карманьола». «Ференджі» Збагачення лексики класичного танцю елементами народного танцю. Розширення застосування елементів українського народного танцю та підвищення акторської майстерності виконавців. Поява елементів музичного та хореографічного симфонізму. Просторово-часова музично-хореографічна поліфонічна єдність. Жіночий, чоловічий, дуетний танці, кордебалетні танцювальні композиції національного класичного балету / «Пан Каньовський» Стирання граней між класичним і характерним танцем. Використання виражальних засобів фольклору як компоненту образного вислову / Г. Березова «Лілея». Хореографічний лейттематизм / Вронський «Лілея» Симфонізація музичної мови.
------------------------------------	--	--	--

Початок XX ст 20-30 рр.			Становлення узагальнено-танцювального типу лексики хореографічного мистецтва / балетна творчість В. Губаренка. Симфонізація і дієвізація хореографічної мови, танцювальна пантоміма. Виразальний комплекс для позитивних героїв – класична лексика, забарвлена народно-сценічною, для негативних – народно-сценічна у поєднанні з адаптованою пантомімою. Лексика класичного танцю з ансамблевими танцювальними формами народно-сценічного танцю/ В. Верховинець «Чорне золото», М. Заславський, А. Шекера «Орися». Синтез мистецтв /А. Шекера. Синтез класики і модерну / Г. Майоров. Відновлення «чистих» класичних традицій/В. Ковтун. Синтез класичного, фольклорного та модерн-танцю. Полістилістика, поліпластовість - оперування різними музично-стильовими та хореографічно-стильовими пластами / В.Литвинов «Ніч перед Різдвом» Є. Станковича Академічна класика як надійний показник професійного рівня виконавства. Використання світового та російського балетного досвіду, техніко-інтерпретаційних традицій. Збагачення виконавської майстерності артистизмом, натхненністю, притаманними природі ментальності українського народу. Адаптація народного танцю, заснованого на рухах справжнього українського
----------------------------------	--	--	--

Середина XX ст. 60-80 рр.			танцю, до сцени. Розробка методики характерного танцю в балетних училищах України. Становлення жіночого та чоловічого танців, переінтонування класичної лексики, врахування структурних особливостей народного парного танцю / «Пан Каньовський». Національний колорит сольних партій, рівноправність в дуетах. Синтез віртуозних класичних па зі складними обертаннями та високими стрибками українського народного танцю в чоловічому танці / В. Вронський «Лілея», С. Сергєєв «Бісова ніч». Використання іностильових фольклорних джерел, адаптованих до змін у настроях головних героїв /гуцульський фольклор «Хустка Довбуша». Народна танцювальна лексика, класичний і народний танець, ритмізована пантоміма, модерн / П. Вірський «Жовтнева легенда», В. Вронський «Поема про Марину» Розширення етнічної складової у виражальній палітрі кордебалетного танцю (чоловічого класичного зокрема) / А. Шекера «Каменярі», «Відьма», «Досвітні вогні», «Ольга». Збагачення класичної лексики лексикою модерну та постмодерну / А. Шекера «Ольга». Синтез-цитування елементів різних видів хореографії. Взаємодія в комунікаційній моделі балетмейстер-артист: -індивідуалізація виконавських образів;
--	--	--	---

				- психологізація як функція доповнення хореографічного тексту виконавцем; - зміцнення нефольклорних тенденцій, формування виконавського фольклоризму / національний виконавський стиль
--	--	--	--	--