

УДК 37.091.4.008 (477) : [793.31 «185-192»]
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-1-14>

Наталя ДЕМЧЕНКО,
orcid.org/0009-0000-8568-6272
аспірант кафедри режисури та хореографії
Львівського національного університету імені Івана Франка,
старший викладач
Дніпропетровського фахового мистецько-художнього коледжу культури
(Дніпро, Україна) nataly_demchenko@ukr.net

ВЗАЄМОДІЯ НАРОДНОГО І ХАРАКТЕРНОГО ТАНЦЮ ТА КЛАСИЧНОГО БАЛЕТУ У ІСТОРИЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ (ДО СТВОРЕННЯ НАПРЯМУ «DEMI CARACTERE»)

У статті розглядаються основні етапи виникнення та еволюції особливого напрямку в хореографії «danse de caractere» (франц. «танок в образі»). Він зароджується ще з перших проб поєднання елементів народно танцю та класичного балету ще у XVII ст., що призвело до виникнення характерного танцю. Разом з тим, на основі народно танцю у XIV–XV ст. почався процес формування бального танцю як основи танцювального мистецтва повсякденності.

Зародження і розвиток танцювального напрямку «demi-caractere» охоплює кілька століть, яскраво викристалізувавши найяскравіші риси танцювальної культури.

У своєму розвитку він пройшов кілька етапів, починаючи з пізнього карнавального дійства (збереглося до наших днів у вигляді унікального Венеціанського карнавалу) і далі йшли пошуки нового виду хореографічного мистецтва балету. Вже в середині танцювальної культури доби класицизму та Просвітництва з їх ustalеними формами та технічними канонами при єдності сценічного часу, простору та дії помітне звернення до фольклорного джерела, хоча воно має суто орнаментальний характер.

В епоху романтизму здійснюється перша сценічна обробка фольклорного танцю на основі «національного колориту», що призвело до створення типології образів персонажів балетних вистав. Реформаторська діяльність композиторів, хореографів і видатних солістів у Центральній і Південній Європі дозволила наповнити балетну класичну структуру елементами фольклорної спадщини — унікальної і невідомої для тогочасних культурників. Саме в цей час фольклорний танець перестав бути декоративною прикрасою, заявою на створення національного характеру, а виявився органічною складовою нової хореографічної мови та стилістики. Йдеться не лише про технічне збагачення класичної танцювальної лексики за рахунок пантоміми, акробатичних елементів, рухів і жартів, характерних для народно танцю, але за рахунок фактичного синтезу, формування нової хореографічної та сценічної лексики.

Ключові слова: балет, танець, хореографічне мистецтво, культура, фольклор, хореографія, demi-caractere, образ, характер, синтез, індивідуальність.

Natalya DEMCHENKO,
orcid.org/0009-0000-8568-6272
graduate student of the Department of Directing and Choreography
Ivan Franko Lviv National University,
Senior lecturer
Dnipro Professional College of Arts and Culture
(Dnipro, Ukraine) nataly_demchenko@ukr.net

THE INTERACTION OF FOLKLORE DANCE, CLASSICAL BALLET AND CHARACTER DANCE IN THE HISTORICAL PERSPECTIVE (BEFORE FORMATION OF THE “DEMI DE CHARACTER” TREND)

The article focuses on the main stages in the appearance and evolution of a peculiar choreographic trend – «demi de character» (fr: «a danse in character»). It originated from the first attempts to unite the elements of folklore dance and classical ballet already in the XVII century/ That resulted in the forming of a character dance as well as the forming of ballet dance as a basis of the everyday dancing art.

In its development it went through several stages beginning with the late carnival action (it is preserved till nowadays in the form of unique Venetian Carnival) and further on there were searcher for new kind of choreographic art of ballet. Already in the middle of the dance culture in the Classicism and Enlightenment periods with their established forms and technical canons with the unity of the stage time, space and action the appeal to the folk source is noticeable though it has a mere ornamental character.

A powerful incentive to reconsider the traditional choreographic form was given by the formation Romanticism with its main component of the world perception – «local color». Namely it arouses the interest in the all kinds of art (dance art included) to «the other», not similar to one's own, exotic, and simultaneously it arouses the interest to the components of national existence such as unique history, ethnic and mental peculiarities and folklore. The reform activity of composers, choreographers and the prominent ballet soloists in the countries of the Central and South Europe made it possible to fill the classic structure of ballet with the elements of unique and unknown folklore heritage of which many or bearers of culture were unaware. It concerns already not a simple enrichment of the classical dance lexis due to pantomime, acrobatic elements, movements and jests typical of a folklore dance, but it concerns a true synthesis, a formation of a fundamentally new choreographic and stage lexis.

Key words: ballet, dance, choreographic art, culture, folklore, demi-caractere, image, character, synthesis, individuality.

Постановка проблеми. У статті предметом дослідження стає процес взаємодії народного танцю та класичного балету, яка в процесі еволюції обох напрямів призводить до формування «*danse de caractere*» («танок в образі»), що дозволило не просто зберегти фольклорну – етнічну першооснову, а й створити на його основі нову хореографічну мову, в яку органічно увійшли комплекс рухів, жестів, пантоміми, особлива техніка їх втілення в постановці, зв'язок з музикою та сценографією. Це врешті – решт і призвело до синтетичної єдності двох раніше далеких один від одного напрямів.

Актуальність статті пов'язана з тим, що пробудження у роки незалежності інтересу до власної історії та фольклорних джерел в сучасній українській хореографії доволі часто призводить до кон'юнктурно – поверхового підходу до народного танцю. Подібні стилізації настільки віддаляють сучасну версію від оригіналу, що важко зрозуміти, від якої першооснови відштовхувалися її автори. Ось чому виникає нагальна потреба у дослідженні сутності процесів синтезу різних напрямів хореографії аж до їх контамінації і на їх основі створення сучасної форми народного танцю, де було б збережено і його духовне наповнення, і його сакральний зміст.

Аналіз досліджень. Процес контамінації фольклору та класики, як формотворчий підхід все ще вимагає предметного аналізу, хоча взаємодія народного та класичного танців давно знаходиться у центрі уваги як зарубіжних, так і українських дослідників. Саме процес контамінації дозволяє не просто зберегти і збагатити національно-етнічну першооснову, але й розширити можливості створення сучасних хореографічних образів та відповідної часові хореографічної мови.

Вагомий внесок у розробку теми, що піднімається у статті, зробили представники Львівської хореологічної школи науковців (О. Голдріч, 2006; О. Лань, 2019; О. Плахотнюк, 2009). В названих дослідженнях аналізується еволюція народного та класичного танців, його національні та етнічні

особливості, нові форми і напрями танцювальної культури.

Грунтовні доробки представників Київського національного університету культури і мистецтв, містять в собі теоретичні та практичні аспекти ідеї стилізації народного танцю чи не як єдиної можливої сьогодні форми взаємодії фольклору і класики (І. Гутнік, 2009; А. Рахішвілі, 2017; С. Зубатов, 2021; І. Герц, 2001 та інші).

Однак проблема синтезу класичного балету та народного танцю як поєднання різних за природою стилів, у якому зберігаються першооснови фольклорного мистецтва в наведених працях ще не піднімалися.

Мета статті – прослідити процес еволюції та синтезу народного танцю та класичного балету в європейській та українській хореографічній спадщині до формування «*demi-caractere*», як результату контамінації фольклору та класики.

Виклад основного матеріалу. Від початку свого виникнення і аж до нових часів світова культура була представлена двома магістральними напрямками: народна (низова, тривіальна) та висока, що представляє мистецтво вищих прошарків суспільства. Вони впродовж століть розвивалися не просто як самодостатні та паралельні, а уособлювали різні полюси прояв людської творчості. О. Плахотнюк зазначає: «Танцювальне мистецтво в нашій країні з кожним кроком набуває все більше популярності, як одне із найдавніших форм формування гармонійно розвинутої, духовно багатой особистості» (Плахотнюк, 2009: 31).

Зрозуміло, що ця тенденція доволі виразно проявлялась в танцювальному мистецтві – одному з найдревніших видів культури. Танець, в якому художній образ створюється завдяки рухам, жестам та положенням тіла виконавця, виникає ще на зорі людства і тісно пов'язаний з життєдіяльністю первісної людини. Адже його витoki пов'язані з релігійними уявленнями, трудовими процесами, зміною пори року, кожна з яких знаменувала певний етап у праці та побуті. Як приклад, можна навести сатурналії в античному Римі чи осінні

свята древніх слов'ян, присвячені завершенню сільськогосподарського року, чи їх же традиція святково зустрічати весну, як символ народження нового життя (Медвідь, 2015: 85; Коротков, Тараканова, 1999: 11, 25; Зубатов, 2021: 16).

В основі такого танцю, що зароджується як колективно-спонтанне дійство, яке пов'язане із ситуативним емоційно-психологічними переживаннями та враженнями людини від навколишньої дійсності. Тож подібний танець завжди мав імпровізаційний характер, це був стихійний прояв регіонально – територіальних, національних та етнічних проявів. Ось чому у кожного народу склалися свої танцювальні традиції (Василенко, 1997: 10).

Особливого розмаху народний танець набуває у зв'язку з урбанізацією життя значної частини населення у Середні віки, коли міста стають осередками не лише влади, громадсько-політичного, економічного, але й культурного життя. Воно позначено карнавалізацією дозвілля (від французької – *carnaval* італійської *carnavales*), яке періодично святкується, як масове народне гуляння з вуличною ходою, театралізованими іграми та розвагами, яке включало в себе поєднання танцю з музикою та піснями (ці дійство у середньовічній Франції яскраво описано у знаменитому романі В. Гюго «Собор Паризької Богоматері» (*fr. Notre-Dame de Paris*)).

Вже у XIV ст. в європейських країнах (Італії, Франції) розпочалося розмежування фольклорного танцю, як прояву народної культури і світського танцю, який формується у надрах культури вищих прошарків суспільства. Танці на придворних чи аристократичних балах обов'язково співвідносились з певною музикою та були позначені певним набором закріплених жестів, рухів та декілька фігур для кожного танцю, а також визначеною функцією кожного з партнерів. Не випадково серед придворної челяді обов'язково був вчитель танців, що й навчав підопічних обов'язковим елементам подібних танців. В якості прикладу можна навести такого видатного придворного танцівника та хореографа П'єра Бошана та скрипаля, танцівника-міма Жана Батіста Люллі, які служили при дворі короля Людовика XIV та ставили для нього придворні балети (Медвідь, 2015: 137).

Таким чином, хоч класичний танець і виростає з фольклорно-етнічних першоджерел, а його театралізація здійснюється поступово, у тому числі і через простонародні майданні форми (жонглери, шпільмани, скоморохи), в основі його формування та еволюції закладено принципово нові підходи. Уже перші сюжетні танцювальні сцени (так звані «морески») супроводжувались появою

усталеною техніки виконання, завершеною структурою, в якій чітко співвідносились рух і музичний супровід. І якщо в XV ст. світський танець ще входить у виставу у вигляді інтермедії, то вже в наступному столітті він отримує драматургічне оформлення та перетворюється на частину сценічного спектаклю (Медвідь, 2015: 116, 118, 126; Шариков, 2012).

Перші спектаклі, що вже були зв'язані єдиним сюжетом, з'являються у Франції в другій половині XVI столітті, наприклад, «Комедійний балет королеви», поставлений італійським балетмейстером Бальтазаріні ді Бельджойзо (1581). Франція на той час стає законодавцем у сфері танцювального мистецтва. Цьому сприяло створення у Парижі Французької королівської Академії танцю (1661), в якій і було розроблено систему, що отримала пізніше назву класичного балету. Було розроблено канони, що були покладені в основу техніки танцю, регламентовано тематику та форму балетного спектаклю, визначено види сценічного танцю (Медвідь, 2015: 129–131).

Вказані новаторські зміни доповнюються реформами у сфері музичного театру, що відбувались з ініціативи композитора К. Глюка. І хоч основними засобами виразності танцю залишаються гармонійні рухи та пози, пластика та міміка, динаміка, темп та ритм рухів, просторовий малюнок та композиція, вони віднині гармонізуються з драматургічним матеріалом, покладеним в основу лібрето, та музикою, що визначає всю образну систему спектаклю, дозволяє власне танцю досягти найвищої виразності та технічної досконалості (Nomans, 2010: 87).

Теорію і практику нового балету удосконалив та закріпив французький балетмейстер – новатор Ж. Ж. Новер вже у XVIII ст. Його балетні спектаклі, що вибудовувались на основі античної міфології («Медея та Ясон», 1763) та античної ж літератури («Дафніс і Хлоя», 1768) і літератури нового часу («Горації та Куріації», 1775) були позначені цілісністю та логічністю розвитку сюжету, драматичною напругою, розкриттям змісту завдяки єдності музики руху та пантоміми (Шариков, 2012).

У прагненні посилити дієвість танцю і разом з тим подолати той академізм та «аристократизм» балету, що закріпив за ним назву «імперського мистецтва», Ж. Ж. Новер вдається в своїй книзі «Листи про танець і балети». «Дія в танці – це мистецтво передавати наші почуття і пристрасті в душі глядачів через справжній вираз наших рухів, наших жестів і нашого обличчя» (Noverre, 1803: 62). «*Danse de caractere*» («танець в образі»)

за своєю природою був більш зрозумілим та доступним пересічному глядачеві, ніж складні хореографічні елементи класичного балету. «Новер визначає серйозний і героїчний танець як танець, що має характер трагедії; вважає, що змішаний або напівсерйозний танець, зазвичай званий *demi-caractere*, можна порівняти з благородною комедією, інакше званою *haut-comique*; нарешті, він пояснює, що гротескний танець запозичує свої риси з комедії комічного, веселого та ігрового жанру» (Noverre, 1803: 28).

Тим самим Ж. Ж. Новер переглядав ті застигли канони сучасного йому мистецтва, яке було пов'язане з естетикою класицизму і ґрунтувалось ще на принципах «Поетики» Арістотеля. Вона передбачала домінування форми над змістом, створення останнього з дотриманням трьох едностей – часу, простору, дії, наявність виключних героїв. Безумовно, що в час, коли Франція стояла на порозі великої революції, мистецтво не могло не демократизуватись, пропонуючи глядачеві нові образно-художні форми, нових героїв та більш доступну сценічну форму.

Зрозуміло, що вивести в балеті героя, подібного Фігаро у відомій драмі П. О. Бомарше «Одруження Фігаро», тобто слугу, який у всьому перевершує свого господаря – графа, що здійснив у своєму житті одне зусилля – «дозволив себе народити», балет на той час ще не міг. І все ж пошуки засобів збагачення класичного танцю народними елементами, поява в його спектаклях та спектаклях його послідовників побутових образів (селян, ремісників, розбійників тощо), хоч і несли скоріше етно-поверховий характер, проте вносили свіжий подих у застигле канонічне мистецтво. Тому він і вдається до поповнення характерного танцю фольклорними елементами з національними рисами. Своєрідним наслідком цієї боротьби стає поява танцю в образі персонажа (П'єро, Арлекіна та інших) з урахуванням притаманних лише їм жестів та рухів (Nomans, 2010: 36, 60).

Подальший розвиток ідеї Ж. Ж. Новера знайшли вже в епоху романтизму, яка починається на початку ХІХ ст., як мистецько-культурна реакція на події та перебіг Великої французької революції. Найбільш важливим для класичного танцю стали дві тенденції, закладені у підґрунтя естетики романтизму: по-перше, це рух від монументального героя класицизму до звичайної людини з її земними почуттями, пристрастями, устремлінням, а по-друге, новий принцип світобачення, який врахував «іншість» людей, природи, звичаїв, традицій завдяки їх передачі через

принцип «*couleur – locale*» (місцевого колориту). Звідси – постійний інтерес митців до неповторного в людині і в навколишньому світі.

Балет, як і вся театральна сфера зазнає просто революційних змін. 1830 р. входить в історію культури Франції як «битва за романтизм» у театрі, коли на театральній сцені тріумфують романтичні мелодрами В. Гюґо, Ж. де Нерваля та інших. В цей же рік з'являється і трактат балетмейстера К. Блазіса «*Manuel complet de la danse*» («Повне керівництво до танцю»), в якому «характерним танцем» були названі всі народні танці, що вводилися у балетний спектакль. Термін у цьому значенні починає використовуватись і для характеристики сценічних обробок народних танців, в якому якраз і зреалізовано принцип «місцевого колориту» (Медвідь, 2015: 198).

Цей процес відбувається як супутній і до новаторських реформ в сфері власне класичного танцю. В героях, що з'явилися на балетній сцені були і узагальнені кращі риси одухотвореної, сповненої глибоких почуттів людини. В балетах балетмейстера Ф. Тальоні поставлених для М. Тальоні («Сильфіда», 1832, «Діва Дунаю», 1836) формується новий стиль танцю (розвивається стрибкова техніка, з'являється жіночий танок на пальцях) (Seragioli, 2021).

Прима-балерина Паризької Grand Opera Фанні Ельслер першою продемонструвала нестримність, пристрасть і темперамент в іспанському танці «Качуча», що був включений у балетну виставу «Кульгавий біс» (1836) у постановці відомого балетмейстера першої половини ХІХ століття Жана Кораллі, музику до якого написав Казимир Жид. Він позначений не просто нестримною пристрастю та іспанським темпераментом, а й наявністю нових технічних елементів – танці корпусу, голови, ніг, тобто практично всього тіла. З одного боку, «Качуча», складається з маленьких, чітких і швидких *pas*, коли ноги балерини ніби впираються у підлогу, а з іншого – майже вирішальну роль у цій досконалості відіграють пуанти (Denk, 1984).

Нова хореографічна основа характерного танцю створена Ельслер на класичній основі і були перші спроби стилізації (поєднання двох хореографічних напрямків – класичного танцю та народного).

Разом з тим, створені нею в кращих балетах образи простодушної, наївної та здатної на глибокі почуття юної французької селянки Жізель, доньки циганки із соціального дна Парижу Есмеральди, англійської коханої корсара Медори – то вже не просто функції визначення авторами лібрето, а повноцінні людські характери з їх типовими наці-

ональними, людськими і соціальними особливостями. До того ж створені новою мовою танцю. Разом з тим належність героїв до певного типового характеру ще не означало відтворення неповторної індивідуальності персонажа, розкриття його внутрішніх духовних якостей, хоч належність його до певного типу з набором усталених ознак легко визнавалися глядачем.

Криза романтичного світовідчуття, що починається вже в середині XIX ст., коли увага митця була зосереджена виключно на егоцентричній індивідуальності героя, заглибленого виключно в свої почуття та переживання. Тож і поява на балетній сцені типових образів, взятих у навколишньої дійсності (селян, ремісників, розбійників тощо), танець яких був набагато ближчий пересічному глядачеві, бо замість складних хореографічних елементів класичного балету з'являються рухи, жести, пантоміми. І все ж ця перша по суті спроба стилізації фольклору та поєднання двох напрямів – народного мистецтва з класичним балетом – стала визначним етапом на шляху їх взаємопроникнення в структуру одне одного.

Новий крок до створення повноцінного характерного танцю, пов'язаний з теорією та практикою видатного французького балетмейстера Артура Сен-Леона. Він дебютував як хореограф за межами Франції, у Римі, де було поставлено балет «Маркітантка». Присвячений долі жінок, що у середніх віках супроводжували військо і жили за рахунок випадкових військових трофеїв, вносить у балетну виставу відчутні соціальні мотиви, що ще більше наближає його до реалій життя у його характерних подробицях.

А. Сен-Леон, концентруючись на новій проблематиці, створює новий метод побудови характерного танцю: в основу кожного номера він закладає один-два рухи, притаманні національному танцю, та комбінує їх з класичними *pas*. Один і той самий рух, наприклад: *pas de basque*, *pas de bourrée*, *pas couru* які використовувалися в різних варіантах національного танцю, служить різним за задумам цілям балетмейстера. Залежно від того, чи здійснюється воно на всій ступні, на підборах, чи на півпальцях, що відповідає темпові та характеру перебору ніг, він всякий раз виглядає як неповторно оригінальний, набуває різного характеру. Паралельно А. Сен-Леон працює над стилізацією рухів класичного танцю. Рухи ніг в його практиці представлені вже в іншій манері, ніж зазвичай це вимагалось класичним канонам.

Італійські танці, танці балканських слов'ян, угорські танці в їхніх різновидах, не говорячи вже про іспанські танці, – все це введено хоре-

ографом у балетну практику. З іншого боку, він використовує характерний танець у вигляді окремих номерів, і плідно працює над наповненням їх образним змістом. Ти самим характерний танець в його інтерпретації перетворюється на ігровий та національний.

Цю практику швидко перехоплюють інші балетмейстери. Так, балетмейстер Жюль-Жозеф Перро поставив в Лондоні дивертисмент «*Pas de Quatre*» на спеціально написану для нього музику композитором Цезарем Пуні. Його історія почалась випадково: в літку 1845 р. в Лондоні одночасно виступали найвідоміші на той час балерини Марія Тальоні, Карлотта Грізі, Фанні Черітто та Люсіль Гран. Бенджамін Ламлі, на той час головний балетмейстер Королівського театру вирішив зібрати їх на одній сцені для виступу перед королевою Вікторією. Спектакль являв собою варіації, кожна з яких найбільш вигідно розкривала артистичні та технічні можливості балерин. Щоб жодна із знаменитостей не образилась їх імена написали не по черзі, а по колу, а самі варіації не нумерувались, а називались іменами кожної із солісток. Танок балерини починали разом, а початок та закінчення дивертисменту являли собою застилу загальну позу. Характерно, що кода була написана в «іспанському стилі» з кастаньетами в оркестрі.

Л. Гран вирізнялась філігранною технікою та дрібними стрибками, в її варіації була велика кількість *pas de bourrée* та *entrechat*. К. Грізі була не лише балериною, а й співачкою, тож її варіація була павною, артистичною та складалась із *arabesques*, *balance* та декілька *tours*. Танок Ф. Черітто був позначений яскравістю, темпераментом у виконанні балетних *pas*. Варіація для неї була написана у формі вальсу на $\frac{3}{4}$ і включала в себе *balance* та легкі стрибки. Повітряний образ Сильфіди, найвідомішої героїні М. Тальоні був використаний балетмейстером з акцентом на фіксації балериною пози *arabesque* на пуантах.

«Танок чотирьох», кода якої була написана в іспанській манері із кастаньетами в оркестрі, вперше продемонстрував глядачеві не лише індивідуальні якості балерин, а й різні підходи та здобутки національних шкіл які вони представляли (Seragioli, 2021).

Нові тенденції, пов'язані з появою дивертисментів, що з'являються на сцені вже не лише як окремі номери, а і як вставні фрагменти балетних спектаклів, розвинув у своїй пізній творчості все той же А. Сен-Леон. Він піднімає невідомі раніше пласти західно-європейського та слов'янського фольклору, тож в його балетах урізноманітнюється кількість та наповнення сценічного танцю з

народними елементами. Сам прекрасний знавець музики (як відомо, А. Сен-Леон віртуозно грав на скрипці та навіть виступав на сцені як музикант) він досягає гармонічної єдності всіх елементів фольклору: музики, власне танцю, костюмів, характерних жестів.

Разом з цим значно розширюється балетна хореографія. На зміну канонічним танцювальним композиціям (*variation, pas de deux, pas de trois* та іншим) приходять нова віртуозна техніка: динамічна танцювальна пантоміма, танець, пронизаний мімічною виразністю. І хоч народний танець все ще виконує скоріше орнаментальну функцію, він все тісніше вплітається в драматично завершені та цілісні спектаклі. Піком цих змін став найкращий балет А. Сен-Леона «Коппелія або Красуна з блакитними очима», поставлений у 1870 р. в Парижі незадовго до смерті митця (Saint-Léon, 2024; Шариков, 2013: 95–96).

На відміну від західної та південно європейської хореографії традиції українського національного танцювального мистецтва складались повільніше і в несприятливих причин умовах. Відсутність власної державності, розпорошеність українських земель на територіях сусідів приводили до домінування серед українців фольклорного танцю, який набув з часом доволі складних форм, хоча і зазнав суттєвих регіональних відмінностей. Що ж до сценічного танцю, то він довгий час залишається елітарним. При цьому і сама українська еліта значно асимілювалась під впливом елітних держав, до складу яких входили українські землі (польської, австро-угорської, російської), що не могло не позначитись на особливостях перш за все балету.

Крім того, коріння національного балету сягає кріпацького театру, в яких ставилися класичні балетні спектаклі, а також дивертисменти, в основу яких було покладено саме українські народні танці з віртуозними стрибками й обертаннями.

З першої половини XIX ст. в Україні починають формуватися так звані «вільні театри» з установленнями театральними труппами які висинули цілу низьку видатних акторів. У цих умовах народний танець та пісня органічно входять у музично-драматичне мистецтво. Корифеї українського театру М. Кропивницький, М. Старицький, М. Садовський у своїй сценографії виходять якраз з того, що фольклорний різнобарвний танець допомагає розкрити неповторні індивідуальні риси театральних героїв. В основу написаної у 1819 р. п'єси І. Котляревського «Наталка-Полтавка», якраз і покладено цю тенденцію, як справедливо констатує О. Мартинів: «Вокальні твори, масові сцени створювали

особливу атмосферу та підкреслювали колорит, а танцювальні масові групи ще виразніше розкривали душу та побут українського народу» (Мартинів, 2012). Зазначимо також, що включення в дію драматичних творів народних танців стало однією з неповторних особливостей національної сценографії фольклору.

Перші спроби поєднати народний танець і класичний балет будуть здійснені на порубіжжі XIX–XX ст. у першому постійно діючому оперному театрі у Києві, в якому виступала балетна труппа під керівництвом польських балетмейстерів С. Ленчевського та М. Ланге. Саме їм належить ідея створити балет не просто з національним колоритом, а повністю на українському матеріалі під знаковою назвою «Жнива в Малоросії» (1893), в якій вперше на нашій сцені було здійснено спробу поєднати елементи класичного і українського народного танцю. Але в цьому балеті і в дивертисментних номерів у київському театрі того часу, на думку О. Шабаліної український танець був відверто стилізований і нагадував «пейзанські» картини, ледь розцвічені елементами хореографічного фольклору» (Шабаліна, 2016).

Недоліки балетних стилізацій особливо кидалися у вічі на тлі опери Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», в якому композитор широко використав танцювальні сцени. Характерні звороти козачка та гопака створили в ній не лише необхідний жанровий колорит, але й виразно підкреслили її національну основу. «Масштабно, з підкресленим епічним розмахом будував багатобарвні композиції режисер В. Манзій, поєднуючи життєву правдивість поведінки персонажів з підкресленою театральністю мізансценування і різноманітними за настроєм масовими танцями, блискуче поставленими П. Вірським та М. Болотовим» (Станішевський, 2002: 185).

Новим етапом у розвитку балетного мистецтва в Україні стало у 20-і рр. XX ст. відкриття національних оперних театрів у Харкові, Києві, Одесі. Зрозуміло, що поява нових труп вимагала розширення репертуару, у тому числі пов'язаного з національно-етнічними мотивами, що приводить до інтенсивних пошуків як нового змісту, так і нових мистецьких форм. Важливим стало і те, що до жанру балету тепер звертаються українські композитори (Маркевич, 2019: 53).

Визначною віхою у становленні характерного танцю в Україні стала постановка балету на музику М. Вериківського «Пан Каньовський», здійснена 19 квітня 1931 р. у Харкові. Її автором став балетмейстер В. Литвиненко при активній допомозі В. Верховинця. Вже музикальна основа

балету розкривала нові перспективи для створення хореографічного твору на національній основі. Вперше в українському балеті композитор використав танцювальну сюїту, що була втілена через танцювальні форми балетної музики, які ґрунтувались на українських фольклорних мотивах (Станішевський, 1963: 33, 35).

Вирішальну роль у створенні балету відіграв Василь Верховинець. Лібрето, в основі якого було покладено епізоди героїчної боротьби українського народу проти поміщиків у XVIII ст. Український митець вніс до структури балету героїчне начало пов'язано саме з національною історією, що стало новим словом у розвитку синтезу двох напрямів у балетному мистецтві. Героїчний пафос передано через поєднання двох хореографічних ліній класичної та танцювально-фольклорної. Тобто саме українським постановникам вдалося здійснити новаторську постановку: на основі фольклорної тематики балет класичної форми.

Однак серед критиків до сьогодні точиться полеміка навколо переваг та недоліків цього балету. Ю. Станішевський не без підстав наголошує, що «у спектаклі утверджувались два основні виражальні засоби – класичний танець і національний хореографічний фольклор, які були основою образно-танцювальної мови українського балету» (Станішевський, 2003: 82).

Майже діаметрально протилежної думки дотримується І. Климчук, яка не зовсім доречно оцінює цей балет з перфекціоністських позицій сучасності: «Сценічно-пластичне вирішення «Пана Каньовського» не відзначалося стильовою і драматургічною цілісністю. Впровадження народних танцювальних мотивів нагадувало більше аплікацію, ніж органічне втілення у хореографічну тканину. Поряд з яскравими поетичними танцювальними сценами зустрічалися розгорнуті пантомімні епізоди, не позбавлені й елементів натуралізму» (Климчук, 2020). І звідси абсолютно безапеляційний висновок: «Ці виражальні засоби ще не стали синтезованою мовою українського балету, адже у процесі роботи над виставою між постановниками виникали творчі суперечки: В. Литвиненко був прибічником театралізації фольклору, а В. Верховинець – копіювання і перенесення фольклору у незмінному вигляді, що суперечило природі балетного театру» (Климчук, 2020).

На нашу думку науковець не враховує ту обставину, що названі митці торували абсолютно новий шлях розвитку саме українського національного балету, закладаючи тим самим підвалини для нових творчих пошуків.

Не випадково розроблена В. Литвиненко та В. Верховинцем лінія була відразу підхоплена і розвинута у нових постановках, зокрема в балеті «Лілея», створеному у Києві балетмейстер Галиною Березовою на музику К. Данькевича. В основу лібрето тут було покладено мотиви поезії Т. Шевченка «Утоплена», «Княжна», «Відьма» та деякі інших. По-перше, його драматургічною першоосновою стали шедеври української літературної класики. По-друге, – в хореографічній структурі балету були вдало поєднані народно-пісенні стильові засади з класичними балетними формами, образні теми фольклорних першоджерел з оригінальними мелодіями, що теж пронизані національними традиціями.

Це ще раз доводить правомірність думки про те що не можна применшувати сутність мистецьких досягнень творців балету, цього періоду, бо на основі органічного злиття класичного і народного танців по суті йшло формування своєрідної лексики української балетної вистави. Йшлося саме про взаємопроникнення двох лексичних систем, а не лише суто технічне офарблення мови класичного балету збагаченого заради йому надання національного колориту елементами народного танцю (Климчук, 2020).

М. Загайкевич справедливо вказує на цей процес як на важливий крок становлення українського балету, зазначає у зв'язку з цим, що процес переосмислення фольклорних джерел, що визрів у балетному театрі середини ХХ ст., «позначився на стиранні граней між класичним і характерним танцем, призвів до використання виражальних засобів фольклору як компонента образного вислову. Можна говорити про створення оригінальної хореографічної мови, що за сутністю є органічним поєднанням класичного та народного танцю, що зазнав переосмислення (Загайкевич, 1978: 54).

Висновок. Зародження та розвиток танцювального напрямку «*demi-caractere*» охоплює декілька століть, наочно кристалізуючи найбільш яскраві прояви танцювальної культури. Його початкові етапи тісно пов'язані із загальною культурною традицією поступового зближення високої та низової (фольклорної) частин культури, що і зумовило врешті-решт створити синтетичний напрям характерного танцю.

У своєму становленні він проходить декілька етапів, починаючи від пізнього карнавального дійства (до сьогодні збереженого у вигляді неповторних Венеціанських карнавалів) і подальшого пошуку нового виду хореографічного мистецтва балету. Вже в середині танцювальної культури періоду Класицизму та Просвітництва з їх усталеле-

ними формами та технічними канонами, з єдністю сценічних часу, простору та дії знаходить місце звернення до народних джерел, що несе, правда суто орнаментальний характер.

Могутній поштовх для перегляду традиційних хореографічних форм дає поява Романтизму, в яку входить один з найважливіших елементів світосприйняття «місцевий колорит». Саме він пробуджує в усіх видах мистецтв (включаючи і танцювальне) інтерес до «іншого», не схожого на своє, екзотичного і разом з тим, до тих складових національного побутування як неповторна історія, етнічні та ментальні особливості, фольклор. Реформаторська діяльність композиторів, балет-

мейстерів та видатних солістів в країнах Центральної та Південної Європи дозволяє наповнити класичну структуру балету елементами неповторної та незнані до того часу носіями культури фольклорної спадщини. Саме в цей період народний танець перестає бути орнаментальним оздобленням, аплікацією заради створення національного колориту, а перетворюється на органічну складову нової хореографічної мови та стилістики. Йдеться вже не просто про технічне збагачення лексики класичного танцю за рахунок пантоміми, акробатичних елементів, рухів і жестів, притаманних народному танцю, а про справжній синтез, формування принципово нової хореографічної та сценічної лексики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Василенко К. Український танець. Київ: ІПКГІК, 1997. 282 с.
2. Герц І., Мова Л., Кебас О., Бойко О., Журавльова А. Сучасний танець: шляхи творчого вдосконалення. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, 2001. 241 с.
3. Голдріч О. Хореографія: посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Львів: СПОЛОМ, 2006. 172 с.
4. Гутник І. До проблеми стилізації народного танцю. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. пр.* Київ: НАКККіМ, 2009. № 22. С. 251–257.
5. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ: Наукова думка, 1978. 258 с.
6. Зубатов С. Танцювальні композиції та етюди українських народних танців. Київ: Видавництво Ліра-К, 2021. 376 с.
7. Коротков А., Тараканова А. Все про танець. Довідник. Кіровоград: ТЦ Облкомплексу (гімназія-інтернат – школа мистецтв), 1999. 90 с.
8. Климчук І. Українська національна балетна вистава в УРСР в оптиці соцреалізму. *Молодий вчений*. 2020. № 12 (88). Грудень. С. 84–87.
9. Лань О. Мистецтво балетмейстера. Хореографія великої форми. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2019. 198 с.
10. Маркевич Л. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20–80 роках ХХ ст.: дис. ... канд. мистецтвозн. Рівне. 2019. 212 с.
11. Мартинів О. Вклад В. Верховинця у становлення та розвиток українського народного танцю. *Молодь і ринок*. 2012. № 8 (91). С. 130–133.
12. Медвідь Т. Історія хореографічного мистецтва від витоків до епохи Просвітництва: навч. посіб. [для студ. напр. підгот. (спец.) «Хореографія» ВНЗ]. Херсон: МПП «Видавництво «ІТ», 2015. 240 с.
13. Павлюк Т. Українське балетмейстерське мистецтво (II пол. ХХ ст.). Київ: Видав. Центр КНУКіМ, 2017. 214 с.
14. Плахотнюк О. Стили та напрямки сучасного хореографічного мистецтва. Львів: ЦТДЮГ, 2009. 80 с.
15. Рехвіашвілі А. Білаш О. Мистецтво балетмейстера. Київ: КНУКіМ, 2017. 152 с.
16. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. Київ: Музична Україна, 2003. 438 с.
17. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія та сучасність. Київ: Музична Україна, 2002. 736 с.
18. Станішевський Ю. Український радянський балет. Київ : «Жовтень» 1963. 214 с.
19. Шабаліна О. Розвиток українського хореографічного мистецтва на початку ХХ ст.: джерела та тенденції. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 28. 2016. С. 263–273.
20. Шариков Д. Стилiстичний розвиток балетного мистецтва: ренесанс, бароко, класицизм. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2012. № 4. С. 113–117.
21. Шариков Д. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. *Історія та художня практика хореографічної культури*. Київ: КиМУ, 2013. Ч. II. 204 с.
22. Erin M. Ceragioli «Pas de Quatre». *Tacoma city ballet library*. 2021. 15 с. URL: <https://www.tacomacityballet.com/wp-content/uploads/2021/01/Pas-De-Quatre-Lecture-Final.pdf>
23. Saint-Léon & Company. URL: <https://theatrejourneys.co.uk/2022/05/21/forgotten-ballets-fiammetta/>
24. Denk L. Fanny Elßler. Tänzerin eines Jahrhunderts. Legende und Wirklichkeit. Verlag: Wien / München, Amalthea 1984, 446 p.
25. Noverre J. Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803). Stockholm: Libreria Musicale Italiana. 2011. 289 с.
26. Homans J. Apollo's angels: a history of ballet. Includes bibliographical references. New York : Published in the United States by Random House, 2010. 792 p.

REFERENCES

1. Vasylenko, K. (1997). *Ukrainskyi tanets* [Ukrainian dance]. Kyiv: YPKH1K. 282 p. [in Ukrainian].
2. Herts, I., Mova, L., Kebas, O., Boyko, O., Zhuravlova, A. (2001). *Suchasnyi tanets: shliakhy tvorchoho vdoskonalennia* [Modern dance: ways of creative improvement]. Kyiv: Vydavnychiy tsentr KNUKiM. 241 p. [in Ukrainian].
3. Holdrych, O. (2006). *Khoreohrafiia: posibnyk z osnov khoreohrafichnoho mystetstva ta kompozytsii tantsiu*. [Choreography: A guide to the basics of choreographic art and dance composition]. Lviv: SPOLOM. 172 p. [in Ukrainian].
4. Hutnyk, I. (2009). *Do problemy stylizatsii narodnoho tantsiu* [To the problem of stylization of folk dance]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury: zb. nauk. pr.* Kyiv: NAKKKiM. № 22. Pp. 251–257. [in Ukrainian].
5. Zahaykevych, M. (1978). *Dramaturhiia baletu* [Ballet dramaturgy]. Kyiv: Naukova dumka. 258 s. [in Ukrainian].
6. Zubatov, S. (2021). *Tantsiuvalni kompozytsii ta etyudy ukrainskykh narodnykh tantsiv* [Dance compositions and sketches of Ukrainian folk dances]. Kyiv: Vydavnytstvo Lira-K. 376 s. [in Ukrainian].
7. Korotkov, A., Tarakanova, A. (1999). *Vse pro tanets* [Everything about dance]: dovidnyk. Kirovohrad: TTs Oblkompleksu (himmnaziia-internat – shkola mystetstv). 90 s. [in Ukrainian].
8. Klymchuk, I. (2020). *Ukrainska natsionalna baletna vystava v URSS v optytsi sotsrealizmu* [The Ukrainian national ballet performance in the Ukrainian SSR in the light of socialist realism]. *Molodyi vchenyi. Hruden.* № 12 (88). Pp. 84–87. [in Ukrainian].
9. Lan, O. (2019). *Mystetstvo baletmeistera. Khoreohrafiia velykoi formy* [Art of ballet master. Choreography of a large form]. Lviv: LNU im. I. Franka. 198 s. [in Ukrainian].
10. Markevych, L. (2019). *Transformatsiia systemy khudozhnoi movy ukrainskoi natsionalnoi baletnoi vystavy v 20–80 rokakh XX st.* [Transformation of the system of artistic language of the Ukrainian national ballet performance in the 20–80s of the 20th century]: dys. ... kand. mystetstvozn. Rivne. 212 s. [in Ukrainian].
11. Martyniv, O. (2012). *Vklad V. Verkhovynetsia u stanovlennia ta rozvytok ukrainskoho narodnoho tantsiu* [Contribution of V. Verkhovynets to the formation and development of Ukrainian folk dance]. *Molod i rynek.* № 8 (91). Pp. 130–133. [in Ukrainian].
12. Medvid', T. (2015). *Istoriia khoreohrafichnoho mystetstva vid vyotokiv do epokhy Prosvitnytstva* [History of choreographic art from its origins to the Enlightenment era]: *navch. posib. [dlia stud. napr. pidhot. (spets.) «Khoreohrafiia» VNZ]*. Kherson: MPP «Vydavnytstvo «IT»». 240 p. [in Ukrainian].
13. Pavlyuk, T. (2017). *Ukrainske baletmeisterske mystetstvo (II pol. XX st.)*. [Ukrainian ballet master's art (II half of XX century)]. Kyiv: Vydav. Tsentr KNUKiM. 214 p. [in Ukrainian].
14. Plakhotnyuk, O. (2009). *Styli ta napriamky suchasnoho khoreohrafichnoho mystetstva* [Styles and directions of modern choreographic art]. Lviv: TsTDIuH. 80 s. [in Ukrainian].
15. Rekhviashvili, A. Bilash, O. (2017). *Mystetstvo baletmeistera. Art of the ballet master*. Kyiv: KNUKiM. 152 s. [in Ukrainian].
16. Stanishevskiy, Yu. (2003). *Baletnyi teatr Ukrainy: 225 rokiv istorii* [Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history]. Kyiv : Muzychna Ukrayina. 438 s. [in Ukrainian].
17. Stanishevskiy, Yu. (2002). *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenko: Istoriia ta suchasnist* [Taras Shevchenko National Academic Theater of Opera and Ballet of Ukraine: History and Modernity]. Kyiv: Muzychna Ukrayina. 736 s. [in Ukrainian].
18. Stanishevskiy, Yu. (1963). *Ukrainskyi radianskyi balet* [Ukrainian Soviet Ballet]. Kyiv: «Zhovten». 214 s. [in Ukrainian].
19. Shabalina, O. (2016). *Rozvytok ukrainskoho khoreohrafichnoho mystetstva na pochatku XX st.: dzherela ta tendentsii* [Development of Ukrainian choreographic art at the beginning of the 20th century: sources and trends]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv.* Vyp. 28. Pp. 263–273. [in Ukrainian].
20. Sharykov, D. (2012). *Stylistychnyi rozvytok baletnoho mystetstva: renesans, baroko, klasysyzm* [Stylistic development of ballet art: renaissance, baroque, classicism]. *Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv.* № 4. Pp. 113–117. [in Ukrainian].
21. Sharykov, D. (2013). *Mystetstvovnavcha nauka khoreolohiia yak fenomen khudozhnoi kultury. Istoriia ta khudozhnia praktyka khoreohrafichnoi kultury* [The art science of choreology as a phenomenon of artistic culture. History and artistic practice of choreographic culture]. Kyiv: KyMU. Ch. II. 204 s. [in Ukrainian].
22. Erin, M. Ceragioli (2021). *Pas de Quatre*. Tacoma city ballet library. 15 p. URL: <https://www.tacomacityballet.com/wp-content/uploads/2021/01/Pas-De-Quatre-Lecture-Final.pdf>
23. Saint-Léon & Company. URL: <https://theatrejourneys.co.uk/2022/05/21/forgotten-ballets-fiammetta/>
24. Denk, L. (1984). *Fanny Elßler. Tänzerin eines Jahrhunderts. Legende und Wirklichkeit* [Fanny Elssler. Dancer of a century. Legend and reality]. Verlag: Wien : Münchenm, Amalthea. 446 p. [in German].
25. Noverre, J. (2011). *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti* [Letters on dance, ballet and the arts] (1803). Stockholm: Libreria Musicale Italiana. 289 p. [in Italian].
26. Homans, J. (2010). *Apollo's angels: a history of ballet*. Includes bibliographical references. New York: Published in the United States by Random House. 792 p.