

It was established that the court Masque, as a genre, had a significant influence on the formation of the English national opera, while the opera genre in England, unlike the musical art in Europe, was unclaimed for a long time.

It was revealed that the protectorate of O. Cromwell negatively related to the traditional royal court entertainments, which were known for luxury goods and excessive financial costs for the state treasury of England.

Many scholars have noted that Puritans were hostile to the theatre and to drama. However, the relationship of Puritans and art in general such a simplified form.

The Puritans made a great contribution to English art, associated cannot be viewed in with a surge of interest in the simplified and luxury-free interior of the Masques genre, for example, «Cupid and Death» by James Shirley, as well as the staging of the first public English opera «Siege of Rhodes» by the English composer William Davenant.

It is indicated that after the restoration of the monarchy in England, interest in opera productions remained limited.

Key words: conductor, cultural creation, cultural carrier, frontierity, liminality, transgression.

UDC [78.7.034] (410.1)

THE EVOLUTION OF THE COURT MASQUE OF THE PERIOD OF THE ENGLISH REVOLUTION OF 1640-1660 AND THE RESTORATION OF THE STUART DYNASTY

Sokolova Alla – Candidate of Pedagogical Sciences), Senior Lecturer,
Department of Department of Cultural, The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The aim of this paper is to understand and substantiate the nature of evolutionary changes and the gradual extinction of the genre of the court Masque during the revolution and restoration of the Stuart monarchy in England.

Research methodology. Twelve major publications on this subject were reviewed. The research methodology assumes the unity of methodological approaches, such as the cultural-historical and comparative analysis methods, which allows the tracing of the evolution and extinction of the court genre of Masques in the period of the English revolution and restoration of the monarchy.

Results. To consider O. Cromwell, the leader of the Puritan parliamentary coalition, as an enemy of art would be fundamentally wrong. For the leading playwrights and screenwriters of the time of the English revolution (J. Shirley, W. Davenant, etc.), Masques proved to be a format in which Puritan restrictions could be circumvented. The allegorical tradition of the Masques made it possible to express their attitude to various aspects of the political life in England, while not entering into direct conflict with the Puritans. Despite the controversial attitude of the Puritans towards music, the first English opera was created, however the Masque genre was transformed and slowly faded away. After the restoration of the monarchy, the leading musicians of England realized that the French and Italian culture, which had influenced English art for many decades, had a negative impact on the originality and uniqueness of English music. The search for a national foundation in music became the main goal of English composers.

Scientific novelty is to identify the causes of the evolution and extinction of the genre of the court Masque during the English Revolution and the subsequent restoration of the monarchy.

The practical significance. Ukrainian Teachers of higher and secondary educational institutions can use this information in the preparation of curricula, in lecture material, in seminars and workshops.

Key words: court Masque, evolution, English revolution, restoration of the monarchy, English opera, elements of the Masque genre.

Надійшла до редакції 15.11.2020 р.

УДК 429/37/29/1

ГЕНЕЗА ТА ЕТАПИ ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ НА ШЛЯХУ ДО УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ

Маркевич Лариса Анатоліївна – кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хореографії, Рівненський державний
гуманітарний університет, м. Рівне
<http://orcid.org/0000-0001-7224-7756>
[DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.331](https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.331)
larisa1977markevych@gmail.com

Простежено історію походження та становлення професійного танцю, зокрема акцентована увага на тому, що він походить із ремесла. Розглянута виконавська танцювальна культура загалом та розвиток професіоналізму у виконавській майстерності, який в подальшому призвів до виникнення поняття «академізм», критерії специфіки танцювально-пластичної мови. Окреслений історичний шлях театралізації танцю, етапи диференціації танцю від народного до професійного.

Ключові слова: танець, хореографія, хореографічна спадщина, хореографічне мистецтво, балетне мистецтво, танцювальна культура, український балетний театр.

Постановка проблеми. 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. Виникнення професійного танцю, а також розвиток техніки майбутнього класичного танцю як певної системи, що має на меті досягнути найбільшої виразності рухів людського тіла.

Огляд останніх досліджень. Питання танцювальної культури, етапи та шляхи розвитку танцю від первинної форми прояву до академічних вершин цікавило багатьох хореографів, театральних критиків тощо. Зокрема Ю. Станішевський [8] дослідив складний шлях історичного та творчого розвитку українського балетного театру ХХ ст., художню мову української балетної вистави, що базується на розгляді масштабної і багатоаспектної панорами формування і розвитку взаємопов'язаних складових національного хореографічного мистецтва. С. Легка [4, 5] обґрунтувала історико-культурний аналіз української народної хореографії у ХХ ст., розглянула лексичні, жанрові, стилістичні інновації у процесі їх взаємодії з існуючими традиціями українського народного танцю на тлі його становлення та розвитку як культурно-мистецького феномену. Н. Горбатова [2] досліджує синтез академічного і характерного танців у балетних виставах 20–30 рр. ХХ ст. Однак дана проблематика не вичерпується окресленими питаннями.

Виклад матеріалу дослідження. Реалізуючи порівняльний розгляд мистецтв та наук окремої епохи або її певного часового відрізка, характеризуємо суттєву перевагу мистецтва у віддзеркаленні сутності та характеристики епохи. Природа пластичних видів мистецтва полягає у відображенні комплексного змісту епохи крізь естетику рухів, жестів, поз, ракурсів, костюмів, сценічного оформлення, зв'язків з іншими видами мистецтва. Під час свого природного розвитку окремих видів мистецтва втручається у сферу суміжного мистецтва, зразком такого еволюційного процесу можна вважати балет. С. Худеков з цього приводу зауважував: «Танець, у формі ритмічного руху, з пластичними формами поєднує в собі скульптуру з живописом як вираження певного порядку в просторі» [10; 11].

Із фізіологічної точки зору «танець» розглядають як «механічні елементи», у яких «закладена душа». Правомірно назвати поняття «танець» чергуванням різних послідовних рухів тіла, що підпорядковуються настрою людини та дотримуються законів музичного ритму [10; 12-13]. З часом танець перейшов із категорії суто розважального характеру й природного прояву емоцій до категорії «елементів релігійного ритуалу». У даній площині С. Худеков акцентував увагу на тому, що існування чималої кількості божеств викликало потребу використання «жестів церемоніальної обрядовості», які з часом сформувалися у самостійний вид мистецтва – пантоміму, «<...> мистецтво жестів, назване Плутархом «розмовляючими» танцями» [10; 22]. В період Середніх віків танець був лише засобом «прикраси християнських свят», а виконання його з метою прояву настрою вважалося церквою «пустою забавою» і переслідувалось. Проте, потреба веселощів та розваг була вищою за страх перед церквою і народні танці знайшли прихисток у селах. «У народних танцях як у «наївних поемах» із зав'язкою і розв'язкою відображається духовний світ та характер кожної народності, зберігається дорогий матеріал для закладення міцного фундаменту балету <...>» – зазначав свого часу С. Худеков [10; 23]. На середньовічні народні танці звертається особлива увага, оскільки в них закладений початок шляхетних придворних танців ХVІ ст. А саме вони слугують основою майбутнього балету.

Розвідки художньої мови «високих» і «низьких» жанрів відбувалися в основному емпіричним шляхом. У добу Відродження (ранній) в Італії видані 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; *na* виконувались швидше з притупом. До таких танців «*balli*» належали: *Giocosa*, *Duchesso*, *Colonese*, *Ingrata*, *Gelosia*, *Graziosa* і ін.

Наприкінці ХV – поч. ХVІ ст. у розвитку жанру придворного балету (маскаради, пасторалі, танцювальні дивертисменти, інтермедії) помічається видозмінення і 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. 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 танці.

Спільна «аристократизація» сутності народних танців, яскравий прояв у ньому людських пристрастей спричинили появу у діадах (придворних парних танцях, що виконувалися на балах при вельможних дворах Європи), сучасної хореографічної мови, більш типізованої, помірної у порівнянні з народними танцями. Натомість злагоженої, художньо привабливої, жанрово конкретизованої (павана, алеманда, гальярда, куранта, жига, рігодон, гавот, менует, сарабанда тощо). Таким чином, епоха Відродження впровадила в 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 О. Бі у праці «Der Tanz» [11] сформував власне бачення 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–XV – удосконалення та індивідуалізація рухів (до 1800 р.); 3) германо-слов'янський – епоха вальсу, мазурки і польки – ускладнення та жанровий синтез. С. Худеков доповнює цей список IV періодом – екзотичного танцю на чолі з танго [10; 320-396].

Сценічне танцювальне мистецтво послідовно розвивалося паралельно з салонними танцями до правління Людовіка XIV, в якому балет посів чільне місце в ряду витончених мистецтв. Усі вищепераховані європейські танці народного походження виконувались в аристократичному середовищі, набуваючи 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 має 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. Означивши такий вигляд, танець був визнаний не лише як розвага за допомогою пересувань корпусу, але як шляхетне мистецтво, що репрезентує засіб для передачі душевного настрою в «гордовитому ритмі красивих ліній» [10; 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 і 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 Т. Арбо), в якій систематизовано хореографічну мову танців сучасності, що склали перехідний етап до сценічних танців (Ф. Карозо, 1581 р.; Негрі, 1602 р.; Т. Арбо, «Оркесографія» та ін.) [10; 363].

Поняття про канонічні основи, константи сценічного танцю, без яких самостійний балетний театр не може існувати, формується з другої пол. 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.

Рационалістичність 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. Украй 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

бачимо і того, що чуємо» [4; 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 поч. XVII ст. – гротескових балетах-маскарадах (Генріх IV).

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» [7; 41].

Свого часу Ж. Новерр фіксував 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.

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 театральньо-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 сюжети з селянського життя вирішуються засобами хореографії. Осмислення класиками-просвітителами категорії «національного» як сукупності усіх подібних рис народу (Дідро) Новерр проектував 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 М. Петіпа, французькі артисти балету, що 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 р. у Харкові влаштовано театр. Давалися балети, що ставив «відставний Санкт-Петербурзького театру тансер 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» [3; 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 40 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 книзі «Мандрівка до Малоросії» (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» [9; 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 XIX ст. розпочався якісно новий етап у західноєвропейському мистецтві класичного танцю. В 30–40 рр. XIX 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 увага приділялася танцювальній формі. Хореографічна практика й теорія танцю довели, що смисл форми втілюється виражальними засобами, що мають свою специфіку в кожному з видів художньої мови сценічної хореографії. Таким чином, активне й різнобічне використання європейського та російського хореографічного досвіду відіграло *професійно-спрямовуючу роль* у злеті вітчизняної балетної культури.

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 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 є 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, що 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 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 й 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 своїх характерних особливостей – розкутості, імпровізаційності, природності пластичного образу.

Для української культурної традиції характерна взаємодія народного й елітарного начал. Унаслідок цієї взаємодії формувалося і пісенне, і танцювальне мистецтво, збагачуючись у змісті, розширюючи й урізноманітнюючи арсенал власних виражальних засобів. Ця взаємодія інтенсивно 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 зумовило естетичну довершеність, вишуканість і артистизм народного танцю.

Своєрідність протікання культурного процесу в Україні не має аналогів у культурах 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, чиїми турботами вона зводилася на ноги» [6; 208].

З одного боку, танець, формуючись як складова частина обрядово-ритуальної системи, через яку відбувався зв'язок людини з доквіллям за архаїчної доби, зберігає в собі її елементи як відповідні за змістом рухові архетипи (трикрок, «вихилятник», «тинок», «бокова доріжка» тощо). З іншого, таке наслідування, поступово виокремлюючись із ритуального тексту, набуває естетичного значення завдяки численним виконавським інтерпретаціям у різних побутових і сценічних контекстах. Проте

для більшості інтерпретаторів народного танцю у 10–30-ті роки ХХ ст. фольклорні зразки не завжди були доступними. Тому у танцювальному мистецтві означеного періоду переважає опосередкований підхід до їхнього сценічного втілення [12]. Орієнтацію на стилізовані й трансформовані мовні засади 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. Перша модель ґрунтувалася на використанні українського танцю у чистому вигляді.

У театральний побут її впроваджував В. Верховинець. Балетмейстер, фіксує особливості фольклорного зразка, відтворював їх у контексті музично-драматичних, оперних та опереткових вистав, які здійснювала трупа М. Садовського [2; 12]. Розвиток сценічних форм народного танцю пов'язаний з музично-драматичними і оперними постановками М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського і ін. У 1907–1919 рр. у І стаціонарному українському театрі М. Садовського в Києві 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» (23.11.1910 р.). Цікавими у постановці В. Верховинця були веснянки карфагенянок і гопак на Олімпі, танець молоді біля корчми, поставлений для драми І. Франка «Украдене щастя» (прем'єра 7.03.1912 р.) [8; 102]. Винахідливо скомпоновані і поставлені обрядові «хори веснянок» у п'єсі «Маруся Богуславка» вдало розкривали суттєві риси ліричних персонажів, підпорядковуючи «вірні копії» народних танців яскраво-комедійному і гостросатиричному режисерському рішенню. Проте, спроба побудувати повністю на цьому принципі балетну композицію виявилася невдалою.

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 І 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 ст., коли український сценічний танець успішно розвивався у виставах І 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» [1; 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 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.

Висновки. Таким чином, важливе місце в еволюції національного хореографічного формотворення посідає академічний український народний танець. Унікальність академічної форми виконання створювалася 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 злитті класичної та народної хореографії. Занепад романтичних традицій в балетному мистецтві Франції, Італії, Англії пов'язаний з кардинальною зміною світоглядних координат кінця ХІХ – поч. ХХ 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.

Формування жанру української національної балетної вистави в перші десятиліття ХХ 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.

Список використаної літератури

1. *Верховинець (Костів) В.* Теорія народного українського танка. Полтава, 1920. 71 с.
2. *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.
3. *Квітка-Основ'яненко Г.* Історія українського театру у Харкові. Харків, 1964. 448 с.
4. *Легка С.* Народний танець як атрибутивний елемент українського професійного театру (кінець ХІХ – початок ХХ ст.). *Культура і мистецтво у сучасному світі.* Київ : КНУКіМ, 2002. Вип. 3. С. 41–46.
5. *Легка С.* Українська народна хореографічна культура ХХ ст. : дис...канд. іст. наук : 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2003. 173 с.
6. *Макаров А.* Світло українського бароко. Київ: Мистецтво, 1994. 286 с.
7. *Новерр Ж.* Письма о танце. М.-Л. : Academia, 1927. 156 с.
8. *Станішевський Ю. О.* Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка : історія і сучасність. Київ: Муз. Україна, 2002. 734 с.
9. *Сиповський В.* Україна в російському письменстві (1801–1850 pp.). УАН. *Зб. іст.- філол. Відділу*, LVIII. Київ, 1928.
10. *Худеков С.* Искусство танца: История. Культура. Ритуал. Москва : Эксмо, 2010. 544 с.
11. *Oskar B.* Der Tanz. Copyright. 1923 Julius Bard, Berlin 1923.395 с.
12. *Архетип.* *Енциклопедія сучасної України.* [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http:// esu. com. ua/search_articles.php?id=44787](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=44787).

References

1. *Verkhovynets (Kostiv) V.* Teoriia narodnoho ukrainskoho tanka. Poltava, 1920. 71 s.
2. *Horbatova N. O.* Stanovlennia mystetstva klasychnoho tantsiu v Ukraini (20–30-ti roky XX st.) : dys...kand. ist. nauk : 17.00.01 / Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv, 2004. 177 s.
3. *Kvitka-Osnovianenko H.* Istoriia ukrainskoho teatru u Kharkovi. Kharkiv, 1964. 448 s.
4. *Lehka S.* Narodni tanets yak atributyvnyi element ukrainskoho profesiinoho teatru (kinets XIX – pochatok XX stolittia). *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti.* Kyiv : KNUKiM, 2002. Vyp. 3. S. 41–46.
5. *Lehka S.* Ukrainska narodna khoreohrafichna kultura XX st. : dys...kand. ist. nauk : 17.00.01 / Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv, 2003. 173 s.
6. *Makarov A.* Svitlo ukrainskoho baroko. Kyiv: Mystetstvo, 1994. 286 s.
7. *Noverr Zh.* Pysma o tantse. M.-L. : Academia, 1927. 156 s.
8. *Stanishevskiy Yu. O.* Natsionalnyi akademichniy teatr opery ta baletu Ukrainy im. T. Shevchenka : istoriia i suchasnist. Kyiv: Muz. Ukraina, 2002. 734 s.
9. *Sypovskiy V.* Ukraina v rosiiskomu pysmenstvi (1801-1850 pp.). UAN. *Zb. ist. – filol. Viddilu*, LVIII. Kyiv, 1928.
10. *Khudekov S.* Yskusstvo tantsa: Ystoryia. Kultura. Rytual. Moskva : Eksmo, 2010. 544 s.
11. *Oskar Bie.* Der Tanz. Yzd-vo Copyright. 1923 Julius Bard, Berlin 1923.395 s.
12. *Arkhetyp.* *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy.* [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: [http:// esu. com. ua/search_articles.php?id=44787](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=44787).

ГЕНЕЗИС И ЭТАПЫ ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ПУТИ К УКРАИНСКОМУ БАЛЕТНОМУ ТЕАТРУ

Маркевич Лариса Анатольевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии, Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне

Прослежена история происхождения и становления профессионального танца, в частности сделан акцент на том, что он происходит из ремесла. Рассмотрена исполнительская танцевальная культура в целом и развитие профессионализма в исполнительском мастерстве, который в дальнейшем привел к возникновению понятия «академизм», указаны критерии специфики танцевально-пластического языка. Очерченный исторический путь театрализации танца, этапы дифференциации профессионального и народного танцев.

Ключевые слова: танец, хореография, хореографическое наследие, хореографическое искусство, балетное искусство, танцевальная культура, украинский балетный театр.

GENESIS AND STAGES OF THE DIFFERENTIATION OF THE DANCING CULTURE ON THE WAY TO THE UKRAINIAN BALLET THEATER

Markevych Larysa – Candidate of Arts, Associate Professor of Choreography,
Rivne State Humanities University, Rivne

The history of origin and formation of professional dance has been traced, in particular the emphasis that it originates from craft. Performing dance culture in general and the development of professionalism in performing skills, which subsequently led to the emergence of the concept of «academicism», the criteria of the specificity of dance and plastic language. The historical way of theatricalization of dance, stages of differentiation of professional and folk dances are outlined.

Key words: dance, choreography, choreographic heritage, choreographic art, ballet art, dance culture, Ukrainian ballet theater.

UDC 429/37/29/1

GENESIS AND STAGES OF THE DIFFERENTIATION OF THE DANCING CULTURE ON THE WAY TO THE UKRAINIAN BALLET THEATER

Markevych Larysa – Candidate of Arts, Associate Professor of Choreography,
Rivne State Humanities University, Rivne

The aim: to investigate the genesis and stages of differentiation of dance culture, trace the history of origin and formation of professional dance.

Research methodology: historical – to establish the sequence of conditions in which the process of formation and development of dance culture, creation of movements and acquisition of professional skills by performers took place; analytical – in the study of art literature in the relevant direction, the analysis of the potential meaning of choreographic movements at the level of artistic language and genre formation; cultural – in the identification of trends and patterns that contributed to the transformation.

Results. In the early nineteenth century a brand new stage in Western European classical dance art has begun. In the 30-40's of the XIX century choreographic language begins to be regarded as a coherent system of poetic generalization, a special role in which the level of typing (conditional effectiveness) plays in each individual stage situation. In the middle of the century, there was a transition to an academic system of choreography, when much attention was paid to dance form. Choreographic practice and dance theory have proven that the meaning of form is embodied by expressive means that have their own specificity in each type of artistic language of stage choreography. Thus, the active and versatile use of European and Russian choreographic experience played a professional and guiding role in the rise of national ballet culture. The decline of the romantic traditions in the ballet art of France, Italy, England is connected with a radical change in the ideological coordinates of the late nineteenth – early twentieth centuries, the individualization of philosophical and aesthetic principles in the arts. The preserved and renewed traditions of ballet, as an independent stage genre in its classical forms, received a new breath in Russia due to the creativity of symphonist composers (O. Glazunov, P. Tchaikovsky) and classical ballet masters (L. Ivanov, M. Petipa), and subsequently – in Ukraine.

Novelty. The components of artistic language that have undergone modification in Ukrainian classical ballet under the influence of popular choreographic experience during a certain historical period (expressive means, choreographic technique, type of expression, sign meanings) are investigated.

The practical significance. Is the possibility of using its results in the preparation of general and special training courses provided by educational and professional programs of training specialists in the departments of choreography of higher specialized educational institutions, such as: «History of Ukrainian choreographic culture», «Theory and history of classical dance» and others.

Key words: dance, choreography, choreographic heritage, choreographic art, ballet art, dance culture, Ukrainian ballet theater.

Надійшла до редакції 5.07.2020 р.

УДК 792.82(477)

ЧОЛОВІЧИЙ ТАНЕЦЬ У БАЛЕТНОМУ ТЕАТРИ УКРАЇНИ 50–60-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Карандєєва Олена Ігорівна – заслужена артистка України,
доцент кафедри хореографічного мистецтва, Київський
національний університет культури і мистецтв, м. Київ,
<http://orcid.org/0000-0002-1550-8996>
[DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.332](https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.332)
elena_ballerina@ukr.net

Проаналізовано чоловіче виконавство у балетному театрі України 1950–1960-х рр. – у період переходу від хореодрами до симфонічних балетних вистав. Зазначено, що в той період відбувалося оновлення