

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
KYIV NATIONAL UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ

Науковий журнал

DANCE STUDIES

Scientific journal

Том 7, № 2
Vol. 7, No 2

Засновано в 2018 р.
Founded in 2018 year

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКІМ
KYIV
KNUKIM PUBLISHING
2024

У науковому журналі висвітлюються актуальні питання теорії, історії та практики вітчизняної та зарубіжної хореографічної культури, а також міждисциплінарні проблеми, дотичні до означеної сфери.

Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, усіх, хто прагне отримати знання з хореографії теоретичного й прикладного характеру.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол №9 від 11.12.2024 р.)*

Редакційна колегія

Підлипська А., доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна (головний редактор);

Гутник І., кандидат педагогічних наук, професор, професор кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна;

Бігус О., кандидат мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Бойко О., кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна;

Погребняк М., доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри мистецтвознавства та позашкільної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, Полтава, Україна;

Павлюк Т., доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри мистецтв, ПВНЗ «Київський університет культури», Київ, Україна;

Еткінд О., професор історії, кафедри історії та цивілізації, Європейський університетський інститут, Італія.

Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Crossref, DOAJ, ERIH PLUS, MIAR, Google Академія, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).

*За точність викладених фактів та коректність цитування
відповідальність несе автор.*

Адреса редакційної колегії: м. Київ, вул. Є. Коновальця 36, к. 801а.

Київський національний університет культури і мистецтв, видавничо-редакційний відділ, тел.: (097)719-21-44; web: dancestudios.knukim.edu.ua

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення No 1210 від 31.10.2023 року. Ідентифікатор медіа: R30-01920.

Видання включено до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») відповідно до наказу МОН України від 29.06.2021 року № 735 за спеціальністю 024 «Хореографія».

ISSN 2616-7646 (Print)
ISSN 2617-3786 (Online)

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2024
© Автори статей, 2024

The scientific journal covers the topical issues of the theory, history and practice of domestic and foreign choreographic culture, as well as interdisciplinary problems that are tangible to the identified sphere.

The publication is intended for scientists, teachers, post-graduate students, all who aspire to obtain theoretical and applied knowledge of choreography.

*Recommended for publication by the Academic
Council of the Kyiv National University of Culture and Arts
(Minutes No. 9 of 11.12.2024)*

Editorial board

Pidlypska A., Doctor of Science in Art Studies, Professor, Professor at the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine (Editor-in-Chief);

Hutnyk I., PhD in Pedagogy, Professor, Professor at the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

Bihus O., PhD in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Boiko O., PhD in Art Studies, Professor, Professor at the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

Pohrebniak M., Doctor of Science in Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Art Studies and Extracurricular Education of V.G. Korolenko Poltava National Pedagogical University, Poltava, Ukraine;

Pavliuk T., Doctor of Science in Art Studies, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Arts, Private Higher Educational Institution "Kyiv University of Culture", Kyiv, Ukraine;

Etkind A., Professor of History, the Department of History and Civilization, European University Institute, Italy.

The scientific journal is displayed in BASE, Crossref, DOAJ, ERIH PLUS, Google Scholar, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky, Scientific Periodicals of Ukraine (URAN).

The author is responsible for the accuracy of the facts and the correctness of the quotation.

Editorial office address: Kyiv, Off. 801a, Ye. Konovalts st., 36.

Kyiv National University of Culture and Arts, publishing and editing department,
tel.: (097)719-21-44; web: dancestudios.knukim.edu.ua

Registration of Print media entity: Decision of the National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine: Decision No. 1210 as of 31.10.2023. Media ID: R30-01920.

The Journal is included in the category "B" of the List of scientific professional editions of Ukraine in the program subject area 024 "Choreography" by Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine from 29 June 2021 № 735.

ISSN 2616-7646 (Print)
ISSN 2617-3786 (Online)

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2024
© Authors of articles, 2024

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

Чурпіта Т.

Балет «Сім красунь» у постановці Миколи Трегубова 1954 року 106

Коритна А.

Відкриття кафедри бальної хореографії
в Київському державному інституті культури:
соціокультурні та мистецько-педагогічні передумови 113

Лань О.

Балет-інсталяція «Дон Жуан з Коломиї»
як синтезована форма хореографічного твору 120

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОСТІ

Перова Г., Хоцяновська Л.

Балет «Тіні забутих предків»
Івана Небесного – Артема Шошина
як новий тип сучасної української балетної вистави 132

Мішин М., Верховенко О.

Вільям Форсайт: проблематика стильового оновлення
балетного словника 139

ТАНЕЦЬ У МІЖДИСЦИПЛІНАРНІЙ ПЛОЩИНІ

Шнуренко Т., Морозов А.

Інтерпретування української народнопісенної творчості
в сучасних балетних виставах 148

CONTENTS

HISTORY AND THEORY OF DANCE

Churpita T.

Ballet *Seven Beauties* Staged by Mykola Trehubov in 1954..... 106

Korytna A.

Establishment of the Department of Ballet Choreography
at the Kyiv State Institute of Culture:

Socio-Cultural and Artistic-Pedagogical Prerequisites..... 113

Lan O.

Ballet Installation *Don Juan from Kolomyia*

as a Synthesized Form of a Choreographic Work..... 120

ACTUAL PROBLEMS OF CHOREOGRAPHIC ART OF OUR TIME

Perova H., Khotsianovska L.

Ivan Nebesnyi's Ballet *Shadows of Forgotten Ancestors* by Artem Shoshyn

as a New Type of Contemporary Ukrainian Ballet Performance 132

Mishyn M., Verkhovenko O.

William Forsythe: Problematics of Stylistic Renewal

of the Ballet Vocabulary..... 139

DANCE IN THE INTERDISCIPLINARY PLANE

Shnurenko T., Morozov A.

Interpretation of Ukrainian Folk Song Creativity

in Modern Ballet Performances 148

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

HISTORY AND THEORY OF DANCE





УДК 792.82:7.071.2(477.83-25)"1954"

DOI: 10.31866/2616-7646.7.2.2024.333041

**БАЛЕТ «СІМ КРАСУНЬ»
У ПОСТАНОВЦІ МИКОЛИ
ТРЕГУБОВА 1954 РОКУ****BALLET SEVEN BEAUTIES
STAGED BY MYKOLA TREHUBOV
IN 1954****Чурпіта Тетяна Миколаївна,**

кандидат педагогічних наук, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0001-5412-404X>,
nikolaschurpita@gmail.com

Tetiana Churpita,

PhD in Pedagogy, Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0001-5412-404X>,
nikolaschurpita@gmail.com

Анотація**Abstract**

Мета статті – проаналізувати балет «Сім красунь» у постановці М. Трегубова 1954 р. на основі першоджерел. **Методологія.** Дослідження ґрунтується на історичному (вивчення подій у хронологічній послідовності з урахуванням історико-культурного контексту), історіографічному (аналіз наявних наукових праць із досліджуваної проблематики) та аналітичному (вивчення джерельної бази, подій, фактів тощо) підходах. **Наукова новизна.** Уперше на основі першоджерел здійснено комплексний аналіз балету «Сім красунь» у постановці М. Трегубова 1954 р. на сцені Львівського театру опери та балету; виявлено як найвдаліші балетмейстерські рішення та яскраві сценічні образи, так і окремі недоліки в виконавській техніці артистів. **Висновки.** 16 та 17 жовтня 1954 р. на сцені Львівського театру опери та балету відбулися перші покази балету «Сім красунь» на музику азербайджанського композитора Кара Караєва в постановці головного балетмейстера театру М. Трегубова, який виступав як режисер вистави, диригента С. Арбіта, художника Ф. Нірода, балетмейстера-педагога К. Васиної. Відгуки про виставу відзначали майстерність постановника, особливо його здатність до глибокого соціального осмислення твору, де центральне місце відводилося азербайджанському народові, а також виразну динаміку музично-хореографічної композиції. Балетмейстер, відмовившись

The purpose of the article is to analyse the ballet *Seven Beauties* staged by M. Trehubov in 1954 on the basis of primary sources. **Research methodology.** The research is based on historical (study of events in chronological order, taking into account the historical and cultural context), historiographical (analysis of existing scientific works on the subject) and analytical (study of the source base, events, facts, etc.) approaches. **Scientific novelty.** For the first time, a comprehensive analysis of the ballet *Seven Beauties* staged by M. Trehubov in 1954 at the Lviv Opera and Ballet Theatre was carried out on the basis of primary sources; the most successful choreographic solutions and vivid stage images, as well as certain shortcomings in the performing technique of the artists, were identified. **Conclusions.** On 16 and 17 October 1954, the Lviv Opera and Ballet Theatre hosted the first performances of the ballet *Seven Beauties* to music by Azerbaijani composer Kara Karaev, staged by the theatre's chief choreographer M. Trehubov, who acted as the director of the performance, conductor S. Arbit, artist F. Nirod, and choreographer-teacher K. Vasina. Reviews of the performance praised the director's skill, especially his ability to deeply comprehend the social meaning of the work, where the Azerbaijani people were at the centre, as well as the expressive dynamics of the musical and choreographic composition. The choreographer, having abandoned the pantomime approach, was able to create deep



від пантомімічного підходу, зміг створити глибокі хореографічні характеристики персонажів. Використовуючи народний танець, М. Трегубов яскраво передав різноманітні образи семи красунь, виразно розкрив ліричні лінії головних героїв, цікаво композиційно вирішив образи семи ремісників, майстерно поставив трудові танці, розкішні дивертисментні сцени та без використання гротеску зобразив негативних персонажів. Попри вдало підібраний акторський ансамбль критики рекомендували балетмейстеру доопрацювати масові сцени другої дії та вдосконалити виконавську майстерність окремих танцівників. Загалом новий балет визнали значним творчим досягненням колективу та прогнозували йому тривале сценічне життя. Проте на львівській сцені виставу показали лише 16 разів, після чого її замінили новими мистецькими проектами.

Ключові слова:

Микола Трегубов; Львівський театр опери та балету; балетмейстер; балет «Сім красунь»; танець; хореографія.

choreographic characteristics of the characters. Using folk dance, M. Trehubov vividly conveyed the diverse images of the seven beauties, expressively revealed the lyrical lines of the main characters, composed the images of the seven artisans in an interesting way, skilfully choreographed labour dances and luxurious sabotage scenes, and portrayed negative characters without using grotesque. Despite the well-chosen cast, critics recommended that the choreographer refine the mass scenes of the second act and improve the performance skills of individual dancers. In general, the new ballet was recognised as a significant creative achievement of the company and predicted a long stage life. However, the performance was shown only 16 times on the Lviv stage, after which it was replaced by new artistic projects.

Keywords:

Mykola Trehubov; Lviv Opera and Ballet Theatre; choreographer; ballet Seven Beauties; dance; choreography.

Актуальність теми дослідження. Заслужений діяч мистецтв УРСР Микола Трегубов тривалий час обіймав посаду головного балетмейстера Львівського театру опери та балету, де здійснив постановку понад 22 спектаклів і численних танцювальних сцен в операх. На особливу увагу заслугове його балет «Сім красунь» на музику азербайджанського композитора Кара Караєва (1954), в якому яскраво проявився талант постановника. Глибоке трактування твору, оригінальні сценічні рішення, винахідливість і витонченість у створенні хореографічних образів персонажів роблять цю постановку важливим об'єктом аналізу та дослідження для розуміння розвитку українського балетного мистецтва другої половини ХХ ст.

Аналіз останніх досліджень. Серед публікацій, у яких згадується балет «Сім красунь» Кара Караєва в постановці М. Трегубова на львівській сцені, варто назвати дослідження А. Терещенко (1989) та О. Петрика (2020). Значний інтерес викликають періодичні видання «Вільна Україна» та «Львівська правда» 1954–1958 рр., де розміщено рецензію на прем'єру балету «Сім красунь» та репертуар львівських театрів.

Мета статті – проаналізувати балет «Сім красунь» у постановці М. Трегубова 1954 р. на основі першоджерел.

Виклад основного матеріалу. 16 та 17 жовтня 1954 р. на сцені Львівського театру опери та балету відбулися прем'єрні покази балету «Сім красунь» на музику азербайджанського композитора Кара Караєва. Львівський театр став третім після Бакинського (1952) та Малого Ленінградського (1953) театрів, що представили свою версію цієї вистави.



Балетна інтерпретація твору була створена за мотивами кількох поем видатного азербайджанського поета, майстра слова та мислителя XII ст. Нізамі Гянджеві. Лібрето підготували І. Ідаятзаде, Ю. Слонімський та С. Рахман.

Над постановкою працювала талановита творча команда на чолі з головним балетмейстером театру М. Трегубовим, який виступив також як режисер вистави. Диригентом став А. Арбіт, сценографію створив народний художник УРСР Ф. Нірод, а балетмейстером-педагогом виступила К. Васіна.

Балет складався з чотирьох дій та дванадцяти картин. Події відбувалися в Азербайджані в VI столітті ([Сім красунь], 1954, с. 9).

Короткий зміст балету.

Під час нічної грози шах Бахрам шукає притулку в руїнах старого замку, де зустрічає пустельника. Той показує йому фрески з зображеннями семи чарівних красунь, які оживають в його уяві та закликають до себе.

На світанку шах зустрічає молодого мисливця Мензера та його сестру Айшу. Бахрам, переодягнений у мисливця, викликає Мензера на поєдинок, перемагає, після чого вони обмінюються дарами. Між шахом і Айшею виникає взаємне захоплення.

У цей час візир, що прагне влади, повідомляє Бахраму про напад хазарів. Вирuşаючи в похід, шах залишає його правителем, не підозрюючи про змову. Візир наказує вбити Бахрама, але замах зазнає невдачі.

Тим часом ремісники потерпають від свавілля збирачів податків, а візир потай збагачується. Дізнавшись, що шах вижив, він прикидається вірним слугою. Бахрам повертається зі славою, але не звертає уваги на страждання народу, прагнучи лише насолоджуватися розкошами палацу. Коли ремісники просять у нього захисту, шах залишається байдужим. Мензер намагається викрити візира, але той майстерно перекладає провину на своїх слуг. Бахрам не терпить втручання у свої справи та продовжує святкувати, поки візир таємно заарештовує супротивників Бахрама.

Попри прохання Айші звільнити брата та ремісників Бахрам віддає жорсткий наказ – усіх стратити. У гніві Мензер відмовляється від дружби з шахом, кидаючи йому дарований пояс. Бахрам залишається самотнім у своїй владі, а візир відволікає його розвагами.

У цей час народ піднімається на бунт. На сільському святі переховується Мензер, але візир прибуває з вартою, вимагаючи видати його. Народ відмовляється, і розлючені слуги візира топчуть пшеничні поля. Селяни більше не чекають справедливості від шаха й самі влаштовують народний суд, убиваючи візира.

Бахрам повертається до руїн замку, але образи семи красунь втратили свою чарівність, він у розпачі. Народні посланці вручають йому одяг мандрівника як символ зречення престолу. Раптом з'являється Айша, яка зізнається, що не може забути простого мисливця, в якого колись закохалася. Вона готова бути з Бахрамом, якщо він зречеться влади. Але шах, охоплений люттю, вбиває її. Народ, об'єднавшись під проводом Мензера, остаточно зрікається шаха та вигнання його з царства ([Сім красунь], 1954, с. 9–12).

Після прем'єри балету в газеті «Вільна Україна» з'явилася рецензія Є. Ніколаєнко (1954), в якій було детально проаналізовано новий творчий проєкт. Автор статті майстерно передала атмосферу сценічної постановки та масштабність задуму, починаючи з музики Кара Караєва – складного симфонічного твору, що гармонійно поєднує народні музичні традиції з глибоким драматизмом. Через роки



відомий театрознавець А. Терещенко (1989), аналізуючи цей музичний твір, зазначала: «Балет Кара Караєва відзначався сміливою новаторськістю. Симфонізм, як ключова тенденція розвитку музичної дії, визначив у ньому й високу напругу пристрастей, і психологічну глибину образів, і динаміку музично-хореографічного розвитку» (с. 46).

Особливо виразно в музиці розкрито образи Мензера та Айші, яким протиставлені різкі, гострі теми Бахрама та візира. Композиція Караєва надавала балетмейстеру широкі можливості для творчої інтерпретації. Однією з особливостей балету стали сім варіацій образів красунь, кожна з яких мала яскраву та легко впізнавану мелодію.

Є. Ніколаєнко (1954) підкреслила доробок диригента С. Арбіта, «... який проявив справжній професіоналізм і творчий підхід до твору, досяг яскравого оркестрового втілення складної партитури Кара Караєва» (с. 4).

Також авторка публікації зупинилася на роботі художника: «Надзвичайно мальовниче художнє оформлення Ф. Нірода. М'які, теплі, прозорі тони декорацій, зовнішня хороша простота оформлення палацу, руїн замку, будинку Мензера, простір, уміле використання сценічної площадки, стильні, зроблені з великим смаком національні костюми – все це справляє прекрасне враження» (Ніколаєнко, 1954, с. 4).

Окрему увагу рецензентка приділила роботі балетмейстера. У відгуку зазначається: «Постановка позначена справжнім талантом. Основна заслуга М. Трегубова полягає в глибокому соціальному й драматичному трактуванні твору. Унікаючи поверхневої «східної екзотики», балетмейстер створив героїчну виставу, що оспівує відвагу та мужність азербайджанського народу» (Ніколаєнко, 1954, с. 4).

Є. Ніколаєнко (1954) писала, що М. Трегубов відмовився від пантомімічної манери розповіді та вибудував балет у найкращих традиціях вітчизняного хореографічного мистецтва. Завдяки творчій винахідливості та витонченому смаку він майстерно створив змістовні хореографічні образи персонажів.

На думку рецензента, балетмейстер талановито й оригінально реалізував сцени з сімома красунями. Спираючись на багату традицію народного танцю, він створив виразні хореографічні портрети індійської, візантійської, хорезмської, слов'янської, магрибської, китайської та найпрекраснішої красунь. Кожен із цих образів вирізнявся унікальним характером і стилем, що надавало їм індивідуальності та виразної відмінності одна від одної.

Балетмейстерський задум майстерно втілили молоді танцівниці трупи, що яскраво відображено в індивідуальних характеристиках, поданих Є. Ніколаєнко.

Так, О. Костюкова темпераментно та майстерно виконала примхливий танець індійської красуні. Л. Ковач яскраво втілила полум'яний вакхічний танець візантійської красуні. Стрункий і виразний танець Г. Раїнської чудово передав динаміку та експресію маграбської (іспанської) красуні. Граційні варіації китайки вдало реалізувала Н. Балухіна.

На думку Є. Ніколаєнко (1954), менш переконливою виглядала партія слов'янської красуні. Це частково зумовлено й тим, що композитор наділив цей образ менш виразними музичними характеристиками порівняно з іншими. Попри гарну сценічність, В. Журавльова потребувала більшої виразності та вдосконалення технічних навичок для виконання цікавої варіації, запропонованої постановни-



ком. Г. Супруновій бракувало необхідної чіткості, яка є важливою для народної узбецької мелодії, що супроводжує образ хорезмської красуні.

«Найпрекрасніший» красуні композитор присвятив витончене адажіо з Бахрамом та чарівний соло-вальс. М. Белова мала всі зовнішні дані для цього образу, проте їй варто вдосконалювати техніку танцю, зокрема легкість рухів і стрибків (Ніколаєнко, 1954).

Образи ремісників – Канатника, Зброяра, Бондаря, Шевця, Тесляра, Колісника, Гончара та Коваля – вражали виразністю та характерністю. Їхні танці, як зазначає критик, були сповнені динаміки, яскравості та глибокого змісту, а оригінальна композиція підкреслювала індивідуальність кожного персонажа.

Не менш вдало постановник разом з артистами втілював і негативних персонажів, уникаючи гротеску. М. Трегубов ухвалив зважене рішення не наслідувати трактування композитора, який зобразив табір ворогів народу з елементами шаржу.

Попри загалом позитивні відгуки на адресу балетмейстера, Є. Ніколаєнко (1954) висловила рекомендацію щодо технічного доопрацювання масових сцен другої дії. Зауваження стосувалися не ефектних і майстерно поставлених трудових танців, а сцен із великою кількістю виконавців, у яких, на думку критика, ще відчувалася «певна недосконалість і зайва метушня».

Особливо виразно вирізнялася лірична лінія балету, втілена в образі ніжної та чарівної Айші. Її роль із натхненням виконала Н. Слободян.

На думку рецензента, образ Айші був сповнений справжньої поетичності. Її героїня розкривалася не лише у великих дуетах і масових сценах, а й у сольних танцях. Зовні прості рухи у виконанні Н. Слободян засвідчували її високу хореографічну майстерність. Балерина блискуче демонструвала артистизм, глибоке перетворення та витончену техніку.

Автор статті також відзначила переконливий і сильний образ народного месника Мензера у виконанні А. Обертена. Його герой втілював мужність, чесність і відвагу, викликаючи довіру глядачів. Водночас рецензентка побажала виконавцю більшої технічної чіткості в сцені першої дії, де Мензер змагається з Бахрамом.

Роль легковажного й егоїстичного Бахрама виконував М. Печенюк. Зі слів Є. Ніколаєнко (1954) дізнаємося, що його природні дані – струнка, висока постать, потужні динамічні рухи та хороша техніка – ідеально відповідали образу шаха. Артист майстерно виконував танець-змагання з Манзером, численні адажіо з Айшею та складні сцени з сімома красунями. Однак подальша робота над образом, як радив автор статті, мала зосередитися на вдосконаленні міміки: одноманітний вираз жорстокості та дещо стереотипна усмішка звужували характер шаха, позбавляючи його глибини.

Образ підступного візира у виконанні О. Сталінського постав у безперервному розвитку. Успіх артиста та постановника полягав у тому, що вони свідомо відмовилися від клішованого образу «театрального лиходія». Стрункий і витончений візир вражав своїм внутрішнім моральним занепадом і нелюдською жорстокістю. Кожен його рух та елемент танцю були пройняті глибоким змістом, підкреслюючи головну суть персонажа – невгамовне прагнення до влади. Особливо вражала сцена в скарбниці шаха, де, приміряючи чужу корону, візир дізнається про повернення Бахрама й миттєво перетворюється на улесливого «покірного слугу».



Досконала техніка та легкість виконання В. Шумейкіна дозволили йому переконливо втілити образ вірного слуги візира – начальника варті.

Успіх балету забезпечив добре підібраний акторський склад та високопрофесійна, старанна праця досвідченого балетмейстера-педагога К. Васіної, завдяки чому молоді балерини в цій постановці продемонстрували значний творчий прогрес. Наостанок критик підкреслила, що «балет “Сім красунь” – справжня творча удача театру опери та балету» (Ніколаєнко, 1954, с. 4).

Окрім рецензії Є. Ніколаєнко, знаходимо й враження театрознавця А. Терещенко (1989) щодо балету «Сім красунь» у постановці М. Трегубова. Вона зазначає, що постановникам (М. Трегубову, С. Арбіту, Ф. Ніроду) вдалося створити захопливу виставу, де класична хореографія гармонійно поєднується з умовно східними танцями. Екзотичне оформлення, казково-вишукані костюми та масштабні дивертисментні сцени за участю всього кордебалету додали постановці видовищності й барвистості.

На цьому тлі особливо виразно прозвучала лірична лінія балету, втілена в образі прекрасної та ніжної Айші, роль якої натхненно виконувала Н. Слободян (Терещенко, 1989, с. 46).

Водночас мистецтвознавець звернула увагу не лише на переваги вистави, а й на її недоліки, хоча не наводить посилань на джерела. Зокрема, вона зазначає, що переобтяженість сюїтно-номерною структурою призводила до надмірного дроблення драматургії та ускладнювала сприйняття сюжетної лінії. Попри це балет здобув прихильність глядачів і довгий час залишався в театральному репертуарі (там само).

Одним із болісних є питання про тривалість сценічного життя балету. За нашими підрахунками «Сім красунь» було показано 16 разів: 11 вистав відбулося у 1954 р. та 5 – у 1955 ([Сегодня в театрах и кино], 1954–1955). Фрагменти з балету демонструвалися під час концертного сезону львівських художніх колективів у Києві взимку 1955 р. (Маркович, 1955). Однак уже в 1956 р. ця постановка зникла з репертуарної афіші, поступившись місцем новим виставам у зв'язку зі швидким оновленням театральної програми ([В театрах і кіно], 1956–1958).

Наукова новизна. Уперше на основі першоджерел здійснено комплексний аналіз балету «Сім красунь» у постановці М. Трегубова 1954 р. на сцені Львівського театру опери та балету, виявлено як найвдаліші балетмейстерські рішення та яскраві сценічні образи, так й окремі недоліки в виконавській техніці артистів.

Висновки. 16 та 17 жовтня 1954 р. на сцені Львівського театру опери та балету відбулися перші покази балету «Сім красунь» на музику азербайджанського композитора Кара Караєва у постановці головного балетмейстера театру М. Трегубова, що виконував функції режисера, диригента С. Арбіта, художника Ф. Нірода, балетмейстера-педагога К. Васіної. Відгуки про виставу відзначали майстерність постановника, особливо його здатність до глибокого соціального осмислення твору, де центральне місце відводилося азербайджанському народові, а також виразну динаміку музично-хореографічної композиції. Балетмейстер, відмовившись від пантомімічного підходу, зміг створити глибокі хореографічні характеристики персонажів. Використовуючи народний танець, М. Трегубов яскраво передав різноманітні образи семи красунь, виразно розкрив ліричні лінії головних героїв, цікаво композиційно вирішив образи семи ремісників, майстерно поставив трудові танці, розкішні дивертисментні сцени та без використання гротеску зобразив



негативних персонажів. Попри вдало підібраний акторський ансамбль критики рекомендували балетмейстеру доопрацювати масові сцени другої дії та вдосконалити виконавську майстерність окремих танцівників. Загалом новий балет визнали значним творчим досягненням колективу та прогнозували йому тривале сценічне життя. Проте на львівській сцені виставу показали лише 16 разів, після чого її замінили новими мистецькими проєктами.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- [В театрах і кіно]. (1956–1958). *Вільна Україна*.
- Маркович, П. (1955, 8 лютого). Львовские артисты в Киеве. *Львовская правда*, 4.
- Ніколаєнко, Є. (1954, 29 жовтня). Творча майстерність. «Сім красунь» у Львівському театрі опери та балету. *Вільна Україна*, 4.
- Петрик, О. О. (2020). *Балетна трупа Львівського театру опери та балету другої половини XX – початку XXI століть: художньо-творчий аспект* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Львівський національний університет імені Івана Франка].
- [Сьогодні в театрах і кіно]. (1954–1955). *Львовская правда*.
- [Сім красунь]. (1954). *Театральний Львів*, 18–20, 9–12.
- Терещенко, А. (1989). *Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка: піввіковий творчий шлях*. Музична Україна.

REFERENCES

- Markovich, P. (1955, February 8). L'vovskie artisty v Kieve [Lviv artists in Kyiv]. *L'vovskaya pravda*, 4 [in Russian].
- Nikolaienko, Ye. (1954, October 29). *Tvorchia maisternist. "Sim krasun" u Lvivskomu teatri opery ta baletu* [Creative mastery. "Seven Beauties" at the Lviv Opera and Ballet Theater]. *Vilna Ukraina*, 4 [in Ukrainian].
- Petryk, O. O. (2020). *Baletna trupa Lvivskoho teatru opery ta baletu druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolit: khudozhno-tvorchyi aspekt* [Ballet company of Lviv Opera and Ballet Theatry in the second half of the 20th – at the beginning of the 21st century: Artistic and creative aspect] [PhD Dissertation, Ivan Franko National University of Lviv] [in Ukrainian].
- [Sehodnia v teatrah y kino] [Today in theaters and cinemas]. (1954–1955). *L'vovskaia pravda* [in Russian].
- [Sim krasun] [Seven Beauties]. (1954). *Teatralnyi Lviv*, 18–20, 9–12 [in Ukrainian].
- Tereshchenko, A. (1989). *Lvivskiy derzhavnyi akademichnyi teatr opery ta baletu imeni Ivana Franka: pivvikoviy tvorchiy shliakh* [Ivan Franko Lviv State Academic Theater of Opera and Ballet: Half a century of creative path]. *Muzychna Ukraina* [in Ukrainian].
- [V teatrah i kino] [In theaters and cinema]. (1956–1958). *Vilna Ukraina* [in Ukrainian].



УДК 378.093.5:793.33]-044.235:378.018.591(477.411)КДІК[091]

DOI: 10.31866/2616-7646.7.2.2024.333042

**ВІДКРИТТЯ КАФЕДРИ
БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ
В КИЇВСЬКОМУ ДЕРЖАВНОМУ
ІНСТИТУТІ КУЛЬТУРИ:
СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТА
МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНІ
ПЕРЕДУМОВИ**

**ESTABLISHMENT
OF THE DEPARTMENT OF BALLET
CHOREOGRAPHY
AT THE KYIV STATE INSTITUTE
OF CULTURE: SOCIO-CULTURAL
AND ARTISTIC-PEDAGOGICAL
PREREQUISITES**

Коритна Аліна Ігорівна,

аспірантка,

Київський національний університет
культури і мистецтв,

Київ, Україна,

<https://orcid.org/0000-0003-3049-9001>alina4342@icloud.com**Alina Korytna,**

PhD student,

Kyiv National University
of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine,

<https://orcid.org/0000-0003-3049-9001>alina4342@icloud.com**Анотація**

Мета статті – виявити передумови відкриття кафедри бальної хореографії в Київському державному інституті культури. **Методологія.** Для проведення дослідження застосовано історико-хронологічний принцип, методи аналізу, теоретичного узагальнення. **Наукова новизна** полягає в з'ясуванні соціокультурних та мистецько-педагогічних передумов відкриття кафедри бальної хореографії в Київському державному інституті культури. **Висновки.** Передумови відкриття кафедри бальної хореографії в Київському державному інституті культури можна умовно поділити на соціокультурні та мистецько-педагогічні. До соціокультурних відносимо послаблення утисків західних проявів у культурі СРСР, завдяки чому від 1957 року бальний танець знову став частиною дозволених дозвілених форм у радянському суспільстві; поступове послаблення ідеологічного тиску на культурно-мистецьку сферу, що привело до поширення в УРСР сучасних напрямів танцю, зокрема новітньої стилістики сучасного конкурсного бального танцю. Здобуття Україною незалежності в 1991 році сприяло демократизації суспільства, зокрема й освітнього середовища, розбудові вітчизняної

Abstract

The purpose of this article is to identify the preconditions for the establishment of a ballet choreography department at the Kyiv State Institute of Culture. **Research methodology.** Historical and chronological principles, methods of analysis, and theoretical generalisation were used to conduct the research. **The scientific novelty** lies in clarifying the socio-cultural and artistic-pedagogical prerequisites for opening the Department of Ballroom Choreography at the Kyiv State Institute of Culture. **Conclusions.** The preconditions for opening the Department of Ballroom Choreography at the Kyiv State Institute of Culture can be divided into socio-cultural and artistic-pedagogical. Socio-cultural factors include the weakening of restrictions on Western influences in the culture of the USSR, thanks to which, from 1957, ballroom dancing once again became part of the permitted forms of leisure in Soviet society; the gradual easing of ideological pressure on the cultural and artistic sphere, which led to the spread of modern dance trends in the Ukrainian SSR, in particular the latest styles of contemporary competitive ballroom dancing. Ukraine's independence in 1991 contributed to the democratisation of society, including the educational environ-



системи хореографічної освіти, руйнуванню інформаційної ізоляції, проникненню з-за кордону новітньої інформації про бальне танцювання. Серед мистецько-педагогічних передумов – відкриття кафедри хореографії у КДІК 1970 року, де провадили викладання дисциплін із бального танцю; створення після 1991 року федерацій бального танцю; підвищення потреби в педагогічно-керівних, виконавських, балетмейстерських кадрах у бальній хореографії та ін. Особистість О. Касьянкової відіграла вагомий роль у відкритті кафедри бальної хореографії. Її масштабна наукова, педагогічна та мистецька діяльність стала взірцем для співробітників кафедри та студентів, однодумців та послідовників по всій Україні, стратегічно вплинула на формування вищої хореографічної освіти у сфері бального танцю.

Ключові слова:

кафедра бальної хореографії; Київський державний інститут культури; Олена Касьянова; бальний танець; хореографія.

ment, the development of the national system of choreographic education, the destruction of information isolation, and the penetration of the latest information about ballroom dancing from abroad. Among the artistic and pedagogical prerequisites were the opening of the Department of Choreography at the KDI in 1970, where ballroom dance disciplines were taught; the creation of ballroom dance federations after 1991; and the increased demand for pedagogical, managerial, performing, and ballet master personnel in ballroom choreography. O. Kasianova played an essential role in opening the Department of Ballroom Choreography. Her extensive scientific, pedagogical, and artistic activities became an example for the staff and students of the department, as well as like-minded people and followers throughout Ukraine. They strategically influenced the formation of higher choreographic education in ballroom dancing.

Keywords:

Department of Ballroom Choreography; Kyiv State Institute of Culture; Olena Kasianova; ballroom dance; choreography.

Актуальність теми дослідження. Наукова увага до культурно-мистецьких феноменів сучасної України, до яких відносимо школу бальної хореографії, сформовану в Київському національному університеті культури і мистецтв (далі – КНУКіМ), сьогодні є надзвичайно важливою, вона дозволяє не лише обґрунтувати унікальність цих явищ, а й довести їх значущість для вітчизняного та світового культурного простору. Кафедра бальної хореографії КНУКіМ (від 2018 року – Освітньо-професійна програма «Бальна хореографія» на кафедрі хореографічного мистецтва) за понад три десятиліття свого існування перетворилася не просто на потужний освітній осередок, а справжню мистецько-педагогічну та наукову школу. Дослідження процесів еволюціонування цієї школи необхідне задля відтворення цілісної панорами розвитку культури України, зокрема хореографічної.

Аналіз останніх публікацій. Діяльність осередку (кафедри, сьогодні – ОПП) бальної хореографії КНУКіМ в останні роки все частіше потрапляє до кола наукової рефлексії. Введення відомостей про кафедру до наукового обігу розпочала О. Касьянова (2004) – ініціаторкою створення кафедри в інституті культури. Л. Шестопал (2023), аналізуючи радянський період функціонування бального танцю в Україні, звертає у вагу на становлення системи викладання бального танцю в Київському державному інституті культури ім. О. Є. Корнійчука від 1970 року, коли було створено першу в УРСР кафедру хореографії, що провадила підготовку фахівців хореографії з вищою освітою. Т. Павлюк (2021) свідчить про формуван-



ня мистецтвознавчої школи на кафедрі, акцентує на науковому доробку, але не бере до уваги мистецько-педагогічний складник діяльності школи. А. Підлипська (2013), розглядаючи специфіку мистецько-педагогічних шкіл, звертається до досвіду становлення та розвитку кафедри як класичного прикладу такого осередку, де є згуртованість навколо лідера заради мистецької, педагогічної, наукової діяльності, виховання плеяди учнів та послідовників. А. Коритна (2022) безпосередньо звернулася до проблеми соціокультурних передумов відкриття кафедри, але поза увагою залишила мистецько-педагогічні. Попри звернення науковців до окремих аспектів роботи кафедри бальної хореографії, можна констатувати відсутність комплексного дослідження, спеціально присвяченого феномену кафедри, виявленню всього спектра передумов її створення. Представлена стаття є одним із кроків на цьому шляху.

Мета статті – виявити передумови відкриття кафедри бальної хореографії в Київському державному інституті культури

Виклад основного матеріалу. Специфіка становлення системи вищої освіти у сфері бального танцю тісно пов'язана з ідеологічними чинниками, адже за радянських часів (1922–1991 рр.) цей різновид хореографії зазнав різного ставлення, офіційно оформленого на рівні державно-партійних регламентаційних документів. Бальні танці перебували під впливом радянських стандартів культури, адже на початках їх забороняли як зразки салонних буржуазних розваг. Проте згодом така політика послабилася, й бальні танці вирішено було інтегрувати до системи радянського дозвілля внаслідок перетворення окремих елементів на масові напівфізкультурні форми для колективного виконання. Такі танці не передбачали набуття майстерності, хореографічної точності, адже повинні були охопити якомога більшу кількість учасників. Уніфікація, спрощення елементів бальних танців для масового споживання призвело до втрати культури їх виконання.

На початку 1930-х рр. переглянуто репертуар бальних танців. О. Касьянова (2004) зауважує, що в цей період відбулося «поновлення багатьох дореволюційних [до жовтневого перевороту 1917 року – А. К.] вітчизняних бальних танців, дозвіл на застосування кращих зразків зарубіжної танцювальної культури з обов'язковим їх критичним переосмисленням. Формування груп нових радянських танців з використанням національного фольклору... Формування системи масового навчання бальному танцю в СРСР, відкриття перших державних шкіл парного (бального) танцю...» (с. 7).

Зауважимо, що жахливі наслідки Другої світової війни відбилися на ідеологічній сфері, де боротьба з космополітизмом спровокувала антизахідні настрої. Однак, запобігаючи неконтрольованих процесів поширення підпільних форм навчання західним бальним танцям, на Всесоюзній конференції з проблем розвитку бального танцю в СРСР, проведеної 1950 року, було оголошено посилення боротьби із західними впливами та чергова спроба впровадження та популяризації масових радянських бальних танців (Касьянова, 2004, с. 7).

Трансформаційні процеси в політичному житті СРСР, пов'язані зі смертю Й. Сталіна, засудженням культу особистості, певними демократичними зрушеннями (період «відлиги»), призвели до послаблення контролю за виконанням бальних танців. Важливу роль у процесах розбудови бального танцювання відіграв міжнародний конкурс 1957 року, вперше проведений у Радянському Союзі



за участі зарубіжних учасників – танцювальних пар та суддів. Ця подія стала каталізатором створення нових колективів бального танцю та зміцнення ті, що вже існували й функціонували напівпідпільно. Поступово в таких колективах почала гостро відчуватися нестача керівників, які б мали хореографічну освіту.

Партійно-державні органи продовжували реалізовувати свої плани зі створення радянських бальних танців. У 1960-х – 1970-х рр. багатотисячними тиражами виходили репертуарні збірники з записами радянських зразків бального танцювання. Т. Благова (2021) з цього приводу зауважує, що «... ідеологічна заангажованість навчально-методичних посібників виявлялася передовсім у сконцентрованості уваги педагогів на бальній хореографії радянського походження, натомість унеможлилювала якісне ознайомлення молоді зі специфікою виконання популярних танців західноєвропейського й латиноамериканського зразків» (с. 156–157).

Радянська програма бальних танців, що складалася зі стилізованих зразків, створених балетмейстерами шляхом взаємодії народних і бальних танців у 1970–1980-х роках в Україні, набула статусу обов'язкової конкурсної програми. А. Підлипська (2013) зауважує, що «... розвиток бального танцю в УРСР підкорявся загальнодержавним директивам, але мав специфічні особливості (проведення несанкціонованих конкурсів за міжнародною програмою – Севастополь; присутність бальних танців національної тематики в репертуарі більшості колективів бального танцю й після скасування обов'язкового їхнього виконання на конкурсах). Почавши розвиток на рівні гуртків, переважно на основі самооплатності, бальний танець у Радянській Україні поступово набув ознак масового виду аматорського мистецтва» (с. 349).

Важливо, що історико-побутовий танець та спортивний бальний танець як навчальні дисципліни входили до планів підготовки фахівців хореографічного мистецтва від моменту заснування кафедри хореографії в Київському державному інституті культури 1970 року. Упродовж понад двадцяти років відбувалося змістове насичення та оновлення програм з бального танцю. Попри спрямованість роботи кафедри хореографії на підготовку переважно фахівців з народно-сценічного танцю, серед студентів були й такі, що спеціалізувалися на бальному танці. Від 1978 року дисципліну «Теорія та методика історико-побутового та сучасного бального танцю» викладала Олена Василівна Касьянова, випускниця цієї кафедри. О. Касьянова також розробила навчальні курси «Теорія та методика викладання сучасного бального танцю», «Керівництво самодіяльним колективом сучасного бального танцю», спецкурс «Особливості викладання бального танцю у школах, гімназіях, ліцеях» (*Справка о присвоении*, 1992).

О. Касьянова відіграла вагомий роль у становленні системи викладання бального танцю у ЗВО та запровадженні самостійного напрямку підготовки фахівців з бального танцю. Вона постійно перебувала у творчому пошуку, створила зі студентами декілька сценічних програм бального танцю, проводила курси підвищення кваліфікації для керівників колективів бального танцю, створювала методичні рекомендації для вивчення танців з метою їх популяризації та поширення.

Науково-дослідницька робота з бального танцю стала новітньою діяльністю, розпочатою О. Касьяною (1987), адже вона однією з перших в СРСР захистила кандидатську дисертацію «Шляхи розвитку радянської бальної хореографії (істо-



ричний аналіз періоду 1917–1941 рр.)». Згодом вона розробила дослідницькі напрями для співробітників та студентів кафедри бальної хореографії.

Новий етап у розвитку бального танцю пов'язаний зі створенням 1991 року суверенної держави України, формуванням вітчизняної системи хореографічної освіти, що обрала шлях урізноманітнення напрямів підготовки (спеціальностей) у закладах вищої освіти.

Зросла потреба підготовки керівників аматорських колективів бального танцю з вищою освітою. Серед мистецьких процесів, які стали каталізатором відкриття кафедр бальної хореографії у закладах вищої освіти України, виділяється розширення сфер функціонування сценічного бального танцю, зокрема збільшення кількості розважальних закладів. Також важливим чинником, що збільшив попит на фахівців бального танцю, стало руйнування «залізної завіси», вільне проникнення інформації про бальний танець у Європі та Америці. Це, своєю чергою, привело до зростання інтересу до бального танцю серед усе більшої кількості людей. Важливо, що в Україні було створено федерації бального танцю, які сприяють масштабуванню клубної діяльності в бальному танці та популяризації цього різновиду хореографії.

1994 року в КДІК відкрито кафедру бальної хореографії за ініціативи кандидата мистецтвознавства, доцента кафедри хореографії О. Касьянової та за підтримки ректора КДІК М. Поплавського, який усвідомлював перспективність підготовки фахівців з вищою освітою з цього різновиду хореографії, а також науковий, організаційний та творчий потенціал О. Касьянової, яку призначив завідувачкою кафедри.

На початку 1990-х років на кафедрі хореографії присвоювали кваліфікації «культпросвітпрацівник, керівник самодіяльного хореографічного колективу». Але це вже не відповідало потребам та тенденціям освітньої та мистецької практик. Випускники кафедри бальної хореографії отримували кваліфікацію «Балетмейстер бальної хореографії, викладач фахових дисциплін, артист». Відкриття кафедри розпочало новий етап функціонування хореографічної освіти в Україні, де від середини 1990-х років розвивався бальний сегмент.

Наукова новизна дослідження полягає у з'ясуванні соціокультурних та мистецько-педагогічних передумов відкриття кафедри бальної хореографії в Київському державному інституті культури

Висновки. Доволі умовно передумови відкриття кафедри бальної хореографії у Київському державному інституті культури можна поділити на соціокультурні та мистецько-педагогічні. До перших віднесемо послаблення утисків західних проявів у культурі СРСР, завдяки чому від 1957 року бальний танець знову ввійшов до кола дозволених дозвілєвих форм у радянському суспільстві; поступове послаблення ідеологічного тиску на культурно-мистецьку сферу, що привело до поширення в УРСР сучасних напрямів танцю, зокрема новітньої стилістики сучасного конкурсного бального танцю. Здобуття Україною незалежності 1991 року сприяло демократизації, зокрема й освітнього середовища, розбудові вітчизняної системи хореографічної освіти, руйнуванню інформаційної ізоляції, зокрема, проникненню з-за кордону новітньої інформації про бальне танцювання.

Серед мистецько-педагогічних передумов – відкриття 1970 року кафедри хореографії у КДІК, де провадили викладання дисциплін з бального танцю; створення після 1991 року федерацій бального танцю; підвищення потреби в педаго-



гічно-керівних, виконавських, балетмейстерських кадрах у бальній хореографії та ін. Особистість О. Касьянової відіграла вагомую роль у відкритті кафедри бальної хореографії. Її масштабна наукова, педагогічна, мистецька діяльність стала взірцем для наслідування співробітників кафедри та студентів, однодумців та послідовників по всій Україні; стратегічно вплинула на формування вищої хореографічної освіти у сфері бального танцю.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Благова, Т. (2021). *Розвиток хореографічної освіти в Україні (XX – початок XXI століття)* [Дисертація доктора педагогічних наук, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка].
- Касьянова, Е. В. (1987). *Пути развития советской балльной хореографии (исторический анализ периода 1917–1941 гг.)* [Автореферат диссертации кандидата искусствоведения, Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского].
- Касьянова, О. В. (2004, 22–23 квітня). Генезис вітчизняної бальної хореографії в контексті загальносвітових процесів. В *Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів* [Матеріали конференції] (с. 4–9). Видавничий центр КНУКіМ.
- Коритна, А. (2022, 24–25 листопада). Соціокультурні передумови створення кафедри бальної хореографії у Київському державному інституті культури. В *Молодіжна наука КНУКіМ – 2022* [Матеріали конференції] (с. 10–12). Видавничий центр КНУКіМ.
- Павлюк, Т. С. (2021). *Бальна хореографія XX – початку XXI ст.: генезис, соціокультурний контекст, тенденції розвитку* [Дисертація доктора мистецтвознавства, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського].
- Підлипська, А. М. (2013). Регіональні школи бального танцю в Україні. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 30, 344–350.
- Справка о присвоении Касьяновой Елене Васильевне ученого звания доцента.* (1992, 16 января). Справа Касьянової Олени Василівни, Архів Київського національного університету культури і мистецтв, Київ.
- Шестопад, Л. В. (2023). *Бальний танець в Радянській Україні 1950-х–1980-х років* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].

REFERENCES

- Blahova, T. (2021). *Rozvytok khoreohrafichnoi osvity v Ukraini (XX – pochatok XXI stolittia)* [Development of choreographic education in Ukraine (XX – early XXI century)] [Doctoral Dissertation, Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University] [in Ukrainian].
- Kasianova, O. V. (2004, April 22–23). Henezys vitchyznianoï balnoi khoreohrafiï v konteksti zahalnosvitovykh protsesiv [Genesis of domestic ballroom choreography in the context of global processes]. In *Teatralne i khoreohrafichne mystetstvo Ukrainy v konteksti svitovykh sotsiokulturnykh protsesiv* [Theatrical and choreographic art of Ukraine in the context of global socio-cultural processes] [Conference proceedings] (pp. 4–9). KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].



- Kasianova, E. V. (1987). *Puti razvitiya sovetskoi bal'noi khoreografii (istoricheskii analiz perioda 1917–1941 rr.)* [Ways of development of Soviet ballroom choreography (historical analysis of the period 1917–1941)] [Abstract of PhD Dissertation, Gosudarstvennyi institut teatral'nogo iskusstva imeni A. V. Lunacharskogo] [in Russian].
- Korytna, A. (2022, November 24–25). Sotsiokulturni peredumovy stvorennia kafedry balnoi khoreografii u Kyivskomu derzhavnomu instytuti kultury [Socio-cultural prerequisites for the creation of the department of ballroom choreography at the Kyiv State Institute of Culture]. In *Molodizhna nauka KNUKiM – 2022* [Youth Science KNUCA – 2022] [Conference proceedings] (pp. 10–12). KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- Pavliuk, T. S. (2021). *Balna khoreohrafiia XX – pochatku XXI st.: henezys, sotsiokulturnyi kontekst, tendentsii rozvytku* [Ballroom choreography of the 20th – early 21st centuries: Genesis, sociocultural context, development trends] [Doctoral Dissertation, M. Ryl'skyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the NAS of Ukraine] [in Ukrainian].
- Pidlypska, A. M. (2013). Rehionalni shkoly balnoho tantsiu v Ukraini [Regional schools of ballroom dance in Ukraine]. *Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture*, 30, 344–350 [in Ukrainian].
- Shestopal, L. V. (2023). *Balnyi tanets v Radianskii Ukraini 1950-kh–1980-kh rokiv* [Ballroom dance in Soviet Ukraine from the 1950s to the 1980s] [Doctoral Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Spravka o prisvoenii Kasianovoi Elene Vasil'evne uchenogo zvaniya dotsenta* [Certificate on awarding Elena Vasilievna Kasianova the academic title of associate professor]. (1992, January 16). Kasianova Olena Vasylivna file, Archive of the Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv [in Russian].



УДК 792.82.02.091:78.085.5](477)"19"

DOI: 10.31866/2616-7646.7.2.2024.333044

**БАЛЕТ-ІНСТАЛЯЦІЯ
«ДОН ЖУАН З КОЛОМІЙ»
ЯК СИНТЕЗОВАНА ФОРМА
ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ****BALLET INSTALLATION
DON JUAN FROM KOLOMYIA
AS A SYNTHESIZED FORM
OF A CHOREOGRAPHIC WORK****Лань Оксана Богданівна,**

доктор філософії (024 Хореографія), доцент,
Львівський національний університет
імені Івана Франка,
Львів, Україна,
<https://orcid.org/0000-0001-7550-7269>
oksaaquerias@gmail.com

Oksana Lan

PhD in Choreography, Associate Professor,
Ivan Franco
National University of Lviv,
Lviv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0001-7550-7269>
e-mail: oksana.lan@lnu.edu.ua

Анотація

Мета статті – схарактеризувати передумови створення хореографічного твору «Дон Жуан з Коломиї» та виявити особливості його формотворення. **Методологія.** Дослідження проведено з застосуванням аналітичного, історико-хронологічного, порівняльного та ін. загальних методів, а також спеціального методу мистецтвознавчого аналізу, що дозволив виявити художні особливості формотворення вистави на основі синтезу мистецтв. **Наукова новизна** полягає у вперше проведеному аналізі компонентів процесу формотворення балету-інсталяції «Дон Жуан з Коломиї» крізь призму композиторського та режисерсько-балетмейстерського рішень. **Висновки.** Балет-інсталяція «Дон Жуан з Коломиї» композитора Олександра Козаренка у втіленні хореографіні Оксани Лань за творами Л. фон Захер-Мазоха «Дон Жуан з Коломиї» та «Венера в хустрі» є складним сучасним сценічним твором, який за формою також можна назвати танцювальною виставою, танцювальним видовищем або балетом-перформансом за умови розгляду його крізь призму різних мистецьких ознак. Музична партитура балету є поєднанням трьох оригінальних, специфічних за своєю будовою, ритмом та етнічними елементами, музичних творів, які проявились у мистецтві балетмейстера синтезом постановочної хореографічної лексики, заданої

Abstract

The purpose of the article is to describe the prerequisites for the creation of the choreographic work *Don Juan of Kolomyia* and to identify the peculiarities of its formation. **Research methodology.** The research was conducted using analytical, historical, chronological, comparative, and other general methods, as well as a special method of art historical analysis, which allowed for identifying the artistic features of the performance based on the synthesis of the arts. Scientific novelty. **The scientific novelty** lies in the first analysis of the components of forming the ballet-installation *Don Juan from Kolomyia* through the prism of the composer's, director's, and choreographer's decisions. **Conclusions.** The ballet-installation *Don Juan from Kolomyia* by composer Oleksandr Kozarenko, choreographed by Oksana Lan, based on the works by L. von Sacher-Masoch *Don Juan from Kolomyia* and *Venus in Fur*, is a complex contemporary stage work, which can also be called a dance performance, a dance spectacle or a ballet-performance, if viewed through the prism of various artistic features. The musical score of a ballet is a combination of three original pieces of music, specific in their structure, rhythm and ethnic elements, which were manifested in the choreographer's art by the synthesis of staged choreographic vocabulary, a given plastic improvisation and performative action, creating an original artistic plastic and choreographic



пластичної імпровізації та перформативної дії, створивши оригінальний художній пластично-хореографічний образ вистави. Застосування елементів перформансу, імпровізації та творчого образного мислення у створенні нових хореографічних форм сприяє розширенню художньо-виразових засобів хореографа й поглибленню його світогляду. Це стимулює експериментальний підхід, сприяє реалізації інноваційних хореографічних концепцій і впливає на розвиток сучасного мистецтва, а також формування нових інтерпретаційних стратегій у культурі. Перспективним видається детальніше вивчення таких хореографічних вистав для визначення та структурування поняття форми хореографічного твору.

Ключові слова:

балет «Дон Жуан з Коломиї»; Олександр Козаренко; Оксана Лань; балет-інсталяція; балет-перформенс; танцювальне видовище; хореографія; танець.

image of the performance. Using performance elements, improvisation, and creative, imaginative thinking to create new choreographic forms helps expand the choreographer's artistic and expressive means and deepen their worldview. This stimulates an experimental approach, promotes the implementation of innovative choreographic concepts, influences the development of contemporary art, and forms new interpretive strategies in culture. It seems promising to study such choreographic performances in more detail in order to define and structure the concept of the form of a choreographic work.

Keywords:

ballet Don Juan of Kolomyia; Oleksandr Kozarenko; Oksana Lan; ballet installation; ballet performance; dance spectacle; choreography; dance.

Актуальність теми дослідження. Початок 1990-х рр. в Україні позначений появою низки новітніх художніх рішень у хореографічному мистецтві, що стало наслідком історико-культурних трансформаційних процесів. Зокрема, оновлення відбувалося через синтез сучасного балетного мистецтва з іншими художніми напрямками. Пожвавлення процесів театралізації та дії перформансів сприяли посиленню художньої цілісності та образної виразності хореографічних постановок.

Дослідник розвитку сучасної хореографії в Україні О. Плахотнюк (2013) констатує, що «...в період набуття українською державою незалежності... в культурно-мистецькому середовищі України з'являється багато сучасних художньо-мистецьких творів, де яскраво прочитуються етнічні, фольклорні першоджерела» (с. 244). Це стосується й музики, й театру, й хореографії. Прикладом прояву синтезу мистецтв у просторі хореографії стала інсталяція для камерного ансамблю та балету «Дон Жуан з Коломиї» композитора О. Козаренко, режисера-хореографа О. Лань за творами Л. фон Захер-Мазоха, що була реалізована у 1995 році. Вистава стала знаковою, акумулювавши низку тогочасних авангардних тенденцій, що важливо проаналізувати з мистецтвознавчих позицій.

Аналіз досліджень і публікацій доводить, що в наукових публікаціях М. Загайкевич (2003), Л. Кияновської (2007), К. Мосесової (2020), О. Плахотнюка (2013, 2016) балет-інсталяція «Дон Жуан з Коломиї» лише згадується, не проводиться комплексний мистецтвознавчий аналіз цього твору. Окремі особливості стилістики хореографії та режисури балету-інсталяції «Дон Жуан з Коломиї» визначено в публікаціях О. Лань (2014, 2018, 2024), а також у її інтерв'ю (Данильченко, 2024). Зважаючи на багатогранність цього сценічного твору, унікальність його музично-



го й хореографічного тексту в аспекті формотворення, йому необхідно приділити спеціальну дослідницьку увагу.

Мета статті – схарактеризувати передумови створення хореографічного твору «Дон Жуан з Коломиї» та виявити особливості його формотворення.

Виклад основного матеріалу. Новий етап розвитку мистецтва хореографії в 90-х роках ХХ століття позначений проникненням в Україну сучасних технік танцю, пошуками нових виразових засобів та художніми експериментами. Виходячи з того, що будь-яка вистава є складним творчим актом, у якому думки та емоції драматурга передаються через внутрішній світ і дію акторів, важливими є дослідження можливостей синтезу сучасного балетного мистецтва з іншими художніми напрямками. Прикладом прояву синтезу мистецтв у хореографічному творі стала інсталяція для камерного ансамблю та балету «Дон Жуан з Коломиї» (композитор – О. Козаренко, режисура та хореографія – О. Лань), підґрунтям для якої стали твори Л. фон Захер-Мазоха «Дон Жуан з Коломиї» та «Венера в хутрі».

Важливою передумовою для створення великого хореографічного твору, як правило, була поява спеціальної музики для втілення танцювальних образів. Характеризуючи термін «балетна музика» та розвиток цього феномена у другій половині ХХ століття, музикознавиця М. Загайкевич (2003) в «Енциклопедії сучасної України» зазначає: «Балетна музика – складова частина синтетичної балетної вистави, створена композитором на основі літературного лібрето для втілення в хореографічних образах... Балетна творчість укр. композиторів 70–80-х рр. характеризується знач. розширенням діапазону драматург., форм. і лексич. засобів... З'являються нові жанрово-стильові віхи... у стилі модерн перетворені гуцул. мотиви в балет. інсталяції за творами Л. Захер-Мазоха “Дон Жуан з Коломиї” О. Козаренка (Львів, 1995, балет “Акверіас” (“Aquerias” – примітка О. Л.), хореограф О. Лань)».

Ідею втілення музичних образів у пластичній формі композитор Олександр Козаренко запропонував у середині 1990-х років хореографіні Оксані Лань, яка сприйняла таку пропозицію як можливість для експерименту зі створенням інноваційного сценічного жанру, близького до авангардного балету. Нею ж було написано лібрето постановки, що базувалося на мотивах двох творів: «Дон Жуан з Коломиї» та «Венера в хутрі».

Прем'єра балету-інсталяції «Дон Жуан з Коломиї» відбулася в рамках міжнародних фестивалів класичної музики: «Київ Музик Фест – 1995» (1 жовтня 1995 року, Київ) та «Контрасти – 95» (30 жовтня 1995 року, Львів). Згодом телекомпанія УТ-2 здійснила телевізійну адаптацію постановки в програмі «Імпреза». Олександр Козаренко зазначає: «Ідея балету “Дон Жуан з Коломиї” постала трохи дивно: мені було запропоновано написати музику до колекції високої моди на основі творчості Леопольда фон Захер-Мазоха. Почалось якесь самозанурення, заглиблення в цю ідею через низку чинників. Я працював у цій виставі з таким професійним хореографом, як Оксана Лань. Вона знаходила версії, тлумачення чисто музичних ходів у пластиці. А для мене це був своєрідний шок. Ніколи не думав, що можна так розшифрувати музичну партитуру, знаходячи пластичні еквіваленти, не ілюструючи сюжету, досягати ідентичності того, що діється на сцені, з процесами музичної матерії» (Дьячкова, 1996, с. 11).

Тут доцільно зазначити особливість музичного матеріалу. Музичний складник цього мистецького проєкту є конгломератом різних оригінальних музичних творів. Музикознавиця О. Коменда (2023) вважає, що «... композитор вперше,



за принципом пародії, поєднав раніше написані композиції в нові синтетичні музично-театральні концепції. Зокрема, три окремі цілком самостійні твори – “Оро” для ансамблю ударних, “Інвенції” для чотирьох мелодійних інструментів та “Concerto Rutheno” для камерного ансамблю – злилися в єдине органічне ціле в балеті “Дон Жуан з Коломиї”».

О. Коменда (2023) розкриває мистецьку унікальність та естетичну значущість творчості композитора Олександра Козаренка через виявлення п’яти ключових ознак: «символічне трактування музичного тексту», що виражається в систематичному зверненні до різноманітних жанрово-стильових форм; «національна тематика», що розкривається через звернення до етнічних джерел, як-от коломийки, острозькі наспіви, українська поезія та використання українських топонімів у назвах творів (Ruthenia, Colomya, Galici); «вокальна природа художнього мислення»; «децентралізація текстових структур», яка проявляється в мозаїчній композиції, зверненнях до алеторики, квазіімпровізації, контрастах мелодії та темпоритму, поєднанні високих і низьких жанрів; «сценічне втілення художніх ідей», що виражено через домінування театральних жанрів, надання сценічних рис «чистій музиці» та драматичну виразність тематизму.

Свою думку щодо музичної партитури та складників музики балету висловлює музикознавець Ю. Чекан (1995): «Музична партитура “Дон Жуан з Коломиї” відзначається складним ритмом, який не дозволяє хореографу вкласти лексику танцю звичайним для нього способом. Інтонаційна драматургія окреслена максимально лапідарно. Перша частина – ударні – натиск, енергія, прагнення. Друга – саксофони – чуттєва лірика, насичена карпатськими інтонаціями. Третя – об’єднання енергії ударних і фольклорно-карпатських оборотів в незвичайне утворення: чи то чардаш (“знак” австро-угорської музики XIX століття), чи то коломийка, батьківщина якої за однією з версій – прикарпатська Коломия. А матеріалом третьої частини став “Кончерто рутено”, який ідеально вписався в новий контекст і розкрив тут досі приглушені пласти свого змісту».

Часописи 1995 року висвітлювали програму заходів фестивалю «Київ Музик Фест-95», реагуючи на визначні події, зокрема на показ балету-інсталяції: «На вечорі театралізованих музичних композицій було представлено синтетичний твір Олександра Козаренка “Дон Жуан з Коломиї” за мотивами творів Леопольда фон Захера-Мазоха (написаний до 100-річчя від дня смерті та 160-річчя від дня народження великого австрійського – народженого у Львові – письменника). Реалізували цю виставу – на мій погляд, досконало – актори львівського балету “Акверіас” (художній керівник – Оксана Лань), Київський квартет саксофонів та ансамбль ударних інструментів “Київ перкашн”» (Сюта, 1995).

Схожу інформацію подає музикознавиця О. Берегова (1995): «...говорячи про екстрамодерні пошуки молодих, маючи на увазі вечір театралізованих музичних композицій, що відбувся в Міжнародний день музики – 1 жовтня – у Будинку вчителя. Тут можна було поринути у світ еротико-містико-фольклорних фантазій О. Козаренка під назвою “Дон Жуан з Коломиї”, які чудово виконали львівський балет “Сквері” (художній керівник – О. Лань)».

Варто зазначити, що автори навчального посібника «Естетика» в розділі «Мистецька панорама України межі XX–XXI ст.» характеризують твір як *балет-інсталяцію*, що виконаний в «новій мові» танцю, новій хореографічній лексиці, та пов’язують його з оновленням балетного театру (Анучина та ін., 2010, с. 205).



На думку Ю. Чекана (1995), «... не цілком зрозумілим був жанр “театралізованої музичної композиції”. Інсталяція – як це стосується музики? І чи впорається балет “Акверіас” зі “слизькою” темою, чи не вдариться в натуралізм? Відповіддю на всі питання стала вистава».

Звернення до визначення терміна «Інсталяція» в трактуванні Г. Складенка (2011) («від англ. installation – установка, розташування, монтаж – вид мистецтва, що є просторовою композицією з різноманітних речей, творів живопису, скульптури, промислових виробів, матеріалів, природних об’єктів, текстової та візуальної інформації, об’єднаних художньою ідеєю, в основі якої – створення умовного середовища»), можна стверджувати про допустимість його використання в назві балету. Адже основним завданням інсталяції є формування в межах експозиційного простору особливого художньо-смыслового середовища, де завдяки новим контекстам і нестандартним синтаксичним та композиційним рішенням створюється унікальне багатовимірне семантичне поняття.

На нашу думку, хореографічну постановку можна схарактеризувати кількома жанровими визначеннями, зокрема як балет-інсталяцію, танцювальне видовище або балет-перформанс. Відмінною рисою вистави є застосування принципів театралізації та елементів перформансу, що спонукало автора хореографії (О. Лань) описати цей твір як танцювальне видовище, а згодом назвати його балетом-перформансом (Лань, 2018, с. 103, 2024, с. 171).

Лібрето вистави «Дон Жуан з Коломиї» є вільною інтерпретацією літературних першоджерел, зі збереженням їхньої символіки, психологізму та відображенням глибинних людських вад. Події, що розгортаються в виставі, є лише короткими «фрагментами» драматургії обох літературних творів. Відповідно до задуму хореографа, у балетній постановці ключовим акцентом стає концепція «мазохізму» З. Фрейда.

У пошуку наскрізної дії, був проведений глибокий аналіз твору та вибір виразних засобів для його втілення. Після ретельного аналізу структури твору та запропонованих обставин, у яких перебувають персонажі, хореографія-режисерка О. Лань виділила ключові події сюжету, через які реалізується наскрізна дія ролей. На досягнення надзавдання працюють всі складники спектаклю. Поєднавши елементи класичного танцю, модерн-танцю, джазового танцю та стилю контемпорарі (contemporary), використавши принципи підтримок у дуєтному танці та прийоми режисури театралізованих видовищ, постановниця упевнено й інтуїтивно оперує широким арсеналом хореографічних засобів, прагнучи не просто передати візуальні образи, а й викликати в глядача глибокі емоційні переживання.

Необхідно зазначити, що в контексті сучасного хореографічного мистецтва елементи мистецтва перформансу відіграють значну роль, вони надають постановкам актуальності та виразної естетики, сприяють активній взаємодії виконавців із глядацькою аудиторією, формуючи динамічну та інтерактивну атмосферу. У загальному розумінні перформанс (або перформенс) – це «публічне створення мистецького твору за принципом синтезу мистецтв, основою якого є мистецький жест» ("Перформанс", б.д.). Перформативні техніки, зокрема імпровізація та спонтанні дії, часто застосовують хореографи з метою генерації оригінальних і непередбачуваних елементів у процесі театральної постановки, що сприяє збагаченню танцювальної лексики (Лань, 2024, с. 172–173).

Можна з упевненістю сказати, що хореографічна лексика балету (чи вистави) «Дон Жуан з Коломиї» є синтетичним утворенням, сформованим на основі різних



композиційних прийомів і методів, особливих поєднань, які зумовлюють унікальну візуальну концепцію сценічного дійства. Визначальним чинником у цьому процесі є оригінальність музичного супроводу, зокрема ритмічна структура та національна визначеність, а також присутність музикантів на сцені, що створює унікальну атмосферу мізансцен. Особливості музичного матеріалу спонукають хореографа шукати новаторські підходи до створення хореографічної лексики, оскільки традиційні танцювальні комбінації, що ґрунтуються на чітких розмірах (парній кількості тактів), не підходять для такого музичного тексту. Зберегти темпоритм мізансцени можна лише орієнтуючись на басові акценти на початку музичного такту. Танцювальні па скоріше нагадують специфічні рухи танцівників, які імпровізують з простором та темпоритмом, ніж класичні хореографічні фігури. Можна припустити, що такий прийом відповідає всім характеристикам мистецтва перформансу.

Наприклад, у першому епізоді четверо чоловіків під звуку барабана виносять головного героя Северина на центр авансцени. Між ударами пролітають довгі паузи, і щоразу група просувається на один крок вперед. Врешті-решт чоловіки залишають головного героя в позі «ембріона». Зі зміною музичної теми Северин повільно сідає спиною до глядача, його еротичні спонтанні «ігри» з камізелькою, обрамленою хутряним коміром розкривають його підкорену природу й пристрасть. У цьому епізоді хореограф-постановник використовує метод «імпровізації в рамках визначеної структури», що ефективно й емоційно відповідає змісту лібрето. Пластичні рухи Северина нагадують еротичні маніпуляції з предметом, що можна інтерпретувати як «еротичний фетишизм». З'явившись несподівано, четверо чоловіків лише збільшують напругу. Вони намагаються забрати камізельку з хутром у головного героя, і зрештою, коли їм це вдається, вони перекидають її над його головою, дразнячи та знущаючи з нього. Тут акцент зроблено на дієвій та ігровій пластиці танцівників. Сама композиція танцю визначається лише каркасом послідовності дій, яка передусім дає виконавцям свободу для власного рухового самовираження. Такий підхід автор обирає, аби підсилити психологічний аспект насмішки над головним героєм, над його підсвідомою залежністю від кохання до Венери та всього, що її нагадує. Мізансцену підсилює «психологічний терор» головного героя, створений імпровізацією акторів-танцівників. Можна стверджувати, що перформативні техніки та імпровізація – особливий та оригінальний режисерський прийом, який поєднує епізоди хореографічної вистави та дозволяє тримати наскрізну дію. З огляду на сказане, цей твір можна також схарактеризувати як балет-перформанс.

У режисурі цього хореографічного твору використано принципи театралізації видовищних форм. Основним художнім образом балету-перформансу автор обирає звичайний товстий спортивний канат. У виставі канат виконує важливу роль «батога» для головної героїні Венери. Завдяки умовній трансформації канат надалі візуально набуває значення «воріт», «акту заручин», «вінчального кільця» та «стіни». Цей символізм зберігається протягом відтворення драматургії всіх епізодів хореографічного твору. Прийом дозволяє глядачеві активно створювати власні асоціації та паралелі.

Наприклад, для створення «обряду вінчання» використовуються прості кроки та малюнки хороводного танцю. Дівчата, тримаючи канат, формують різні фігури: символічні вінчальні ворота, через які проходять Молодий і Молода (Венера і Северин). Згодом канат у руках танцівників утворює «вінчальне кільце», яке спо-



чатку розташовується над парою, а згодом опускається до рівня їх пояса, формуючи умовне «кільце-замок», що символізує злиття двох душ у єдине ціле.

Для підсилення емоційної напруги в епізоді «Кохання Северина та Венери» хореограф застосовує метод партерної підтримки та переносить дію в простір над підлогою: протягом усього епізоду герої перебувають у повітрі – їх тримають на витягнутих руках чоловіки. Любовний діалог асоціативно передається через наближення та віддалення груп танцівників, що підтримують Северина та Венеру, а також через зміни положення тіл головних героїв у повітрі.

Хореографічна лексика епізоду «Народження» базується на основних елементах джаз-танцю, як-от construction-release, позиціонування рук і ніг, а також ізоляція окремих частин тіла. У центрі сцени, на підлозі, спиною до глядача, сидить група чоловіків та жінок. Звукові сигнали підкреслюють їх поодинокі «підглядання за чимось прихованим». Музика поступово набирає темпу та динаміки, що зумовлює збільшення рухової активності. Коли музика досягає свого піка, група розсувається в обидві сторони за допомогою руху, який ковзає і який притаманний contemporary dance, відкриваючи Жінку, яка тримає немовля. Пластична композиція підсилюється акторською грою солістів модерн-балету «Акверіас» (Венера в хутрі – Олена Ієвлева; Северин, Григорій – Сергій Григор'єв; Князь – Андрій Лань; Дон Жуан з Коломиї – Вадим Прокопенко) (Лань, 2018, с. 106). Музикознавиця О. Дьячкова (1996) зазначає: «Не можна не підкреслити, що найяскравішими подіями фестивалю стали композиції, які своїм народженням зобов'язані ініціативі потенційних виконавців» (с. 11).

Фінальна сцена твору є мовчазною й символічною: канат, що перетинає простір по горизонталі, об'єднує всіх персонажів вистави в єдину скульптурну композицію (рис. 1). Це уособлює залежність кожного персонажа від інших у контексті простору, часу та існування.



Рис. 1. Фінальна мізансцена балету-інсталяції «Дон Жуан з Коломиї». Скрин екрана



Характеристику видовища подає Ю. Чекан (1995): «Публіка переповнила зал Будинку вчителя задовго до початку концерту. Що це – інтерес до овіяного шлейфом пікантного еротизму імені письменника, коріння якого, як виявляється, в Україні (народився у Львові, батько – єврей, мати – українка)? Або прагнення бути присутнім на хепенінгу зі скандальним присмаком?.. Виправдалися найсміливіші очікування: “Дон Жуан з Коломиї” виявився на диво поетичною й витонченою поемою про Любов з трагічним трикутником. Успіху сприяло все: висока виконавська майстерність Київського квартету саксофонів на чолі з Юрієм Василевичем та ансамблю ударних інструментів “Київ перкашн”, чарівна пластика львівського балету “Акверіас” (балетмейстер Оксана Лань) і оригінальні костюми (колекція виробів зі шкіри випускників Львівського інституту прикладного мистецтва). І, звичайно, музика».

Варто зазначити, що сценічний костюм у балеті-інсталяції «Дон Жуан з Коломиї» візуально виражає етнічну приналежність через використання елементів традиційного одягу скіфів, виконаних зі шкіри та металевих прикрас, оздоблених чеканкою та різьбленими візерунками. Жіночі плаhti, виконані з ниток, набувають вигляду кольорових сіток з квадратними отворами завширшки п'ять сантиметрів. Всі компоненти костюма вдягнені поверх чорного трико-комбінезону. Така конструкція дозволяє підкреслити силует танцівника темним контуром, що сприяє чіткішому зображенню пластичної побудови композиції за допомогою контрового освітлення, яке додає виразної графічності сценічному руху.

Дослідники сучасного українського хореографічного мистецтва все більше звертають увагу на експериментальні твори хореографів 90-х років ХХ століття. Балет-інсталяція «Дон Жуан з Коломиї» викликав значний резонанс серед поціновувачів музичного та хореографічного мистецтва, про що свідчать відгуки критиків, мистецтвознавців та журналістів. І. Сікорська (1995) зазначає: «Безперечним відкриттям “Фесту’95” я вважаю прем'єру балету Олександра Козаренка “Дон Жуан з Коломиї” за творами Леопольда фон Захера-Мазоха. Очевидно, що не всі читачі знайомі з новелами цього вельми популярного в Європі ХІХ ст. австрійського письменника (хоча й не раз чули термін “мазохізм”). Іще менше знають, що народився Леопольд Захер-Мазох у Львові, а його твори рясніють галицькими етнографічними ознаками. Органічний сплав музики, танцю (балет створений у співдружності з хореографом Оксаною Лань), чудове виконання (Київський квартет саксофонів, керівник Юрій Василевич, ансамбль ударних “Київ перкашн”, Львівський молодіжний балет “Акверіас”), мальовничі костюми, розроблені у Львівському інституті ужиткового мистецтва – все це залишило неповторне враження. Безумовно, ми стали свідками *першого* (виділено мною – О. Л.) українського твору, де майстерно сплавлені національна музика та модерн-балет».

Репрезентація творів Л. фон Захера-Мазоха в хореографічному мистецтві доповнила арсенал балетних вистав українських хореографів. На думку композитора О. Козаренка, «... ми всі русини, і це наша історична самоназва. Те, що в нас її відібрали – питання геополітичне. На зміну цій назві прийшла назва “українець”. Між русином і українцем нема жодної різниці» (Safian, 2021).

Свою думку щодо прем'єри балету-інсталяції «Дон Жуан з Коломиї» на фестивалі «Київ Музик Фест – 1995» висловила О. Муратова (1995): «Головні ідеї “Київ Музик Фесту” – творчість та професіоналізм. Відомі всім ці поняття матеріалізуються на очах, коли буваєш на фестиваліних вечорах... Звичайно, особливий інтерес був до прем'єр. Якщо в недалекому минулому перше виконання творів укра-



їнських композиторів було справою майже буденною, сьогодні це – подія. І вони були. Музично-хореографічні варіації О. Козаренко «Дон Жуан з Коломиї» за творами Л. Захера-Мазоха – перша в цьому ряду. Дивовижний конгломерат з коломийок і прадавніх національних мотивів, на міцній основі професійної школи плюс особлива інтелігентність і прекрасний смак – це музика О. Козаренко. До неї можна ставитися по-різному, але не помітити – не можна».

Високу оцінку виставі також надали музикознавець і композитор Б. Сюта (1995) та меценат і громадсько-політичний діяч М. Коць, висловивши думку про необхідність показувати й дивитися цей сценічний твір.

На прохання Д. Сафіан схарактеризувати професію композитора, О. Козаренко відповів: «До сьогодні не знаю. Бо це здатність сприймати тонкі вібрації та вміння їх втілити в музичний текст. Мушу сказати, що ця здатність не є необмежена. Глибоко переконаний, що кожному відведена своя частинка музичної правди, яку мусиш втілити. Я з прикрістю хочу відзначити, що свою частинку правди як композитор я вже сказав...» (Safian, 2021). Український композитор Олександр Козаренко отримав премію імені Л. Ревуцького за твори «П'єро мертвопетлює» та «Дон Жуан з Коломиї». А модерн-балет «Акверіас» з 2011 року утримує звання народного художнього колективу (художній керівник – доктор філософії, заслужений діяч естрадного мистецтва України Оксана Лань) та продовжує своє творче життя вже понад 35 років на теренах хореографічного мистецтва України.

Наукова новизна полягає у вперше проведеному аналізі компонентів процесу формотворення балету-інсталяції «Дон Жуан з Коломиї» крізь призму композиторського та режисерсько-балетмейстерського рішень.

Висновки. Балет-інсталяція «Дон Жуан з Коломиї» композитора Олександра Козаренка у втіленні хореографіні Оксани Лань за творами Л. фон Захер-Мазоха «Дон Жуан з Коломиї» та «Венера в хутрі» є складним сучасним сценічним твором, який за формою також можна назвати танцювальною виставою, танцювальним видовищем або балетом-перформансом за умови розгляду його крізь призму різних мистецьких ознак. Музична партитура балету є поєднанням трьох оригінальних, специфічних за своєю будовою, ритмом та етнічними елементами, музичних творів, які проявились у мистецтві балетмейстера синтезом постановочної хореографічної лексики, заданої пластичної імпровізації та перформативної дії, створивши оригінальний художній пластично-хореографічний образ вистави.

Застосування елементів перформансу, імпровізації та творчого образного мислення у створенні нових хореографічних форм сприяє розширенню художньо-виразових засобів хореографа й поглибленню його світогляду. Це стимулює експериментальний підхід, сприяє реалізації інноваційних хореографічних концепцій і впливає на розвиток сучасного мистецтва, а також формування нових інтерпретаційних стратегій у культурі.

Перспективним видається детальніше вивчення таких хореографічних вистав для визначення та структурування поняття форми хореографічного твору.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

Анучина, Л., Бурова, О., Уманець, О., & Шило, О. (2010). *Естетика* (Л. Анучина & О. Уманець, ред.). Право.



- Берегова, О. О. (1995, 10 жовтня). Чи можна без магічних слів приборкати стихію? *Хрещатик*, 151.
- Данильченко, Д. (2024, 18 грудня). *Розмова с Оксаною Лань* (С. Смірнов, інтерв'юер) [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SVKl17bv3xk>
- Дьячкова, О. (1996). «Київ Музик Фест – 1995». *Музика*, 1(301), 10–11.
- Загайкевич, М. П. (2003). Балетна музика. В *Енциклопедія Сучасної України* (Т. 2). Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-41214>
- Кияновська, Л. О. (2007). *Галицька музична культура XIX–XX ст.* Книги–XXI.
- Коменда, О. (2023, 31 жовтня). Олександр Козаренко. Місячний П'єро української музики. The Claquers. <https://theclaquers.com/posts/12126>
- Лань, О. (2014). Практика режисури одноактного балету з використанням прийомів сучасного перформансу. В О. А. Плахотнюк (Упоряд.), *Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді: тенденції та перспективи розвитку* (с. 50–62). Центр творчості дітей та юнацтва Галичини.
- Лань, О. (2018). Стилистичні особливості хореографічної лексики балету-інсталяції «Дон Жуан з Коломиї». В О. А. Плахотнюк (Упоряд.), *Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку* (Ч. 2, с. 101–110). Сполом.
- Лань, О. (2024). *Режисура одноактної хореографічної вистави: теоретично-практичний аспект* [Дисертація доктора філософії, Львівський національний університет імені Івана Франка].
- Мосесова, К. І. (2020). *Модерн-балет Оксани Лань “Акверіас”: концептуальний підхід у сучасній хореографії України*. Львівський національний університет імені Івана Франка.
- Муратова, В. (1995, 13 жовтня). *На фестивальному ковчезі – від Моцарта до Скорика*. Zn.ua. https://zn.ua/CULTURE/na_festivalnom_kovcheze_ot_motsarta_do_skorika.html
- Перфоманс. (б.д.). В *Словник.ua*. Взято 15 грудня 2024 з <https://bit.ly/3Gcm08s>
- Плахотнюк, О. (2013). Фольк-джаз-танець у контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва України. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*, 12, 242–247.
- Плахотнюк, О. (2016). *Сучасний джаз-танець як феномен художньої культури* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Львівський національний університет імені Івана Франка].
- Сікорська, І. (1995, 19 жовтня). Захер-Мазох допоміг сплавити національну музику і модерн-балет. *Вечірній Київ*, 215–216.
- Скляренко, Г. Я. (2011). Інсталяція. В *Енциклопедія Сучасної України* (Т. 11). Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-12358>
- Сюта, Б. (1995, 18 жовтня). Фестивальні рефлексії. *Культура і життя*, 41.
- Чекан, Ю. (1995, 21 грудня). Дон Жуан, который из Коломыи. *Правда Украины*, 149.
- Safian, D. (2021, 24 серпня). Олександр Козаренко: «Ми живемо в епоху реплік, ретрансляцій, коментувань, але не творення». The Claquers. <https://theclaquers.com/posts/7321>

REFERENCES

- Anuchyna, L., Burova, O., Umanets, O., & Shylo, O. (2010). *Estetyka* [Aesthetics] (L. Anuchyna & O. Umanets, Eds.). Pravo [in Ukrainian].
- Berehova, O. O. (1995, October 10). Chy mozhna bez mahichnykh sliv pryborkaty stykhiu? [Is it possible to tame the elements without magic words?]. *Khreshchatyk*, 151 [in Ukrainian].
- Chekan, Yu. (1995, December 21). Don Zhuan, kotoryi iz Kolomyi [Don Juan, who is from Kolomyia]. *Pravda Ukrainy*, 149 [in Russian].
- Danylchenko, D. (2024, December 18). *Rozмова s Oksanoiu Lan* [Conversation with Oksana Lan] (S. Smirnov, Interviewer) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SVKl17bv3xk> [in Ukrainian].



- Diachkova, O. (1996). "Kyiv Muzyk Fest – 1995" ["Kyiv Music Fest – 1995"]. *Muzyka*, 1(301), 10–11 [in Ukrainian].
- Komenda, O. (2023, October 31). *Oleksandr Kozarenko. Misiachnyi Piero ukrainskoi muzyky* [Oleksandr Kozarenko. The Lunaire Pierrot of Ukrainian music]. The Claquers. <https://theclaquers.com/posts/12126> [in Ukrainian].
- Kyianovska, L. O. (2007). *Halytska muzychna kultura XIX–XX st* [Galician musical culture of the 19th–20th centuries]. Knyhy– XXI [in Ukrainian].
- Lan, O. (2014). *Praktyka rezhysury odnoaktnoho baletu z vykorystanniam pryiomiv suchasnoho performansu* [Practice of directing a one-act ballet using modern performance techniques]. In O. A. Plakhotniuk (Comp.), *Vykhovnyi ta mystetskyi vplyv suchasnoho khoreorafichnoho mystetstva na rozvytok tvorchykh zdibnostei molodi: tendentsii ta perspektyvy rozvytku* [Educational and artistic influence of modern choreographic art on the development of creative abilities of youth: Trends and development prospects] (pp. 50–62). Tsentr tvorchosti ditei ta yunatstva Halychyny [in Ukrainian].
- Lan, O. (2018). *Stylistychni osoblyvosti khoreorafichnoi leksyky baletu-instaliatsii "Don Zhuan z Kolomyi"* [Stylistic features of the choreographic vocabulary of the ballet-installation "Don Juan from Kolomyia"]. In O. A. Plakhotniuk (Comp.), *Suchasne khoreorafichne mystetstvo: pidgruntia, tendentsii, perspektyvy rozvytku* [Modern choreographic art: Background, trends, development prospects] (Pt. 2, pp. 101–110). Spolom [in Ukrainian].
- Lan, O. (2024). *Rezhysura odnoaktnoi khoreorafichnoi vystavy: teoretychno-praktychnyi aspekt* [Directing a one-act choreographic performance: Theoretical and practical aspects] [PhD Dissertation, Ivan Franko National University of Lviv] [in Ukrainian].
- Mosiesova, K. I. (2020). *Modern-balet Oksany Lan "Akverias": kontseptualnyi pidkhid u suchasnii khoreorafii Ukrainy* [Modern ballet by Oksana Lan "Aquerias": A conceptual approach in modern choreography of Ukraine]. Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
- Muratova, V. (1995, October 13). *Na festival'nom kovchege – ot Motsarta do Skorika* [In the festival ark – From Mozart to Skoryk]. Zn.ua. https://zn.ua/CULTURE/na_festivalnom_kovchege_ot_motsarta_do_skorika.html [in Russian].
- Perfomans [Performance]. (n.d.). In *Slovnyk.ua*. Retrieved December 15, 2024, from <https://bit.ly/3Gcm08s> [in Ukrainian].
- Plakhotniuk, O. (2013). *Folk-dzhaz-tanets u konteksti rozvytku suchasnoho khoreorafichnoho mystetstva Ukrainy* [Folk-jazz-dance in the context of modern choreographic art Ukraine]. *Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies*, 12, 242–247 [in Ukrainian].
- Plakhotniuk, O. (2016). *Suchasnyi dzhaz-tanets yak fenomen khudozhnoi kultury* [Modern jazz dance as a phenomenon of artistic culture] [PhD Dissertation, Ivan Franko National University of Lviv] [in Ukrainian].
- Safian, D. (2021, August 24). *Oleksandr Kozarenko: "My zhyvemo v epokhu replik, retransliatsii, komentuvan, ale ne tvorennia"* [Oleksandr Kozarenko: "We live in an era of replicas, retransmissions, comments, but not creation"]. The Claquers. <https://theclaquers.com/posts/7321> [in Ukrainian].
- Sikorska, I. (1995, October 19). *Zakher-Mazokh dopomih splavyty natsionalnu muzyku i modern-balet* [Sacher-Masoch helped to fuse national music and modern ballet]. *Vechirniy Kyiv*, 215–216 [in Ukrainian].
- Siuta, B. (1995, October 18). *Festyvalni refleksii* [Festival reflections]. *Kultura i zhyttia*, 41 [in Ukrainian].
- Skliarenko, H. Ya. (2011). *Instaliatsiia* [Installation]. In *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine] (Vol. 11). The NASU Institute of Encyclopedic Research. <https://esu.com.ua/article-12358> [in Ukrainian].
- Zahaikevych, M. P. (2003). *Baletna muzyka* [Ballet music]. In *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine] (Vol. 2). The NASU Institute of Encyclopedic Research. <https://esu.com.ua/article-41214> [in Ukrainian].

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ
ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА
СУЧАСНОСТІ**

**ACTUAL PROBLEMS
OF CHOREOGRAPHIC ART OF OUR TIME**





УДК 792.82:782.9:7.071.1/.2](477)"20"
DOI: 10.31866/2616-7646.7.2.2024.333045

**БАЛЕТ «ТІНІ ЗАБУТИХ
ПРЕДКІВ»
ІВАНА НЕБЕСНОГО —
АРТЕМА ШОШИНА
ЯК НОВИЙ ТИП СУЧАСНОЇ
УКРАЇНСЬКОЇ БАЛЕТНОЇ
ВИСТАВИ**

**IVAN NEBESNYI'S BALLET
SHADOWS OF FORGOTTEN
ANCESTORS
BY ARTEM SHOSHYN
AS A NEW TYPE OF
CONTEMPORARY UKRAINIAN
BALLET PERFORMANCE**

Перова Ганна Олексіївна,
заслужена артистка України, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0003-0722-9775>,
perovyshka@gmail.com

Hanna Perova,
Honored Artist of Ukraine,
Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0003-0722-9775>,
mukoseeva@ukr.net

Хоцяновська Людмила Францівна,
заслужена артистка України,
доцент,
Приватний вищий навчальний заклад
«Київський університет культури»,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0001-8451-3185>,
khotsya@ukr.net

Liudmyla Khotsianovska,
Honored Artist of Ukraine,
Associate Professor,
Private Higher Educational Institution
'Kyiv University of Culture',
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0001-8451-3185>,
khotsya@ukr.net

Анотація

Мета статті – виявити роль вистави «Тіні забутих предків» Івана Небесного – Артема Шошина у вітчизняному балетному театрі. **Методологія.** У дослідженні проаналізовано науковий та публіцистичний дискурс балету «Тіні забутих предків», застосовано культурологічний підхід для з'ясування ролі цієї вистави в сучасному культурному полі, проведено мистецтвознавчий аналіз з метою виявлення специфіки хореографічної лексики. **Наукова новизна статті** полягає в осмисленні ролі вистави «Тіні забутих предків» І. Небесного – А. Шошина в розбудові українського балетного театру. **Висновки.** В умовах актуалізації національно-патріотичного руху, оновлення підходів до багатьох історико-культурних феноменів минулого та сучасності в українському балетному театрі спостерігаємо

Abstract

The purpose of this article is to reveal the role of Ivan Nebesnyi's ballet *Shadows of Forgotten Ancestors* by Artem Shoshyn in the Ukrainian ballet theatre. **Research methodology.** The research analyses the scientific and journalistic discourse of the ballet *Shadows of Forgotten Ancestors*, applies a cultural approach to clarify the role of this performance in the contemporary artistic field, and conducts an art analysis to identify the specifics of choreographic vocabulary. **The scientific novelty** of the article lies in the interpretation of the role of the performance *Shadows of Forgotten Ancestors* by I. Nebesnyi and A. Shoshyn in the development of Ukrainian ballet theatre. **Conclusions.** In the context of the revival of the national-patriotic movement and the renewal of approaches to many historical and cultural phenomena of the past and present



тенденції осучаснення ідейно-тематичних та композиційно-архітектонічних підходів до інтерпретування творів української класичної літератури та творення національного хореографічного мистецтва загалом. Балет «Тіні забутих предків» підтримує один із трендів вітчизняного балетного театру останніх років – створення оригінального культурно-мистецького продукту сучасними українськими митцями (автор лібрето, балетмейстер, композитор, художник по костюмах) у колаборації з європейськими (розробник сценографії). Постановка руйнує усталені підходи до художнього осмислення твору М. Коцюбинського, використовуючи хореографічні засоби, насичені фольклорно-етнографічними елементами. Вистава А. Шошина, попри використання елементів української етнографічної традиції (хореографічна стилістика, орнаменти костюмів та ін.), тяжіє до узагальненої національної образності, не використовує повсюдно український народно-сценічний танець, а лише стилізовані українські пластично-танцювальні мотиви. Вистава закріплює тенденцію формування сучасної хореографічної мови національної балетної вистави як синтезування елементів неокласичного танцю, танців модерн та контемпорарі, позначених українською народно-сценічною стилістикою.

Ключові слова:

балет «Тіні забутих предків»; Іван Небесний; Артем Шошин; український балет; хореографія; танець.

in Ukrainian ballet theatre, we observe a tendency towards the modernisation of ideological, thematic, compositional and architectonic approaches to the interpretation of works of Ukrainian classical literature and the creation of national choreographic art in general. The ballet *Shadows of Forgotten Ancestors* supports one of the trends in Ukrainian ballet theatre in recent years – the creation of an original cultural and artistic product by contemporary Ukrainian artists (librettist, choreographer, composer, costume designer) in collaboration with European artists (set designer). The production breaks with established approaches to the artistic interpretation of M. Kotsyubynskyi's work, using choreographic means rich in folkloric and ethnographic elements. Despite using aspects of Ukrainian ethnographic tradition (choreographic style, costume ornaments, etc.), A. Shoshyn's production tends towards a generalised national imagery. It does not use Ukrainian folk dance widely, but only stylised Ukrainian plastic and dance motifs. The performance reinforces the trend towards forming a contemporary choreographic language for national ballet performances as a synthesis of elements of neoclassical, modern, and contemporary dance marked by Ukrainian folk stage stylistics.

Keywords:

Shadows of Forgotten Ancestors ballet; Ivan Nebesnyi; Artem Shoshyn; Ukrainian ballet; choreography; dance.

Актуальність теми дослідження. Український балетний театр сьогодні переживає період трансформації репертуару, тематичного та стилістичного оновлення, орієнтуючись на національні цінності та враховуючи загальносвітові демократичні тенденції. Це значною мірою пов'язано з деколонізаційними настроями та прагненням позбавитися імперсько-радянсько-російської культурної залежності. Формування національного репертуару під час війни є складним завданням, але попри труднощі, на хвилі національно-патріотичного підйому з'являються мистецькі твори високого ґатунку. Серед таких – балетна вистава І. Небесного – А. Шошина «Тіні забутих предків» у Львівській національній опері, створена 2023 року. Мистецтвознавчий аналіз сучасних балетних творів є важливим для відтворення цілісної панорами розвитку вітчизняного сценічного мистецтва, зокрема розуміння ролі таких вистав у розбудові українського балетного театру.



Аналіз останніх публікацій. Попри невіддаленість у часі прем'єри балету «Тіні забутих предків», можна констатувати наявність певного наукового та публіцистичного дискурсу вистави. П. Бенюк (2024) розглядає балет крізь дуалістичну призму гуцульського світобачення та універсальних гуманістичних цінностей, що поєднані з сучасними постановчими рішеннями. Аналізуючи творчий шлях артиста та балетмейстера А. Шошина, Б. Бондар (2024) побіжно приділяє увагу балету «Тіні забутих предків». Розглядаючи новітні балети української тематики, до балету за твором М. Коцюбинського звертається Г. Перова (2024). Коротко згадує про постановку А. Шошина О. Чепалов (2024), розглядаючи різні інтерпретації повісті в балетному мистецтві протягом років. Доволі лаконічно складники вистави (музику, сценографію, костюми, хор, хореографію та ін.) висвітлює В. Зінченко (2024). У поетично-метафоричній стилістиці подано мистецтвознавчий аналіз вистави Л. Назар-Шевчук (2024a, 2024b). Багато авторів публіцистичних матеріалів популяризують виставу в масмедіа, зокрема К. Єлєцьких (2024), Т. Козиревої (б.д.), К. Сліпченко (2023), Г. Ярема (2023). Однак у жодній праці не з'ясовано роль вистави «Тіні забутих предків» І. Небесного – А. Шошина в розбудові вітчизняного балетного театру.

Мета статті – виявити роль вистави «Тіні забутих предків» І. Небесного – А. Шошина у вітчизняному балетному театрі.

Виклад основного матеріалу. Російсько-українська війна від 2014 року та повномасштабне вторгнення росії в Україну від 2022 року активізувало національно-патріотичні настрої в українському суспільстві, що вплинуло на мистецьку сферу, зокрема й балетний театр нашої держави. Репертуар балетного театру України поповнився низкою вистав національної тематики, які ґрунтуються на етнічній історії, культурі, увиразнюють менталітету українців, містять елементи українського мелосу, стилізованої лексики української народної хореографії та ін. Сьогодні репертуарна політика оперно-балетних театрів акумулює україноцентричні ідеї, європейські впливи та загальнолюдські гуманістичні орієнтири. Поступове налагодження роботи низки балетних театрів у другій половині 2022 – на початку 2023 років продемонструвало прагнення до оновлення репертуару, відновлення національних балетних вистав («Лісова пісня» М. Скорульського та «Вечори на хуторі біля Диканьки» Є. Станковича у Національному академічному театрі опери та балету України імені Т. Г. Шевченка; «Майська ніч» Є. Станковича у Київському муніципальному академічному театрі опери та балету та ін.), переосмислення партитур національних композиторів минулого («Сойчине крило» А. Кос-Анатольського в інтерпретуванні Г. Ковтуна в Київському муніципальному академічному театрі опери та балету) та створення нових вистав на музику українських композиторів. Серед останніх – балет «Тіні забутих предків» композитора Івана Небесного у постановці Артема Шошина у Львівській національній опері (Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької).

Балет «Тіні забутих предків» (прем'єра відбулася 2 грудня 2023 року) композитора Івана Небесного у постановці Артема Шошина (асистент балетмейстера – Тетяна Куруоглу) на лібрето Василя Вовкуна з костюмами Наталії Міщенко та сценографією литовського митця Арвідас Буйнаускаса (Львівська національна опера, б.д.), став не просто художнім осмисленням однойменного твору української класичної літератури Михайла Коцюбинського. Виставу можна розглядати як своєрідний полілог між багатьма мистецькими феноменами, що включає інтерпретацію першоджерела – повісті М. Коцюбинського. Саме її Зінченко (2024)



характеризував як твір, без якого «важко було б ідентифікувати націю», «одним із сакральних опусів українців». До таких феноменів відносимо перші постановки балету на музику Віталія Кирейка у Львові Тамарою Ромоною (1960), у Києві Наталією Скорульською (1963), фільмом-балетом з хореографією Вадима Федотова у виконанні артистів Київського театру опери та балету УРСР імені Т. Г. Шевченка, учнів Київського державного хореографічного училища, артистів Камерного театру балету В. Федотова (Укртелефільм, режисер Ю. Суярко, 1990) (Ukrainian Opera Artists XX-th Century, 2013), однойменним художнім фільмом режисера Сергія Параджанова з музикою Мирослава Скорика (1964), численними постановками в драматичних театрах. Одночасно балет Львівської національної опери є оригінальним мистецьким висловлюванням, що увиразнив сучасні погляди митців щодо втілення національної тематики в балеті.

Варто зауважити, що балетні твори на музику українських композиторів є нечисленними. Після проголошення незалежності України в 1991 році кількість таких творів на балетній сцені не збільшилася. На думку П. Бенюка (2024), одним із найбільших сучасних викликів для розвитку українського репертуару вітчизняного балетного театру «... треба визначити штучно створену (радянською владою і не лише нею) “перерваність” і перешкоди для розвитку національного творчого процесу в попередньому столітті (що не подолано й досі). Як наслідок маємо критично малу кількість національного композиторського доробку (критично важливого елементу для балету чи опери)» (с. 100). У 1990-х – 2000-х роках балетний театр України продовжував культивувати імперсько-радянський репертуар, переважно багатоактні балети класичної спадщини та радянські вистави. Попри наявний масив балетів українських композиторів, створених у 1930-х – 1980-х рр., вони не посідали помітне місце у репертуарі. Після 1991 року з’явилися лише поодинокі випадки співпраці з українськими композиторами. Цей процес активізувався з початком повномасштабної війни від 2022 року.

Балетна вистава «Тіні забутих предків» пронизана символічними елементами. Орнаментальною лейттемою костюмів став ромб – архаїчний знак, що є символом плодючості (Зінченко, 2024). Масштабно використана символіка кольорів: світлі кольори обрано для Марічки та Івана, червоно-чорний для Чугайстра, червоний та чорно-золотий для Палагни та ін.

Містичну атмосферу створюють артисти хору, які уособлюють духів предків. Їхнє монументальне та одночасно етнічно стилізоване вбрання підсилює візуальне враження від вистави.

Щодо партитури Івана Небесного, то музикознавці дуже високо оцінили творчість композитора: «За стилістикою вона наближається до взірців кіномузики, органічно еднаючи принципи посполитої доступності музичного матеріалу та неоавангардного композиторського письма. Що ж до опертя на вихідні інтонеми – свого роду ключові ідеї-знаки (клич трембіт, коломийка, аркан, колискова, колядка, весільна ладканка, похоронне голосіння тощо), то автор зачерпнув їх із правічної криниці автентики... в Івана Небесного вона [традиція – Г. П. & Л. Х] набуває органічної легкості, якогось дивного відчуття звичаєвості, виходячи на рівень не просто вірогідності художньої гри у постнеофольклорному просторі, а справжності реального перебування у рідному середовищі» (Назар-Шевчук, 2024а). Створення музики відбувалося під уже створену хореографію, коли були



визначені певні змістові та лексичні акценти. Попри такі умови музика та хореографія справляють враження органічної єдності.

О. Чепалов (2024) зазначає, що ця вистава не просто транслює авторський підхід балетмейстера щодо задоволення сучасних потреб глядачів, а демонструє нову танцювальну стилістику, «... яка не ілюструє сюжет у прямий спосіб» (с. 287). Балетмейстер-постановник досягає високого рівня умовності, символізму, абстрактності у вирішенні вистави.

Хореографія Артема Шошина позбавлена прямих фольклорних цитувань, побудована на стилізованій неокласичній та сучасній хореографії (танець модерн та контемпорарі), де відчутний стилістичний та архітектонічний вплив Радуги Поклітару, адже Артем Шошин упродовж багатьох років був солістом «Київ модерн-балету», і природно, що він є представником його школи. Окрім партій головних героїв, балетмейстер майстерно створює хореографічні уособлення вогню, бурхливих потоків Черемоша, елементів інтер'єру гуцульської хати, як-от стіл, стільці, ліжко, двері та ін. За думкою Л. Назар-Шевчук (2024а), «... три генеральні лінії – неокласична, контемпорарі та етнобалету сплелися в цій потужній хореографічній постановці, яка засвідчила винятковий синтез – своєрідну синкретичну креацію».

Лексичне хореографічне наповнення вистави дозволяє говорити про формування нової мови сучасного українського балетного театру, подібно до того, як у 1930-х – 1950-х рр. відбувалося становлення національної балетної вистави з її своєрідною лексикою, де органічно взаємодіють елементи українського народного та класичного танців. Отже, балет А. Шошина «Тіні забутих предків» є не просто черговим інтерпретуванням твору української літератури, де акумульовані глибинні світоглядні та фольклорно-етнографічні елементи культури гуцулів, а сучасним поглядом не лише на можливості балету в реалізуванні таких творів, а й закріпленням тенденції формування хореографічної мови сучасної національної балетної вистави.

Наукова новизна статті полягає в осмисленні ролі вистави «Тіні забутих предків» І. Небесного – А. Шошина в розбудові українського балетного театру.

Висновки. В умовах актуалізації національно-патріотичного руху, оновлення підходів до багатьох історико-культурних феноменів минулого та сучасності в українському балетному театрі спостерігаємо тенденції осучаснення ідейно-тематичних та композиційно-архітектонічних підходів до інтерпретування творів української класичної літератури та творення національного хореографічного мистецтва загалом.

Балет «Тіні забутих предків» підтримує один із трендів вітчизняного балетного театру останніх років – створення оригінального культурно-мистецького продукту сучасними українськими митцями (автор лібрето, балетмейстер, композитор, художник по костюмах) у колаборації з європейськими (розробник сценографії).

Постановка руйнує усталені підходи до художнього осмислення твору М. Коцюбинського, використовуючи хореографічні засоби, насичені фольклорно-етнографічними елементами. Вистава А. Шошина, попри використання елементів української етнографічної традиції (хореографічна стилістика, орнаменти костюмів та ін.), тяжіє до узагальненої національної образності, не використовує повсюдно український народно-сценічний танець, а лише стилізовані українські пластично-танцювальні мотиви. Вистава закріплює тенденцію формування сучасної хореографічної мови національної балетної вистави як синтезування елементів неокласичного танцю, танців модерн та контемпорарі, позначених українською народно-сценічною стилістикою.



СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бенюк, П. (2024). Дуалістичний вияв у постановці Львівської національної опери «Тіні забутих предків». *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 35, 98–108. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318077>
- Бондар, Б. (2024). Артем Шошин: мистецький аналіз творчого шляху артиста та балетмейстера. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 71, 71–76. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-1-9>
- Єлеських, К. (2024, 10 серпня). Новий погляд на українську класику: балет «Тіні забутих предків» у Львівській опері. *Vogue*. <https://vogue.ua/article/culture/teatr/noviy-poglyad-na-ukrajinsku-klasiku-chim-cikaviy-balet-tini-zabutih-predkiv-v-lvivskiy-operi-56447.html>
- Зінченко, В. (2024, 1 лютого). *Бути вільним... Відчутти силу предків... Жити вічно: «Тіні забутих предків»*. Музика. <https://mus.art.co.ua/buty-vilnym-vidchuty-sylu-predkiv-zhyty-vichno-tini-zabutykh-predkiv/>
- Козирева, Т. (б.д.). Цілком український продукт. *День*. Взято 20 лютого 2025 з <https://day.kyiv.ua/photo/tsilkom-ukrayinskyu-produkt>
- Львівська національна опера. (б.д.). *Тіні забутих предків*. <https://opera.lviv.ua/shows/tini-zabutih-predkiv/>
- Назар-Шевчук, Л. (2024а, 20 березня). *Світло від тіней: про балет Івана Небесного «Тіні забутих предків»*. I частина – Ідея. Музика. <https://mus.art.co.ua/svitlo-vid-tiney-pro-balet-ivana-nebesnoho-tini-zabutykh-predkiv-i-chastyna-idea/>
- Назар-Шевчук, Л. (2024б, 9 квітня). *Світло від тіней: про балет Івана Небесного «Тіні забутих предків»*. II частина – Галерея героїв. Музика. <https://mus.art.co.ua/svitlo-vid-tiney-pro-balet-ivana-nebesnoho-tini-zabutykh-predkiv-ii-chastyna-halereia-heroiv/>
- Перова, Г. О. (2024, 19 квітня). Оновлення українських історико-культурних концептів у національних балетах. В А. М. Підлипська (Упоряд.), *Українізація хореографічної культури: мистецькі та педагогічні вияви* [Матеріали конференції] (с. 27–29). Видавничий центр КНУКіМ.
- Сліпченко, К. (2023, 1 грудня). *Гуцульський модерн на львівській сцені. У Львівській опері відбудеться прем'єра балету «Тіні забутих предків»*. Zaxid.net. https://zaxid.net/gutsulskiy-modern-na-lvivskiy-stseni_n1575594
- Чепалов, О. (2024, 21–22 листопада). «Тіні забутих предків» – поетична легенда в балеті. В *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* [Матеріали конференції] (Ч. 2, с. 286–287). Харківська державна академія культури.
- Ярема, Г. (2023, 30 листопада). Балет «Тіні забутих предків» назавжди «пропишеться» у Львівській опері. *Високий замок*. <https://wz.lviv.ua/life/502130-balet-tini-zabutykh-predkiv-nazavzhdy-propyshetsia-u-lvivskii-operi>
- Ukrainian Opera Artists XX-th Century. (2013, 24 серпня). *Віталій Купейко Тіні забутих предків Ukrainian ballet*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=44rQr7-udoI>

REFERENCES

- Beniuk, P. (2024). Dualistychnyi vyjav u postanovtsi Lvivskoi natsionalnoi opery "Tini zabutykh predkiv" [Dualistic manifestation in the performance of the Lviv national opera "Shadows of forgotten



- ancestors"]. *I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television Bulletin*, 35, 98–108. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318077> [in Ukrainian].
- Bondar, B. (2024). Artem Shoshyn: Mystetskyi analiz tvorchoho shliakhu artysta ta baletmeistera [Artem Shoshyn: An artistic analysis of the artist's and ballet master's creative path]. *Current Issues of the Humanities*, 71, 71–76. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-1-9> [in Ukrainian].
- Chepalov, O. (2024, November 21–22). "Tini zabutykh predkiv" – poetychna lehenda v baleti ["Shadows of forgotten ancestors" – a poetic legend in ballet]. In *Kulturolohiia ta sotsialni komunikatsii: innovatsiini stratehii rozvytku* [Cultural studies and social communications: Innovation strategies of development] [Conference proceedings] (Pt. 2, pp. 286–287). Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
- Kozyrieva, T. (n.d.). Tsilkom ukrainskyi produkt [A completely Ukrainian product]. *Den*. Retrieved February 20, 2025, from <https://day.kyiv.ua/photo/tsilkom-ukrayinskyy-produkt> [in Ukrainian].
- Lviv National Opera. (n.d.). *Tini zabutykh predkiv* [Shadows of forgotten ancestors]. <https://opera.lviv.ua/shows/tini-zabutykh-predkiv/> [in Ukrainian].
- Nazar-Shevchuk, L. (2024a, March 20). *Svitlo vid tinei: pro balet Ivana Nebesnoho "Tini zabutykh predkiv". I chastyna – Ideia* [Light from the shadows: About Ivan Nebesny's ballet "Shadows of forgotten ancestors". Part I – Idea]. *Muzyka*. <https://mus.art.co.ua/svitlo-vid-tiney-pro-balet-ivana-nebesnoho-tini-zabutykh-predkiv-i-chastyna-ideia/> [in Ukrainian].
- Nazar-Shevchuk, L. (2024b, April 9). *Svitlo vid tinei: pro balet Ivana Nebesnoho "Tini zabutykh predkiv". II chastyna – Halereia heroiv* [Light from the shadows: About Ivan Nebesny's ballet "Shadows of forgotten ancestors". Part II – Gallery of heroes]. *Muzyka*. <https://mus.art.co.ua/svitlo-vid-tiney-pro-balet-ivana-nebesnoho-tini-zabutykh-predkiv-ii-chastyna-halereia-heroiv/> [in Ukrainian].
- Perova, H. O. (2024, April 19). Onovlennia ukrainskykh istoriko-kulturnykh kontseptiv u natsionalnykh baletakh [Updating Ukrainian historical and cultural concepts in national ballets]. In A. M. Pidlypska (Comp.), *Ukrainizatsiia khoreohrafichnoi kultury: mystetski ta pedahohichni vyavy* [Ukrainization of choreographic culture: Artistic and pedagogical manifestations] [Conference proceedings] (pp. 27–29). KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- Slipchenko, K. (2023, December 1). *Hutsulskyi modern na lvivskii stseni. U Lvivskii operi vidbudetsia premiera baletu "Tini zabutykh predkiv"* [Hutsul modern on the Lviv stage. The premiere of the ballet "Shadows of Forgotten Ancestors" will take place at the Lviv Opera]. *Zaxid.net*. https://zaxid.net/gutsulskiy_modern_na_lvivskiy_stseni_n1575594 [in Ukrainian].
- Ukrainian Opera Artists XX-th Century. (2013, August 24). *Vitalii Kyreiko Tini zabutykh predkiv Ukrainian ballet* [Vitaliy Kyreiko Shadows of Forgotten Ancestors Ukrainian ballet]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=44rQr7-udoI> [in Ukrainian].
- Yarema, H. (2023, November 30). Balet "Tini zabutykh predkiv" nazavzhdy "propyshetsia" u Lvivskii operi [The ballet "Shadows of forgotten ancestors" will forever be "registered" in the Lviv Opera]. *Vysoky zamok*. <https://wz.lviv.ua/life/502130-balet-tini-zabutykh-predkiv-nazavzhdy-propyshetsia-u-lvivskii-operi> [in Ukrainian].
- Yeletsykh, K. (2024, August 10). Novyi pohliad na ukrainsku klasyku: balet "Tini zabutykh predkiv" u Lvivskii operi [A new look at the Ukrainian classics: The ballet "Shadows of forgotten ancestors" at the Lviv Opera]. *Vogue*. <https://vogue.ua/article/culture/teatr/noviy-poglyad-na-ukrajinsku-klasiku-chim-cikaviy-balet-tini-zabutih-predkiv-v-lvivskiy-operi-56447.html> [in Ukrainian].
- Zinchenko, V. (2024, February 1). *Buty vilnym... Vidchuty sylu predkiv... Zhyty vichno: "Tini zabutykh predkiv"* [To be free... To feel the power of ancestors... To live forever: "Shadows of forgotten ancestors"]. *Muzyka*. <https://mus.art.co.ua/buty-vilnym-vidchuty-sylu-predkiv-zhyty-vichno-tini-zabutykh-predkiv/> [in Ukrainian].



УДК 7.071.2:792.82]:793.32
DOI: 10.31866/2616-7646.7.2.2024.333046

**ВІЛЬЯМ ФОРСАЙТ:
ПРОБЛЕМАТИКА СТИЛЬОВОГО
ОНОВЛЕННЯ БАЛЕТНОГО
СЛОВНИКА**

**WILLIAM FORSYTHE:
PROBLEMATICS
OF STYLISTIC RENEWAL
OF THE BALLET VOCABULARY**

Мішин Максим Юрійович,
старший викладач кафедри хореографії
і танцювальних видів спорту,
Національний університет фізичного
виховання і спорту,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0009-0006-5371-3364>,
mmishin777@gmail.com

Maksym Mishyn,
Senior Lecturer at the Department
of Choreography and Dance Sports,
National University of Ukraine
on Physical Education and Sport
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0009-0006-5371-3364>,
mmishin777@gmail.com

Верховенко Ольга Анатоліївна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри хореографії
і танцювальних видів спорту,
Національний університет фізичного
виховання і спорту,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0001-5063-3306>,
olenkaverkhovenko.25@gmail.com

Olha Verkhovenko,
PhD in Art Studies,
Senior Lecturer at the Department
of Choreography and Dance Sports,
National University of Ukraine on Physical
Education and Sport
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0001-5063-3306>,
olenkaverkhovenko.25@gmail.com

Анотація

Мета дослідження – виявити специфіку трансформації стильових особливостей хореографії Вільяма Форсайта в процесі розробки ним нового балетного словника (ballet contemporary) та цифрового посібника з освоєння техніки танцю хореографа «Improvisation Technologies». **Методологія.** Інструментарій дослідження включає джерелознавчий метод як спосіб визначити через оцінку творчості Форсайта його теоретичні погляди та еволюцію стилістики хореографічної мови в цілому; історичний – як засіб залучення до аналізу відомих фактів та нових розшуків в історії сучасного хореографічного мистецтва; компаративний – для проведення порівняльного аналізу типових та неординарних явищ у сучасному танці кінця XX ст. **Наукова новизна.** Вперше творчість В. Форсайта досліджено в ракурсі виявлення особливостей креативних

Abstract

The purpose of the research is to identify the specifics of the transformation of the stylistic features of William Forsyth's choreography in the process of developing a new ballet contemporary dictionary and a digital manual for mastering the choreographer's dance technique "Improvisation Technologies". **Research methodology.** The research tools include the source study method as a way to determine, through an assessment of Forsythe's work, his theoretical views and the evolution of the style of choreographic language in general; the historical method as a means of engaging in the analysis of known facts and new research in the history of contemporary dance; and the comparative method for conducting a comparative analysis of typical and extraordinary phenomena in contemporary dance of the late twentieth century. **Scientific novelty.** For the first time, the work of W. Forsythe is studied in terms of



трансформаційних процесів хореографічної стилістики балетмейстера – від неокласики до концепту «танцювального тіла». Отже, результати можуть значно доповнити теперішні уявлення про творчість В. Форсайта. **Висновки.** До характерних якостей стилю Форсайта відносять рівновагу інтелекту та тілесності, мистецтва та розваги; упродовж творчого шляху майстер або митець постійно провадить лабораторний пошук нових форм руху, наближує класичну традицію до актуальної сучасності. Форсайт прагне до тотальної віртуалізації танцю, застосовуючи комп'ютерну анімацію та цифрові засоби, аби окреслити кінесферу людського тіла як джерело естетичної різноманітності. Ці чинники апелюють до вражень глядача та відображають складність когнітивних уявлень, що формуються під час безпосереднього сприйняття хореографічної вистави. Танцювальний процес, таким чином, відбувається завдяки візуальному обміну інформацією, а в суб'єктивному значенні взаємні імпульси танцівника та його тіла визначають мінливу природу танцю.

Ключові слова:

Вільям Форсайт; балетмейстер; хореографічні стилі; неокласика в балеті; концепт «танцююче тіло»; трансформація балетної техніки; танець; хореографія.

identifying the peculiarities of creative transformational processes of the choreographer's choreographic style – from neoclassicism to the concept of the “dance body”. Thus, the results can significantly complement the current understanding of W. Forsythe's work. **Conclusions.** The characteristic qualities of Forsyth's style include the balance of intellect and corporeality, art and entertainment; throughout his career, he constantly conducts a laboratory search for new forms of movement, bringing the classical tradition closer to the actual present. Forsythe strives for the total virtualisation of dance, using computer animation and digital means to outline the human body's cine-sphere as a source of aesthetic diversity. These factors appeal to the viewer's experience and reflect the complexity of the cognitive representations formed during the direct perception of a choreographic performance. The dancing process, therefore, takes place through the visual exchange of information, and in a subjective sense, the mutual impulses of the dancer and his body determine the changing nature of dance.

Keywords:

William Forsyth; choreographer; choreographic styles; neoclassicism in ballet; “dancing body” concept; transformation of ballet technique; dance; choreography.

Актуальність теми дослідження. Оскільки стилістичні риси хореографії Вільяма Форсайта (William Forsythe) та їхня трансформація залишаються недостатньо вивченими, варто зосередити увагу на процесі розробки митцем нового балетного словника (ballet contemporary) та цифрового посібника «Improvisation Technologies», що є важливим для усвідомлення процесів розвитку сучасного танцю.

Аналіз досліджень. Італійська дансологиня Марінетта Гваттеріні (Guatterini, 2011) підкреслює особливості академічного танцю в контексті сучасних експериментів В. Форсайта, що дозволяють хореографові створювати незліченну кількість нових різновидів рухів у просторі. Гваттеріні визначає розбіжності між ustalеними принципами руху в балеті та стилістичними кодами танцю Форсайта й бачить у цих відмінностях стратегічні завдання танцівників, наприклад, компенсацію зусиль, які виходять за межі рівноваги, стандартних положень тіла або мають підвищену напругу в підтримках (р. 219).

Американську історикологиню хореографічного мистецтва С'юзен Ау (Au, 2020) В. Форсайт цікавить як експериментатор у галузі цифрових технологій, зокрема як автор компакт-диска з назвою «Improvisation Technologies» (Технології



імпровізації), 1995. С. Ау особливо виокремлює цей контент як тренувальний інструмент для виконавців. Звичайно, оприлюднення цього диску (який в різних ракурсах згадують майже всі перелічені тут дослідники) відіграв неабияку роль в оновленні підготовки танцівників новітньої мистецької епохи та став своєрідним символом її синтезу з цифровими технологіями.

Німецька дослідниця сценічного та соціального танцю у XX та XXI ст., доктор філософії Кристіан Бергер (Berger, 2006) порівнює сприйняття смислових чинників танцю у Вільяма Форсайта та іншого видатного представника сучасної хореографії японського походження Сабуро Тешигавари. У обох танець досягає високої складності, надзвичайної швидкості та безперервності. Ці якості апелюють до вражень глядачів, які оцінюють їхню значущість з огляду на «почуття руху» та «логіку руху».

Український дансолог, доктор мистецтвознавства О. Чепалов (2007) у монографії «Хореографічний театр Західної Європи XX ст.» розглядає творчість В. Форсайта, враховуючи загальні тенденції розвитку модерного танцю на євразійському континенті та вплив на діяльність німецьких хореографів авангардного танцю США (звідки походить цей балетмейстер-експериментатор). Також автор прослідковує принциповий вплив естетики Дж. Баланчина на творчість Форсайта, у зв'язку з чим останнього зазвичай називають «неокласиком XXI століття».

Польська дослідниця, доктор гуманітарних наук Іоанна Шимайда (Szymajda, 2013) пише про Форсайта, розглядаючи поняття «танцівник; танцювальник; танцюра; танцювальний; танцювальні тіла» як джерела естетичної неоднорідності. Це неординарне поняття найбільш суттєво вирізняє хореографа в пошукових процесах сучасного танцю.

Кандидат педагогічних наук Ольга Хендрик (2019) майже всю теоретично-доказову систему своєї статті «Педагогічні підходи до створення contemporary dance під час навчання балетмейстерського мистецтва студентів українських ЗВО» спрямовує на дослідження такого складного явища, як хореографія В. Форсайта. Авторка переконливо представляє педагогічні підходи (когнітивно-інтерпретаційний, просторовий, динамічний та ін.), що можуть насправді сприяти модернізації вітчизняної системи культурно-мистецької освіти, зокрема процесу підготовки балетмейстерів сучасної хореографії.

Доктор мистецтвознавства Марина Погребняк (2020) у своєму дослідженні творчості В. Форсайта робить слушні висновки про «лексичні новоутворення неокласичного танцю», такі як незвичайні тілесні ракурси, антиунісон й асиметрія сольних і дуетних пластичних характеристик у танцювальних композиціях. Проте на цій основі робить дуже спірне припущення, що таким чином зароджується одна з нових форм так званого «неокласичного джаз-танцю».

Кандидат мистецтвознавства Наталія Чілікіна (2014) слушно зауважує, що «... хореографи-новатори порушують принципи наслідування певним кодам. Це можуть бути як окремі новітні деталі, так і більш принципове руйнування традицій. Прикладом можуть бути особистісні, експресивні коди М. Грем, яка змінила кодифікаційні принципи попередників. Згодом її послідовник Мерс Кеннінгхем, своєю чергою, порушив низку усталених ланок естетики М. Грем. Послідовність та стабільність кодів Кеннінгхема привела до їх стабілізації, котру порушили постмодерністи» (с. 10).



Подібний ланцюжок проблематики можна прослідкувати за аналогією, ото-тожнюючи танцювальні коди Баланчина й Форсайта, що також передбачено методологічними завданнями цього дослідження.

Мета статті – виявити специфіку трансформації стильових особливостей хореографії В. Форсайта та їхню проблематику в процесі розробки нового балетного словника (ballet contemporary) та цифрового посібника з освоєння техніки «Improvisation Technologies».

Виклад основного матеріалу. Німецький хореограф американського походження Вільям Форсайт наприкінці ХХ ст. упевнено посів одну з провідних позицій у рейтингу європейського та світового сучасного танцю. Його стиль настільки оригінальний, що може бути визначений практично з першого погляду завдяки зовнішнім рисам ультрасучасної пластики. Джерела цієї своєрідної стилістики можна знайти як в американській хореографії першої половини ХХ ст. (насамперед у Дж. Баланчина), так і в німецьких теоретиків та практиків експресивного танцю (К. Йосс, Р. Лабан), творчість яких зближує кінетична основа будь-якого руху (сполучення динаміки й статичності, додержання чи порушення загальних законів біомеханіки тіла в просторі) тощо. На стиль Форсайта вплинуло також знайомство з моделями архітектора-деконструктивіста Д. Лібескінда, який у своїх проєктах зосереджується на моментах незбалансованості окремих частин споруди.

Інтенсивне вивчення творчої спадщини Р. фон Лабана та знайомство з моделями архітектора Д. Лібескінда у Форсайта пов'язане з прагненням до тотальної віртуалізації мистецтва танцю. Так виникла ідея використати комп'ютерну анімацію, аби графічними засобами накреслити кінесферу людського тіла, тобто відобразити повний обсяг його потенційних можливостей. Р. Лабан розробляв свої ідеї з огляду на просторову конструкцію, метафорично уподібнюючи людський рух архітектурі, тому в його лабанотатії використовується низка ретельно підібраних геометричних символів. Звертаючись до *kinesphere* Лабана, Форсайт змінює її, визнаючи існування не одного, а багатьох центрів всередині корпусу. Тобто, виокремлює безліч *kinespheres* (сферичних просторів) і надалі надає кожному можливості складатися й розширюватися.

У системі Форсайта будь-яка точка або лінія в корпусі чи в просторі може стати центром *kinespheric* (специфічного руху). Якщо Лабан не розглядав свою модель як джерело дестабілізації руху, Форсайт, навпаки, шукає моменту, коли падіння неминуче. Танцювальний процес, на думку Форсайта, відбувається завдяки імітації, візуальному обміну інформацією. Демонстрація власного тіла, взаємні імпульси танцівника та його тіла визначають дуже суб'єктивні процеси створення танцю. Бо, окрім певного світосприйняття, властивого кожній людині, у танцівника існує власний тілесний досвід та акумуляція засобів виконання танцю інших авторів.

Спочатку Форсайт вивчав танець у Флоридському університеті, потім виступав у складі «Джоффри Балле» у рідному Нью-Йорку. Він був учнем Дж. Ваттса, провідного танцівника трупі Дж. Баланчина. Тому можна з упевненістю говорити про опанування Форсайтом неокласичного стилю, якому він ще тоді намагався протиставити свої коловертні, стрімкі та далекі від традиційності рухи. А у 1967 р., після закінчення школи City Center Ballet, Форсайт три роки танцював в трупі Р. Джоффри, котрий побачив «швидкий потік винахідливих ідей молодого артиста» (Butterworth & Sanders, 1999, p. 94).



У 1984 р. Форсайт став хореографом Франкфуртського балету і відтоді працює в Німеччині. Попри те, що його естетика у формі, доступній глядачеві, безперечно ближча до неокласики, він через особливий спосіб створення руху проявляє революційне мислення про тіло, відкриваючи класичні коди для нового типу перформативності.

Хореографія Форсайта значною мірою спирається на принцип колажу, поєднуючись із жестовими та пластичними цитатами. Отже, Форсайт створює складну мову, частково запозичену з досвіду Мерса Каннінгема (дисоціація), частково – з французького авангарду (призупинення, внутрішня порожнеча), а також зі стилю Баланчина (переважно композиційна побудова).

У 1980-х рр. Форсайт почав завойовувати репутацію блискучого реформатора балету й наразі залишається однією з найважливіших постатей німецького танцю 1980-х – 1990-х рр. Його стиль є феноменом сучасної хореографії, отриманим насамперед через спосіб мислення та за допомогою рухового апарату спеціально підготовлених виконавців.

Форсайт, імовірно, є першим творцем, який продумав класичну основу для формування нової системи, яку можна назвати не тільки технікою, а й технологією. Згадувані Дж. Баланчин і М. Каннінгем також спиралися на класичні позиції та їхні поєднання. Однак Форсайт розробив модель імпровізації, яка не є закритим кодом, а способом деконструювати або реконструювати те, що вже було здобуто попередниками.

У країнах Західної Європи в царині хореографічного мистецтва наприкінці 1980-х років з'явилися такі стильові явища, як *pouvelle française* (новий французький танець), постмодерністський мінімалізм Анни Терези Де Кеєрсмакер, що утвердився під маркою стилю «Rosas». В останньому абстрактні рухи становлять основу багат шарової хореографічної структури, а принцип повторення відіграє головну роль. Також висувається на перший план досвід художника та перформера Яна Фабра, а Вім Вандекейбус пропонує новий, акробатичний стиль, відмінний від попередніх феноменів «бельгійської хвилі».

Після 1990 р. естетичні тенденції європейського сучасного танцю, завдяки Форсайту, зазнали значних змін. Він розпочав чергову деконструкцію балетної мови, основною ідеєю якої були наявна праця та зусилля. Форсайт виходить зі ствердження, що «етика класичного балету ґрунтується на беззаперечній вірі в силу зусиль», хоча водночас заявляє, що ця віра «є абсолютно хибною пропагандою того, що балет є нормативною методологією» (Forsythe, 1999, p. 46).

Важливим етапом досвіду деконструкції класичного *corps dansant* (танцівник; танцювальник; танцюра; танцювальний; танцювальне тіло) була у Форсайта вистава «Артефакт» (1984). Тут хореограф заохочував танцівників переформатувати класичні пози, надаючи тілу просторової орієнтації, неочікуваної в традиційному балетному словнику. Це призвело до оприлюднення понад двох тисяч нових пластичних фраз і сполучень, застосованих у структурі вистави.

Наприклад, після арабеска Форсайт переходив до наступного ключового елементу балетної мови – *l'épaulement* (розстановка рук відповідно до положення голови, рук і ніг). «Техніку Баланчина він розуміє як комплексну серію стану напруження, засновану на *l'épaulement*. Це співвідношення між рухами головою, руками, ногами та наступними, точно визначеними, але вже протилежними пово-



ротами. Прийом виявляється ключем до балету, де він вимагає зусиль з великою напругою. Саме ця механіка *l'épaulement* надає балету його внутрішньої мінливості» (Berger, 2006, p. 128).

У «Втраті дрібних деталей» (1991) Форсайт запроваджує ще один, надзвичайно важливий принцип – розфокусування, який є фундаментальним для скасування примату класичної пози. Деталь у назві композиції «можна сприйняти як дефокус, тобто втрату певної точки фіксації для очей. Ця процедура полягає в тому, щоб змусити тіло відмовитися від постійної точки фіксації очей – основи збереження рівноваги й відповідної балетної позиції» (Forsythe, 1999, p. 44).

У «Запаморочливій насолоді точністю» найбільш відчувається початкове джерело – композиції Дж. Баланчина. Але саме це й стає предметом деконструкції – руйнуються «залізні» класичні вертикалі, втрачається фіксована рівність спин; руки, «забуваючи» про класичну м'якість та пластичність, стають пружними важелями для швидкої зміни ракурсів та утримання балансу у нестійких позах.

Перехід з однієї пози в іншу в «Запаморочливій насолоді» Форсайт пропонує робити за допомогою зміни центру ваги, що створює ексцентричне враження, особливо внаслідок неослабного темпового підживлення руху. Балерини одягнені в незвичні пачки-обручі та виконують величезну кількість піруетів, що викликало у критика аналогії з «рухами планет в оточенні супутників» (Guatterini, 2011, p. 219). Можна також порівняти ці експерименти з оформленням та композицією «Тріадичного балету» О. Шлеммера.

У композиції «Там, де висять золоті вишні» пальцева техніка залишається незмінною, проте без прямого посилення на класичні «па»: Форсайт примушує танцівників розширяти межі власної кіносфери внаслідок граничного розтягування ліній.

Відображенням технології Форсайта є компакт-диск, спочатку випущений у 1993 р., а далі перевиданий і модифікований у 1999 р. Це навчальний матеріал для танцівників, які хочуть опанувати основи техніки Форсайта (Forsythe, 1999). Творчість Форсайта, який почав використовувати комп'ютерні програми для створення руху, вписується в креативний простір нових технологій, що створюють *new corps dansant* (нове танцівник; танцювальник; танцюра; танцювальний; танцювальне тіло) і перепрограмовують сприйняття як глядача, так і танцівника.

Сучасний танець, який сьогодні розглядається як перформативне мистецтво, відкриває та посилює органічний досвід не лише живого руху, а й активності реального тіла. Філософія *corps dansant* (танцівник; танцювальник; танцюра; танцювальний; танцювальні тіла), що проявляється у виставах останніх двадцяти років у Європі, є результатом інтересу до тіла як об'єкта та суб'єкта вираження, що викристалізовувався протягом останнього століття в різних стилях і напрямках. Ці процеси тісно пов'язані з усіма подібними в гуманітарних і природничих науках з початку ХХ століття.

Наукова новизна. Вперше творчість В. Форсайта досліджено в ракурсі виявлення особливостей креативних трансформаційних процесів хореографічної стилістики балетмейстера – від неокласики до концепту «танцівник; танцювальник; танцюра; танцювальний; танцювальні тіла». Отже, результати можуть значно доповнити теперішні уявлення про творчість В. Форсайта.

Висновки. До характерних якостей стилю Форсайта відносять рівновагу інтелекту та тілесності, мистецтва та розваги, упродовж творчого шляху він постійно



проводить лабораторний пошук нових форм руху, наближує класичну традицію до актуальної сучасності.

Форсайт прагне до тотальної віртуалізації танцю, використовуючи комп'ютерну анімацію та цифрові засоби, накреслюючи кінесферу людського тіла як джерела естетичної неоднорідності. Ці чинники апелюють до вражень глядача та відображають складність когнітивних уявлень, що формуються під час безпосереднього сприйняття хореографічної вистави. Танцювальний процес, таким чином, відбувається завдяки візуальному обміну інформацією, а у суб'єктивному значенні взаємні імпульси танцівника та його тіла визначають мінливу природу танцю.

Проведене дослідження має перспективу продовження у зближенні тем в галузі інформатики та нейропсихології, що є способом розширення парадигми віртуального танцювального простору. Одним із провідних хореографів у цій галузі є британець Уейн Мак Грегор, який з самого початку кар'єри також надавав великого значення використанню нових технологій і ролі комп'ютерних технологій у створенні хореографії. Його техніка та естетика у зв'язку з технологіями Форсайта також потребує компаративного аналізу.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Погребняк, М. (2020). Творчий метод і неокласичний танець Вільяма Форсайта. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 32(2), 17–21. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/32.214520>
- Хендрик, О. (2019). Педагогічні підходи до створення contemporary dance під час навчання балетмейстерському мистецтву студентів українських ЗВО. *Культура України*, 65, 199–205. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.20>
- Чепалов, О. (2007). *Хореографічний театр Західної Європи XX ст.* Харківська державна академія культури.
- Чілікіна, Н. О. (2014). *Тілесні практики в сучасній хореографічній культурі* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Харківська державна академія культури].
- Au, S. (2020). *Vom Klassischen Ballett zum Modern Dance*. Parthas.
- Berger, C. (2006). *Körper denken in Bewegung: Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara*. Transcript.
- Butterworth, J., & Sanders, L. (1999). *Fifty contemporary choreographers*. Routledge.
- Forsythe, W. (1999). *Improvisation technologies: A tool for the analitical dance eye* (Spec. iss., 2nd ed.) [CD-ROM]. Zentrum fur Kunst und Medientechnologie Karlsruhe; Hatje Cantz.
- Guatterini, M. (2011). *L'ABC del balletto*. Mondadori Electa.
- Szymajda, J. (2013). *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*. Księgarnia Akademicka.

REFERENCES

- Au, S. (2020). *Vom Klassischen Ballett zum Modern Dance* [From classical ballet to modern dance]. Parthas [in German].
- Berger, C. (2006). *Körper denken in Bewegung: Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara* [Bodies think in movement: On the perception of dance meaning in William Forsythe and Saburo Teshigawara]. Transcript [in German].
- Butterworth, J., & Sanders, L. (1999). *Fifty contemporary choreographers*. Routledge [in English].



- Chepalov, O. (2007). *Khoreohrafichniy teatr Zakhidnoi Yevropy XX st.* [Choreographic theater of Western Europe of the 20th century]. Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
- Chilikina, N. O. (2014). *Tilesni praktyky v suchasnii khoreohrafichnii kulturi* [Bodily practices in modern choreographic culture] [Abstract of PhD Dissertation, Kharkiv State Academy of Culture] [in Ukrainian].
- Forsythe, W. (1999). *Improvisation technologies: A tool for the analitical dance eye* (Spec. iss., 2nd ed.) [CD-ROM]. Center for Art and Media Karlsruhe; Hatje Cantz [in English].
- Guatterini, M. (2011). *L'ABC del balletto* [The ABC of Ballet]. Mondadori Electa [in Italian].
- Khendryk, O. (2019). Pedahohichni pidkhody do stvorennia contemporary dance pid chas navchannia baletmeisterskomu mystetstvu studentiv ukrainskykh ZVO [The pedagogical approaches of the contemporary dance training for choreography of the students of Ukrainian higher educational establishments]. *Culture of Ukraine*, 65, 199–205. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.20> [in Ukrainian].
- Pohrebniak, M. (2020). Tvorchyi metod i neoklasychnyi tanets Viliama Forsaita [William Forsythe's creative method and neoclassical dance]. *Current Issues of the Humanities*, 32(2), 17–21. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/32.214520> [in Ukrainian].
- Szymajda, J. (2013). *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990* [The aesthetics of contemporary dance in Europe after 1990]. Księgarnia Akademicka [in Polish].

**ТАНЕЦЬ
У МІЖДИСЦИПЛІНАРНІЙ ПЛОЩИНІ**

DANCE IN THE INTERDISCIPLINARY PLANE





УДК 792.82'06:[398.8(=161.2):781.68
DOI: 10.31866/2616-7646.7.2.2024.333048

ІНТЕРПРЕТУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ В СУЧАСНИХ БАЛЕТНИХ ВИСТАВАХ

INTERPRETATION OF UKRAINIAN FOLK SONG CREATIVITY IN MODERN BALLET PERFORMANCES

Шнуренко Тетяна Валентинівна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-7468-1465>
shnurenkotanya@ukr.net

Tetiana Shnurenko,
PhD in Art Studies,
Senior Lecturer,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-7468-1465>
shnurenkotanya@ukr.net

Морозов Артем Ігорьович,
кандидат мистецтвознавства, старший
викладач,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0003-0598-5702>
tema.morozov17@gmail.com

Artem Morozov,
PhD in Art Studies,
Senior Lecturer,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-0598-5702>
tema.morozov17@gmail.com

Анотація

Мета статті – виявити способи інтерпретування української народнопісенної творчості в сучасних балетних виставах. **Методологія.** Для проведення вірогідного дослідження використано методи аналізу літератури та джерел, мистецтвознавчого аналізу сучасних балетних вистав, порівняння принципів використання народнопісенної творчості в різних виставах, розгляд подій у хронологічній послідовності. **Наукова новизна дослідження** полягає у виявленні двох способів інтерпретування народнопісенної творчості в сучасних балетних виставах – використання мелосу народних пісень у партитурі та безпосереднє використання пісень як музичної основи для хореографічних постановок. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження доволі умовно можна виокремити три підходи до інтерпретування народ-

Abstract

The purpose of this article is to identify ways of interpreting Ukrainian folk song creativity in contemporary ballet performances. **Research methodology.** To conduct reliable research, methods of literature and source analysis, art analysis of modern ballet performances, comparison of the principles of using folk song creativity in different performances, and consideration of events in chronological order were used. **The scientific novelty** of the research lies in identifying two ways of interpreting folk song creativity in contemporary ballet performances: folk song melodies in the score and the direct use of songs as a musical basis for choreographic productions. **Conclusions.** As a result of the research, three approaches to interpreting folk song creativity in contemporary ballet performances can be tentatively identified: the traditional symphonic development of folk songs in ballet theatre (O. Ratmanskyyi's ballet Songs of Bukovina to



нописенної творчості в сучасних балетних виставах: традиційне для балетного театру симфонічне розроблення народних пісень (балет О. Ратманського «Пісні Буковини» на музику з елементами народного мелосу Л. Десятникова (2017)); автентичне виконання народнописенного матеріалу (чотири коліскові у виконанні М. Пилипчак у балеті Р. Поклітару «Маленький принц» (2020)); друга та третя частини балету О. Ратманського «Елегія воєнного часу» (2022), де використано фольклорне інструментальне звучання коломийкових тем та побутових мелодій польки; початок вистави Г. Пехи «Косачка» (2023), де С. Кирилова виконує фольклорну пісню); осучаснене виконання народних пісень (балет О. Шляхтич «Domum» (2024), де використано відомі українські народні пісні в оновленому сучасному аранжуванні). Останні два підходи є проявами тенденції інтегрування елементів архаїки, традиційного мистецтва до палітри сучасних творів. Представлене дослідження не є вичерпним; воно проведене з метою концептуалізації процесів хореографічного інтерпретування народнописенної творчості в сучасних балетних виставах.

Ключові слова:

балетні вистави; народнописенна творчість; інтерпретування; балет; народна пісня; хореографія; українське мистецтво.

music with elements of folk melodies by L. Desyatnikov (2017)); authentic performance of folk song material (four lullabies performed by M. Pylypchak in R. Poklitaru's ballet *The Little Prince* (2020); the second and third parts of O. Ratmanskyy's ballet *Elegy of War Time* (2022), which uses the folk instrumental sound of kolomyika themes and everyday polka melodies; the beginning of G. Pekha's performance *Kosachka* (2023), where S. Kirilova performs a folk song); modernised performances of folk songs (O. Shliakhtych's ballet *Domum* (2024), which uses well-known Ukrainian folk songs in a new contemporary arrangement). The last two approaches are manifestations of the trend towards integrating archaic and traditional art elements into the palette of contemporary works. The presented research is not exhaustive and aims to conceptualise the processes of choreographic interpretation of folk song creativity in modern ballet performances.

Keywords:

ballet performances; folk song creativity; interpretation; ballet; folk song; choreography; Ukrainian art.

Актуальність теми дослідження. Українська народна пісенна творчість є вагомим елементом національної художньої культури, увиразнює систему народного світогляду, є своєрідним вокально-музичним складником національної ідентичності, транслятором моральних та естетичних орієнтирів українців. Використання народнописенної творчості для створення партитур балетних вистав є доволі традиційним методом. Однак сьогодні, у період активного розвитку сучасної балетної вистави, актуалізовано процеси не лише використання народнописенного мелосу в партитурах, а й інтерпретування безпосередньо народних пісень у контексті сучасних балетних вистав. Окреслені процеси є малодослідженими, але важливими для розуміння поступу хореографічного мистецтва сучасності.

Аналіз останніх публікацій. Фундаментальним дослідженням, присвяченим музиці національних балетних вистав як інтегративній системі народного мелосу та симфонічних принципів, є праця М. Загайкевич (1978), але вона охоплює період лише до середини 1970-х рр. Серед сучасних праць із цієї проблематики – наукові статті О. Афоніної (2020, 2023), Л. Хоцяновської (2018) та ін. Важливими для



усвідомлення значущості народнопісенної творчості стали статті С. Садовенко (2010), Л. Сбітневої (2022) та ін. Вагомим є масив публіцистичних праць, зокрема рецензій на вистави, де використано українські народні пісні, таких авторів: А. Архипова (2020), Т. Асадчева (2024), К. Дорошенко (2024), Д. Кашперська (2020), Р. Макар (2023), І. Михніцька (2024) та ін. Однак спеціального дослідження, присвяченого з'ясування ролі української народнопісенної творчості в сучасних балетних виставах, виявлено не було.

Мета дослідження – виявити способи інтерпретування української народнопісенної творчості в сучасних балетних виставах

Виклад основного матеріалу. Українські народні пісні без супроводу та з музичним супроводом здавна ставали підґрунтям для танців у побуті, а з розвитком сценічного мистецтва – для народно-сценічної хореографії. Проникнення елементів народного мелосу до симфонічних форм сприяло створенню національних балетних вистав, музичні партитури яких містять інтерпретації народнопісенних творів. Так в основу балету «Лілея» К. Данькевича, вперше поставленого 1940 року Г. Березовою, покладено «мотиви народної пісенної, танцювальної творчості у симфонічному переломленні» (««Лілея». До наступної прем'єри», 1940, с. 4). Пісня «Ой зійди, зійди, ти, зіронько» стала лейттемою образу Лілеї, пісня «Тихо, тихо Дунай воду несе» – лейттемою кохання Лілеї та Степана, пісня «Коло млина, коло броду» з'являється як увиразнення тривожності в драматичних сценах балету, пісня «Ой не світи, місяченьку» використана як тема Лілеї у момент душевних переживань у лісі та мрій про повернення коханого Степана. М. Загайкевич (1978) зазначає, що композитор спирався на класичні засади балетної драматургії, пристосовуючи зразки народнопісенної мелодики до канонів балету: «...розлога, плавна мелодія “Тихо, тихо Дунай воду несе” легко вкладається у звичні обриси класичного адажіо; скерцозного характеру мотиви пісні “Ой пішов я вулицею раз”, що лягли в основу варіацій Головної Русалки, ніби створені для відтворення загостреної пуантної техніки віртуозного жіночого танцю» (с. 143). Подібний метод застосовано й під час написання партитури культового національного балету «Лісова пісня» М. Скорульського та більшості балетів національної тематики («Тіні забутих предків» В. Кирейка, «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського та ін.).

І сьогодні в сучасних балетних виставах використовують музичну основу, створену за принципом симфонічного оброблення народнопісенної творчості. Так, 8 жовтня 2017 року в Нью-Йорку вперше було продемонстровано балет Олексія Ратманського «Пісні Буковини» (Songs of Bukovina), поставлений в Американському театрі балету (ABT). Музикою для вистави стали фортепіанні прелюдії Леоніда Десятникова з циклу «Буковинські пісні», в основу яких покладено народні пісні Буковини (Макарова & Білаш, 2024, с. 118). Із двадцяти чотирьох прелюдій балетмейстер обрав дванадцять, різних за характером, і дослідив тексти пісень, що стали підґрунтям фортепіанних творів. Балет, попри відсутність прямих стилізацій народного танцю (лише окремі рухи, як-от голубець, вихиляс), оповитий українською образністю, насичений трагічними, сумними, ліричними, романтичними настроями, притаманними народнопісенній творчості Буковини.

Балет О. Ратманського «Елегія воєнного часу», прем'єра якого відбулася 26 вересня 2022 року у Сіетлі в США, став своєрідною мистецькою рефлексією на початок повномасштабного вторгнення росії в Україну (Макарова & Білаш, 2024,



с. 119). Одноактний балет поставлений на музику Валентина Сильвестрова (перша та четверта частини) та українські народні мелодії (друга та третя частини). Фольклорне інструментальне звучання коломийкових тем другої частини та полькових побутових мелодій третьої частини пов'язують балет з автентичною народнопісенною творчістю українців. Рецензент І. Михніцька (2024) майстерно передає народну стихію, відтворену на сцені у середніх частинах балету, опоектизовує сценічне дійство: «У другій чоловічій частині яскрава зелень на екрані приносить із собою коломийкові, народні мотиви. З'являється піднесене відчуття, приправлене завзятістю. На сцену випурхують енергійні хлопці в білих сорочках і червоних поясах. Вони стрибають одне через одного, грають м'язами, жартують. Глядача з головою накриває шал азарту і грайливості Неможливо не пританцювати, дивлячись на те, як барвисті махаоністі спідниці танцівниць розлітаються в завзятому фуєте. У цьому поєднанні хореографії, музики, сценографії й енергії прим з'являється відчуття надзвичайно сродне нашій українській натурі, вивільняється тваринна енергія, що сягає коренів прадідів».

Тенденції інтегрування елементів архаїки, традиційного мистецтва до палітри сучасних творів увиразнилися у використанні народнопісенних зразків як музичного підґрунтя для хореографічних постановок малих (хореографічні мініатюри, номери, сюїти та ін.) та великих (балети, хореографічні вистави) форм.

Раду Поклітару сміливо використовує вокальні твори в балетмейстерських постановках. Одним із таких прикладів є хореографічна сюїта «Дош», створена 2007 року, що й до сьогодні зберігається в поточному репертуарі «Київ модерн-балету». У цій постановці Р. Поклітару поєднав музику Й. С. Баха з музично контрастними творами народів світу (румунська, єврейська, грузинська та ін. пісні). Серед майстерних інтерпретацій балетмейстера в цій виставі – пісня у виконанні Ніни Матвієнко «Сміються, плачуть солов'ї» (вірші Олександра Олеся, музика Василя Безкоровайного), реалізована засобами танцю контемпорарі. Неповторний голос Ніни Матвієнко, її вокальні прийоми та стилістика пісні загалом створюють відчуття доторкання до народнопісенної творчості.

Унікальним прикладом фольклорної музичної творчості українців є колискові, які діти чують від народження і які природно асоціюються з рідною домівкою, сімейним затишком, безпечним середовищем. Важливість ритмо-мелодійного компонента в колискових є тим чинником, що споріднює цей жанр народної родинної лірики з танцювально-руховою практикою, адже танець виникає з ритмічно організованих рухів, положень тіла, міміки. Саме цю спорідненість увиразнив у балеті «Маленький принц» хореограф-постановник Раду Поклітару. Поєднавши класичні твори В. А. Моцарта та українські колискові, що виконує Марія Пилипчак – відома вокалістка, композитор, дослідниця, збирачка фольклорних колискових. Прем'єра вистави відбулася 21 жовтня 2020 року в розпал пандемії COVID-19 в онлайн-форматі (пряма трансляція з Міжнародного центру культури і мистецтв (Жовтневий палац) у Києві).

Загальна атмосфера філософської казки Антуана де Сент-Екзюпері «Маленький принц» – пошук сенсу життя, здатність залишатися дитиною, щирою та чесною, цінувати найпростіші речі – майстерно інтерпретована балетмейстером у хореографічних образах, а основні ідеї літературного твору підсилені введенням колискових. Колискові, як унікальний вияв народнопісенної творчості українців, акцентують у балеті ідею важливості зв'язку людини з її джерелами – матір'ю, дитинством, ро-



диною. Балетмейстер транслює ідеї несвідомої залежності кожного від першоджерел (місце народження, батьки, близькі люди та ін.), пам'ять про які зберігається у підсвідомості та оживає на рівні відчуттів при звуках колискової. За висловом Д. Кашперської (2020) у рецензії на виставу «Маленький принц», «... колискові – це етніко-музична пуповина, яка пов'язує людину з дитинством. Музика – категорія емоційного несвідомого, і саме вона здатна прив'язувати нашу пам'ять не тільки до людей і місць, але й до давно забутих відчуттів, яким і є дитинство».

У балеті колискові «з'являються в ключових моментах трансформацій – як точки збору конструкції всього спектаклю, на тонких гранях життя і смерті, на перетинах частин життєвого і мистецького дійства. І приходять вони – символи змін – з достовірністю космічного хронометра» (Архипова, 2020). Колискові створюють незримий образ матері, що пронизує щемливим звучанням всю палітру балетної вистави. І мова не просто про матір хлопчика – головного персонажа вистави, а значно ширше – про матір – рідну Землю, Батьківщину та ін.

У трагічні моменти життя кожна людина згадує про матір. Саме у той момент, коли льотчик розбивається в пустелі, й починає звучати колискова, що переносить у дитинство, дарує спогади про теплі обійми матері, затишок, рідний дім, солодкий спокійний сон біля найріднішої людини. Вдруге колискова виникає після численних пригод головного героя в момент повернення до Землі (у тексті колискової – «...помандрую на Україну»). У другій дії також двічі виникає колискова («Леле, леле, лелесенько...» та «Спи, Ісусе, Спи»). Саме під колискову Маленький Принц прощається з Трояндою й зникає в останній подорожі небом, залишаючи глядачів наодинці з думками про відповідальність за власну долю, рідну країну, батьків та дітей.

Серед найновіших вистав – «Косачка» у постановці балетмейстера Галини Пехи та режисера Юлії Лопати. Прем'єрний показ відбувся на сцені Київської опери (Київський муніципальний академічний театр опери та балету) 3 грудня 2023 року у виконанні команди сучасного танцю Procontemporary (Макар, 2023). Постановка присвячена жінкам-воїнам, які, подібно до амазонок античності з довгими косами, рішуче захищають свою рідну землю. У виставі органічно взаємодіють сучасний танець, семпли українських народних інструментів, електронна музика, вокал. Над виставою працювала композитор Олена Шикіна та фольклорна співачка й дослідниця української музики Соломія Кирилова. Одна з автентичних українських народних пісень звучить на початку постановки.

24 червня 2024 року на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка відбулася прем'єра балету-перформансу «Domum» у виконанні артистів балету та хору Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки. Балетмейстер-постановник та режисер вистави Олесь Шляхтич, композитори – Кирило Бородін та Марія Хмельова. У виставі використано відомі українські народні пісні в оновленому сучасному аранжуванні та хореографічному інтерпретуванні.

У перекладі з латини Domum – «дім». Авторка вистави прагнула музично-хореографічними засобами розкрити глибинні сенси поняття «дім» задля розуміння того, за що воює Україна. У виставі можна виявити три змістові пласти: народження та спогади дитинства; кохання, яке нас окрилює та трансформує в дорослому віці; дім та рідна земля, що є уособленням України (Асадчева, 2024).

У виставі виконано пісні в сучасній обробці – авторські «Сміються, плачуть солов'ї» та «Ой у лузі червона калина», а також п'ять народних – «Ой у вишне-



вому саду», «Ой у полі вітер віє», «Ой чий то кінь стоїть», «Цвіте терен», «Туман яром», К. Дорошенко (2024) вважає, що «... нове, нюансоване виконання у *Domum* звичних пісень ... в аранжуванні Тимофія Старенкова розвіює автоматизм їхнього сприйняття, повертає творам силу викликати емпатію».

Українські народні пісні стали підґрунтям для розгортання трьох історій кохання (всього у виставі чотири історії, одна з яких створена під авторську пісню «Сміються, плачуть солов'ї»). Перша поставлена під пісню «Ой чий то кінь стоїть», що має драматичний підтекст. Балетмейстерка розкриває історію дівчини, закоханої в заможного хлопця, який вимушений в часі війни стати на захист рідної землі. Дівчина розцінює цей вчинок як егоїстичний, ображається та поринає в обійми інших чоловіків (*DOMUM*, 2024, с. 3). Пісня «Цвіте терен» стала музичною основою для розгортання історії двох юних закоханих. З приходом війни хлопець добровільно йде до лав української армії. Дівчина відчуває сильний біль через те, що її коханий іде на фронт. (*DOMUM*, 2024, с. 3). Кохання двох воїнів присвячено епізод, створений під пісню «Ой у вишневому саду». Він, як професійний воїн, із перших днів війни стає до зброї. Вона усвідомлює невідворотність розлуки й мужньо сприймає випробування (*DOMUM*, 2024, с. 4). У четвертій історії, що починається з пісні «Сміються, плачуть солов'ї», також звучить «Туман яром», що підкреслює тугу літньої жінки. Вона разом з чоловіком пронесла кохання крізь роки, але вимушена підкоритися його рішення, адже він за покликом серця йде захищати Батьківщину (*DOMUM*, 2024, с. 4).

Наведені приклади використання українського народнопісенного матеріалу доводять його значущість для сучасного хореографічного мистецтва, що особливо актуально під час війни, адже звернення до автентики додатково підсилює транслявання національно-патріотичних ідей у таких сценічних творах.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні способів застосування народнопісенної творчості в сучасних балетних виставах.

Висновки. У результаті проведеного дослідження доволі умовно можна виокремити три підходи до інтерпретування народнопісенної творчості в сучасних балетних виставах:

- традиційне для балетного театру симфонічне розроблення народних пісень (балет О. Ратманського «Пісні Буковини» на музику з елементами народного мелосу Л. Десятникова (2017));

- автентичне виконання народнопісенного матеріалу (чотири колискові у виконанні М. Пилипчак у балеті Р. Поклітару «Маленький принц» (2020); друга та третя частини балету О. Ратманського «Елегія воєнного часу» (2022), де використано фольклорне інструментальне звучання коломийкових тем та полькових побутових мелодій; початок вистави Г. Пехи «Косачка» (2023), де С. Кирилова виконує фольклорну пісню);

- осучаснене виконання народних пісень (балет О. Шляхтич «*Domum*» (2024), де використано відомі українські народні пісні в оновленому сучасному аранжуванні).

Останні два підходи є проявами тенденції інтегрування елементів архаїки, традиційного мистецтва до палітри сучасних творів.

Представлене дослідження не є вичерпним, проведено з метою концептуалізації процесів хореографічного інтерпретування народнопісенної творчості у сучасних балетних виставах.



СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Архипова, А. (2020, 5 листопада). *Чого не побачити очима*. Kyiv Daily. <https://kyivdaily.com.ua/malenkij-princz/>
- Асадчева, Т. (2024, 19 червня). Паростки життя, кризь біль та втрати: у столиці представлять незвичний балет-перфоманс. *Вечірній Київ*. <https://vechirniy.kyiv.ua/news/99633/>
- Афоніна, О. (2020). Музична основа сучасних українських балетів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 121–126. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220114>
- Афоніна, О. (2023). Балет «Маленький принц» у постановці Радуги Поклітару: особливості втілення класики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 209–215. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277667>
- Дорошенко, К. (2024, 28 червня). Людське у героїчному у виставі *Domum – хор ім. Григорія Веровки та хореографія танцю модерн*. Суспільне. <https://suspiilne.media/culture/778379-ludske-u-geroicnomu-u-vistavi-domum-hor-im-grigoria-verovki-ta-horeografia-tancu-modern/>
- Загайкевич, М. (1978). *Драматургія балету*. Наукова думка.
- Кашперська, Д. (2020, 22 жовтня). Феномен Принца-Моцарта | Прем'єра балету «Маленький принц» Радуги Поклітару. *ProTeatr*. <https://bit.ly/3Tg8Drc>
- «Лілея». До наступної прем'єри в Київському ордені Леніна театрі опери і балету ім. Т. Г. Шевченка. (1940, 21 серпня). *Комуніст*, 4.
- Макар, Р. (2023, 28 листопада). *Полум'я, яке народжується разом з нею. Що треба знати про пластичну виставу «Косачка»*. Заборона. <https://zaborona.com/shho-treba-znaty-pro-plastychnu-vystavu-kosachka/>
- Макарова, З., & Білаш, О. (2024). «Українські балети» у творчості Олексія Ратманського. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 51, 116–123. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318364>
- Михніцька, І. (2024, 19 липня). *Белетризоване фуєте, або балет «Елегія воєнного часу»*. Сенсор. <https://sensormedia.com.ua/theatre/beletryzovane-fuete-abo-balet-elegiya-voynennogo-chasu/>
- Садовенко, С. (2010). Народна пісенна творчість як чинник самоідентифікації українства. *Культурологічна думка*, 2, 142–148.
- Сбітнева, Л. М. (2022). Пісенна культура України як джерело духовності українського народу. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*, 2(104), 126–133. <https://doi.org/10.33216/2220-6310/2022-104-2-126-133>
- Хоцяновська, Л. (2018). Балетна музика українських композиторів та її відображення в хореографії (II половина XX ст.). *Народознавчі зошити*, 3(141), 719–725.
- DOMUM: балет-перфоманс на дві дії про війну, любов та Україну* [Програма заходу]. (2024). Київ.

REFERENCES

- Afonina, O. (2020). Muzychna osnova suchasnykh ukrainskykh baletiv [The musical basis of modern Ukrainian ballets]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 121–126. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220114> [in Ukrainian].
- Afonina, O. (2023). Balet "Malenkyi prints" u postanovtsi Radu Poklitaru: osoblyvosti vtilennia klasyky ["The Little Prince" ballet performed by Radu Poklitaru: Features of implementation of classics]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 209–215. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277667> [in Ukrainian].



- Arkhypova, A. (2020, November 5). *Choho ne pobachyty ochyma* [What cannot be seen with the eyes]. Kyiv Daily. <https://kyivdaily.com.ua/malenkij-princz/> [in Ukrainian].
- Asadcheva, T. (2024, June 19). Parostky zhyttia, kriz bil ta vtraty: u stolytsi predstavliat nezvychnyi balet-perfomans [Sprouts of life, through pain and loss: An unusual ballet performance will be presented in the capital]. *Vechirniy Kyiv*. <https://vechirniy.kyiv.ua/news/99633/> [in Ukrainian].
- DOMUM: balet-perfomans na dvi dii pro viinu, liubov ta Ukrainu [DOMUM: Ballet-performance in two acts about war, love and Ukraine] [Event program]. (2024). Kyiv [in Ukrainian].
- Doroshenko, K. (2024, June 28). *Liudske u heroichnomu u vystavi Domum – khor im. Hryhoriia Verovky ta khoreohrafiia tantsiu modern* [The human element in the heroic Domum performance – The Hryhoriia Verovka Choir and contemporary dance choreography]. *Suspilne*. <https://suspilne.media/culture/778379-ludske-u-geroicnomu-u-vistavi-domum-hor-im-grigoria-verovki-ta-horeografia-tancu-modern/> [in Ukrainian].
- Kashperska, D. (2020, October 22). Fenomen Pryntsa-Motsarta | Premiera baletu "Malenkyi prynts" Radu Poklitaru [The Phenomenon of Prince Mozart | Premiere of the ballet "The Little Prince" by Radu Poklitaru]. *ProTeatr*. <https://bit.ly/3Tg8Drc> [in Ukrainian].
- Khotsianovska, L. (2018). Baletna muzyka ukrainskykh kompozytoriv ta yii vidobrazhennia v khoreohrafi (II polovyna XX st.) [Ballet music of Ukrainian composers and its reflection in choreography (second half of the 20th century)]. *The Ethnology Notebooks*, 3(141), 719–725 [in Ukrainian].
- "Lileia". Do nastupnoi premieri v Kyivskomu ordena Lenina teatri opery i baletu im. T. H. Shevchenka ["Lily". Until the next premiere at the Kyiv Order of Lenin Opera and Ballet Theater named after T. H. Shevchenko]. (1940, August 21). *Komunist*, 4 [in Ukrainian].
- Makar, R. (2023, November 28). *Polumia, yake narodzhuetsia razom z neiu. Shcho treba znaty pro plastychnu vystavu "Kosachka"* [The flame that is born with her. What you need to know about the plastic performance "Kosachka"]. Zaborona. <https://zaborona.com/shho-treba-znaty-pro-plastychnu-vystavu-kosachka/> [in Ukrainian].
- Makarova, Z., & Bilash, O. (2024). "Ukrainski balety" u tvorchosti Oleksii Ratmanskoho ["Ukrainian ballets" in Oleksii Ratmanskyy's creativity]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 51, 116–123. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318364> [in Ukrainian].
- Mykhniiska, I. (2024, July 19). *Beletryzovane fueete, abo balet "Elehiia voiennoho chasu"* [Fictionalized fueete, or the ballet "Elegy of wartime"]. Sensor. <https://sensormedia.com.ua/theatre/beletryzovane-fueete-abo-balet-elegiya-voyennogo-chasu/> [in Ukrainian].
- Sadovenko, S. (2010). Narodna pisenna tvorchist yak chynnyk samoidentyfikatsii ukrainstva [Folk song creation as a factor of Ukrainian self-identification]. *The Culturology Ideas*, 2, 142–148 [in Ukrainian].
- Sbitnieva, L. M. (2022). Pisenna kultura Ukrainy yak dzherelo dukhovnosti ukrainskoho narodu [Song culture of Ukraine as a source of spirituality of the Ukrainian people]. *Spirituality of a Personality: Methodology, Theory and Practice*, 2(104), 126–133. <https://doi.org/10.33216/2220-6310/2022-104-2-126-133> [in Ukrainian].
- Zahaikevych, M. (1978). *Dramaturhiia baletu* [Ballet dramaturgy]. Naukova dumka [in Ukrainian].

Наукове видання

ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Том 7, № 2
2024

Науковий редактор

А. М. Підлипська

Літературний редактор

Л. В. Таран

Редактор англomовних текстів

Н. І. Сарновська

Бібліографічний редактор

Я. С. Буряк

Дизайн обкладинки

А. Ю. Деменчук

Технічне редагування
та комп'ютерна верстка

О. П. Щербина

Scientific publication

DANCE STUDIES

Scientific Journal

Volume 7, No 2
2024

Scientific Editor

A. M. Pidlypska

Literary editor

L. V. Taran

English text editor

N. I. Sarnovska

Bibliographic editor

Ya. S. Buriak

Cover design

A. Yu. Demenchuk

Technical editing
and computer layout

O. P. Shcherbyna

Підписано до друку: 20.06.2024

Формат 70x100 1/16
Ум. др. арк. 8,45. Обл. др. арк. 6,28.
Наклад 100 прим.
Замовлення № 5312

Видавничий центр КНУКіМ
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв
Свідцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру
видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції
серія ДК № 4776 від 09.10.2014