

## АНАЛІЗ ВИКОРИСТАННЯ ХОРЕОГРАФАМИ ФОЛЬКЛОРНИХ МОТИВІВ

**Бородіна Тетяна Михаліївна,**  
концертмейстер кафедри сучасної та бальної хореографії  
**Гриценко Олена Едуардівна,**  
Викладач кафедри сучасної та бальної хореографії,  
**Рудніцький Володимир Константинович,**  
здобувач  
Харківської державної академії культури,  
м. Харків, Україна

**Анотація:** У даній статті старовинний прийом стилізації хореографом образотворчих джерел еволюціонує вже у функціональному своєму наповненні: від запозичення інформації з мальовничого полотна у XVIII столітті до пошуку стилістичних відтінків, стилістичного ключа для гармонійного вирішення всіх компонентів вистави та до пошуку приводу для діалогу у другій половині XXI століття.

**Ключові слова:** фольклор, хореограф, вистава, компонент, танець.

Фольклор для багатьох хореографів, як і раніше, є поживним ґрунтом. Сьогодні, коли здається, «все вже придумано» і залишається лише оригінально користуватися спадщиною минулого, фольклор найбагатше джерело рухів, прийомів, композиційних схем, а головне ідей. «Традиційні танці різних народностей хліб насущний хореографічних шукань» стверджував один із провідних хореографів XX століття Моріс Бежар, і доказ актуальності його думки можна зустріти у працях багатьох сучасних балетмейстерів різних країн, різних естетичних уподобань.

Аналізуючи шляхи використання хореографами фольклорних мотивів, можна виділити три основні композиційні принципи включення національного танцю до пластичного тексту балетної вистави:

1) використання характерних танців у спектаклях як дивертисментні

номери, які не залежать один від одного, не містять сюжетного розвитку дії;

2) створення дієвих танцювальних сюїт, що підкреслюють протиставлення класичного та характерного танцю як характеристик різних сутнісних світів;

3) побудова наскрізної танцювальної дії, заснованої на стилізації народного танцю.

У даній статті старовинний прийом стилізації хореографом образотворчих джерел еволюціонує вже у функціональному своєму наповненні: від запозичення інформації з мальовничого полотна у XVIII столітті до пошуку стилістичних відтінків, стилістичного ключа для гармонійного вирішення всіх компонентів вистави та до пошуку приводу для діалогу у другій половині XX століття.

Протягом «другої половини XX століття змінилася форма уявлення національних фарб у наскрізній танцювальній дії вистави: напрацьовані за сторіччя в російському балеті традиції характерного танцю в нових постановках витіснені естетикою сучасного танцю. Звертаючись до національних тем, сучасні хореографи з народного танцю запозичують малюнки, композиційні побудови, схеми розташування танцівників зовнішні форми, а ці форми наповнюють своєю лексикою хореограф XX століття у зображеннях шукав стилістичний ключ вистави, основу стилістичної єдності дії. У середині XX століття у балеті продовжила життя ця модерністська ідея звернення до образотворчих видів мистецтв:

1. «Структурна форма всередині балетного спектаклю, яка представляє собою сюїту танцювальних номерів (як концертних соло і ансамблів, і сюжетних мініатюр)», — так визначає дивертисмент В. М. Красівська. Дивертисмент, що став згодом «структурною формою» на зорі виникнення балетного театру, був єдино можливою формою організації танцювального матеріалу. Дивертисмент національних танців (сюїти контрастних танцювальних темпів, до якої могли входити італійські сальтарела, гальярда та куранта, німецька алеманда, іспанські сарабанда та паван, англійська жига,

провансальська вольта, французькі бурри та бранль тощо) став одним із джерел. Однак надалі цей родоначальник балетного театру зазнав значних змін як у формальному, так і у функціональному наповненні. Ці зміни наочно демонструють вистави другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

У 1950—80-ті роки багато хореографів користувалися добре знайомою формою багатоактного сюжетного балету, що склалася в другій половині ХІХ століття і традиційно включала дивертисмент національних танців. На початку ХХ століття, незважаючи на активне захоплення творами малих форм, одноактними постановками, великі балети з характерними дивертисментами не виходили з репертуару. Хореографи другої половини ХХ століття, продовжуючи традицію, що не переривалася, оновлювали шедеври ХІХ століття, що збереглися.

У 1950-70-х роках, звертаючись до нових редакцій класичних балетів або створюючи свої хореографічні прочитання партитур минулого, хореографи (Р. Нурієв, Дж. Баланчин, І.Д. Бельський, Р. Петі, Дж. Ноймайер у таких балетах як «Лускунчику» та «Лебедине озеро») при постановці дивертисментів користувалися напрацьованими попередниками прийомами стилізації національного танцю: використанням мови характерного танцю та наданням національного колориту рухам класичного танцю.

З'являлися дивертисменти і в нових балетах як зручний спосіб уявити максимальну пластичну різноманітність у виставі. (Олег Виноградов "Горянка", Б. Ейфман "Гаяне", Леонід Якобсон "Хореографічні мініатюри")

Однак наприкінці ХХ на початку ХХІ століття ситуація змінилася: дивертисмент як форма, що уповільнює розвиток дії в сюжетній виставі, і як форма, властива спектаклям застарілої естетики, практично вийшла з балетного побуту. Вона залишилася актуальною лише для нових сценічних втілень старих балетних партитур. («Лускунчик!» та «Лебедине озеро Метью Берна», в «Лускунчику» Марка Морріса, Моріса Бежара, Радю Поклітару). Іронічне обігравання теми, найчастіше позбавлене власне пластичних національних фарб, прийшло на зміну хореографічному створенню національних образів із

цитуванням елементів народного танцю. (Олексій Ратманський «Коник-Горбунок»).

2. Зіставлення та протиставлення різних пластичних мов у балетному спектаклі як характеристик різних світів – поширений театральний хід, зручний для наочного уявлення конфлікту, що сприяє викладу сюжету. Історія побутування у балеті прийому протиставлення пластичних мов, одна з яких - стилізований національний танець, відображає основні тенденції розвитку балетного мистецтва. Стилізований національний танець у спектаклі визначав сюжетні обставини місця дії. Характерним танцем малювалися образи реальних міст, сіл та його жителів, елементи фольклорного танцю використовувалися для характеристики повсякденних світів, де немає мрії.

Протиставлення світів казки та прози, побуту; сну, мрії та реальності - зручний і широко використовуваний балетний хід. Він був у активі у Петипа, регулярно з'являвся у спектаклях хореографів наступних поколінь.

Переживши всі нововведення та досягнення ХХ століття, цей прийом присутній і у виставах. Прагнення лаконізму висловлювань значно скоротило «одиниці протиставлення»: місце розгорнутих актів, вирішених різними мовами, у спектаклях великої форми середини ХХ століття зайняли окремі номери. («Онегін» Джона Кранка) Наприкінці ХХ - початку ХХІ століття світовій балетній практиці зменшилася кількість сюжетних постановок, стилізований національний танець дедалі рідше визначає просторові координати дії. Але його контрастність класичного танцю інтерпретується багатше і різноманітніше. («Пер Гюнт» Джона Ноймайєра та Хейнца Шперлі). До традиційної з часів романтизму опозиції «світ реальний — світ ідеальний» додалися нові: «область емоційного — галузь розумового», «вчасна - миттєва», «вічна — звичайна». Постмодерністські балетні пошуки з властивою їм зосередженістю на філософській природі танцю як синтезу духовного та тілесного, природного та штучного минулого та сьогодення збагатили філософську змістовність пластичних образів вистав. ("Мальєро, або Метаморфози богів", "Моцарт-танго" М. Бежара).

3. Синтезуючи національний танець з іншими пластичними мовами (класичним танцем, танцем модерн тощо) у наскрізній танцювальній дії, хореограф, з одного боку, набуває більшої свободи. Розчинення елементів народного танцю, його формальних ознак та образної структури в іншому середовищі, у незвичайному художньому контексті розширює сферу інтерпретацій створюваного образу. Але з іншого боку, звертаючись до народної культури, художник наперед задає собі стилістичні рамки. Та й створення наскрізної танцювальної дії, що базується на стилізації національного танцю, потребує більшого розмаїття хореографічної лексики, ніж постановка окремого дивертисментного номера чи окремих сцен у виставі. Як джерело для натхнення хореографи нерідко використовують твори образотворчих мистецтв, запозичуючи композицію мальовничих полотен для вирішення сценічної дії, «оживляючи» пози скульптурних або графічних зображень. Розвиток етнографічних досліджень, результати вивчення культури різних народів значно збагатили уявлення хореографів про національні та необхідність звернення до образотворчих джерел лише пошуках недостатньої інформації. Якщо Новерру доводилося лише фантазувати у тому, як виглядали китайські народні танці, то хореографу ХХ століття було більше інформації про культуру Китаю. Хіба що тематика давнину виправдовувала до середини ХХ століття таке використання прийому: Якобсон звертався до нього при постановці «Спартака» (1956) на тему античності. Хореограф ХХ століття у зображеннях шукав стилістичний ключ вистави, основу стилістичної єдності дії. У середині ХХ століття у балеті продовжила життя ця модерністська ідея звернення до образотворчих видів мистецтва. Таким чином, старовинний прийом стилізації хореографом образотворчих джерел еволюціонує вже у функціональному своєму наповненні: від запозичення інформації з мальовничого полотна у XVIII столітті до пошуку стилістичних відтінків, стилістичного ключа для гармонійного вирішення всіх компонентів вистави та до пошуку приводу для діалогу у другій половині ХХ століття. Іноді в контекст пластичної стилістики хореографи вписують окремі рухи, положення рук чи

корпусу, властиві національним танцям, як знаки, які забезпечують впізнавання. («Кармен» Ролана Петі, «Болеро», «Курозуке» М. Бежара, «Будинок Бернарди Альби» Матса Ека, «Мій Єрусалим» Бориса Ейфмана, «Угорські танці» Олексія Мірошніченка). Розчинення стихії народного танцю в мові класичного танцю, створення хореографом синтезованого пластичного засобу вираження, так поширене в 1960-70-ті роки (як це було в «Бхакті» Бежара), на початку XXI століття стало рідкістю.

Створюючи спектакль на національні теми, балетмейстер має право вибирати метод роботи: стилізувати народні рухи, переводити у пластику образи образотворчого мистецтва. Від цього вибору залежить ступінь етнографічної достовірності, але не визначається сила створюваного художнього образу. А наприкінці XX — на початку XXI століття для художника втрачає актуальність етнографічна відповідність зображення, що зображується, зате більшого значення набуває авторська позиція, зіштовхування різних точок зору.

Створення «атмосферних картинок», замальовок у народному дусі поступається місцем пошуку діалогу з національними джерелами, рефлексії, що стосується традицій представлення цих образів у балеті та їх трансформації в умовах сучасного мистецтва.

Зовнішність балетного спектаклю в наші дні часом разюче відрізняється від того, яким він був ще в середині минулого століття. Як показує проведений аналіз, мотиви танцювального фольклору, що різноманітно стилізуються, і сьогодні включаються в балети на основі трьох композиційних принципів, сформульованих вище і визначили ракурс проведеного дослідження. Виділення цих стійких форм включення до балетної вистави мотивів національного танцю та аналіз творів другої половини XX початку XXI століття з цих позицій дозволяє проникати в природу вистави та бачити сучасний балет, за всіх революційних змін, закономірним розвитком попередніх пошуків та відкриттів. Поряд із залученням нових оригінальних прийомів вплетення національних мотивів у тексти постановок, сучасні хореографи активно користуються цими

моделями як відправною точкою в інтерпретації національних образів, наповнюючи знайомі схеми новим змістом відповідно до свого бачення цінності народної хореографії для сьогоденного мистецтва і тим самим у балеті.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Мартиненко О. В. Формування професійної компетентності майбутніх учителів хореографії в процесі фахової підготовки. Розвиток художньо-естетичного світогляду майбутніх вчителів хореографії на основі інтегративного підходу : колективна монографія /за ред. О.В.Мартиненко. Бердянськ: Видавець Ткачук О.В., 2023. С. 6-49.

2. Сердюк Т. И. Художньо-естетична школа майбутніх учителів хореографії: формування досвіду : монографія. Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2011. 273 с.

3. Stones E. Psychopedagogy. Psychological Theory and the Practice of Teaching. 2000. pp.400.

4. Шабаліна О. М. Підготовка хореографічних кадрів у контексті переходу до системи відкритої освіти. Хореографія ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 15-16 квітня, 2019. Київ, НУКіМ, 2021. С.290-293.

5. Шевчук А. С. Дитяча хореографія: навч.-метод. посібник. 3-тє вид., зі змін. та доповн. Тернопіль : Мандрівець, 2019. 288 с.