

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

**АВТОРСЬКА СТИЛІЗАЦІЯ НАРОДНОГО ТАНЦЮ
В СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

Виконала:

Здобувачка вищої освіти
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Юлія ЮРЧЕНКО

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, декан факультету
сценічного мистецтва, доцент кафедри
режисури ХДАК
Роман НАБОКОВ

Наукові рецензенти:

- 1) доктор культурології, професор кафедри
майстерності актора ХДАК
Антоніна КІКОТЬ
- 2) народний артист України, професор, заступник
завідувача кафедри режисури та хореографії
ЛНУ ім. І. Франка, кандидат мистецтвознавства,
заступник голови західного відділення НСТДУ
Олег ПЕТРИК

Допущено до захисту
Зав. кафедри _____ / Ольга ЛАЧКО/
11 грудня 2024 р.

Харків 2024

Харківська державна академія культури

Факультет сценічного мистецтва
Кафедра режисури
Ступень вищої освіти «Магістр»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Завідувач кафедри режисури
_____ / Сергій ГОРДЕЄВ
30 вересня 2020 р

ЗАВДАННЯ на виконання кваліфікаційної роботи здобувачки вищої освіти Юлії ЮРЧЕНКО

1. Тема магістерської роботи:
**«АВТОРСЬКА СТИЛІЗАЦІЯ НАРОДНОГО ТАНЦЮ В СУЧАСНОМУ
СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ»**
науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, декан факультету сценічного
мистецтва, доцент кафедри режисури ХДАК Роман НАБОКОВ
затверджена рішенням кафедри режисури від 30 вересня 2020 року.

1. Строк подання роботи – 11 грудня 2024 року
2. Вихідні дані – в роботі досліджується авторська стилізація народного танцю в рамках сценічного мистецтва України в контексті світового досвіду
3. Зміст магістерської роботи (питань, що потребують розробки)

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. ТАНЕЦЬ І ТЕАТР: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ

РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК І РОЛЬ НАРОДНОГО ТАНЦЮ В
СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

РОЗДІЛ 3. АВТЕНТИКА В СУЧАСНОМУ
ПЛАСТИЧНО-ТАНЦЮВАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ДОДАТКИ

4. Консультанти розділів магістерської роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Дата	Підпис
		Завдання видав	Завдання прийняв
ВСТУП	кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри режисури ХДАК, старший викладач кафедри режисури ХДАК Ольга ЛАЧКО	09.10.2020	
РОЗДІЛ 1	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури ХДАК Світлана ШУМАКОВА	13.11.2020	
РОЗДІЛ 2	кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри режисури ХДАК, старший викладач кафедри режисури ХДАК Ольга ЛАЧКО	27.12.2020	
РОЗДІЛ 3	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури ХДАК Вікторія БУГАЙОВА	21.01.2021	
ВИСНОВКИ	кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри режисури ХДАК, старший викладач кафедри режисури ХДАК Ольга ЛАЧКО	12.02.2021	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури ХДАК Світлана ШУМАКОВА	04.04.2021	
ДОДАТКИ	кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури ХДАК Вікторія БУГАЙОВА	09.04.2021	

5. Дата видачі завдання – 30 вересня 2020 року.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів магістерської роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1.	ВСТУП	09.11.2020	
2.	РОЗДІЛ 1	21.12.2020	
3.	РОЗДІЛ 2	30.01.2021	
4.	РОЗДІЛ 3	22.03.2021	
5.	ВИСНОВКИ	27.03.2021	
6.	СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	18.04.2021	
7.	ДОДАТКИ	13.05.2021	
8.	РЕДАГУВАННЯ ТЕКСТУ	05.10.2024	
9.	ЗБІР РЕЦЕНЗІЙ	22.10.2024	

Магістрантка:

(підпис)

Юлія ЮРЧЕНКО

Науковий керівник
роботи:

(підпис)

Роман НАБОКОВ

ЗМІСТ

ВСТУП.....	6
РОЗДІЛ 1. ТАНЕЦЬ І ТЕАТР: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ.....	11
1.1. Аналіз джерельної бази дослідження	11
1.2. Наукові підходи і методи дослідження.....	16
1.3. Поліаспектність взаємодії понять драми, ритуалу та хореографії.....	19
Висновки до розділу	
1.....	24
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК І РОЛЬ НАРОДНОГО ТАНЦЮ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ	27
2.1. Архаїчний танець та його семіотичні аспекти.....	27
2.2. Сценізація фольклору і його роль в появі сучасного танцю.....	37
2.3. Особливості стилізації народного танцю на українській сцені.....	47
Висновки до розділу	
2.....	55
РОЗДІЛ 3. АВТЕНТИКА В СУЧАСНОМУ ПЛАСТИЧНО-ТАНЦЮВАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ	57
3.1. Авторське бачення автентичного танцю на сучасній українській сцені.....	57
3.2. Актуальні аспекти дифузії хореографічного мистецтва і драми.....	67
3.3. Практичне втілення результатів дослідження у театралізованій шоу-виставі «Коло часу».....	72
Висновки до розділу	
3.....	77
ВИСНОВКИ.....	80
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	

.....	85
ДОДАТКИ	91

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Сучасний соціокультурний контекст вимагає сценічне мистецтво відмовитися від формалізованих підходів до пластичних рішень і водночас спонукає звернення до першооснов сценічної культури. Використання авторської стилізації народного танцю в сучасних виставах і шоу-програмах становить інтерес, з одного боку, новизною досліджуваного поняття в науковому полі, з іншого – необхідністю наукового обґрунтування і осмислення пошуків нових засобів пластичних рішень на українській сцені. Деякі сучасні течії хореографічного жанру створюють власне автентичне обличчя за допомогою втілення у свої твори своєрідної національної специфіки. У залученні глибокого символізму первісного танцювального мистецтва як образної системи ми бачимо один із перспективних напрямків розвитку світового театрального мистецтва і нові можливості формування української ідентичності засобами сценічного мистецтва.

Балетна сцена завжди була флагманом і стартовим майданчиком у пошуку, розробках і втіленні новаторських форм хореографії в різних видах сценічних мистецтв. Але сучасний академічний балет проходить кризу розвитку. Зосередження з певного моменту на технічній віртуозності виконавців зіштовхнуло сценічне мистецтво з певною «стелею» розвитку. До того ж глядач часто мусить стикатися зі складнощами ідентифікації: це витвір мистецтва чи спорт? Так, соціокультурні сфери, безперечно, збагачують одна одну. Але стагнація академічного балету, не здатного задовольнити запити сучасності, вимагає пошуку сучасної мистецької актуальності жанру. При цьому криза – це завжди нові можливості. Ступінь розвиненості технічного боку сучасного світового балету кидає нові виклики сенсам, який він транслює.

Важливі зміни в сучасній Україні вимагають найповніше досягнути

корені української та світової культурної традиції шляхом дослідження автентичного ритуального танцю. Вважаємо доцільним врахувати нові або раніше не використані відкриття з культурології, мистецтвознавства, етнографії та інших дотичних до досліджуваної теми наук. Також постає потреба винайти актуальні способи збагачення ним сучасної театральної сцени через вивчення сутності дифузії явищ драми і балету. Це зумовить наповненість і цілісність кінцевого витвору, дасть змогу створювати видовищні твори нової якості, які збагатять собою національну мистецьку скарбницю і посядуть гідне місце на світовій сцені. Доречні і водночас нестандартні способи вплетення елементів танцювального фольклору у театральні вистави з метою вирішення сучасних мистецьких завдань забезпечать гармонійне формування національної самоідентифікації, що особливо актуально під час потерпання України від військової вторгнення. Тому саме в сценічній актуалізації фольклорного танцювального мистецтва ми бачимо потенціальне джерело вітальності для нового витка еволюції української театральної сцени.

Перформативна сутність первісного танцю дає привід звернути особливу увагу на хореографічне рішення театральної вистави. Зв'язок танець-ритуал-театр зумовлює **актуальність** теми дослідження і визначає доцільність вивчення світового досвіду інтерпретації архаїки у танцювальній формі, аналізу і переосмислення ролі стилізації народного танцю на сучасній театральній сцені.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Магістерське дослідження виконано відповідно до плану наукових досліджень, затвердженого на засіданні кафедри режисури Харківської державної академії культури (протокол № 12 від 05.02.2020 р.), та є складовою теми «Актуальні науково-дослідні пошуки в контексті сценічного дискурсу».

Мета та завдання дослідження. *Мета* – визначити роль і місце

авторської інтерпретації народного танцю в контексті сучасних шляхів розвитку сценічного мистецтва України.

Для реалізації визначеної мети маємо вирішити наведені нижче завдання:

- проаналізувати джерельну базу;
- сформувати науково-методичний вектор дослідження;
- визначити зв'язки між основними поняттями стосовно теми дослідження за допомогою термінологічного аналізу;
- дослідити феномен первісного танцю, його ритуально-перформативну сутність, синкретичність та семіотичні аспекти;
- розглянути роль архаїчного танцю на різних етапах розвитку світового театру різних жанрів на тлі інтегративних процесів;
- виявити тенденції сценізації українського танцювального фольклору в контексті розвитку сценічного мистецтва в XVII-XX ст.;
- проаналізувати приклади втілення авторської інтерпретації народного танцю в сценічному мистецтві України XXI ст.;
- оцінити роль, місце і перспективи інкорпорування фольклорного танцю в сценічному мистецтві епохи постмодернізму;
- охарактеризувати власну творчу роботу з теми дослідження.

Об'єкт дослідження – пластичні аспекти сценічного мистецтва України.

Предмет дослідження – особливості авторської стилізації народного танцю в сценічному мистецтві.

Методи дослідження. Специфіка теми й поставлені автором завдання потребують використання міждисциплінарного підходу. У роботі використано

- *мистецтвознавчий підхід*, в рамках якого використано *метод аналізу вистави і шоу-програм*, *формально-стилістичний метод* та *метод аналізу творчості постановників* з метою всебічного дослідження

художнього змісту та специфічних особливостей авторської стилізації народного танцю в сценічних творах;

– **культурологічний підхід**, в руслі якого залучено **метод історичної ретроспекції, метод крос-культурного аналізу та семіотичний метод** для аналізу об'єкта дослідження в культурно-історичному контексті, простеження шляхів розвитку явища фольклорного танцю, його сценізації й осучаснення, та, зрештою, його роль в еволюції стосунків театрального та хореографічного мистецтв;

– **загальнонаукові методи дослідження**, до яких відносяться **аналіз джерельної бази, дескриптивний метод, компаративний метод, метод узагальнення та метод систематизації**.

Наукова новизна одержаних результатів. Уточнено поняття авторської стилізації народного танцю в мистецтвознавчому полі України. Обґрунтовано його роль у контексті українського сценічного мистецтва. Набуло подальшого розвитку наукове підґрунтя формування національної ідентичності засобами танцю в театральному мистецтві. Згідно Постанови КМУ №1021 від 30.08.2024 р., театральне та хореографічне мистецтво об'єднано в єдину наукову галузь – «перформативне мистецтво», що підтверджує наукову новизну нашої роботи в контексті тяжіння сценічних мистецтв до синтезу.

Практичне значення одержаних результатів. Основні ідеї, положення та висновки дослідження можуть бути використані: в наукових дослідженнях в полі театрознавства, хореології, мистецтвознавства, культурології; у навчальному процесі, під час викладання спецкурсів «*Основи режисури та майстерності актора*», «*Танець*», «*Режисерська діяльність у сучасному театральному мистецтві*», «*Пластичне виховання режисера*», «*Режисура перформансу*», «*Режисура шоу та арт-проектів*»; у практичній роботі; у розрізі державних творчих програм.

Апробація результатів дослідження здійснена на Всеукраїнській науковій конференції «Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція» (КНУКіМ) та на Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (ХДАК).

Результати магістерського дослідження обговорено на кафедрі режисури Харківської державної академії культури.

Публікації:

1. Юрченко Ю. М. Феномен постфольклорного танцю (на прикладі театру перформативних мистецтв «EthnoContemporaryBallet», м. Харків. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція*: матеріали Всеукр. наук. конф. науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів, магістрантів та студентів, Київ : КНУКіМ, 20 квітня 2021. С 210-214.

2. Юрченко Ю. М. Постфольклорний танець у контексті сучасної театральної культури України. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття* : матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квітня 2021 р. Харків : ХДАК, 22-23 квітня 2021. С 196-198.

Структура та обсяг магістерської роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів з висновками до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел з 51 найменувань (з них 6 – іноземною мовою), 29 додатків; основний зміст – 79 сторінок, загальний обсяг роботи – 127 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТАНЕЦЬ І ТЕАТР: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ

1.1. Аналіз джерельної бази дослідження

Багатовимірність поняття «авторська стилізація народного танцю», яке балансує на перетині протилежних дефініцій, відповідає синтетичності сучасного сценічного мистецтва, в контексті якого воно розглядається. Враховуючи, що інтеграція етнічного танцювального фольклору з сучасним хореографічним мистецтвом, незалежно від мети постановника, окрім естетичного задоволення та інструменту втілення режисерського задуму, природнім чином впливає на формування національної самоідентифікації, вивчення цього явища передбачає всебічний підхід до огляду наукової думки.

Мета і завдання дослідження вимагають аналізу широкого спектру аспектів явища: танець в його історичному розвитку, роль первісного танцю в формуванні архетипів людської психіки, простеження його розгалуження на власне народний танець з формалізацією в процесі сценізації, класичний танець та його звернення до фольклорних джерел в процесі розвитку та власне різноманітні форми діалогу сучасного танцю з архаїкою. Неабиякий інтерес для дослідження становить аналіз взаємовідносин хореографії і драми як окремих видів мистецтва на шляху від синкретизму – через виокремлення – до синтезу у нових якостях.

Аналіз джерельної бази ускладнюється такими рисами об'єкту дослідження, як неоднозначність сприйняття реципієнтом твору мистецтва і відсутність належної фіксації творів в далекому минулому, що ставить нас у залежність від суб'єктивних інтерпретацій певних авторів. Прогалини в історичних даних посилено колонізаційними процесами протягом значної частини української історії. Все це створює широке поле для власних припущень і заснованих на них висновках.

Цінною теоретично-фактологічною базою дослідження стосовно визначення понять з площини театрального мистецтва та шляхів його

розвитку в контексті об'єкту дослідження стали збірник «Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку XX століття» [26] та монографія О. Клековкіна «Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті» [13]. В останній роботі розкрито синкретичну специфіку явища театру та танцю як його родоначальника. У фундаментальній праці Д. Шарикова «Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури» [39, 40] викладено дослідження історії, філософії та типології хореографічного мистецтва в рамках наукової галузі хореогогії. Проаналізовано основні етапи еволюції фольклорного танцю на світовій та українській сцені, виникнення народно-сценічного танцю, характерного танцю.

Висвітленню аспектів танцю як складної символічної системи багатовекторної спрямованості присвячено роботи вітчизняних дослідників. Ретельно досліджено семіотичні аспекти танцю в роботі К. Кіндер «Специфіка пластичного образотворення в первісному танці: символікосемантичний аспект» [12]. До неї доєднуються І. Герц та Т. Нечаєнко в роботі «Танець як система: спроба семіотичного аналізу» [4] та О. Лиманська з публікацією «До вивчення пластичної символіки танцювальних обрядів ініціацій» [24]. З точки зору ритуалізації тіла в архаїчній свідомості цікавою є стаття О. Костюк «Семіотичні домінанти ініціаційної тілесності» [18].

Явищем, дотичним до всіх трьох теоретичних стовпів теми дослідження – театр, танець і фольклор, – ми вважаємо ритуал, який наскрізною ниткою проходить через всі етапи дослідження, поєднуючи їх в єдине ціле. В контексті ритуалу як танцювального і сценічного чинника представляють дослідницький інтерес роботи як вітчизняних, так і європейських науковців. Ознаки шаманізму в екстатичних ритуалах діонісійських жерців через дослідження феномену ритуалу як основи драматичного театру знаходить Н. Берберович у статті «Ритуал, міф та трагедія» [46]. К. Де Грут, в свою чергу, зосереджується на ознаках релігійної

сакральності в сучасних театральних виставах в публікації «Загравання з релігією в сучасному театрі» [47]. Ритуальний аспект танцю розкрито А. Соколовою в публікації «Сакрально-ритуальний аспект танцю в англійській придворній масці» [37] на прикладі феномену англійської придворної маски. Матеріали етнографічного дослідження Й. Гмеліна «Експедиція до невідомого Сибіру» [48] та антропологічного аналізу танцювального фольклору маорі у науковій роботі Ж. Ватт «Генеалогія сучасних вогняних пої» [50] стали основою для крос-культурного аналізу предмету дослідження.

Звернено увагу на утворення архетипотворчої функції, яка впливає з ритуальної сутності танцю та знаходить своє відображення в дефініціях сучасного сценічного мистецтва. Цей аспект досліджено в роботі «Архаїчний танець: первісні форми і сучасність» Т. Казначєвої [9], у Т. Луговенка в науковій статті «Прояви естетики скомороства в балетних образах» [25], де висвітлюється тема архетипу трікстера у прояві фольклорних елементів на балетній сцені. На основі праці О. Скляренко «Особливості міфологічного світосприйняття української традиційної народної ляльки» [36] – нами простежено роль архетипу ляльки в деяких авторських інтерпретаціях народного танцювального мистецтва.

Безперечно, надважливішою темою для опрацювання є історія українського народного танцю, дослідження його витоків, еволюційних етапів розвитку, сценізації та особливості інтеграційних процесів з іншими хореографічними напрямками. А. Морозов в публікації «Сценізація народного танцю в українському театрі XVII – початку XX століття» [27] відстежує появу феномену українського народно-сценічного танцю, розкриває сутність особливості трансформації форми і ролі народного танцю на українській сцені. С. Легка «Українська народна хореографічна культура XX століття» [23] здійснила історико-культурний аналіз розвитку української народної хореографії протягом XX ст. у функціональному, лексико-семантичному та концептуально-теоретичному напрямках.

Дослідницею розглянуто український народний танець в різних аспектах: побутовий; у контексті розвитку драматичного театру; як самостійний твір мистецтва; в контексті хореографічної освіти. Розглянуто інновації танцювальної лексики, жанрів та стилів в контексті взаємодії з традиційним українського танцювальним мистецтвом.

Проаналізовано поняття стилізації народного танцю, уточнено і конкретизовано поняття авторської стилізації народного танцю в працях О. Бойко [1], І. Гутника [7], Р. Павленко [31]. Р. Павленко в публікації «Основні способи стилізації народного танцю» [31] визначає мету стилізації народного танцю і окреслює коло пов'язаних із цим проблем. О. Бойко в праці «Контамінація як прояв еклектичності в сучасній стилізації українського народно-сценічного танцю» [1] розкриває сутність контамінації як прояву еклектичності в контексті стилізації танцювального фольклору та висвітлює поняття «авторської стилізації народного танцю».

Класичний балет традиційно посідає перше місце в розвитку хореографічного мистецтва України і світу, тому цій темі приділена окрему увагу. Загальну картину місця народного танцю в українському балеті висвітлено Л. Козинко в дисертації «Традиції фольклорної культури в сучасному народно-сценічному танці та балетному театрі України» [14]. А. Король в науковій статті «Українські балети як етномаркери» [16] доводить роль стилізації танцювального фольклору в формуванні національної ідентичності та її місце в культурному коді українців. Розширюючи предметне поле балету, Є. Рой та В. Литвиненко у роботі «Синкретизм танцювального і театрального мистецтва та його прояв у художньо-образній структурі драматургічної канви сценічного дійства» [35] вперше аналізують взаємозв'язок театрального і танцювального мистецтв України в контексті звернення до фольклорних традицій.

З метою зосередження на дифузійному аспекті співіснування танцю і драми, і в той же час врахувати роль сучасного сценічного мистецтва у

формуванні національної ідентичності було опрацьовано наукову літературу українського авторства. Досягти вищезазначеної мети дозволяють праці українських мистецтвознавців: Ю. Волхонович у статті «Броніслава Ніжинська і Лесь Курбас» [3], А. Мудренко в дослідженні «Пісенно-танцювальний фольклор у виставах корифеїв українського театру (друга половина XIX – перша третина XX ст.)» [28], С. Легка в публікації «Народний танець як атрибутивний елемент українського професійного театру (кінець XIX – початок XX ст.)» [22] наводять цікаві та малодосліджені дані як на теми співпраці театральних режисерів та хореографів-постановників, так і щодо ролі танцювального фольклору на сцені українського театру.

В монографії М. Погребняк «Нові напрями театального танцю XX – поч. XXI ст.: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія» [32] досліджено танець в сучасному сценічному мистецтві. К. Куртєва в дисертаційному дослідженні «Хореографічна культура Прикарпаття: інтерпретація народного танцю в контексті художньої вистави» досліджує історію сценізації прикарпатського народного танцю [21]. Синтетичну сутність сучасного сценічного мистецтва розкрито в праці М. Сороки «Сценічний синтез мистецтв модерну» [38]. Тілесну виразність актора з точки зору його історичного розвитку в XX ст. і стратегії трансформування тілесності у сучасному пластичному театрі вивчає Р. Никоненко «Трансгресія художніх форм в сучасному українському пластичному театрі» [30].

Вирішальне значення для формування власного наукового погляду під час нашого дослідження став емпіричний матеріал. Взірець критичної димки – «Рух зупинено: танцювальні огляди Г. Т. Паркера» [49] надав широкий матеріал для осмислення новаторського внеску в сценічне мистецтво танцю А. Дункан, Р. сен-Дені, В. Ніжинського, М. Фокіна, М. Грем та ін. Разом із автобіографічною монографією однієї з засновниць сучасного танцю модерн

М. Вігман, «Мова танцю» [51], це стало можливістю дослідити модернізацію танцювального мистецтва за допомогою першоджерел. Незамінними джерелами для дослідження сучасної української сцени стали архівні відеозаписи деяких вистав: «Голодна кров» режисера дніпровського театру «Вірино!» В. Петренка (*Додаток 20*), хореографічної вистави Запорізького театру танцю «Тіні забутих предків» (*Додаток 24*), археологічної опери «Chornobyldorf» Р. Григоріва та І. Разумейка (*Додаток 27*) тощо. Значно доповнили наукові напрацювання відео інтерв'ю постановників театру перформативних мистецтв «Ethno Contemporary Ballet» (*Додаток 26*).

Таким чином, наукова література з теми дослідження представлена як вітчизняними, так і зарубіжними авторами. З огляду на новизну для наукового поля предмету дослідження і чисельність дотичних до нього тем і проблем, спектр джерельної бази виявився досить широким і окреслюється такими напрямками, як мистецтвознавство, культурологія, театрознавство, хореологія, етнографія, психологія та ін. Аналіз вищевказаних робіт надав можливість прослідкувати шлях розвитку хореографічного та театрального мистецтв від первісного танцю до синтетичного театру сьогодення та визначити роль та місце авторської народної стилізації танцю на сучасній сцені.

1.2. Наукові підходи і методи дослідження

Перейдемо до науково-методологічної бази дослідження. Виходячи з багатоплановості теми дослідження, яка вбирає в себе явища з царин театрального та хореографічного мистецтв, історії, філософії та психології мистецтв, етнографічних досліджень та антропологічного аспекту культури – науково-методологічним підґрунтям нашої роботи обрано міждисциплінарний підхід, який, в свою чергу, ґрунтується на культурологічному та мистецтвознавчому підходах. Також в роботі застосовано загальнонаукові методи дослідження.

Для визначення методологічних засад дослідження було використано посібник В. Шейко, Ю. Богуцького та Н. Кушнарєнко «Організація та методика науково-дослідницької діяльності» [43]. Практичне втілення обраних методів було реалізовано на основі методичних вказівок до написання кваліфікаційної роботи С. Гордєєва та С. Шумакової «Кваліфікаційна робота: методичні вказівки до оформлення й захисту, галузь знань 02 “Культура і мистецтво”, спеціальність 026 “Сценічне мистецтво”» [10].

Під час проведення наукової розвідки важливе місце посів мистецтвознавчий підхід, завдяки якому осмислено об’єкт дослідження як мистецьке явище. Варто зазначити, що мистецьке пізнання в рамках цього підходу є багатозначним, асоціативним, тобто невизначеним, а відтак – викликаючим суперечливості в процесі пізнання. При цьому беззаперечними перевагами підходу є безпосередня особиста долученість до об’єкту дослідження. В рамках мистецтвознавчого підходу нами використано:

- метод аналізу вистави і шоу-програм, за допомогою якого розглянуто емпіричний матеріал дослідження, такі, як драматична вистава «Тіні забутих предків» режисера Івана Уривського, хореографічна вистава «Plodorodie» театру перформативних мистецтв «Ethno Contemporary Ballet», фольк-опера-балет «Коли цвіте папороть» Львівського театру Опери та Балету, археологічна опера «Chornobyldorf» тощо. Аналізи творів здійснено за допомогою опису, власне аналізу та інтерпретації;

- формально-стилістичний метод надав можливість навести вичерпний опис досліджуваних творів сценічного мистецтва в їхніх жанрах та техніках виконання, дослідити їхні лексично-стилістичні особливості; визначити ступінь стилізації та стиль авторської інтерпретації народного танцю в кожному окремому випадку: вистава «Plodorodie» театру перформативних мистецтв «Ethno Contemporary Ballet» - танцювально-перформативна вистава в техніці контемпорарі, у виставі

присутня авторська сучасна стилізація народного танцю з використанням музикальних, образних, сюжетних та символічних елементів українського фольклору;

- метод аналізу творчості постановників допомагає проаналізувати об'єкт дослідження в процесі професійної еволюції конкретних митців та з точки зору цілісного бачення їхнього творчого шляху; це поступове захоплення неофольклором М. Фокіна та В. Ніжинського, культурні рецепції постановників театру перформативних мистецтв «Ethno Contemporary Ballet» Вадима Єсауленко та Ніни Булгакової, концептуалізацію мистецьких поглядів режисера театру «Академія руху» Сергія Бельського, співтворчість театральних режисерів та хореографів-постановників (В. Петренко і О. Ряпулова, І. Уривський та П. Івлюшкін).

Культурологічний підхід дозволяє розглянути досліджуване явище в культурологічному аспекті, проаналізувати та оцінити його роль як культурного феномену. В межах культурологічного підходу окреслимо такі теоретичні та емпіричні методи:

- метод історичної ретроспекції дозволив прослідкувати феномен танцю як явища культури в історичному контексті, взаємодію з явищем театру на різних історичних етапах – від первісного суспільства до ХХІ ст;

- за допомогою крос-культурного аналізу стало можливим знайти відповідності і зв'язки між деякими проявами танцювально-театральної культури різних народів, зокрема виявлено ознаки шаманізму в українській ритуально-обрядовій практиці та обґрунтовано використання елементів інших культур в авторській стилізації українського танцю;

- семіотичний метод забезпечив осмислення танцю як специфічного феномену, який є складною образно-комунікаційною системою, за його допомогою обґрунтовано ритуальну сутність хореографічного мистецтва та глибокий рівень впливу на підсвідомість як виконавця, так і глядача; доведено повноцінність хореографічного вираження

дії в драматичному сценічному творі поряд з вербальними засобами;

Загальнонаукові методи використано з метою пошуку у сукупності досліджуваних явищ структурних зв'язків та закономірностей, осмислення мистецьких процесів як складної системи. Серед загальнонаукових методів виділимо:

- аналіз джерельної бази дослідження;
- метод аналізу і синтезу;
- компаративний метод;
- метод узагальнення;
- метод систематизації.

Зазначені методи корелюють з обраними науковими підходами і в сукупності забезпечили розв'язання завдань, поставлених у нашій магістерській роботі.

1.3. Поліаспектність взаємодії понять драми, ритуалу та хореографії

Танець є найдавнішою універсальною невербальною мовою людини. Як і інші види діяльності людини, танець був сформований як спосіб передачі інформації за допомогою символів, які являють собою духовно-матеріальне утворення. Саме образ заміщує собою реальний в минулому предмет, який він символізує. Якщо образ – відображає, то символ – кодує. Завдяки появі знакових систем людина змогла відірватися від реальності, що і зумовило народження мистецтв. Таким чином, ми можемо розглядати танцювальний рух – як знак-образ, а мистецтво танцю – як образну знакову систему. Стосовно власного типу знаків, танець відноситься до виражальної символічної системи.

І. Герц та Т. Нечаєнко притримуються тієї гіпотези, що в доісторичні часи мова жестів передувала появі мові звуків, а первісний танець був

комунікаційним інструментом задовго до формування мови. «Танець... виступає в ролі хранителя тієї культурно значущої інформації, яка сягає своїм корінням у глибину століть, і в наступні епохи виступає як символи» [4, с.139].

В культурно-антропологічному аспекті танець – це культурний феномен, який «у пластичних символах репрезентує культурні смислові коди і транслює їх від покоління до покоління, виражаючи людську природу у суперечливій єдності її духовних і фізичних начал» [5, с. 17].

Т. Казначєєва доходить висновків, що феномен синкретизму первісного мистецтва має у собі ознаки релігії, яка на своїй ранній стадії мала форми тотемізму, анімізму і магії. Невід'ємною частиною релігії є обряд. Через те, що деякі суспільства досі зберегли танцювальну культуру у первісному вигляді, ми знаємо, що на початку цивілізації танцювальне мистецтво було не лише чуттєвим задоволенням, а й інструментом релігійного культу. Завдяки археологічним відкриттям можна стверджувати, наприклад, що для трипільської культури були характерними магічні церемоніальні танці [9].

Ритуальну спорідненість з театром підкреслює практика використання масок в первісному танці духів у народів усіх країн світу (в українській культурі ця форма танцю зберіглася у традиціях вертепу), коли танцювальне і театральне мистецтво з'єднувалися воєдино. Поєднання архаїчних публічних пісенно-музично-танцювальних форм мистецтва з різноманітними ритуальними тенденціями можна вважати зачатками феномену театального перформансу [9].

Н. Берберович надає тлумачення явища «ритуал» як поняття широкого тлумачення – будь-який обмежений певними правилами, стилізований стереотипний спосіб виконання будь-якої дії, у вузькому значенні – акт релігійного вистави [46].

Як найдавнішу універсальну форму танцювального мистецтва, яку дійшла до наших днів, розглянемо хоровод – прояв народного генія

прадавності, який зустрічається в первісній танцювальній культурі у всіх народів світу. Зачатки феномену хороводу мали місце ще у народних ігрищах і були невід’ємною складовою суспільного життя, яке ґрунтувалося на засадах язичницького світогляду. Хороводна традиція ширилася разом з масштабуванням ритуальних дійств і існувала невід’ємно від народної обрядовості, займаючи в ній провідне місце. Хороводи – за походженням синкретичний вид мистецтва, якому притаманне поєднання драматичного та музично-хореографічного наповнення: дія, образність, діалог поєднуються з пластикою, словом, ритмом. Характерна риса хороводів – побутові сцени з деякою долею імпровізації. Отже, найдавніший танцювальний вид мистецтва – хоровод – є своєрідною ланкою між обрядово-ритуальними діями та драматичним видовищем [11, 24, 41].

Під час асиміляції церквою більшості давніх народних звичаїв та традицій за часів Київської Русі веснянки пристосувалися до великодніх свят, русальні ігрища – до Трійці, Купала – до свята Іоанна Хрестителя тощо. Таким чином, первісний танець посів своє місце у східнослов’янській релігійній обрядовості.

«Народна хореографія – це етнічний вид хореографічного мистецтва, сформований упродовж історичного процесу розвитку художньої культури людства ... під впливом фольклорних, міфологічно-релігійних чинників, що виявили в танці національний колорит і ментальність ...» [42, с. 26-27]. В народному, або фольклорному танцю рухи і структурно-морфологічний склад відтворюється без змін.

Розглянемо різні визначення академічних стилізацій народного танцю. Історико-побутовий танець – це академічний танець, який утворився на основі стилізації західноєвропейського народного танцю в балеті протягом XII – початку XX століть. Характерний танець – також академічна дисципліна, має в своїй основі стилізований народний танець, широко представлена в балеті дивертисментними танцями.

В українському сценічному мистецтві народний танець асоціюється перш за все з народно-сценічним танцем. Народно-сценічний танець – академічний танець, засади якого сформувались в європейському балетному театрі в першій пол. XX ст. як стилізація фольклорного танцю народів світу з використанням техніки і сценічних зразків класичного танцю [42, с. 32-33]. Народно-сценічні танці зазвичай мають автора – постановника-балетмейстера, який здійснював обробку першоджерела, пристосовуючи його до вимог сцени, виконуючи такі дії, як: чистка від анахронізмів, вульгарності та зайвих композиційних повторів, організація танцю у просторі.

Через досить розповсюджену плутанину між поняттями народного та народно-сценічного танцю вважаємо за доцільне докладно зупинитися на деяких рисах, які виникають в народно-сценічному танці:

- Поставлений, зрежисований вихід виконавців на сцену, на відміну від невимушеного, природного початку танцю, що впливає з попередніх обрядових дій та залежить від атмосфери і настрою;
- Запланована імпровізація сценічного танцю замість стихійної;
- Утворення пар, виходячи з бачення балетмейстера, а не учасників;
- Розрив кола, розворот учасників в діагональне положення стосовно глядача з метою кращого сприйняття танцю;
- Музичний супровід сценічного танцю вимагає ускладнення і аранжування, порівняно з фольклорним танцем, який здебільшого супроводжується сталою і одноманітною музикою;
- Народно-сценічний костюм вимагає трансформації, яка передусім полягає в його полегшенні і зручності для виконання ускладнених трюками віртуозних рухів.

Досить гострою є тема суперечливості між прибічниками суворой точності копіювання фольклорного танцю на сцені та найвідоміших

засновників народно-сценічного танцю (Верховинець, Мойсеев). Якщо перші вважають своїм завданням донести народний танцювальні твори до глядача незмінними, то останні, в купі з автором, звертають увагу на деяку принципову відмінність між народним та народно-сценічним танцем: Фольклорний танець не передбачає наявності глядачів, а виконується «для себе». Народно-сценічна ж форма має на увазі присутність сторонніх. В цій позиції є логіка, але з нею можна посперечатися. Адже в будь-яких народних забавах, святах, гуляннях все одно є глядачі. Звісно, ці ситуації відрізняються масштабом, ступенем близькості та розмежування між виконавцями і глядачами – у природній атмосфері народного свята воно досить розмите і можна легко перейти з одного стану в інший. Втім, сучасне мистецтво, як театральне, так і танцювальне – розвиває параметр інклюзивності, який передбачає активне залучення глядача та імпровізаційність.

Р. Павленко зазначає протиріччя, яке закладено у визначенні поняття стилізації: «...основна відмінність між фольклорним та народно-сценічним танцем: якщо фольклорний танець сприймається як танець анонімний, створений народом, то народно-сценічний танець вже є авторською роботою з певним ступенем стилізації. Однак саме ця особливість народно-сценічного танцю й зумовлює певні проблеми при його подальшій стилізації» [31, с. 1-2].

Доречним буде наголосити, що під час стилізації народного танцю автор може взяти за основу автентичний фольклорний зразок, так і раніше сценізовані (тобто фактично вже стилізовані) іншими постановниками зразки народно-сценічного хореографічного мистецтва.

Авторська стилізація народного танцю полягає у найвільнішому ступеню обробки автентичного танцювального твору, який передбачає створення певного фольклорного образу, звичаю, традиції за допомогою танцювальної лексики, колориту, характеру, композиційних особливостей та створення свого власного стилю фольклорного танцю [1, 7]. М. Погребняк розглядає стилізацію народного танцю як різновид танцю «модерн»,

посилаючись на експерименти на балетній сцені балетмейстерів початку ХХ ст.: Фокіна, Голейзовського та інших [32].

Отже, експериментальні напрямки в танцювальному мистецтві в епоху постмодернізму сприяють його перформативності та споріднюють його з театральним мистецтвом, що доводить важливість нашого дослідження в контексті розвитку сучасного сценічного мистецтва. Актуальність нашого дослідження підкреслюється наявними суперечливостями між традицією, усталеної протягом ХХ ст., та сучасними тенденціями розвитку танцювальної стилістики, а напрацювання єдиного підходу ускладнює різноманітність хореографічних та пластичних концепцій, які існують в різних філософських площинах. «З одного боку, відбувається радикальна зміна в способах розуміння та репрезентації людської тілесності в пошуках так званого “чистого танцю”, деконструкція традиційної хореографічної пластики. А з другого, – перформативне відтворення елементів неоархаїки, первісного ритуально-міфічного синкретизму, в якому єдність енергії тіла, музичного ритму й пластичних символів творять органічний синтез душевно-тілесного і духовно-космічного» [5, с.22].

Природу єдності танцю і театру доводять деякі дослідники театального мистецтва, які розглядають театральне мистецтво передусім як видовище, а вже потім вербальне. За цією концепцією, об'єктом театру є людське тіло, а першоосновою театру – танець, пантоміма, тобто танець міметичний, зображувальний. Рух, а отже і танець – праклітина театру [13, с. 292].

Підсумовуючи дослідження термінологічно-понятійного апарату нашої роботи, робимо висновки, що танцювальне і театральне мистецтво є одним явищем за своєю природою, при цьому є підстави розглядати феномен танцю як першооснову театального мистецтва. В контексті сценічного мистецтва це обґрунтовує цікавість до малодослідженого в науковому полі української давньої танцювальної культури. Сучасні тенденції дифузійності театру і

танцю формують сприятливе середовище для експериментів в авторській стилізації архаїки танцювальних творів.

Висновки до розділу 1

1. Проаналізовано джерельну базу дослідження. Виявлено, що явище авторської стилізації народного танцю в Україні є малодослідженим, проте в останні роки декілька авторів (О. Бойко, М. Погребняк, О. Зінич) розкривають сутність стилізації народного танцю. Загальним підґрунтям для нашої роботи стали дослідження феномену танцю як такого (Д. Шариков, І. Герц, Т. Нечаєнко, І. Поклад), а також в історико-культурному контексті (В. Головей, К. Кіндер). Особливу увагу приділено дослідженню архаїчної танцювальної культури (Т. Казначеева, Й. Гмелін, Ж. Ватт), процесу становлення і розвиток сценізації народного фольклору, зокрема прояви стилізації народного танцю на вітчизняній сцені (С. Легка, К. Куртєва, А. Мудренко, А. Морозов). Важливою складовою джерельної бази дослідження стали праці з дослідження взаємовідносин театрального та танцювального мистецтва – від первісного синкретизму до сучасного синтетизму (О. Клековкін, С. Легка, А. Морозов, Р. Никоненко, М. Погребняк, М. Сорока, О. Зінич). Дослідження практичних джерел – театральної критики, архівних відеозаписів та залучення власного досвіду доповнили джерельне підґрунтя нашої роботи.

2. Сформовано методологічне підґрунтя дослідження. Головним науковим вектором дослідження обрано міждисциплінарний підхід. Враховуючи багатоаспектність предмету дослідження, роботу над дослідженням вирішено здійснювати, ґрунтуючись на загальнонауковому та спеціальних наукових методах: мистецтвознавчому, культурологічному, та філософському підходах. В рамках задіяних підходів використано метод аналізу наукової літератури, екстраполяції, діалектичний та метод наукових концепцій, метод дослідження творів, метод театральної критики, метод

вивчення актуального художнього досвіду майстра, семантичний аналіз, історико-культурологічний аналіз, вивчення медіаресурсів і артефактів сценічної діяльності, крос-культурний аналіз, спостереження, компаративний метод, метод атрибуції, формальний аналіз, критичний аналіз.

3. Завдяки дослідженню понятійно-категорійного апарату дослідження, викладено поняття танцю з точки зору культурно-антропологічного і історичного аспекту, простежено його зв'язок з феноменом театру і наведено концепцію танцю як першоджерела театру. В контексті дослідження наведено поняття ритуалу та підкреслено його роль в темі нашої роботи. Досліджено поняття народного танцю та його похідні. Уточнено поняття авторської стилізації народного танцю. Розглянувши вищезазначене, приходимо до висновку, що поняття «стилізація» багатозначне, з точки зору хореографії має свої характерні риси і особливості виразних засобів, і передбачає використання індивідуальний стилю постановника. Залежно від цілей, авторська стилізація народного танцю може інкорпорувати елементи класичного, сучасного та інших напрямків хореографії та органічно поєднуватися з іншими видами сценічного мистецтва.

РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК І РОЛЬ НАРОДНОГО ТАНЦЮ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

2.1. Архаїчний танець та його семіотичні аспекти.

Для початку здійснимо короткий екскурс в історію зародження танцювального мистецтва, розглянемо синкретичну природу архаїчного танцю і його зв'язки з феноменом театру. Простежимо особливості народження і розвитку танцювального мистецтва, розглянемо танець як систему. Деякі форми первісного танцю збереглися до нашого часу і досі використовуються в хореографічній культурі, що надає можливість відстежити міжкультурні аналогії в мистецтві танцю, проаналізувати роль і місце танцю в сценічному мистецтві сучасності. Відповідність деяких образних, пластичних та власне хореографічних експериментальних рішень сучасних постановників первісним танцювальним формам обґрунтовує актуальність вивчення архаїчного танцювального мистецтва. Феномен синкретизму первісної культури пояснюється тим, що релігійні погляди були для людства на початку цивілізації універсальною парадигмою існування і самовираження людини, а водночас первісне мистецтво, зокрема танець, стали колискою духовної культури [9].

Синкретичний характер давніх танців полягає в тому, що вони були природньою частиною повсякденного життя людини, а також супроводжували всі значні події суспільного або приватного життя [33]. Танець не існував окремо від музики, обряду, ігор, ритуалів, а все це в поєднанні мало ознаки театралізації. Дослідники розділяють три основні види первісного танцю:

- Тотемні, або міметичні (військові, мисливські);
- Обрядові, символічні, гендерні (ініціаційні)
- Побутові, або господарські танці.

Тотемні танці досі збереглися у деяких племен Австралії та бушменів

Африки. Головна мета таких танців – злиття з тотемом (рослиною або твариною) племені, отримання від нього захисту. Такі культові танці відбувались у певних священних місцях, під час дійства шамани здійснювали ритуал, який супроводжувалися танцювальними рухами, магічними замовляннями та спілкуванням з тотемним пращуром.

Чоловічі обрядові танці були мисливськими і військовими, зображення яких належать вже до епохи мезоліту. Серед рухів військових танців домінували присядка, стрибок, хлопки, тупотіння, що споріднює їх із українським танцем «Гопак» [15]. Саме з первісних військових танців беруть початок козацькі танці з шаблями, поширений також у східній культурі, танці з вогняними кулями на мотузках – пої новозеландських аборигенів, танці з палаючими смолоскипами та кинджалами факірів Індії.

До жіночих танців належали плодючі, тваринні та також військові танці, які виконували жінки на підтримку своїх чоловіків у битвах. Плодючі танці виконувались з певною рослиною та символізували культ плодючості, образ жінки-матері, хранительки вогнища. Тваринні танці зображували характерні риси птахів, зміїв або інших тварин і сягають глибини палеоліту. Жіночі танці відрізнялися наявністю коливальних рухів, обертів, ковзаючими стрибками, сидячими танцями. Чоловічі танці відрізнялись більшою енергійністю, стрибками вгору, бажанням відірватися від землі, в той час як жіночі характеризувалися тяжінням до землі [33].

Первісна людина відчувала себе частиною всесвіту. Амбівалентність, притаманна світосприйняттю людини, призводить до пошуку балансу між протистоянням навколишньому світу та сприйняттям себе частиною його. У пошуку гармонії людина вірила, що так само, як природні фактори впливають на неї, вона може впливати на природні явища. З метою впорядкування навколишнього хаосу і подолання супроводжуючу беззахисну людину почуття священного жаху перед силами природи людина винайшла для себе ритуал – універсальний інструмент, поєднуючий в собі культурні, мистецькі,

релігійні потреби. Розвиток абстрактного мислення супроводжував використання в танцях геометричних мотивів: коло, рух Сонця, Місяця, зірок. Образне мислення первісної людини, здатність та прагнення відтворювати з метою пізнання явища навколишнього світу зумовили формування танцю як семіотичну систему. В процесі еволюції первісного мистецтва образ об'єкта узагальнювався та переходив у символ [12].

У пам'ятках трипільської цивілізації, яку є підстави вважати колискою української культури, вже зустрічаємо докази існування танцю як сакрально-релігійного дійства, про що свідчать, наприклад, антропоморфні бітрикутні фігури та розпис на пізньотрипільських кувшинах (*Додаток 1*). Священні танці були частиною культу і виконувалися жерцями за допомогою чітко налагоджених і відпрацьованих жестів [9].

Ускладнення суспільного устрою, поява перших цивілізацій зумовлює професійний розвиток танцювального мистецтва. Культура давнього світу відчувала вплив розвитку виробництва, мала ознаки розшарування суспільства, релігійності і при цьому деякої відокремленості, що відобразилось в мистецтві яскравими і унікальними надбаннями. У цей період формуються різноманітні стилі етнічного танцювального мистецтва.

Танцювальному мистецтву Давніх цивілізацій здебільшого властиве виокремлення релігійних (храмово-ритуальних, розважально-святкових) та побутових (монархічних та народних) танців. Єгипет відрізнявся астральними танцями, які відображали устрій всесвіту, рух зірок та небесних світил, що є яскравим втіленням космогонічної концепції танцю [23, с. 9]. В Персії були поширені театралізовано-танцювальні містерії та танцювальні конкурси при царському дворі. Танцювальна культура Індії носила виражений окультний характер і була невід'ємною складовою релігійної системи. В танцювальному мистецтві Індії також яскраво відображено жорстку кастову систему, в якій було окреме місце для баядерок – релігійних танцівників, церемонії яких носили театральньо-пантомімічний характер, та факірів –

оголених екзальтуючих жебраків, які виконували танець із зміями – символами первісної енергії, або з кинджалами, ріжучи себе до крові. Не лише збереглося у первинному вигляді, але й поширилося і розвинулося в сучасному світовому мистецтві вогняне шоу факірів – танці зі смолоскипами, що супроводжується різноманітними трюками, на кшталт обпалювання себе під час танцю, ковтання вогню або дихання вогнем (*Додаток 2*). На відміну від інших, танець Давнього Китаю стояв осторонь релігії і сформував власну традицію. Він був строго регламентованим і підкорявся складній естетичній системі, був глибоко символічним. Варварські королівства теж мали власну танцювальну культуру, близьку до первісного танцю, який виглядав досить дикунським і ніс у собі біологічну функцію [41, с. 21]. Танцям варварів була властиве надзвичайно сильне вираження емоцій та експресивність у корпусі та рухах. Типовим для варварських побутових та ритуальних танців був супровід ударних і духових інструментів, хорового співу.

В філософії античного періоду здібності до танцю, поряд з іншими видами мистецтв, були ознакою божественної природи людини. Адже людина відрізняється від інших живих істот саме тим, що, на відміну від хаотичного продукування рухів ті звуків, вона здатна на гармонійне творче вираження, якому притаманна стрункість, ритмічність, композиційність. Це співвідноситься з міфом про танець – подарунок людям від богів. В давній Спарті танець отримує ознаки спорту – через культ краси тіла, зосередження на фізичній силі та спритності. В цей час людина розвиває відчуття свого «Я», зворотнім боком чого стає відірваність від космосу, таким чином, відбувається розділення на свідоме та підсвідоме. В давньогрецькому театрі вдосконалення виконавських навичок набуває високого ступеню, що спричиняє диференціацію ролей на танцівників і співаків та стає передумовою жанрового розмаїття театру [34].

Зосередимося на деяких конкретних проявах ритуально-сакральної функції танців, котрі збереглися до нашого часу або зафіксовані в історичних

та етнографічних джерелах, та розглянемо їх крізь призму семіотичного аспекту. Найдавнішим, всеосяжним і незмінним танцювальним символом є коло. Коловий танець висловлює глибинні засади соціальної єдності через рух та ритуал. До нашого часу збереглися прадавні колові танці в деяких народів. Танець по колу проник навіть в християнську релігію, попри її заперечення танцювального мистецтва, і був частиною релігійних обрядів раннього християнства [37]. В обрядах ненців хід посолонь символізує життя, протисолонь – смерть. Кожен виток якутського танцю «осоухай» означає рух вгору, вознесіння, політ. Коло – символ всеосяжності, під час колового руху збирається воєдино простір, час, об'єкти реальності. Рух по колу генерує і нагнітає дух єдності між собою та відчуття єднання з божественним. Відсутність витончених композиційних хореографічних форм в хороводах компенсується вивільненням потужної енергії, а дикість, примітивність, подекуди ембріональність рухів корелює з сучасними екстатичними танцями.

Коловий танець зікр (*Додаток 3*) – масовий релігійний ісламський танець. Під час виконання зікру учасники, ніби знаходячись в центрі гігантської центрифуги навколо шейха, який керує танцем, досягають екстатичного єднання: кожен учасник бачить усіх інших незмінно, і в той же час увесь інший світ змазується, що підкреслює його швидкоплинність і нереальність зовнішнього, та надважливість племенних зв'язків. Аналог зікру зустрічається навіть в дикій природі – наприклад, у оленів, які таким чином захищають молодих та старих, немінних членів стада від нападу вовків. Ця подібність зікру до явищ тваринного світу підкреслює біологічну концепцію танцю [23, с. 8]. У зікрі прослідковується войовнича природа та мотив самозбереження. Хоровий спів під час танцю, єдиний ритм, єдине дихання сприяють зануренню в трансний стан. Кількість учасників зікра може сягати кількості людей і виконуватись більше доби – одні танцівники змінюються іншими. Існує також сольна форма зікру: швидкі обертання навколо себе на лівій нозі, потім різка зупинка, потім знов обертання – за суттю своєю

складне психофізичне тренування. Сюди ж можна додати суфійські кружляння – форму фізичної медитації (*Додаток 4*). Такі самі техніки кружляння з метою досягнення екстатичного стану свідомості застосовувалися в християнстві, зокрема святим Франциском Асизьким та його послідовниками. Ця процедура посилює активність емоційних, образних та логічних центрів мозку, і доводить будь-який чуттєвий стан до апогею. Активація правої півкулі мозку вивільнює образи найпотаємніших бажань, роблячи реальними їх проживання.

В Україні найдавнішою формою танцю є хороводи, які за суттю є також коловими танцями. В західних областях України хороводні форми танцю мають в назвах словоформу «коло», як, наприклад, коломийки [41, т.2, с. 34]. Одним з видів хороводу є кривий танець. Космогонізм кривого танцю виражається в символах, які він репрезентує – хід танцю зображує безкінечність і плинність самого життя (*Додаток 5*). Однією з танцювальних фігур кривого танцю є вісімка. Якщо прослідкувати рух сонця по небу впродовж року, ми побачимо, що воно окреслює форму вісімки – загальноприйнятий символ безкінечності. В пізнішому трактуванні символізм кривого танцю обмежився аграрно-еротичним забарвленням: вигинання змійкою лінії «кривого» хороводу перегукується з хвилястими орнаментами життєдайної води, яка має зволожити землю та забезпечити плодючість [11]. Цікавим варіантом хороводів в українському фольклорному танці є «вежі» – двох'ярусні хороводи, які, втім, притаманні не лише гуцульським хороводам, а й іншим гірським народам: грузинів, вірмен, чорногорців тощо. Ця форма хороводу пояснюється малим простіром рівних майданчиків в гірських районах. Хід навколо важливого об'єкту як символ очищення енергією Сонця збереглося в багатьох весільних обрядах в Україні. Трирічне обертання навколо себе, обхід хати тричі, триразовий обхід молодого навколо весільного стола, наприклад, збереглися у весільних обрядодіях на Волині та Покутті.

Отже, просторове кружляння має на своїй меті глибинне єднання учасників, фізичне та ментальне освоєння простору. Коло підкреслює динамізм танцювальної дії, та драматичне наповнення зміною, переходом. В семіотичному сенсі коло протиставлено статичним фігурам – квадрату, який означає стабільність, осідлість; та лінії – розірваності якої протиставлен фізичний контакт усіх присутніх та замкненість кола. Всі танці по колу, незалежно від етнічної забарвленості, подібні між собою єднанням колективного несвідомого в екстазі.

Феномен шаманізму розкриває загальні закономірності найдавніших форм стосунків людини з силами природи та Всесвіту. Ці закони мають універсальні загальнолюдські аспекти та етнокультурні особливості. Шаманізм цікавить зараз науковців в контексті свідомості творчості, змінених станів свідомості та навіть неошаманства.

В шаманізмі танець – це інструмент досягнення екстатичного стану свідомості та передачі закодованої інформації глядачам через рухи тіла. На мові символів шаманський бубон – це його «кінь», який переносить його в інші світи, а камлання шамана – це подорож. І дійсно, під час ритуального танцю шаман буквально зображує всі дії, які йому доводиться виконувати на своєму шляху у верхній або нижній світ. Інколи він зустрічає перепони на своєму шляху, духів, яких доводиться або підкупляти жертвами, або битися з ними. Рухи шамана в процесі його танцю точно передають всі його уявні дії (*Додаток 6*). Під час них рухи шаманів стають настільки сильними і динамічними, ніби в них дійсно вселяються духи. Присутні при дійствах глядачі часто складно повірити, що немічна в повсякденному житті людина може виконувати настільки високі стрибки та складні рухи, які виглядають неймовірними для пересічної людини [48].

Як правило, шамани вводять себе в екстаз, б'ючи в бубон. На початку і в кінці ритуалу вони протанцювують по 3 кола; по 9 кіл, які символізують 9 рангів в структурі світового дерева – в процесі камлання. Обов'язковою

умовою процедури камлання є наявність глядачів, причому зазвичай глядачі часто стають помічниками шаманської подорожі. До функцій інших учасників можуть входити: нагрівання бубна біля вогнища; інші маніпуляції з бубном; відповіді на запитання духів, які вселилися в тіло шамана; тримання тіла шамана під час конвульсій або його зв'язування, щоб він не відлетів в інший світ. Причому успіх ритуалу залежить від того, наскільки присутні вірять у те, що відбувається. Якщо глядачі неуважні, гомонять або сміються, шаман не зможе увійти в екстатичний стан і камлання не відбудеться.

Окремо варто виділити роль тотемного танцю в його розвитку. Адже саме мета на якийсь час перетворитися на птаха змушувала виконавця шукати нові і нові способи рухів. Ймовірно, саме тотемному танцю ми зобов'язані багатому лексичному наповненню сучасних стилів танцю. Під час танцю звіра шаман створював виразний нахил тіла вперед, що переводило його з прямоходіння людей у горизонтальний світ тварин. Серед тваринних танців шаманів особливе місце займають «пташині» танці, адже птахи в уявленні давніх людей мали особливий статус істоти, наближеної до небес, до світу богів, і тому належав до найвищих, космічних сил. Наприклад, для неолітичної епохи притаманне зображування об'єднання птахів в єдиній композиції з солярними символами. В китайській каліграфії ієрогліф «танець» позначав чаплю на одній нозі. Саме образ орла є основою грузинського танцю «Лезгінка» [12]. Ще й досі найбажанішою і найскладнішою жіночою партією в класичному балеті вважається «Лебедине озеро», а «Помираючий лебідь» – візитна картка серед балерин. Тож, єднання з образом птаха та досягнення стану польоту, радості, екстазу пройшов крізь усі етапи еволюції танцювального мистецтва.

Досить розповсюдженим в традиційному шаманізмі є практика травестізму [48], коли шаман (або шаманка) змінює свій одяг на одяг протилежної статі суто для камлання або постійно, також зафіксовано випадки гомосексуальних стосунків. Наприклад, шаманка починає носити

чоловічий одяг і бере собі дружину, що зустрічає нормальне сприйняття племенем. У такий спосіб шаман стверджує свою природу трікстера, сторожа потойбічного світу духів, та особистості, що подорожує між світами та поняттями.

Отже, шаманський ритуал має всі ознаки театрального, перформативного дійства: наявність глядачів – учасників, драматична дія, сценографія, акторська гра. Амбівалентність шаманізму виявляється у виконанні функції провідника між явищами людина-космос, ціле-частина, хворий-здоровий, невідоме-відоме, чоловік-жінка, життя-смерть. В культурному контексті шаман – хранитель архетипічного досвіду людства на рівні етнічних традицій, стабілізатор суспільно-світового балансу. В своєму дослідженні В. Ятченко знаходить ознаки шаманізму в українській фольклорній традиції [45]. На стоянках первісних людей на території України знайдено чимало наскельних малюнків, на яких зображено людей з усіма ознаками шаманського камлання: людина з верхньою частиною тіла в формі лінії, яка позначає швидке обертання навколо своєї вісі; людина в зігнутому стані, одягнута в маску з рогами, жіночу фігуру, яка б'є в бубон, танцюючі людські фігурки з пташиними головами в склепах Північного причорномор'я [12]. Постать в українській традиції, яка має ознаки шамана – це мольфар.

Феномен маски є споріднюючою ланкою між танцем і театром, яка народилась саме в первісному танці і згодом стала символом театрального мистецтва. Маска, невід'ємна детермінанта давньогрецького культу Діоніса та основи грецької драми, первісного танцю «*Sacer ludus*», поєднує у пластичному вираженні міф, соціальне і релігійне смислове навантаження. Маска яскраво виражає собою ту грань, перехід від світу людей у світ магічного, перебрання на себе певної ролі, допомагала ототожнюванню з персонажем і тому стала важливим інструментом ритуального дійства. За допомоги маски людина переключала свій мозок і тіло в інший режим існування, набувала реальної священної сили і змінювала свій онтологічний

статус [5]. Яскравість та експресивна динаміка танцю в масках дозволяла людині відрефлексувати свої страхи та вивільнити психічну напругу через втілення у масці свого ворога, табу або божества. Такі танці були каталізатором і ілюстрацією дивовижних трансформацій психіки, внутрішнього космосу людини. Потужні емоційні переживання, сп'яніння, ейфорія, змінений стан свідомості допомагали учасникам пережити цей екстаз, відчуті з'єднання з божественними силами природи [46].

Окремою важливим ознакою архаїчного танців було використання різноманітних предметів в танці, що згодом набуло ознаки контактного жонглювання. Спочатку предметом таких маніпуляцій була зброя, а родом первісного танцю – військовий танець. Танці з шаблями є найрозповсюдженішими: східний танець живота, козацький танець, кавказькі танці тощо. Іншими прикладами народних танців з предметами є китайські танці з віялами, танці з батогами та палаючими предметами. Останній варіант ритуального первісного танцю зустрічається в різних культурах, найвідомішими з яких є мистецтво індійських факірів та традиція пої [50] аборигенів Нової Зеландії (*Додаток 7*). Рудименти ритуального танцю з вогнем і досі існують в українській культурі у вигляді релігійного християнського ритуалу ходи з кадилом. Вільним залишається місце для гіпотез, від якого давнього обряду бере початок звичай підкидання палаючих куль у деяких регіонах України [39]. Здебільшого танці з предметами в сучасному світі представлені в цирковій галузі сценічного мистецтва, але в останні роки є тенденція створення вогняних театрів як в усьому світі, так і в Україні. Сценічні номери, побудовані на віртуозній техніці володіння вогнем реквізитом існують і в якості дивертисментних номерів циркової програми, і стають повноцінними виставами в жанрі вогняного шоу.

Отже, танець є складною символічною багатофункціональною системою, яка має сакрально-ритуальну основу. Синкретичність первісного танцю демонструє його перформативність; є підстави стверджувати, що

театральне мистецтво виокремилося з танцювального в процесі його ускладнення та розвитку. Первісний танець має ознаки просторово-часової подорожі за межі тіла, що ілюструє загальна мета вирватися за коло реальних обмежуючих обставин життя, що відповідає дихотомії та магічності первісної свідомості. З початку людства тіло являло собою і інструмент пізнання, і комунікації, і засобом насолоди, і водночас найголовнішим джерелом проблем. Біль, втома, хвороби, спрага, голод, смерть – все це людина проживала і асоціювала з фізіологічним аспектом існування. Цілком природньо, що весь час свого існування людство шукало шляхи звільнення від обмежень реальності, які ототожнювалися з тілом. І найкращим способом звільнитися від тіла при житті людина обрала танець – подорож тіла крізь час і простір.

2.2. Сценізація фольклору і його роль в появі сучасного танцю

Прослідкуймо важливий етап формування різних позицій танцю і театру відносно один одного. Ще у ранній обрядовості християнської релігії мав поширення танець-контемпліяція, який символічно відображав божественний рух. «Виразним прикладом такого містично-споглядального танцю є образ танцюючого Христа. Цей танець мав поширення в гностичних колах у перші століття нашої ери. Любов і духовне вшанування Христа репрезентувалися повільними урочистими рухами танцюючих, які зображували Христа і його дванадцять учнів-апостолів» [5, с.21]. В ранній християнській церкві існував звичай виконання ритуальних космогонічних танців.

В період середньовіччя вже відбувається розшарування понять танцю і театру. Наприклад, в Іспанії в XVII ст. вже зустрічалося два терміни: «baile» позначав танці, які виконувались як частина сценічної вистави, в той час як «danza» означав театрального дійства, створеного хореографами [19, с. 154]. Танець розвивається інтегрованим у театральні видовищні форми народного

майданного театру.

Велику роль в розвитку народної танцювальної культури грали скоморохи (Додаток 8). Оскільки їхнє мистецтво було сповнене комізму і висміювання вад суспільства, світської і релігійної влади – є підстави вважати їхню роль вирішальною у формуванні побутової хореографії середньовічної Європи. Явище скоморошества було унікальним, бо воно слугувало своєрідним містком між придворною і низовою танцювальною культурою. На основі театрального мистецтва скоморохів в Україні утворилась вертепна драма [14].

За часів Італійського ренесансу відбувається стрімкий розвиток наукової думки, культура прагне звільнитися від догматів церкви та аскетизму. Танець знов піднімається до рангу виду мистецтва, що зумовлено появою численних трактатів про танець авторства не відсторонених письменників, а вчителів танців, опис руху, перші системи запису танцю. Секуляризація танцю пов'язана з втратою танцем релігійної сутності та появою світського танцю, що спричинило канонізацію танцювального мистецтва, появу академічного балету та формалізацією народного танцю. Сакральнo-символічний смисл танцю втрачається [41]. В період ренесансу танцям властива симетричність, дотримання принципів тогочасної архітектури, спирання на повну стопу. Вже в період бароко, під час якого танець також відтворює композиційні закони архітектури бароко, на сильну долю припадає крок на півпальцях. Цей наголос на спрямованість вгору став попередником танцю на пуантах.

В XVI ст. у Франції поставлено перші балетні вистави «Балет польських послів», як об'єднання віршів, співу, музики і танцю єдиним драматургічним осмисленням. Тут же формується академічна школа класичного танцю, основою для якої стали деякі надбання давньоеллінського танцювального мистецтва. У XVII ст. в Англії придворний танець розвиває символіку маски з участю гротескної *антимаски* – протагоніста, джерелом

якого є балаганна традиція скоморохів. Англійський придворний танець також наслідує еллінську міфологію, відтворюючи її в *лабіринтному* танці [37].

Першу балетну виставу в сучасному пантомімічному вигляді – без декламацій та оперного співу – ставить англійський хореограф Джон Уівер у 1702 р.

У XVIII ст. французький хореограф Жан-Жорж Новер утверджує сюжетність хореографічного твору. Балет для нього – не дивертисмент, а цілісний художній твір. Поява романтичного балету стверджує чуттєвість, музикальність виконання, знаменується появою сформованих образів-характеристик героїв та широко залучає народний фольклор, в балетних виставах посідає своє місце характерний танець, що є прийомом стилізації народного танцю, перша мета якого – відображення гротескових, комедійних, побутових сценок балету, і який знаходився у певному зв'язку з народними танками і при цьому суттєво від нього відрізнявся [32].

Варто відмітити, що завдяки творчому внеску Чайковського, Петіпа, Іванова відбувається драматизація балету. Саме ними покладено засади драматизації музичної дії. Сюїтно-дивертисментна будова балетної вистави змінюється на послідовний розвиток музичних та танцювальних образів, провідне місце відводиться синтез музично-хореографічних виражальних засобів.

Рушійною силою в зародженні авторської інтерпретації народних танців стала революція в музичному мистецтві, яка згодом отримала назву «неофольклор». Враховуючи тогочасний вплив музики на балетне мистецтво, саме цьому балет завдячує народженням перлини балетної сцени «Весна священна», яка не тільки спричинила мистецький скандал, але й перевернула уявлення про танець і стала первістком експериментальної течії модернізму.

«Половецькі танки» – балетна сцена з опери «Князь Ігор» М. Фокіна, яка побачила світ у 1909 р. В ній, на відміну від типового для класичного

балету центральної ролі солістів і фонові – кордебалету, – стверджується провідна роль танцюючої маси, чим підкреслено первісний дух вистави [49]. Постановник зосередився на орнаментальності ліній танцю, з'єднанню в єдиному ритмі. Дикі, шаманські танці половців, які в стрибках зображали чи то їзду верхи, чи то політ (*Додаток 9*), контрастували з плавними, вигинаючимися рухами полонянок, які пливли як вода, створюючи пластичне мереживо танцю.

Важливу роль у зверненні до естетики первісного у танці відіграв Е. Жак-Далькроз – швейцарський композитор і педагог. Важливу роль у своїх дослідженнях він надавав ритму як інструменту єднання виконавців у масових сценах. У 1911 р. відбувся показ його постановки опери «Орфей», в якій відзначився танець фурій. Вистава мала яскраво виражений ритуально-імпровізаційний характер: на завершення танцю Е. Жак-Далькроз неочікувано увірвався до кола танцівників з палаючим факелом. У багатьох учасників також з'явилися в руках факели, і все закружляло в колі. Всі описані риси – ознаки звернення до первісної, архаїчної сутності танцю, за допомогою якою присутні здатні поєднатися в колективному екстазі.

Величезний пласт колективного підсвідомого зосереджено в культі ляльки, яка уособлює в собі увесь спектр емоцій, надій та страхів людини [36]. Лялька може те, чого не може людина і з нею можна зробити те, чого не може людина. Цей символ не є суто танцювальним архетипом первісного мислення, але вона є проявом дечого більш глобального – ілюстрацією самого поняття тілесності, базового для танцювального мистецтва. Лялька уособлює собою прояв тілесної магії, магії переносу, який є в культурі будь-якого народу, від культу вуду до праукраїнського мистецтва мотанок. Лялька приковує до себе погляд, пробуджує численні здогадки, примушує бачати в ній щось потойбічне і врешті-решт обов'язково оживає. Так само, як Петрушка в однойменному балеті 1911 р. М. Фокіна [49], який за жанрово-стильовими ознаками впевнено можна віднести до горору. Все своє

існування лялька несе на собі тягар численних якостей людини, бо чим ще, окрім моделі самої людини, вона є? «Петрушка» М. Фокіна уособлює і це обтяження людською подобою (*Додаток 10*). Гарантія успіху цього балету – в залученні цього образу, – скомороха-трікстера-шамана, який став рабом. На межі світів, людини і ляльки подорожує шаман Петрушка. Так само, як в балеті «Лускунчик», однією з причин успішності вистави стала сюжетна «родзинка» – оживлення ляльки, як звернення до колективного підсвідомого глядачів через магічне космологічне обрядове дійство: танець як спосіб переходу між світом живих і неживих, дітей та дорослих корелює також з ініціаційного характеру ляльки.

Окрім ляльки, образ «Петрушки» втілює у собі постать скомороха – розповсюдженого в язичницькій Русі та Європі подорожуючого актора-музиканта, які створювали театральні видовища різноманітного характеру. Під впливом нищівної політики християнської церкви феномен скоморошества частково знищено, частково трансформовано у вертепну драму [14]. Сценічне мистецтво скоморохів було синкретичним і поєднувало у собі танці, спів, гру на музичних інструментах, циркові номери та театральні вистави. Скоморохи були дуже чутливі до настроїв народу, їхні вистави Церква вороже ставилася до їхнього «гріховного» мистецтва і піддавала митців жорстокому гонінню. Ймовірно, частково на цей історичний факт присутній натяк в балеті «Петрушка». Нещасний образ персонажу Петрушки і його соціальна роль вигнанця, загальне висміювання і знущання також співвідноситься з шаманізмом, адже це досить розповсюджена ситуація перед посвятою в шамани у світовій практиці. Всі перелічені глибоко архетипічні семіотичні шари балету «Петрушка» зробили глибоко емоційною і зворушливою історію великого болю і великого серця, яке повстало проти жорстокості і несправедливості [25].

У виставі оригінально поєднано форми академічного балету та балагану, реалістичне зображення масляного гуляння надало виставі

яскравого забарвлення. Підкреслено лялькові, незграбні рухи Петрушки – коліна всередину, опущена голова, кострубаті рухи кінцівок – подібна лексика отримали розвиток в творі І. Стравінського та В. Ніжинського «Весна священна», який став іконою неофольклору XX ст.

Хоча балет «Весна священна» почав свій шлях провальною прем'єрою у 1912 р. – згодом він став твором, який випередив свій час, задав новий вектор розвитку танцювального мистецтва та мистецького авангарду взагалі. Своїм твором Ніжинський подолав мистецьку рафінованість балету тим, що відтворив дію давньослов'янського світу в її космогонічному аспекті і втілив свій задум у пластичному вираженні. Головними темами балету стали жертвопринесення, спокута й обраність. Відомо, що на стилістику твору «Весна священна» вплинули місцеві фольклорні традиції Волині, Хмельниччині, де І. Стравінський перебував 15 років перед написанням балету.

Зупинимося на особливостях новаторської пластики Ніжинського. Ймовірно, ідеї Е. Жак-Далькроза знайшли свій вплив у його роботі, адже «серцем» рухової динаміки балету стала принципово нова ритмічна пульсація, яка сприяла пластичній експресії, фізіологічності та відчуттю первісного інстинкту. Основою пластичного рішення став принцип «закритого тіла», зібраного всередину для імітації первісних рухів (*Додаток II*). Загальні танцювальні малюнки будувались на асиметрії, акцент було перенесено на групові танці, хореографія була побудована на повторях, а рухи позбавлені класичної віртуозності [44].

Шедевральна самотність М. Фокіна та В. Ніжинського відобразилася також у створенні барвистого язичницького світу у балеті «Жар-птиця», в якому «декорації Олександра Головіна, костюми Олександра Головіна і Бакста вражають своєю різноманітністю і проривом у дохристиянське світло язичницького світу» [38, с. 127]. В. Ніжинський у «Заполудяному відпочинку фавна» та «Синьому бозі» сягнув вершини неоміфологічної пластичності, «де

сама постать губиться в хмарах часу» [38, с. 127].

Отже, невпинна академізація танцювального мистецтва на межі XIX-XX ст. досягла своєї критичної точки. Для подальшого розвитку були необхідні кардинальні зміни, і вони відбулися. Розвиток археології, історії, етнографії сприяв цікавості митців до минулого свого народу. Ковтком свіжого повітря для сценічних мистецтв став неофольклоризм у музиці, відкривши для митців сцени двері у світ язичництва. Мистецтво первісних рухів та образів вимагало іншої форми, ніж звичні застигли характерні танці. Саме ці пошуки і стали шляхом створення мистецтва сучасного танцю – танцю модерн.

Суспільна криза та світова війна знайшли своє відображення в мистецтві, яке потребувало нових форм для вираження безпрецедентних глобальних змін, нові цінності вимагали нових способів рефлексії. Стрімкий розвиток транспортних мереж мав своїм результатом відкриття наново східної театральної, танцювальної, синтетичної культури з її витонченим символізмом, яскравістю, масками, магічністю і шаманізмом. Східний символізму істотно вплинув на європейське сценічне мистецтво: Відстороненість та пантомімічність східного театру справляла на глядача гіпнотичне враження, ніби переносячи його в інший світ. Краса поз, ритмічність рухів та символіка жестів приворожувала. Хоча принципи акторських шкіл «системи Станіславського» та традиційного східного театру були діаметрально протилежними – попри очікувану еkleктичність їх поєднання, вони створили продуктивний режисерський синтез.

Засновницями сучасного танцю в його актуальному значенні стали Айседора Дункан та Марта Грем. А. Дункан відмовилася від суворих правил класичного танцю та започаткувала танець босоніж, зверталася у своїх пошуках до античного танцювального мистецтва, плавних рухів, наповненості танцю відчуттями. Екстаз – головне, що підкорювало глядачів в танці Дункан. Екстаз високо цінили і вивчали автори і митці-сучасники

Айседори як спосіб вийти за рамки своєї особистості, як трансцендентне переживання [49]. Ідея полягала в тому, щоб вийти за рамки особистих почуттів і думок, звільнитися від свого «я» і злитися з первісною єдністю. Сенса «екстатичного танку» в тому, що людині, яка розділена на рацію і емоції, на тіло і дух – вона мала б принести зцілення. А. Дункан неймовірно популяризувала танець як явище саме завдяки концепції *зцілення* людини через злиття космічного та фізіологічного. Внутрішній світ людини, роздроблений колись абстрактизацією танцю, отримує тепер чуттєву цілісність.

М. Грем теж спочатку кардинально відкинула досягнення класичного балету, згодом повернувши до практики лише екзерсис для тренування тіла. Найголовніша революція, яку здійснила Марта Грем – перехід від зображення зовнішніх подій у танцювальній виставі до зосередженості на внутрішніх переживаннях героя. Її хореографічні постановки були сповнені бунтуючого та глибокого психологізму і відбивали гострі соціальні проблеми сучасності. Як і Айседора, Марта зверталася до античної культури, а також залучала до своїх творів афроамериканський фольклор. Саме її творчість внесла вагомий внесок у розвиток фемінізму, звільнення жінки в соціумі. Слід відзначити техніку *contraction і release* (скорочення і розширення), яку вона розробила. Адже ця серцевина її танцювальної техніки відображає пульсацію всесвіту – одвічний рух життя і шлях світотворення, що відображає трансцендентний характер її філософії танцю який вона змогла реалізувати у фізичному прояві.

Інтеграційні процеси в театральному і танцювальному мистецтвах мало своєю причиною та водночас наслідком висування на перший план пластичної виразності актора в широкому розумінні, що докорінно змінювало як балет, так і драматичний театр. В той же час «Нова школа акторської виразності сприяла виникненню нових уявлень про людину і людське тіло» [40]. Марта Грем своїм глибоко психологічним танцем досить вплинула на означені процеси. Вона піддавала глибокому аналізу душі своїх героїв та

героїнь, відчуваючи тонкі емоційні нюанси, проникаючи в глибини підсвідомого (*Додаток 12*).

Мері Вігман була засновницею експресіоністського танцю – *ausdruckstanz*, її ідеї про абстрактний рух, взаємодію звуку і руху лягли в основу танцю *буто*, в неї навчалися японські танцівники, які стали вчителями засновника напрямку *буто* – Кадзуо Оно. Для досягнення експресії Мері Вігман використовувала у своїх постановках автентичні ударні інструменти: африканські барабани, літаври, гонги, племенні маски.

Вважаємо доречним уривок опису «танцю відьми» з автобіографічної книги Мері Вігман (*Додаток 13*), який майже достеменно збігається з особливостями психічних трансформацій під час релігійних медитативних танців: «Вихор потягнув мене вгору. Все вище і швидше, політ, кидки, хвистання. Це ніколи не скінчиться? Чому ніхто не каже спокутного слова, зупиняючи це божевілля? З останнім відчайдушним зусиллям знову набуваю контроль над силою волі. Тіло пронизує ривком, змушуючи його зупинитися в момент найшвидшого повороту; тепер тіло, витягнувшись високо, стоїть навшпиньки, з піднятими вгору руками, схопившись за неіснуючу опору. Пауза, що задихається, на цілу вічність, але триває всього кілька секунд. А потім раптове відпускання, падіння, розслаблене тіло занурюється в глибину, залишається лише одне відчуття: відчуття повного безтілесного стану ... Було чудово віддатися спрагlostі тіла, ввібрати сили, які зазвичай насмілювалися лише слабо ворухитися під цивілізованою поверхнею. ... Хіба сила, пишнота всього творчого мистецтва не в умінні надати форму хаосу?» [51, с. 41].

Важливу роль в інтеграції театрального і танцювального мистецтва в новому розрізі відіграє виникнення синтетичного театру, на засади якого вплинув один з апологетів сучасного танцю – Е. Жак-Далькроз. У виставах представників течії синтетичного театру, тотального театру панівна роль віддавалася не слову, а пластиці, руху, фарбам, експериментальним сценографічним рішенням. Відкидаючи естетику Байройтського театру,

символісти відводили у вагнерівських музичних драмах чільне місце пластиці, хореографії, пантомімі. Парадоксальним чином Адольф Аппія, незадоволений візуальним рішенням вагнерій Ж. Пеладана, висуває власну концепцію музично-театрального простору. Його сценічні експерименти зі світлом та архітектурними формами реалізовано саме в Інституті ритмічної гімнастики Е. Жака-Далькроза [8]. Таким чином, театр повертався до синкретичної сутності сценічного мистецтва і не цурався первісної естетики, яка знайшла деяке вираження в явищі кабаре, також пов'язаним із синтетичним театром.

Торкаючись теми кабаре, звернемо увагу на його народну, отже, фольклорну сутність, яка ріднила це явище з балаганними театрами середньовіччя а колективний екстаз від подекуди вульгарних, відвертих видовищ – з первісними ритуалами, властивими діонісійським оргіям. Найяскравіші виконавці кабаре вражали своїм первісною безпосередністю: дехто крутився, перекидався, гримасував, бігав рачки; хтось справляв гіпнотичне враження своїм трансовим танцем у відстороненому образі з потойбічною пластикою. В кабаре публіка поринала у світ найтемніших і найглибших страстей і зустрічалась зі своєю первісно природою (*Додаток 14*).

Саме з кабаре починається хода експресіоністського виконання в танцювальному мистецтві, яке знайшло вираз у мистецтві піонерів сучасного танцю. В специфіці танцтеатру Піни Бауш, який став юмористичною, трохи грубою, але викривальною правдою, знайшли своє відображення принципи та основні прийоми кабаре – колаж, естрадна форма подачі, феміністичні теми, призови до соціальної та сексуальної революції. Вчитель П. Бауш – Курт Йосс – створив першу виставу в жанрі танцвистави – антимілітаристичного «Зеленого стола» 1932 р. Йосс створив танцювальний театр, використовуючи традиції містеріального й культового театрів як допоміжні прийоми для збудження енергії тілесними рухами [32]. Творчість

К. Йосса, як і його вчителя Р. Лабана, була спрямована на створення танцювальної драми. Захопленість Лабана просторовою складовою танцю збігалася з інтересами членів «Баухаузу» – всеохоплюючого театру, що і стало підґрунтям для взаємоінтеграції театрального і танцювального мистецтва у XX ст.

Моріс Бежар тяжів до створення авторського хореографічного театру, залучаючи ритуальні традиції світу. Він синтезував академічний класичний танець та модерн із іспанським танцем («Болеро», 1961 р.), індійським фольклором («Бхакті», 1968 р.), африканським фольклором («Геліогабал», 1976 р.), японським традиційним танцем («Кабукі», 1986 р.). З часом до нього прийшла ідея об'єднання хореографії, пантоміми та слова в одному творі.

Отже, нові драматичні принципи, введені у балет В. Ніжинським, стали підґрунтям для подальшого використання на балетній сцені принципів драматичного театру. Він поєднав акторську гру і танець, одночасно розширюючи потенціал використання прийомів драми: «стоп-кадру» з метою акцентування руху, як, наприклад, у «Пополудневому відпочинку Фавна»; використання повсякденного театрального реквізиту, як тенісний м'яч в «Іграх» тощо [32, с. 104]. «Секуляризований танець не розриває остаточно свого зв'язку із ритуальним минулим, подекуди виявляючи себе екстатичним простором, у якому пульсує жестова напруга шаманського ритуалу, вирує стихія міфу» [5, с. 21].

2.3. Особливості стилізації народного танцю на українській сцені

Перейдемо до аналізу українського досвіду в контексті теми нашого дослідження. Відмінності розвитку народного танцю у вітчизняному сценічному мистецтві від світового досвіду були зумовлені фактично колоніальним та роздробленим станом України, залежністю частково від західних сусідів, а здебільшого – від московської влади та політики комуністичної партії. Проте, як і в західній культурі, в Україні відбувалися

процеси взаємозбагачення балетного і драматичного театру, втім, з певними обмеженнями. Процес сценізації українського фольклорного танцю відбувався у двох векторах, здобутки яких збагачували один одного: академічний балет та народно-сценічний танець.

Перші зачатки народно-сценічного танцю в Україні пов'язані з діяльністю шкільних театрів. Саме в цей період український народний танець сценізується, через що відчуває вплив лексики російського, молдавського, білоруського, польського, угорського танців [22]. Наявність народного танцювального мистецтва в шкільних театрах XVII-XVIII ст. була порівняно незначною, адже українська драма цього періоду – виключно релігійна, на відміну від європейського театру того періоду. Принципи шкільного театру відкидає мистецтво тілесного прояву, тому танці в шкільній драмі здебільшого були прийомом ілюстрації негативного, розпусного характеру персонажу. Однак шкільний театр все ж таки відіграв свою роль в розвитку народно-сценічного танцю, адже епізодичне введення елементів народного танцю зустрічалося в інтермедіях задля «пожвавлення сценічної дії та посилення впливу на глядацьку аудиторію» [27, с. 68].

В свою чергу, професійний театр, пов'язаний з іменами І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка, сприяв формуванню основних принципів сценізації українського фольклорного танцю. У XIX ст. перенесення танцювального фольклору на сцену орієнтується на автентичні джерела, розвиток природності рухів та чистоту пластичних образів, виключали манірність та трюкацтво як самоціль в балаганних постановках. Г. Квітка-Основ'яненко за допомогою танцю надавав героям п'єси характеру та життєвості, адже народні танці, як і пісенний матеріал, він брав із повсякденного життя простих харків'ян.

Український танець на балетній та театральній сцені цього часу відрізняється описовим характером обличчя українського народу. Він передає звичаї, національний характер та побут українців. Зокрема, В. Верховинець

уводить в свої балетні постановки навіть народні побутові танцювальні сценки «Ляльковий театр», «Шевчик» та ін.

М. Чайковський у «Сватанні запоріжця» 1838 р. ілюструє розповсюджені народні риси: музикальність, жвавість, жартівливість, грайливість, цнотливість, повага до старших, на тлі сцени народного гуляння, притаманні кожному українському селу. Крім того, було передано такі особливості танцю, як стихійність, всеосяжна просторовість, широта, театралізованість, задіяно елементи танцю, такі, як гусачок, тропак, присядка; підкреслено риси парного танцю – контраст наближення та віддалення, артистизм, підпорядкування танців принципам моральності (регламентованість дотиків, поглядів, жестів). При цьому варто зазначити, що М. Чайковський, хоч і цінував українську танцювальну культуру, але мав упереджене ставлення до нашого народу та, попри своє захоплення танцювальним фольклором, вважав українців нецивілізованою та примітивною нацією.

Активний розвиток характерного танцю в російському балеті у другій половині XIX – початку XX ст. став небезпекою для автентичності українського танцю на сцені, адже російські ідеологи бачили прояви українського фольклору на сцені виключно у вигляді нудно-солодкуватої манірності або карикатурної грубості. Панівна позиція комуністичних ідеологів сприяла втраті українським сценічним танцем народного змісту і стилю. Надання переваги віртуозності стало вагомим фактором еволюції українського сценічного танцю наприкінці XIX – на початку XX ст. Першим втілення віртуозних елементів в українському танці здійснив Фома Ніжинський [28], поставивши танець «Козак» в опері «Катерина» 1899 р. Втім, трюкові елементи часто використовувалося недоречно, що робило український танець на сцені штучним і неприродним. Взагалі вплив російської балетної сцени на українську мала як позитивний прояв – еволюція віртуозності українського сценічного танцю, так і різко негативний

– насадження негативного образу пересічного українця: пияки, недалекої, легковажної, грубої людини. Це мало згубні наслідки для розвитку культури народно-сценічного танцю через асоціювання з побутовими вадами українців та призвело з зниження культурного рівня сценічних образів. Розповсюдження таких культурних рецепцій вплинуло на підсвідоме бажання українців разототожнитися зі своїм корінням.

Осередком втілення народного танцювального фольклору у драматичному театрі став театр корифеїв, представники якого поширювали творчий метод В. Верховинця і прагнули втілювали на сцені високохудожні зразки народного танцю. На межі XIX-XX ст. український танець на драматичній сцені від обмеженості рамками дивертисменту переходить до повноцінного засобу образного розкриття характеру персонажів [22, 28]. Водночас поверхнєве ставлення до українського танцю і схильність до традиційних аксесуарів старої української драми, що було характерно для труп М. Старицького, Д. Колесниченка, спотворювало образ українців в очах публіки.

Етнохореограф В. Верховинець зробив значний внесок в позиціонування українського танцювального фольклору на сцені, поставивши танцювальні номери у ряді музично-драматичних та оперних вистав: «Енеїді» М. Лисенка 1910 р., «Роксолані» Б. Січинського 1911 р., «Утоплений» М. Лисенка 1913 р., «Вій» за М. Гоголем 1914 р. Також В. Верховинцем у 10-20-х рр. XX ст. В Києві вперше було показано на сцені українські хороводи [27]. Однак танець розглядався радянською владою перш за все як інструмент політико-ідеологічного впливу: справжні фольклористи не були потрібні радянській владі. В. Верховинця звинувачено у буржуазному націоналізмі та у 1938 р. страчено.

В 30-тих рр XX ст. відбуваються трансформаційні процеси на театральній сцені, які також містили принципово новий підхід до пластики актора. Броніслава Ніжінська, перебуваючи в авангарді модернових

експериментів у балеті, на початку ХХ ст. відкриває в Києві театральну-балетну «Школу руху», в якій дає танцювальну освіту, спрямовану на оперних, театральних акторів. Видатний український режисер-реформатор Лесь Курбас надихається її ідеями та співпрацює з нею, а її учениці Надія Шуварська, Олена Кривинська працюють хореографами «Березилію» [3]. Ця співпраця повністю змінює поняття про рух на сцені та театральну пластику. Саме рух використовував Л. Курбас задля розкриття можливостей акторського перевтілення в контексті омріяного ним театром-містерією (*Додаток 15*). Наприклад, одні й ті самі актори втілювали собою спочатку робітників, потім перетворювались на машини, з машин – на газ, з газу – на вибух і зрештою на жертв вибуху. Режисер зробив великий крок у розвиток поняття сценічного руху, втіливши здобутки ритмопластики та експресивного танцю в своє розуміння поліфонії масового руху. Відомі три аспекти імпровізації Л. Курбаса – тотальний контроль себе теперішнього, існування в майбутньому та абсолютна ритмова напруженість – цілком відповідали зверненню до автохтонного танцювального мистецтва та інтегруванням традицій та інновацій. Танець для нього став метафізичним інструментом поєднання простору і часу в русі [23].

Саме реформатор Курбас грає провідну роль у переході від дивертисментної основи музично-драматичних вистав до оперно-балетних вистав, як в лірико-романтичній оперній виставі «Утоплена» у співпраці з М. Лисенком, стильові особливості музики якого режисер тонко відчував [35]. У цій роботі режисер подає народну пісенно-танцювальну творчість як втілення в пластичних образах фантастичних уявлень та душі українського народу.

Стосовно балетного театру – в цей самий час вводиться до обігу поняття хореодрами, провідне місце на сцені займають балети лірико-драматичного жанру, балетмейстери залучають до своїх постановок прийоми системи Станіславського. Поглиблення змісту балетів

супроводжується драматизацією, психологізацією балетних образів.

Фольклоризовані балети – «Лілея» К. Данькевича, «Маруся Богуславка» А. Свєчникова, «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського характеризувалися насиченою акторською грою, перехід від «емоційного стану» до «емоційної дії». Видовищність, трюковість, канонізація героїчних українських танців релізовувалася у «Червоному маці», «Ференджі», «Карманьйолі». Домінування специфіки драмбалету, з одного боку, підвищило вимоги до акторської майстерності танцівників, та взагалі реабілітувало та врятувало балет як явище, долучаючи його таким чином до естетики соцреалізму, а з іншого боку – руйнувало зв'язок між хореографією та музикою, натомість встановлюючи панівну роль наративу в балеті.

Найвагомішими виставами в жанрі хореодрами стали «Пан Каньовський» та «Лілея» (*Додаток 16*). Сюжетною основою для першого українського драмбалету фольклорної тематики «Пан Каньовський» 1931 р. стала народна балада [16]. В. Литвиненко експериментує тут з парним танцем, додаючи до класичного па-де-де структурні елементи українського народного танцю та переінтоновуючи класичні пози [32, с. 222].

Балет Галини Березової «Лілея» 1940 р., в якому постановниця поглибила синтез українського і класичного танцю, став важливим кроком в розвитку національної балетної сцени. Він став наріжним каменем у формуванні героїко-романтичної української балетної вистави, і характеризувався стилістичною цілісністю завдяки задіянню елементів народного мистецтва не просто як етнографічної ілюстрації, а як невід'ємним компонентом. Варто зазначити, що Галина Олексіївна запозичувала фольклорний танець просто з народу, спостерігаючи його в природньому середовищі сільських танцюристів, і цінувала в танці перш за все українську душу, національний характер.

В цей час ми бачимо формування власне української балетної вистави, наповненої елементами національної світоглядної, естетичної, психологічної

та етичної ідентифікації. В музичній канві відчувається вплив народного мелосу, а хореографія ґрунтується на конгломераті класичного та українського фольклорного танцю [16, с. 152].

Попри беззаперечний позитивний вплив «Лілеї» на розвиток національної балетної вистави, у її втіленні критики помічають невідповідність лібрето В. Чаговця засобам вираження танцювальної мови, що викликало багато пантомімічних сцен замість танцювальних, також недосконалість партитури К. Данькевича, хоча і насиченої соковитими народними наспівами та мелодіями, але відсутністю чітко намічених музичних тем та лейтмотивів, затягнутістю повторів та ілюстративністю.

В період політики «українофільства» український балетний театр відчув досить сильний вплив режисури драми. Балетмейстери-постановники почали використовувати метод «наскрізної дії», поняття «надзавдання» та «зерна образу» для послідовного вибудовування епізодів та логіки вчинків персонажів вистав. Балет «Лісова пісня» 1946 р. у постановці С. Сергєєва пронизано глибоким міфологізмом, а хореографічні партії головних героїв забарвлено національним психологізмом. Завдяки цьому танець почав впливати на глядача особисто, викликаючи його співпереживання. Значна роль відводилася інтеграції національних танців в класичну академічну лексику, адже у ствердженні особистого стилю постановника значну роль грало саме його особиста національна танцювальна мова, те, як він використовував надбання українського фольклору. Саме це сприяло глибині та правдивості балетних вистав України, на відміну від поверхневої естетики драмбалету. До балетів цього періоду відносяться, наприклад, «Лілея» постановки В. Бойченка 1958 р., М. Корягіна 1961 р., А. Шекери 1964 р., «Маруся Богуславка» та «Сойчине крило» М. Трегубова 1956 р., «Лісова пісня» В. Вронського 1958 р.

Отже, підсумовуючи наслідки хрущовської відлиги для розвитку сценізації українського танцю, бачимо, що головною тенденцією була

академізація танцювального фольклору з акцентуванням на збереженні першоджерела, а нові виражальні засоби зумовили розширення палитри образів і пластичний розвиток лексики народно-сценічного танцю. Значну роль в стилізації народного танцю відіграла контамінація, яка полягала в інтеграції в класичний танець елементів місцевої традиційної танцювальної лексики, поєднуючи їх з елементами віртуозного виконання та пантоміми [1].

Розглянемо долю народного танцю ХХ ст. на сцені західної України. Якщо в центральній-східній частині постановники злегка торкалися ідеї модернізму, то на сцені Галичини хореографи сміливо репрезентували європейський досвід «вільного» танцю, поєднуючи використовуючи сучасний танець модерн в стилізації народного танцю, як в «Пластичному вечорі», організованому Варварою Вольською у 1922 р. Модерна сцена Львова тяжіла до об'єднання музики, пластики, слова на рівних в єдиному мистецькому творі. У 1930-х роках в Галичині створюються і ведуть активну діяльність спеціальні хореографічні школи, підґрунтям для яких стали засади західноєвропейських шкіл напрямку танцю «модерн». В репертуарі учнівських вистав були стилізовані українські танці в поєднанні з сучасним стилем, а викладачі коректно адаптували західні методики, інтегруючи в навчальні вправи український фольклор.

Відтворення фольклорного танцю на сцені пов'язано з іменем Гната Хоткевича, який засновує у 1910 р. етнографічний Гуцульський театр. Його п'єса «Гуцульський рік», в якій передано колорит і традиції прикарпатської танцювальної культури, і досі посідає своє місце на театральній сцені. Неповторний темпераментний чоловічий танець «Аркан», який має яскраві ознаки ініціаційного та військового танцю, з'являється в драматичній виставі «Олекса Довбуш», в оперній виставі «Галька» хореографії В. Верховинця [21].

Явище модерну остаточно стверджується в балетний театр України в другій половині ХХ ст., наближаючи вистави до *пластичної драми*. Так,

А. Бердичев використовує прийоми контрапункту зорових та звукових образів, контрапунктування драматургії; методи «монтажних стиків», «стоп-кадру», «сповільненої зйомки», як в балеті-пантомімі «Вовкулака», а в 1990 р. постановник створює виставу «Сліпі» М. Метерлінка в жанрі авторського танцтеатру. В «Сліпих» відсутні розгорнуті хореографічні сцени, а пластичне рішення спектаклю забезпечено прийомом «інтонаційного жесту».

Аналізуючи процес розвитку стилізації танцю в Україні протягом різних історичних періодів, зауважимо, що перенесення його на сцену без змін загрожує відторгненням вистави самим народом, адже в цьому випадку матиме місце ігнорування постановником зміни в колективній свідомості, які відбулися протягом історичного розвитку суспільства, свідомості, яка вже не може сприйняти старі форми.

Висновки до розділу 2

1. Констатовано важливість дослідження архаїчного танцю як явища, істотно пов'язаного з сучасним танцювально-пластичним мистецтвом. Переоцінено культурну функцію первісних форм танцю та його роль в осягненні людиною законів буття через дихотомічну функцію. Досліджено семіотичну сутність феномену танцю, викладено аналіз певних артефактів первісного танцю – шаманізм, маска, вогонь, тотемізм, коло тощо. Простежено їхній зв'язок із сучасним сценічним мистецтвом, наприклад – витоки українського «Гопака» у первісних військових танцях. Означено ритуально-міфологічну сутність танцю, обґрунтовано танцювальну генезу театру. Деякі особливості синкретичного характеру первісного танцювального мистецтва, разом з імпровізаційним та інклюзивним характером прадавніх танців вказують на його перформативну сутність та напряду пов'язують їх із сучасним пластичним мистецтвом.

2. Розкрито сутність залежності стану народного танцювального мистецтва від загальних тенденцій соціального устрою і культурної сфери на

відповідному історичному етапі, зокрема складне положення фольклорного танцю в середньовіччі. Проаналізовано шляхи взаємодії танцювального і театрального мистецтва до започаткування модернізму та досліджено різні форми сценічного мистецтва, які поєднували у собі драматичне та хореографічне мистецтво. Розглянуто народний танець в контексті становлення і розвитку класичного балету як панівного виду хореографічного мистецтва. Академізація балету, як і народно-сценічного танцю, з одного боку, зумовила розвиток високої технічної майстерності, але при цьому спричинила відрив від життєвості. Зворотним боком граничної технічної досконалості класичного танцю стала десемантизація танцю. Очевидна криза класичного балету на початку XX ст. викликала популяризацію Айседорою Дункан вільного танцю та продовжилося у творчих пошуках низки хореографів-модерністів. Підкреслено парадоксальну роль антагоністів класичного танцю у його розвитку. Саме крок назад – до ритуального, містичного, первісного – спричинив появу сучасного танцю. Констатовано, що найвидатніші світові та вітчизняні хореографи XX ст. вивчали і активно залучали до своїх вистав первісні ритуали, шаманські техніки, стародавні містерії. Повернення до принципів архаїчного танцю сприяло консолідації хореографів, театральних діячів та композиторів та появі нових сценічних форм, таких, як синтетичний театр, пластичний театр та танцтеатр.

3. Проаналізовано процес сценізації народного танцю в Україні протягом XVII-XX ст. Поява професійного театру сприяла, а утвердження класичного балету розвивало народно-сценічний танець. З розвитком методів драматичного театру на балетній сцені України з'являється жанр хореодрами, який залучає режисерські методи. Колоніальна залежність України наклала свій відбиток на мистецьку політику щодо зображення національного характеру на сцені. Попри значний розвиток віртуозності українського народно-сценічного танцю, ідеологізація мистецтва призвела до формування хуторянських штампів і кліше, втрату українським танцем своєї ідентичності

і як результат – відірваність від народу, створення меншовартісного образу українців у власному суспільстві. Автентичну танцювальну культуру принесено в жертву видовищності. Загальна атмосфера обмежень як музичного, так і танцювального мистецтва до ХХ ст. спричинили відсутність власного чітко окресленого «обличчя» українського балету. Зазначено, що на Галичині на основі об'єднання засад західноєвропейських хореографічних шкіл і традицій українського танцювального фольклору формується оригінальний стиль театрального танцю, репрезентується стилізований фольклорний танець як різновид танцю «модерн», який розвивався в контексті синтетичного театру. Попри загальні тенденції епохи, загальним лейтмотивом розвитку українського балетного театру стало запозичення виражальних фольклорних засобів як органічної частини образного танцювального вислову.

РОЗДІЛ 3. АВТЕНТИКА В СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНО-ТАНЦЮВАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

3.1. Авторське бачення автентичного танцю на сучасній українській сцені

Розглянемо особливості авторської інтерпретації танцювального фольклору на українській сучасній сцені на зразках емпіричного матеріалу. Стилiзація народного танцю в поєднанні з сучасними стилями привертає все більше уваги сучасних постановників, знаходячи своє місце на сцені як складова частина театральних вистав, як допоміжний або основний засіб виразності шоу-програми на естраді, як конкурсні або фестивальні танцювальні номери. Можна впевнено стверджувати, що використання національного колориту на сцені є одним з чинників успіху вистави або шоу-програми, про що свідчить досвід таких всесвітньо відомих програм, як «Riverdance», «Lord of the Dance», «Легенда Грузії», «Циганська пристрасть», неофольклорного музичного гурту «Heilung» (*Додаток 17*) та інші.

Стилiзацію танцювального фольклору можна умовно поділити на 3 види за ступенем змін першоджерела. В рамках даної роботи ми розглядаємо авторську стилізацію, яка має на увазі найбільш вільну ступінь інтерпретації народного танцю. Роль інтеграції сучасного і народного танців на тлі сучасного сценічного мистецтва важко переоцінити: саме сучасна стилізація фольклору стає містком між минулим і сьогоденням. Пошук нових форм взаємодії фольклору та сучасного танцю зумовлено такими ознаками сучасного хореографічного мистецтва, як «взаємопроникнення різних стилів, розмаїття форм і напрямів, видовищність» [7, с. 356].

Проаналізуємо ті сучасні зразки авторської інтерпретації танцювального фольклору України, які отримали схвальні відгуки критики, відповідають нашим особистим вподобанням і водночас мають успіх у глядацької аудиторії.

Танцтеатр «Життя» (*Додаток 18*) під керівництвом І. Мазур відомий перш за все тим, що відіграв важливу роль у перемозі української співачки Руслани на Євробаченні-2004. Їхній танцювальний номер «Дикі танці» був настільки сповнений первісний експресії та дикої енергії, що танцівники розбили сцену на першій же репетиції. Колектив працює у джазовій стилізації народного танцю, якому властиві: стилізація етнічного українського костюму, артефакти культурно-антропологічної символіки та вплетення в хореографію окремих елементів лексики танцювального фольклору. Однак відсутня глибоке занурення у матеріал першоджерела і, оскільки танцтеатр «Життя» працює в естрадному жанрі, це є цілком виправданим.

Окрім відомого естрадного номеру «Дикі танці» який репрезентував на світовій сцені українську націю як сильну, енергійну та вільну, варто відзначити український автентичний танець у джазовій стилізації в таких сценічних творах, як: «Дерево роду», «Кобзарі», «ETNOЕволюція», «Козацька дума» 2016 р. Вистави І. Мазур являють собою метафоричну мову образів та символів [32, с. 269]. Одним із яскравих символів, які репрезентував театр на сцені, став образ ляльки-мотанки. Ляльки у традиційному українському мистецтві не мали облич, щоб запобігти вселенню злих духів та впливу злих сил. Виготовлення мотанки — це космологічне обрядове дійство, яке полягає в створенні духа-оберега, що відбиває емоції творця, матеріалізує стан людини. «Отже, народна лялька — це засіб символічного моделювання навколишнього світу й людини в ньому, який виконує функцію соціалізації» [36, с. 161].

Варто відзначати роль постановника Алли Рубіної в формуванні обличчя національної сучасної балетної вистави. Розглянемо її авторську стилізацію народного танцю в фольк-балеті-містерії «Обранець Сонця» 2007 р. (*Додаток 19*). Скоріше ілюстративною, ніж дієвою, є роль скоморохів у виставі. Але за допомогою введення до балету їх образів постановник досягає створення правдивої атмосфери ярмаркового гульбища, тут же

використовується первісний архетип маски як уособлення всіх пороків і тотемістичний аспект у перетворенні людини на звіра.

Назва драматичної вистави-ритуалу, вистави-молитви В. Петренка «Голодна кров» 2007 р. (*Додаток 20*) має не метафорічне, а медичне підґрунтя: це термін, що означає зміни в крові людини, яка страждає від недоїдання. Дія вистави відбувається в Дніпропетровській області в період голодомору 1932-1933 рр. Твір підкреслює розрив між реальним життям селян і комуністичною пропагандою, викриваючи її лицемірний характер.

Хореограф вистави О. Ряпулова створила хореографічно-пластичний перехід потягу студентів-кінематографістів між світами «комуністичного раю» та «аду українських селян», побудований на грі контрастів: похмуру ходу селян декілька разів намагається перекрити гротескна «жива» інсталяція, але правда все одно виходить назовні: селяни, напівживі, сповнюються люттю безвиході та звиваються у відчайдушному танку. Напруження сцени досягає свого апогею, коли виконавці, що вже стиха почали співати коломийку, заводять і танець, поступово збільшуючи голосність і темп. Авторська стилізація танцю селян полягає у створенні власного малюнку танцю і у вільному поєднанні традиційних танцювальних елементів. Стихійний характер танцю підкреслюється справжнім у своїй різноманітності одягом танцівників. Танець стає апофеозом уособлення епічності драми. На театральному фестивалі-конкурсі «Січеславна» гран-прі за найкращу чоловічу та жіночу роль отримує персонаж «Голодної крові» – український народ.

У 2010 р. О. Ніколаєв створює авторську версію балету «Княгиня Ольга» [32, с. 249] на музику Є. Станковича, в якому багатство хореографічної стилізації забезпечується багатьма засобами: первісною обрядовістю слов'янських хороводів, експресивним дикунським танцем древлян, войовничим танцем печенігів, інтеграції вільного, неокласичного і народного танцю кордебалету.

Звернемо увагу на таке оригінальне явище на українській сцені, як фаєр-шоу. Це мистецтво – сучасний сплав із спадщини індійських факірів, первісного військового танцю племен Океанії та інноваційних технологій – тому його з упевненістю можна називати стилізацією народного танцю. Вогняно-піротехнічна вистава «Приборкання вогню»-2 (*Додаток 21*), яка зібрала стадіон дніпровського спортивного комплексу «Метеор», створена у 2010 р. під проводом молодого ентузіаста Андрія Волоцкова спільно з піротехнічним підприємством «Шеріф», була логічним розвитком попередньої однойменної постановки, але відрізнялася від нього наявністю сюжету та наскрізної дії, яка об'єднувала окремі номери з вогнем в єдине дійство. Основою для сюжетної лінії стала історія створення піротехніки в Китаї. Ця подія мала велике значення для розвитку фаєр-шоу як повноцінного сценічного жанру в Україні. По-перше, вона об'єднала молодих митців цього жанру з усіх куточків України, що створило сприятливі умови для обміну досвідом, по-друге, надихнуло усіх учасників на пошуки власної стилістики драматичного забарвлення, на перший погляд, суто циркового жанру. Вистава стала поштовхом для подальшого розвитку багатьох театрів вогню в українському перформативному мистецтві, адже вона була унікальною в своєму масштабі.

Хореографічна робота О. Жилки «На морі вутка купалася», представлена на українському фестивалі сучасного танцювального мистецтва «Feel the Beat» у 2015 р., варта уваги, і хоча її було заявлено в жанрі «модерн-джаз», ми відносимо її до авторської стилізації народного танцю, оскільки хореографічними засобами в композиції створено глибоко фольклорні слов'янські образи, передано теми любові, вибору, жаги до щастя. У танці присутні стилізовані фольклорні лексичні елементи, органічно інкорпоровані в лексичне полотно модерну (*Додаток 22*). Постановниця використала в танці оригінальні модернові рухи, які були безумовно танцювальні і при цьому умовно відтворили конкретні рухи качки, побутові

людські дії. Головною особливістю танцю в контексті теми дослідження є те, що він має смислові ознаки тотемного танцю, проводячи паралель між світом птахів та людей, при цьому хореографу вдалося подолати межу між танцем і пантомімою, між умовністю і конкретністю сценічної мови.

Популяризація авторської стилізації танцювального фольклору на українській сцені надзвичайно завдячує новому синтетичному жанру – фольк-опера-балету. Одним із яскравих прикладів якого є фольк-опера-балет «Коли цвіте папороть» на музику Є. Станковича, поставлена у 2017 р. В. Вовкуном. Тут хореографія існує не у вигляді звичного дивертисменту, а стає паралельним виміром дії вистави, зосереджуючися на символічно-образному втіленні сюжетного оповідання. У центрі сюжету – купальне обрядове дійство. У виставі реалізовано поєднання етно-фольклоризму, академічного і авангардного балету. Поєднання безперервності ритуально-сакрального хороводного символізму з індивідуальністю емоційно-розпerezаної рухливості надало виставі цілісності і повноти сприйняття. Втілено такі цікаві хореографічні знахідки, як аритмічна послідовність фігур в групах мавок, вираження протистояння урбанізму та пантеїзму за допомогою використання різномірних танцювальних стилів [29]. Багатство хореографічних образів досягнуто завдяки поєднанню експресивного танцю, пантоміми, контемпорарі, модерну, статичних форм та імпровізації.

Пронизлива історія Івана і Марічки за мотивами твору М. Коцюбинського передає історію не тільки нещасної любові, але й протистояння особистості і суспільства, конфлікту між особистими прагненнями і традиціями, тому, подібно до «Весни священної», стало в українському мистецтві ґрунтом для нескінченної кількості творів, яке ніколи не втратить актуальності, адже людина будь-якої епохи зустрічається з конфліктом особистого та соціального в собі.

В контексті нашого дослідження привертає увагу драматична вистава Івана Уривського за інсценуванням Василя Василька «Тіні забутих предків»

(Додаток 23), прем'єра якої відбулася в 2017 р. Хореограф-постановник Павло Івлюшкін реалізував пластичний вимір вистави в інтеграції сучасну хореографічну лексику з елементами традиційного фольклору. Масові танці – зосередження життєвої сили і енергії, – символізують силу окремої людини в єдності з народом та підкреслюють хиткість щастя головних героїв, адже вони можуть спиратися лише один на одного в своїх стосунках, а їхня любов, яка пішла проти законів роду – зрештою і стала знаряддям їхньої спокути за гріхи батьків. У виставі танець – це природна форма буття, яка органічно витікає з однієї дії і переносить нас в наступну. Не в останню чергу первісна енергетика виконавців зумовлюється перкусією етнічною оркестру, а оригінальна ритмопластика забезпечується повторами та яскравими мазками у вигляді фольклорних лексичних елементів, які вдало поєднано з переважно джазовою, вельми розкутою сучасною хореографією. Глядачі стають учасниками справжнього сакрального ритуалу, адже вони знаходяться не в залі, а на сцені. Звичне ж місце глядачів займають декорації у вигляді величних карпатських гір, одвічних та мудрих спостерігачів за людською метушнею між радіщами та горем. Метафоричність вистави підкреслюється магічністю образної символіки. Так, замотування Івана на весіллі з Палагнуою символізує фактичну втрату життя, його перетворення і в ляльку, і в мумію. Адже спричинивши смерть Марічки, Палагна вийняла з нього душу. Архетип ляльки-мотанки, яка в українській традиції є оберегом - тут стає інструментом чорної магії. Режисеру вдалося сплести рух, слово, пісню, світло, костюми – в цілісний яскравий візерунок, який поєднує кожного глядача з космосом українського світу. Загальний висновок щодо хореографічного рішення вистави – це вдалий приклад авторської стилізації народного танцю у драматичній виставі, де фольклорні елементи при поєднанні з сучасною танцювальною мовою дозволяє глядачу відчувати більшу залученість до сценічної дії [21].

В хореографічній драмі «Тіні забутих предків» Запорізького

муніципального театру танцю постановки Олександра Нестерова, 2018 р., стилізація народного танцю здійснено переважно поєднанням народно-сценічного танцю і неокласичної лексики, а драматична дія передається засобами пантоміми та образно-метафоричними елементами ритуально-обрядових традицій. Декорації у вигляді живого театру тіней надають танцювальній виставі драматичності, а дії на сцені – опуклості, багатомірності та динаміки. Окремої уваги заслуговують сцени масового танцю пастухів з посохами та хороводні танці річкових духів. Вольний характер народних танців, як масових, так і, особливо, сольні партії головних героїв, стилізовані рухами експресивного характеру і створюють відчуття природності виконання. Деяка різноманітність як костюмів, так і ритміки окремих груп виконавців в масових танцювальних сценах складає враження природності дійства, відсутності сценічної штучності, при цьому зберігаючи гармонійність загального композиційного малюнку навіть при його асиметричності. Танець Юра в сцені бійки з Іваном повністю виражає шаманську сутність мольфара (*Додаток 24*). Він - не зовсім людина, тому його танець не має чітко окресленого етнічного забарвлення, його емоційне наповнення не виражає особистого ставлення до супротивника, він - істота поміж світами, поміж добром і злом і його роль - виконувати приписи долі.

Філософія режисера Криворізького пластичного театру «Академія Руху» Сергія Бельського ґрунтується на зверненні до архаїчних традицій, ритуального наповнення вистав, а його режисерський метод полягає у використанні фізичного руху як семіотичного засобу комунікації. Пластична драма «По той бік кургану» 2018 р. переносить глядача у містичний простір давньої Скифії (*Додаток 25*). Основою для вистави стали унікальні факти, викладені в наукових роботах археолога Олександра Мельника стосовно жертвних скіфських каменів та курганів, розташованих на території рідного міста театру – Кривий Ріг. Вистава просягнута темою жертвності – в ній порушується тема людських ритуальних жертвоприношень та щирої

жертвенності як прояву любові та мужності перед обличчям ворожої навали – та характеризується використанням ритуальних технік цього екзотичного культу. Ритмічно-світлове рішення вистави створює пластичну образність, яка стає візуальною музикою [30].

Колектив «Ethno Contemporary Ballet» (балет сучасного народу) – це експериментальна платформа, яка об'єднує в собі принципи народного танцю, сучасного танцю та пластичного театру та позиціонує себе як «театр перформативних мистецтв» або «етнічний хореографічний театр». Театр в своєму мистецтві надихається фольклором, але створює власну оригінальну художню мову, яка спирається на архаїчні символи та вплетає їх у полотно сучасного танцю. Ідея театру – в поєднанні непокєднуваного в одну структуру. Керівник театру свідомо сповідує незалежність від історичності, натомість створюючи символічну систему, яка поєднує минуле з сучасністю. Завданням для театру стало знайти свою сучасну пластичну мову, адже напрацювання західних сучасних хореографів не лягають на українську душу, а важливим завданням для себе постановник бачить саме осучаснення українського етнічного танцю. Керівник театру відмовляється від терміну «стилізація», адже враховуючи розрив між поколіннями, народний танець твориться тут і тепер, з чистого листа.

Головне, на що спираються виконавці під час створення вистави – смисли, які вони передають, та власний стан (*Додаток 26*). Свого часу керівник театру Вадим Єсауленко зрозумів, що народний танець законсервувався у ХІХ ст., і став шукати шляхи відродити фольклор у танці, зробити його сучасним. У 2024 р. колектив отримує головну нагороду австрійського конкурсу «State of art» за виставу «Fertility» («Plodorodie»). Це вистава-історія та вистава-молитва водночас, яка досліджує стосунки жіночої сутності та матері-вічної Землі. У виставі танцівниці взаємодіють із природними артефактами. Каміння – символ тягаря минулого, який тягнеться в теперішні стосунки. Родючість - це сакральний зв'язок жінки та Землі.

Глядач прочитує історію героїнь за допомогою символів, на які багатий перформанс: зерно, серпи, каміння. У виставі розкрито ідею життя та смерті: перша без другої неможлива. В. Єсауленко створює свій власний стиль обробки народного танцю, який він називає «етномодернізм», в основі якого лежить переосмислення національних традицій. Художній принцип театру - об'єднання етнічних рухів, образів, жестів, музики, пісень, слова - в єдине художнє полотно. Ethno Contemporary Ballet – це відображення глибини світогляду поколінь крізь призму сучасного трактування, смілива спроба актуалізації танцювального фольклору, створення сучасної інтерпретації ритуалів та обрядів.

Вистава «Chornobyldorf» Іллі Розумейка та Романа Григоріва, створена у 2020 р. в лабораторії «Opera aperta», жанр якої зазначено як «Археологічна опера», увійшла в шістку найкращих опер світу 2021 р. Тривожна дисонансність музичної дії, яка спричиняє подекуди фізичний дискомфорт від перегляду, підкреслює сюрреалістичність подій навколо техногенної катастрофи. Пластичне рішення опери передає первісний стан людства в постапокаліптичному світі. Вже на початку дійства ми стаємо свідком ритуальної ходи богині Сонця, яка спускається до нас, як ацтекські боги спускалися до своїх племен по сходах пірамід. Рух тримає нас у стані ритуалу протягом всієї вистави – і в сакральних, медитативних кружляннях, і в експресивному тотемно-мисливському танці «загнаного звіра», і в трансовому дуєтному «ката» двох амазонок. Оголена натура із звично-банального засобу епатажу перетворюється на засіб початку, розкриття і продовження лінії танцю (*Додаток 27*). Найбільш влучно описати танцювальну мову хореографа Христини Слободянюк у виставі «Chornobyldorf» можна лише одним словом: постпервісність.

Отже, авторська стилізація народного танцю на українській сцені має різноманітне вираження і широкий стилістично-жанровий спектр. Стилізація може бути мінімальна або наближена до народно-сценічного танцю. Стиль

авторів різняться за багатьма параметрами: глибина залученості в етнографічний матеріал; лексичний стиль – академічна класика, неокласика, модерн, джаз, вуличні стилі, контемпорарі, вільний танець; масштаб та жанр театру – драматичний, музично-драматичний, танцтеатр, шоу-програма, фестивальні твори, естрадний танець і театралізовані циркові вистави.

В драматичному та музично-драматичному театрі авторська стилізація народного танцю залучається здебільшого у класичних виставах українських драматургів, які передбачають використання фольклору за своїм сюжетом. Сміливим і вдалим прикладом втілення первісних ритуальних танців у сучасному сюжеті ми вважаємо «Chornobyldorf». Втім, саме у хореографії відсутня національна забарвленість. Відсутність стилізованих українських танців у виставах сучасної тематики ми пояснюємо довгою капсулізацією української народної хореографії в рамках народно-сценічного танцю, з одного боку, та з нищівною політикою церковної та світської влади протягом століть щодо автентичної танцювальної культури, від фізичного знищення селянства до компрометативної пропаганди – з іншого боку.

Аналіз емпіричного матеріалу доводить, що вивільнення українського танцю з кайданів консерватизму приносить яскраві результати, робить матеріал вистави живим, глибоким і сучасним, цікавим для глядача. Водночас просинається цікавість українців до справжньої танцювального фольклору.

В наукових публікаціях піднімається питання щодо відповідності сучасної стилізації фольклорного танцю. Очевидно, авторська обробка народного танцю через поєднання з сучасними формами танцю, популяризується. Майже жоден танцювальний конкурс або фестиваль не обходиться без номінації «Стилiзація народної хореографії». Глядачі та журі переважно схвально відносяться до зразків сучасної обробки народних танцювальних форм, проте деякі фахівці критикують вільне ставлення до фольклорних традицій. Павленко виступає проти еклектичного танцю, який безсистемно і надто вільно використовує елементи фольклору, та наголошує

на відсутності одностайного уявлення в спеціальній літературі про стилізацію танцю [31].

Народно-сценічний танець виник саме в процесі стилізації танцювального фольклору, тобто під час надання автентичному танцю стилізації. історія народно-сценічного танцю ілюструє собою постійну стилізацію народного хореографічного мистецтва. Ми пристаємо на думку, що істина знаходиться десь посередині: для фольклорного танцю не є природним догматизм. Трансформація життя та соціуму природньо відбиваються у змінах нюансах та деталях, лексиці народної хореографії. Отже, до ознак авторської стилізації народного танцю ми відносимо все те, що в сукупності буде в свідомості або підсвідомості бажаний образ або його відчуття, образ своєрідної національної натури народу, відображає його менталітет, спосіб життя, мислення і цінності.

3.2. Актуальні аспекти дифузії хореографічного мистецтва і драми

XX ст. стало епохою синтезу театру, танцю, музики та інших мистецтв, спричинивши, в свою чергу, народження нових видів мистецтв, а у XXI ст. їхня інтегративність досягла свого апогею. О. Зінич досліджує дифузію музики, театру, видовищно-ігрових форм, проникнення зображально-пластичного начала в музику і водночас «бажання музики вийти за свої межі», тобто втілитися у пластичній мистецькій діяльності, сформувати власний візуальний простір вираження. Так само на розвиток музики впливала театральна сфера. «Цей взаємозворотній інтегративний зв'язок найбільш помітний у музично-театральних жанрах, особливо в балетному театрі, заснованому на “мистецтві руху” ... в широкому сенсі слова» [8, с. 148].

Зазначені процеси природнім чином створюють революцію в хореографічному мистецтві. Загравання з релігією в сучасному театрі робить його наступником релігії в одвічному пошуку сенсів [47]. Сакральність,

єдність, досвід трансцендентних переживань відбувається в балансуванні між індивідуальною інтерпретацією та колективними переживаннями.

Повернення від спостерігача до активної ролі глядачів в сценічному дійстві повертають мистецтво до ритуалу, етапу зародження театру, коли всі присутні були учасниками дійства. Якщо ми згадаємо про виключно релігійну сутність театру на етапі його зародження (містерії, обряди), то і тепер при зверненні до ритуалу цілком природнім є використання елементів архаїки в сучасному сценічному мистецтві. Це відповідає поліжанровості як сучасному прояву хореографічного мистецтва [6].

Як би не було парадоксально, саме атрибути автентичного, первісного роблять сучасне мистецтво актуальним. Невідворотність залучення міфу в мистецьких творах під час вирішення проблем сучасності для адекватного сприйняття твору, адже надмірний реалізм персонажів, особливо в танцювальному мистецтві, небезпечний пародійним звучанням твору. Але експерименти з новим звучанням фольклорного матеріалу гальмує традиціоналізм в українському мистецтві, побоювання деяких діячів сцени введення елементів сучасного танцю або автентичного танцю інших культур. Адже завжди є небезпека порушення цілісності твору і його спотворення. Однак, безумовно, це є необхідною умовою для сучасного осмислення автентичних традицій.

Українське культурно-мистецьке середовище XXI ст. активно повертається до традицій фольклорного танцю, чому сприяє пожвавлення інтересу до традиційної спадщини в її природних проявах, поява і популяризація етноінструментальних музичних колективів. Хоча народне танцювальне мистецтво переважно асоціюється або з сільським населенням старшого віку, або зі звичними взірцями народно-сценічного танцю, – в останні роки у великих містах створюються культурні осередки відродження природнього народного танцю, популярні серед молоді. (Додаток 28).

Сучасна стилізація народного танцю має однією з умов надважливу

роль акторської майстерності. Саме внутрішні переживання виконавця, створення образу часто мають більше значення, ніж технічні елементи танцю. Це безперечно є ознакою широкої низки напрямів сучасного танцю і саме це, на нашу думку, споріднює авторську стилізацію народного танцю з драматичними мистецтвами в сучасному культурному контексті.

«Метою контамінації фольклорно-етнографічного матеріалу на сучасному етапі є створення та вираження засобами хореографічної виразності не традиційного образу, а образу абстрактного, несвідомого, тобто створення глибинного відчуття шляхом асоціацій» [1, с. 109]. Це, безперечно, є ознакою широкої низки напрямів сучасного танцю і саме це, на нашу думку, споріднює авторську стилізацію народного танцю з драматичними мистецтвами в сучасному культурному контексті.

Актуальність синтетизації сучасного сценічного мистецтва підкреслює Антон Овчинніков, відомий український хореограф і перформер, засновник Міжнародного фестивалю сучасного танцювального театру «Zelyonka Fest» та низки мистецьких проєктів. Він окреслює проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва в Україні та пропонує вектори його розвитку в контексті міждисциплінарної практики шляхом об'єднання і помноження глядацьких аудиторій різних сценічних напрямків. «Загалом у танці вже досить важко щось вигадати. Забагато всього зроблено, щоб бути новатором. Але коли я взаємодію з іншими жанрами, відбувається, наприклад, таке: я беру інструменти, з якими працює композитор – і пробую створювати танець. А він навпаки. І це спроба вийти за межі музичної форми чи танцювальної. І створити нове на межі» [2].

XXI сторіччя стало часом небачено швидкої зміни культур, цінностей, та культурних парадигм. Релігійні культи, сформовані тисячоліттями, трошаться, змішуються, виринають на поверхню тим чи іншим боком. Сучасний театр – це вже не майстерня, а лабораторія, де ставляться мистецькі досвіди, де треба вчасно встигнути відрефлексувати швидкі зміни.

Напрацювання актуальних засобів виразності через експерименти з хореографією як проявом тілесності є прерогативою пластичного театру [30].

На відміну від традиційного суспільства, в яких основна функція ритуалу – санкціонування існуючого соціального порядку, підтримання соціальної інтеграції, космологічна апробація влади і, отже, соціального контролю, – функції сучасних ритуалів – пошук (себе, сенсу, спокою, заземлення), повернення до одвічних питань буття і перманентне переосмислення. Зміни – умова виживання.

Аналізуючи особливості трансформації шаманських ритуалів різних північних етносів, доходимо парадоксального висновку: потужність шаманських практик знаходиться у зворотній залежності від ступеню розвитку писемності конкретної народності. Поступова втрата ритуалом своєї сили відбувається одночасно з надмірним розвитком і відокремленням ритуалу та напряду корелює з розвитком писемності народу. Чим більше певний род фіксує свої шаманські ритуали, списки духів, намагаючись робити їх за певними правилами, але саме наявність правил робить виконання ритуалу неможливим. Таким чином, писемні шамани, намагаючись слідувати правилам, спричиняють втрату шаманізмом сучасності, адже деякі норми стають неактуальними з плином часу, а природне пристосування шаманства до нових знань призупиняється. Манчжури з доволі розвинутою писемністю визнають, що вони не мають настільки сильних шаманів, як дикі евенків.

Театр – це також в певному сенсі магічна практика, і сьогоденна магія потребує постпервісності синкретизму [35]. Як манчжурський шаманізм втратив свою силу, так і український народний танець у тому сценічному вигляді, в якому він був сформований протягом ХХ ст. – втратив глибинні ритуальні сенси через концентрацію на поверхневій видовищності. Адже у сакральному просторі української танцювальної обрядовості існували традиції, які було штучно витеснено або знівельовано: ініціаційні парубочі

обряди, які передбачали різного роду випробування (умовні побиття, приниження, смерть як шлях до переродження), ініціальні дівочі обряди з вираженим еротично-плодючим сенсом та відповідними випробуваннями, сублімація «темної» частини психіки через тотемістичні рядження, оргіастичні компоненти, ритуальні побиття, ритуальний перехід у потойбічний світ [20, 24].

На перший план виходить тіло як перший піонер в експериментах з власною особистістю і в фокусі театру опиняється танцювальне мистецтво. Пластичний театр зумовлює існування в парадигмі тілесності, отже – переосмислення феномену тіла, його фізіологічності, функціональності, естетики. Звідси – гра із «потворністю» форми, відкидання естетики ідеалу, повернення до палеолітичної Венери у формі бодіпозитиву [18].

Травестізм – теж досить давнє явище, споріднене з ритуалом. В шаманській традиції найсильнішими колдунами вважалися ті, хто змінював стать. Існували різні ступені примірювання на себе іншої статі: це могло проявлятися виключно через одяг, шамани також вступали в офіційний шлюб з представником своєї статі, але вони могли продовжувати практикувати заняття, притаманні своїй статі і могли завести реального коханця або коханку поза шлюбом для реалізації гетеросексуальних стосунків. Але бували випадки, коли людина максимально змінювала поведінку стосовно приналежності до статі. В шаманському світогляді це пояснювалося тим, що андрогінність, або двостатевість дозволяє найповніше злитися із космосом, адже у моделі Всесвіту все дуалістично: верх-низ, небо-земля, північ-південь, жіноче-чоловіче. В лабораторіях та перформансах з контактної імпровізації в останні десятиліття виконання підтримок артистами обох статей є звичним і навіть обов'язковим явищем. Несвідомо в подібних практиках відтворюється невідомий травестійний бік шаманської традиції. В постмодерністських виставах розповсюджена статева уніфікація або навіть образна зміна статі за допомогою костюмів та хореографічної лексики [17].

Розповсюдженість оголеної натури інколи може викликати обурення та підстави звинувачувати постановників в бажанні залучити більше глядачів за допомогою епатажу. Але аналіз магічних практик як світу, так і України, дає можливість побачити інший бік та іншу мету оголеності. У тому ж шаманізмі статеві органи мали особливе значення. Наприклад, для надання своєму камланню більшої сили якутські шамани виходили під світ місяця повністю роздягнені [48]. Тим самим вони укладали своєрідну угоду з місяцем, демонструючи йому свої потаємні частини тіла, на обмін прихильності і допомоги від світила. Також згадаємо, що за сюжетом твору «Тіні забутих предків» Палагна ворожила повністю роздягненою.

Постмодерністська епоха потребує від сучасного танцю доказу тілесності, тим більше в умовах техногенної цивілізації, в якій людині з її потребою до фізичних дій немає де застосувати своє тіло. Це і зумовлює повернення до прамови в пластичних рішеннях, до первісного хаосу рухово-музичної системи, до того моменту, коли пам'ять тіла лише закладається в генетичну пам'ять майбутнього людської цивілізації.

Отже, сучасне сценічне мистецтво рухається в напрямку полістилістики, що надає можливість відкриття нових рівнів синтезації танцю і театру, та переосмислення феномену ритуалу. Роль міфологічних сюжетів в сучасному театрі має переглядатися, але неодмінно залишається актуальною, полягаючи в зануренні людини у потойбічний час та простір. Архаїчні танці та первісна пластика сприяють проживанню давно забутого відчуття повного злиття з природою і всесвітом, і саме це здатне звільнити людину від хаосу сучасних переживань та тривожності, породженої нестабільністю та катастрофічними подіями зовнішнього світу.

3.3. Практичне втілення результатів дослідження у театралізованій шоу-виставі «Коло часу»

Перейдемо до розгляду практичного втілення результатів

магістерського дослідження в нашій творчій роботі. Результатом нашої постановки стала театралізована шоу-вистава «Коло часу» («KoloZeit»), презентована в рамках міжнародному фестивалі вуличних мистецтв у м. Дюссельдорф у липні 2024 р. Ми навмисне здійснили переклад лише половини назви на німецьку мову, залишивши слово «коло» як маркер української культури. Також ми мали на меті підкреслити об'єднуючу функцію мистецтва, її роль містка між різними культурами. Вистава характеризується полістилістичністю, синтетичністю та ґрунтується на авторській стилізації народного танцю, що відповідає темі нашої роботи.

Жанровою основою для шоу було обрано мистецтво фаєр-шоу, яке сягає своїм корінням первісного мистецтва новозеландських аборигенів та індійської культури. Втім, це лише найбільш досліджені зв'язки, однак існують підстави допускати вірогідність існування слідів подібного танцю з палаючим реквізитом в праукраїнській культурі [39]. Беззаперечно, вогонь є священною стихією в міфоритуальному світогляді будь-якого етносу, тому фаєр-шоу має ознаки крос-культурного явища. У найбільш досліджених з питання фаєр-шоу спадщині – культурі новозеландських племен маорі, центральним артефактом є пої – м'яч на мотузці. Пої – це назва і різновиду ритуального новозеландського войовничого танцю «капа хака», і інструменту – шару на довгому або короткому шнурі (*Додаток 7*).

Традиція маорі спирається на космогонію, теогонію та антропогенез. Традиційні пої роблять з очерету, який, за легендами маорі, створений шляхом парування небесних богів чоловічої статі та жіночої сутності, створеної із землі. Пої асоціюється із ткацтвом – жіночим заняттям, і танець пої традиційно виконують жінки. Розмахувальні рухи, притаманні пої, мають багатозарову символічну наповненість: рух богу Сонця та його променів, плавальні рухи каное та в цілому безкінечний рух життя. У своєму глибокому філософському розумінні мистецтва кручення пої маорі вбачають повертання себе до початку Всесвіту, і саме в цьому акті вони бачать свою найважливу

трансценденту мету [50, с. 7].

Не відомо достеменно, коли новозеландці почали використовувати саме вогонь у танцях з пої. Згадки про дихання вогнем (fire breathing) та маніпуляції з чарівними палаючими предметами існують в міфах і легендах про божественних предків маорі, а танці з вогняними ножами було зафіксовано ще в часи географічного відкриття регіону. Тобто, можна з певністю стверджувати, що танець з вогнем – це глибоко автентичне мистецтво маорі, яке було популяризовано у всьому світі під виглядом фаєр-шоу – стилізації цього народного танцю. Завдяки розвитку туризму та транскультурних процесів, творча практика танцю з вогняним пої поширилася на весь світ у 50-х рр. XX ст., захопивши собою перформативні простори суспільного мистецтва та стала неодмінним атрибутом руху хіппі та рейв-культури. Адже кручення пої, окрім виконання естетичної функції, при певному рівні майстерності, здатне вводити людину в трансовий стан.

Особливості фаєр-шоу як сценічного жанру відповідає основним вимогам, які було поставлено нами до творчої роботи:

- Близькість до архаїчного ритуалу та значне міфологічне навантаження;
- Залучення природного матеріалу (в даному випадку – стихії вогню);
- Видовищність;
- Можливість використання інноваційних технологій (світлодіодні костюми та реквізит, ультрафіолет, піротехнічний інструментарій);
- Місце для імпровізації;

Робота з вогнем, якщо навіть навмисне обходити духовно-езотеричну складову питання, забезпечує викид адреналіну як у артистів, так і у глядачів, що само собою звільняє підсвідоме підґрунтя особистості, виводячи з підвалин психіки назовні первісні інстинкти. Таким чином, вогонь стає природнім каталізатором створення атмосфери водночас драйву та магічної загадковості. Музичним супроводом було обрано композиції сучасних

етно-джаз та етно-рок колективів, що допомогло створенню відповідної атмосфери та зануренню у ритуальність дійства. Все це сприяло зміненому стану свідомості виконавців, глибшого занурення у їхні ролі, та надприродного, потойбічного відчуття ними свого тіла.

Драматичною канвою для театралізованої вистави став сюжет нашого авторства, натхненням для якого послужили ряд міфів та легенд. Вистава починається з творення світу, Творця, перших людей – двох жінок, які віднаходять свою божествену сутність завдяки народженню дітей. Перша жінка – Мати Змій – є уособленням темної частини особистості Творця, справжня сутність якої ним заперечується і це призводить до трагедії: вона вбиває свою суперницю – Мати Птахів. Із розпачу Творця та його жалю до своєї дитини народжується Надія, яка зцілює Мати Птахів, але він продовжує ігнорувати проблему своєї темної сторони, тому вона повертається у вигляді Дракона з армією своїх дітей. Відбувається фінальна загальна битва, яка символізує ядерний апокаліпсис. Все живе, в тому числі Творець – вмирає. Останньою, вбивши Дракона, гине Надія, але під час смерті з її грудей вилітає іскра, яка, одночасно з вибуховою хвилею занурюючись у Землю, пробуджує тих, хто древніші від Творця – Духів Землі. Закінчення життя – це ілюзія. Духи заспокоюють Землю, проводять обряд Воскресіння, і всі персонажі оживають, але в новому вигляді (а може, в новому світі?) – цикл життя неможливо перервати, відбувається новий виток, перехід на новий рівень розвитку. Низькі інстинкти змінюються високим рівнем свідомості, що символізується зміною вогняного реквізиту та первісних костюмів на світлодіодні. Вистава завершується піротехнічним фіналом, який символізує безкінечний рух зірок та нас навколо однієї з зірок – у Всесвіті (*Додаток 29*).

Мусимо перелічити беззаперечні загальні обмеження жанру. Перш за все, це питання техніки безпеки, яке змушує ретельно продумати місця запалу та гасіння вогняного реквізиту, розташування глядачів та технічного персоналу вистави. Складність технічного забезпечення, наприклад –

світлодіодних костюмів, призводить до вибору – або обмеження під час руху (що не стикається з нашим баченням феєр-шоу як такого, що передбачає експресивність та імпровізаційність в рухах), або не завжди ідеальне функціонування костюмів. В даному випадку ми пішли на цей компроміс та обрали другий шлях. Не на останньому місці стоїть залежність від погодних умов, адже норми пожежної безпеки потребують відкритого простору для такого роду шоу, при цьому дощ, сніг та сильний вітер виключають можливість виступу. Необхідність підлаштовування під погодні умови часто призводить або до кардинальної зміни таймінгу, або навіть до повної відіміни шоу. Якраз невдалий вибір місця виступу – на набережній річки Рейн, в місцевості, яка характеризується досить сильним поривчастим вітром, – мало не поставила сам факт нашої вистави «Коло часу» під загрозу і додала незручностей під час виступу: складнощі з підпалом реквізиту, передчасне згасання вогню, відлітання піротехнічних іскор на довшу відстань, ніж ми передбачали тощо.

Але головною проблемою, з якою ми зіткнулися під час реалізації задуму – стало поєднання в одній виставі вогняно-піротехнічного шоу, світлового шоу та номеру з використанням повітряних полотен. Адже існуючі обмеження конструктиву сцени та вимоги техніки безпеки для різних номерів зумовлювали різні технічні потреби:

1) Частина шоу з використанням вогню та піротехніки було можливо виконувати на спеціально відведеному майданчику поруч зі сценою, виключно на асфальті.

2) Світлові номери з використанням ультрафіолетових ламп було можливо відтворити лише на сцені, адже лише там були умови для хоча б часткового ЗТМ.

3) Сцена з повітряними полотнами потребувала закріплення полотен на балці, що автоматично переносило її на сцену.

Таким чином, сцена, на якій відбувалося дійство, об'єднала в собі

безпосередньо сцену та наземний простір між сценою та глядачами, а роль авансцени зіграв асфальт перед сценічною будовою. В той же час, сцена на полотнах за режисерським задумом мала відбуватися за участю артистів з вогняним реквізитом, тож вирішенням стало накладання двох планів – масового танцю з вогнем на авансцені та виступу повітряної артистки на сцені, що також надало змогу в певний момент домогтися ілюзії, ніби повітряна артистка тримається на руках артистів фаєр-шоу.

Отже, наша творча робота стала реалізацією деяких знахідок нашого дослідження на практиці, що втілилося в авторській стилізації первісного та глибоко символічного ритуального новозеландського танцю пої та деяких принципів ритуальних кругових танців, притаманних різним пракультурам, в тому числі українській, в контамінаційному поєднанні з елементами неокласичного танцю та танцю модерн. У виставі «Коло часу» використано принцип інтеграції сценічних мистецтв за рахунок об'єднання вуличного, циркового та хореографічного мистецтв у сюжетну театралізовану виставу.

Висновки до розділу 3

1. Досліджено, що авторська стилізація народного танцю на українській сцені у ХХІ ст. досягла значного розвитку. Основними напрямками інтеграції елементів українського хореографічного фольклору є, окрім звичного класичного танцю, «модерн», «джаз» та «контемпорарі». Для української сцени властива диференціація за ступенем поглиблення в традиційний фольклорний матеріал. Досвід авторської стилізації народного танцю в сценічних творах не лише театральної, але і естрадної сцени, є однією з запорок успіху України в міжнародному мистецькому середовищі та сприяє формуванню внутрішньої цікавості глядача до української культури. В сучасному сценічному просторі первісний танець виконує функцію містка між минулим і сучасним, зберігаючи глибокі корені етнічних традицій. Але залишається відкритим питання постійного оновлення фольклорного танцю,

збереження його актуальності шляхом відповідності сучасності. Обґрунтовано, що «народність» саме в цьому контексті танцю більше притаманна драматичному театру, для якого важливіше створити образ героя, передати атмосферу, дух обставин і вплести народний танцювальний фольклор в канву вистави природнім чином, на відміну від відверто естрадних хореографічних номерів, які сприймаються як дивертисмент та порушують цілісне сприйняття вистави глядачем. Болючість питання звернення до першоджерел танцю зумовлено втратою фольклорно-етнографічного матеріалу через колонізацію і систематичний геноцид українського народу впродовж століть, наслідки багаторічної вузької стереотипізації українського образу засобами народно-сценічного танцю. Виходячи з цього, для низки творів сценічного мистецтва вбачаємо більш життєздатним експериментальний, вільний підхід до обробки фольклорного матеріалу, подекуди контамінаційного на відміну від консервативного підходу, безумовно доречного для певного контексту, але, на нашу думку, занадто ригідного для вимог сучасного українського театру.

2. Доведено актуальність тяжіння до синтетичності сучасних сценічних жанрів в контексті переосмислення ритуальності і ролі танцювального мистецтва в театрі. Сучасний сценічний простір висуває необхідною умовою актуалізації сценічного матеріалу жанрову синергетику. Це забезпечує варіативність постановочних форм, відкриває нові можливості метафоричної мови сучасних вистав. Поява і розвиток нових форм сценічного мистецтва — фестивалі, перформанси, хепенінги тощо підживлюють театр та роблять його більш відкритою системою. Зміна форми ритуалу провокує на пошуки нових векторів у вимірах тілесності: гендер, естетика, фізіологічність та ін. Експериментальні межі танцю розмиваються, ним може стати все що завгодно — навіть побутова дія. Обґрунтовано, що пошук шляхів гармонійної інтеграції культурної танцювальної спадщини в твори сучасного сценічного мистецтва є одним з найактуальніших напрямків

його розвитку. Окрім сучасної стилізації фольклору, вирішенням питань самоідентифікації та модернізації ритуалу стає повернення до архаїчного танцю у вигляді авторської стилізації народного танцю. Загальнолюдська спорідненість в ранньоісторичному періоді дає нам змогу звертатися до матеріалу первісного танцю з кінцевою метою пошуку відповідей в українському танцювальному мистецтві і його збагачення. Вважаємо за доцільне з метою звернення до підсвідомості актора запозичувати техніки шаманізму, барабанних кругів, екстатичних та трансових танців та інших артефактів магічно-ритуальної обрядовості як взаємозбагачувальну точку дотику танцювального і театрального мистецтва.

3. Результатом дослідження стало його практичне втілення – театралізована шоу-вистава, основою для якої став жанр фаєр-шоу. Це сучасний вид сценічного мистецтва, який є результатом синтезу первісних міфо-ритуальних практик різних народів світу з сучасними інноваційними технологіями. Незважаючи на звичну належність фаєр-шоу до вулично-циркового жанру, ми зосередилися на драматично-хореографічному аспекті вистави. Природну стихію вогню та імпровізаційність жанру використано для підкреслення ритуальності епічно-драматичної лінії, яка об'єднала в собі космогонічну основу народного танцю маорі та загальносвітові міфологічні сюжети. Надзавданням творчої роботи було переосмислення сучасних екзистенційних питань, які хвилюють кожну людину: Звідки ми з'явилися і куди йдемо? Чому людській природі притаманна жорстокість та деструктивний початок? І чи наступить той час, коли на Землі більше не буде війн? Контамінація обертальної техніки пої, інших інструментів – індійського чакару, драгон-стафів тощо з елементами неокласичної, модернової, а в деяких сценах – первісно-ритуальної хореографії стало нашою авторською стилізацією ритуального танцю «капа хака». Звернення до первісного ритуального танцю з вогнем сприяло підсиленню виконавської експресії та впливу на підсвідомість присутніх.

ВИСНОВКИ

1. Визначено, що тема нашого дослідження має всебічний характер, що зумовлює використання широкого спектру наукових джерел. Виходячи з цього, під час наукової роботи ми спиралися на дані таких наукових дисциплін, як: мистецтвознавство, театрознавство, культурологія, хореологія, фольклористика, етнографія, психологія. Дослідження генези авторської стилізації народного танцю у сучасному сценічному мистецтві систематизуються на основі вивчення автентичних танцювальних форм в контексті їхнього історичного розвитку, з одного боку, та способів і результатів втілення елементів народного танцю на сучасній театральній, естрадній та перформативній сценах. Критичний стан, зокрема, соціокультурного середовища України вимагає від сучасної театральної сфери всебічного урахування зовнішніх та внутрішніх чинників, що передбачає важливість національної самоідентифікації. Зважаючи на відносну новизну теми дослідження, науково-теоретичне окреслення авторської стилізації народного танцю становить неабиякий інтерес і відкриває цікаві перспективи теоретичного осмислення актуалізації фольклору на сучасній сцені.

2. Конструктивність методологічної основи роботи забезпечено використанням міждисциплінарного підходу, який передбачає створення ефективної системи підходів і методів дослідження. Науково-методологічна база дослідження базується на мистецтвознавчому підході, культурологічному підході та загальнонаукових методах. Специфіка теми зумовлює об'єднання загальних та спеціальних теоретичних, а також емпіричних методів дослідження, які містять у собі: аналіз джерельної бази, дескриптивний метод, компаративний метод, методи узагальнення і систематизації; метод аналізу вистави і шоу-програм, формально-стилістичний метод, метод аналізу творчості постановників;

метод історичної ретроспекції, крос-культурний аналіз, семіотичний метод та інтерв'ювання. Ретельне формування методологічної основи дослідження забезпечило цілісне бачення проблеми та всебічне вивчення феномену авторської стилізації народного танцю в сучасному сценічному мистецтві.

3. Завдяки понятійному аналізу доведено спільну генезу понять театру і танцю через їхню ритуальну сутність. Уточнено поняття авторської стилізації народних танців, яке є відносним і являє собою найсуттєвішу обробку фольклорного танцю. На відміну від поверхової стилізації та аранжування, авторський ступінь стилізації має на увазі створення власного стилю обробки. Авторська інтерпретація народного танцю у найбільш розповсюджені розумінні полягає в інкорпоруванні елементів класичного або сучасного танцю у народний танець, проте вона має ширший сенс і може не обмежуватися використанням танцювальної лексики, замість того забарвлюючи сучасний танець суто образними, символічними фольклорними елементами.

4. Досліджено історичний шлях появи і розвитку народного танцю від первісного танцю до перших кроків з академізації танцювального фольклору в контексті його спорідненості з явищем театру. Розкрито семіотичний характер первісного танцю. Космогонічна природа символізму архаїчного танцю зумовлює цікавість до нього як до джерела натхнення під час створення сценічних творів. Проаналізовано деякі образно-ритуальні архетипічні характеристики первісних танців - шаманізм, тотемізм, маска, вогонь, — які впливають на сучасне сценічне мистецтво. Перформативність первісного танцю пов'язана з гіпотезою танцювальної першооснови феномену театру. Синкретичність давніх театралізованих видовищ корелює з синтетизацією театру в епоху постмодернізму. Отже, важливість дослідження давнього танцювального мистецтва полягає не лише в налагодженні зв'язку поколінь, але і в будівництві окремого містку між явищами театру і танцю.

5. Розкрито аспекти різних форм взаємодії театру і танцю з епохи

середньовіччя до кінця XX ст. Доля народних сценічних форм залежить від політики церкви та світської влади. Академізація та відокремлення балету від драматичного театру сприяє розвитку майстерності, становленню віртуозної виконавчої школи. Згодом відокремлені жанри сценічних мистецтв потребують оновлення, що спонукає митців до експериментів з архаїкою та синтезу драми, балету, опери. Географічні відкриття, розвиток етнографії та археології зумовлюють цікавість до минулого. Формування неофольклористичної течії в музичній сфері спричиняє бум фольклорної стилізації на балетній сцені, що стає відправною точкою народження танцю модерн. Водночас і з цим співтворчість театральних діячів з митцями різних жанрів – музичного, художнього, хореографічного призводять до появи синтетичного театру, театр тяжіє до пластичності, і не останню роль в цьому грає звернення модернових танцівників до ритуальності первісного мистецтва.

6. Простежено особливості розвитку українського фольклорного танцю. Попри використання українського народного танцю для змалювання негативних персонажів, шкільний театр дав перший поштовх для відкриття шляху народного танцю на театральну сцену. Театр корифеїв сприяє гармонійній сценізації танцювального фольклору, шляхом класичної стилізації першоджерел виникає народно-сценічний танець. Згодом драматичний і балетний театр радянського простору збагачують один одного своїми здобутками, а в Україні з'являються перші національні балети. Втім, колоніальна залежність української держави та політика комуністичної партії суттєво обмежувала розвиток народного танцювального мистецтва в рамках народно-сценічного танцю, що сприяло його консерватизації. З іншого боку, розповсюдження хуторянських кліше та етнографічний підхід в сценічному мистецтві асоціювали образ українського народу виключно з селом, образ якого було принижено. Все це зумовило відірваність народно-сценічного танцю від сьогодення і втрату їм своєї актуальності, перетворивши його на

музейний експонат. Проте політичні зміни наприкінці ХХ ст. внесли свої корективи в стан народного мистецтва. Якщо в ХХ ст. стилізація народного танцю обмежувалася колоритизацією класичної хореографічної лексики елементами українського народного танцю, то, починаючи з кінця ХХ ст., українська сцена наповну збагатилася постановками фольк-балетів, що стало основним шляхом розвитку стилізації народного танцю, як різновиду танцю «модерн».

7. Проаналізовано реалізацію авторської стилізації народного танцю в сучасному українському сценічному мистецтві на прикладах мистецьких творів різних сценічних жанрів. Виявлено, що стилізація народного танцю є досить актуальною і зустрічається в різноманітних формах творів: це драматичні вистави, театралізовані шоу-програми, фестивалі танцю, танцювальні вистави. В драматичному театрі роль фольклорного танцю в авторській обробці простягається від яскравого, окремого мазку («Голодна кров») до повноцінного пластичного рішення вистави («Тіні забутих предків»). Авторській стилізації властива контамінація, включення елементів як різних видів танцю, окрім звичного класичного – контемпорарі, модерн, джаз, вуличні стилі; а також інкорпорування елементів фольклору інших народів та/або історичних епох. Стилiстичне рішення авторської обробки може бути досить вільним, наприклад, розповсюдженим є використання образних, сюжетних, композиційних елементів танцювального фольклору і водночас відмова від автентичних лексичних елементів. Очевидно, що за умови гармонійної інтеграції це грає лише на користь твору та поліпшує його сприйняття аудиторією. Авторська стилізація народного танцю грає важливу роль як у формуванні етномаркерів на українській сцені, так і в створенні впізнаваного обличчя українського сценічного мистецтва гідного рівня на світовій сцені. На нашу думку, потенціал досліджуваного явища на драматичній сцені дещо обмежений тенденцією використання виключно у виставах етнографічного характеру, історичного характеру, хоча було б цілком

доречно уводити відповідно стилізований український танець в сучасні постановки.

8. Доведено роль ритуально-первісного аспекту в сучасних інтеграційних процесах театру. Розглянуто соціальні теми, які переживають переосмислення, і всі вони стосуються теми тілесності: естетика людської зовнішності, гендерне питання, ставлення до фізіологічних проявів, оголеність – все це, цілком природньо, досліджується в першу чергу в сучасному танцювальному мистецтві. Здавалося б, нові – відповіді виявляються лише поверненням до архаїчного мислення. Якщо історія повторюється, то історія танцювального мистецтва – ні. Навіть коли ми звертаємося то архаїки. Повторювання в танці неможливо, бо від занадто багатьох змінних залежить результат, занадто багато змін відбувається у виконавці. Виконавець – головний матеріал цього мистецтва – не той і не може бути тим, кого він ніби копіює. Навпаки: танцювальна техніка, сюжет, образ, музичний супровід, накладається на іншу людину, з іншим соціальним портретом, психікою і навіть фізіологією, що ми бачимо, зовсім іншу картину, не ту, що могли б зобразити наші предки. Тож, постійні зміни дають митцям свободу не боятися штампів, сліпої, бездумної копії. Звертання до первісного гарантує нам лише безліч візерунків на безкінечному полотні сценічного мистецтва.

9. Викладено основні аспекти реалізації здобувачкою результатів дослідження на практиці. що було втілено в творчій роботі «Коло часу». Театралізовану шоу-виставу було створено в сучасному крос-культурному сценічному жанрі «фаєр-шоу», який є синтезом народного новозеландського танцю «пої» та мистецтва індійських факірів. Авторська стилізація полягає в контамінаційному поєднанні танцювального фольклору маорі з неокласичною та модерновою хореографічною лексикою. Вистава містить у собі дев'ять номерів, об'єднаних єдиною драматичною лінією, у яких використано вогняний, піротехнічний та акробатичний реквізит, а також

світлові костюми і реквізит. Міфо-ритуальний сюжет шоу-вистави підкреслено залученням елементів первісної танцювальної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко О. С. Контамінація як прояв еклектичності в сучасній стилізації українського народно-сценічного танцю // Вісник КНУКіМ. Серія Мистецтвознавство. 2018. № 39. С. 106-111.
2. Вишницька А. Антон Овчинников про сучасний танець: Це щоразу крок у невідоме. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/07/17/225338/>
3. Волхонович Ю. Броніслава Ніжинська і Лесь Курбас // Український театр. 1997. № 1. С. 10-13.
4. Герц І. І., Нечаєнко Т. В. Танець як система: спроба семіотичного аналізу // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2017. № 21. С. 136-141.
5. Головей В. Танець у міфо-ритуальному континуумі: культурно-антропологічний аспект. // Fine Arts and Cultural Studies. 2021. № 1. С. 16–23.
6. Гоцалюк А. А. Хореографія як засіб вираження поліжанрових художніх форм // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 2. С. 280-284.
7. Гутник І. М. Стилізація у професійному народному хореографічному мистецтві сучасності // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 2. С. 356-360.
8. Зінич О. Пластичний театр як художній феномен в контексті інтегративних тенденцій у сучасному хореографічному мистецтві // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : Зб. наук. пр. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, Київ, 2007. Вип. 7. С. 147-153.
9. Казначеева Т. Архаїчний танець: первісні форми і сучасність // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 1. С. 320-323.

10. Кваліфікаційна робота : методичні вказівки до оформлення й захисту, галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальність 026 «Сценічне мистецтво» / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури, Каф. режисури ; [розроб. Сергій Гордєєв, Світлана Шумакова]. Харків : ХДАК, 2023. 92 с.
11. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Київ. КНУКіМ, 2007. 19 с.
12. Кіндер К. Р. Специфіка пластичного образотворення в первісному танці: символікосемантичний аспект // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2020. №2. С. 120-125.
13. Клековкін О. Ю. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: Навчальний посібник / Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ: АртЕк, 2017. 336 с.
14. Козинко Л. Л. Традиції фольклорної культури в сучасному народно-сценічному танці та балетному театрі України : автореф. дис. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 «Театрознавство» / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 2012. 18 с.
15. Козинко Л. Л. Український танець «Гопак»: від зародження до сучасної сценічної практики виконання // Танцювальні студії. 2022. Т. 5, № 1. С. 17-28.
16. Король А. Українські балети як етномаркери // Танцювальні студії. 2019. Т. 2, № 2. Ст. 149-157.
17. Коростельова М. Д. Хореографічні інтерпретації балетів П. Чайковського наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Київ. Нац. унів. культури і мистецтв. Київ, 2018. 19 с.

- 18.Костюк О. П. Семіотичні доміанти ініціаційної тілесності // Культура і сучасність. 2020. № 1. С. 27-31.
- 19.Крись А. І. Генеза та розвиток сценічного бального танцю (VIII ст. до н.е. – XVI ст. н.е.) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. № 2. С. 151-156.
- 20.Курочкін О. Обрядові танці-ігри – малодосліджені компоненти традиційного весілля українців // Народна творчість та етнографія. 2019. № 6 (382). С. 78–91.
- 21.Куртєва Карина Русланівна. Хореографічна культура Прикарпаття: інтерпретація народного танцю в контексті художньої вистави : дис... к. мист.: 26.00.04. 2024. 198 с.
- 22.Легка С. Народний танець як атрибутивний елемент українського професійного театру (кінець XIX – початок XX ст.). Культура і мистецтво у сучасному світі. Київ : КНУКіМ, 2002. Вип. 3. С. 41–46.
- 23.Легка С.А. Українська народна хореографічна культура XX століття : автореф. дис. ... канд. іст. наук : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Київ. Нац. унів. культури і мистецтв. Київ, 2003. 20 с.
- 24.Лиманська О. В. До вивчення пластичної символіки танцювальних обрядів ініціацій // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2015. № 5. С. 112-117.
- 25.Луговенко Т. Г. Прояви естетики скомороства в балетних образах // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 1. С. 347-350.
- 26.Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку XX століття / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 280 с.
- 27.Морозов А. Сценізація народного танцю в українському театрі XVII – початку XX століття // Актуальні питання гуманітарних наук. 2022. № 2. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/54_2022/part_2/9.pdf

- 28.Мудренко А. В. Пісенно-танцювальний фольклор у виставах корифеїв українського театру (друга половина XIX – перша третина XX ст.) // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. Рівне, 2006. Вип. 19 (1). С. 44-48.
- 29.Назар-Шевчук Л. Новородження фольк-опери Євгена Станковича «Коли цвіте папороть» у Львові. URL: <http://surl.li/qgnpdf>
- 30.Никоненко Р. М. Трансгресія художніх форм в сучасному українському пластичному театрі // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. № 2. С. 301-305.
- 31.Павленко Р. Основні способи стилізації народного танцю // Підготовка майбутніх педагогів у контексті стандартизації початкової освіти : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. онлайн-конф., Бердянський державний педагогічний університет, 14 вер. 2017 р. URL: <http://surl.li/ckaxzf>
- 32.Погребняк М. Нові напрями театрального танцю XX – поч. XXI ст.: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія : монографія / Полтава : ПП «Астроя», 2020. 327 с.
- 33.Поклад І. М. Історико-психологічний аналіз феномена танцю // Актуальні проблеми психології: Психологія обдарованості : зб. наук. пр. Житомир, 2012. Вип. 8, Т. 4. С. 177–187.
- 34.Полянська І. М. Специфіка і функції танцю як складової синкретичної «мусичної» творчості стародавнього світу // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Театр: історія, теорія, практика : зб. наук. статей. Харків, 2018. Вип. 51. С. 274-285.
- 35.Рой Є. Є., Литвиненко В. А. Синкретизм танцювального і театрального мистецтва та його прояв у художньо-образній структурі драматургічної канви сценічного дійства // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2019. № 40. С. 66-74.

- 36.Скляренко О. А. Особливості міфологічного світосприйняття української традиційної народної ляльки // Культура України. 2013. № 43. С. 159-167.
- 37.Соколова А. В. Сакрально-ритуальний аспект танцю в англійській придворній масці // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. № 3. С. 61-69.
- 38.Сорока М. В. Сценічний синтез мистецтв модерну // Культура і сучасність : альманах. Київ, 2019. Вип 2. С. 126-129.
- 39.Стеф'юк (Олещук) І. Шлях вогню: витоки, символіка, значення. URL: <http://bukcentre.cv.ua/index.php/tradytsiina-kultura/svitohliadni-praktyky/4519-shliakh-vohniu-vytoky-symvolika-znachennia.html>
- 40.Чепалов О. І. Жанрово-стильова модифікація вистав західноєвропейського хореографічного театру XX ст. : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Харківська держ. академія культури. Харків, 2008. 32 с.
- 41.Шариков Д. І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Історія та художня практика хореографічної культури : монографія / Київ : КиМУ, 2013. Частина II. 204 с.
- 42.Шариков Д. І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Типологія хореографії : монографія / Київ : КиМУ, 2013. Частина III. 90 с.
- 43.Шейко В. М., Богуцький Ю. П., Кушнарєнко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2016. 329 с
- 44.Яніна-Ледовська Є. «Весна священна» І. Стравінського. Від етнографії до філософії буття // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Харків, 2014. Вип. 2. С. 72-76.

45. Ятченко В. Ф. Український шаманізм : монографія / Нац. ун-т біоресурсів і природокористування України, НДІ українознав. Київ : Міленіум, 2011. 216 с.
46. Berberovic N. Ritual, myth and tragedy: origins of theatre in dionysian rites // Epiphany: Journal of Transdisciplinary Studies. 2015. Vol. 8, No. 1. P. 31-38.
47. de Groot, K. Playing with Religion in Contemporary Theatre // Implicit Religion, 2013. Vol. 15 № 4, P. 457-475.
48. Gmelin, Johann Georg. Expedition ins uberkannte Sibirien / Hrsg., eingeleitet und erl. Von Dittmar Dahlmann. Sigmaringen: Thorbecke, 1999. 456 p.
49. Parker H. T., Holmes O. Motion Arrested: dance reviews of H.T. Parker. Middletown, CT : Wesleyan University Press, 1982. 366 p.
50. Watt J. The Whakapapa of Contemporary Fire Poi. confirmation report Doctorate / Social Anthropology Massey University, 2024. URL: https://www.researchgate.net/publication/379000505_The_Whakapapa_of_Contemporary_Fire_Poi
51. Wigman M. The Language of Dance. Middletown, CT : Wesleyan University Press, 1966. 124 p. URL: <https://digitalcollections.wesleyan.edu/object/wupdance-9>

ДОДАТКИ

Додаток 1

*Зображення антропоморфних бітрикутних фігур на пам'ятках
Трипільської цивілізації – свідчення сакрально-релігійної сутності танцю*



Додаток 2

Дихання вогнем як частина вуличних перформансів в сучасній Індії

*Видування вогню та танець із використанням інструментів контактного
жонглювання - чакарами*

Додаток 3

Зікр – масовий ритуальний танець і водночас потужна духовна вправа





Аналогія зікру в дикій природі - кружляння оленів

Додаток 4

Суфійські кружляння – ритуальний танець та форма фізичної медитації



«Дервіші, що кружляють» (Амедео Преціозі, ХІХ ст.)

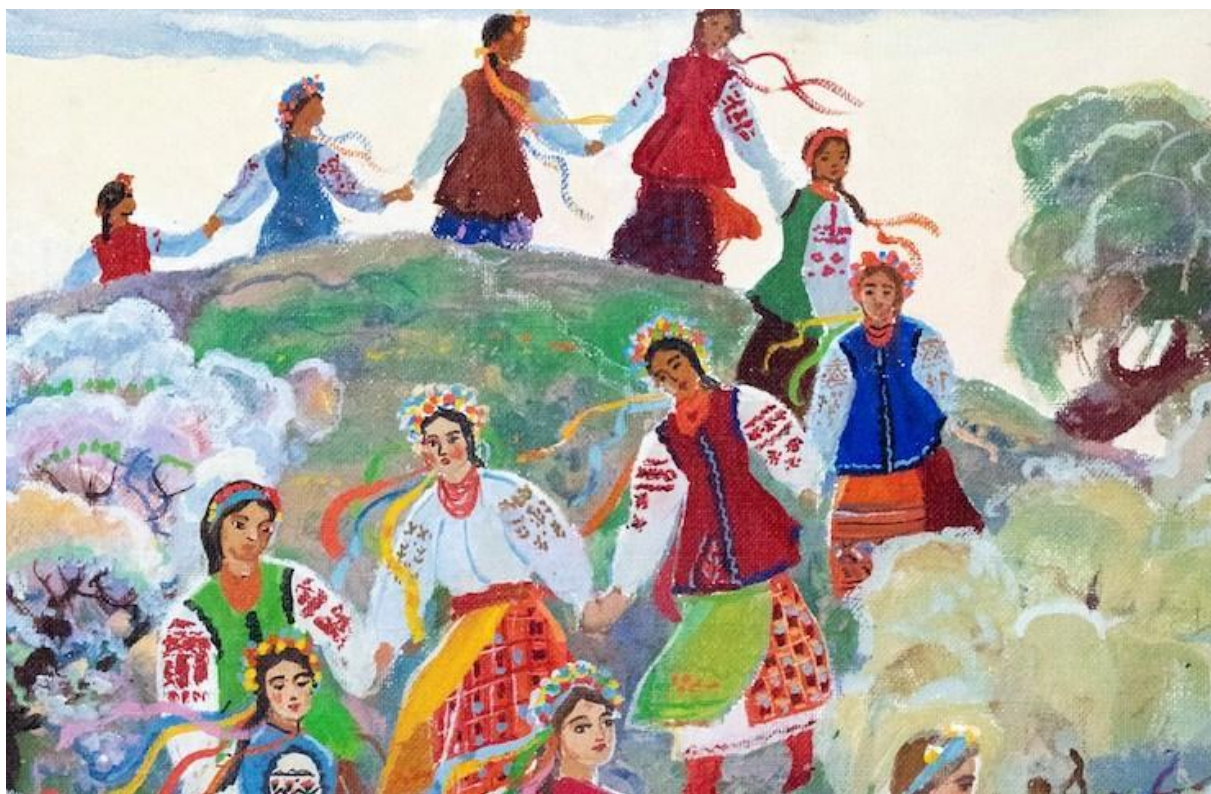


Сучасний дервіш

Хороводні форми танців України



Коломийка, Гуцульщина, 1920-ті рр.



«Кривий танець» (Іван Гончар, 1970-ті рр.)

Танці шаманів під час камлання



«Якутський шаман викликає духів для зцілення хворого», гравюра XVIII ст.



Костюм тибетського шамана, XIX ст.

Закінчення Додатку 6



Татарські шамани, XIX ст.



Сучасний монгольський шаман

Додаток 7

Новозеландське мистецтво пої – танці з м'ячами на мотузках





Додаток 8

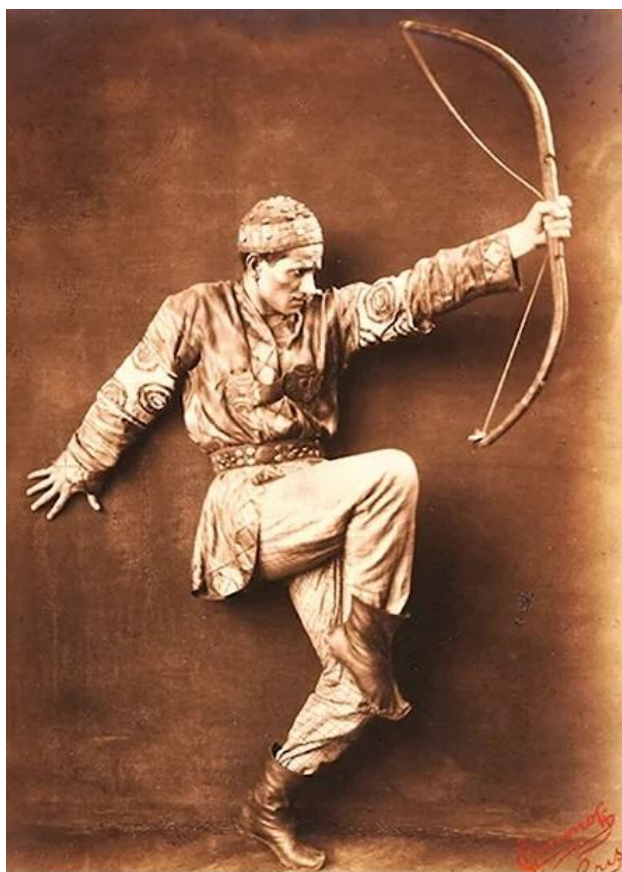
Фреска «Скоморохи» на стіні Собору святої Софії, Київ, XI ст.



Вистава починається прологом. Один з виконавців відкриває завісу і звертається до глядачів. У загальному центрі композиції – танцюристи з музикантами, які теж активно рухаються. Особливістю рухів є положення на зігнутих колінах, традиційне для народного танцю. Судячи з хустинки в його руці – один зі скоморохів виконує жіночу роль,.

Додаток 9

Адо́льф Бо́льм в «Половецьких плясках», 1909 р.



Вацлав Ніжинський в балеті «Петрушка», 1911 р.



Балет «Весна священна», 1912 р.



Сучасна реконструкція балету.

Танцювальне мистецтво Марти Грем



«Із звісткою в лабіринт», хореографія Марти Грем

Мері Вігман в танці*Хрестоматійний «Танець відьми»*



Мері Вігман в ролі Обраної, «Весна священна»

Додаток 14

Роботи німецького художника-експресіоніста Еміля Нольде.



Літографія «Танцівниця», 1913



«Смерть-танцівниця», 1918

Рух у театрі «Березіль» Леся Курбаса



Сцена з відьмами, «Макбет», 1924. Режисер Лесь Курбас, хореограф Надія Шуварська

Перші драмбалети (хореодрами) в українській національній тематиці



*«Пан Каньовський», 1931 р. Композитор Михайло Вериківський,
постановники Василь Верховинець та Василь Литвиненко*

Закінчення Додатку 16



*«Ліля» 1940. Композитор Костянтин Данькевич,
постановник Галина Березова*

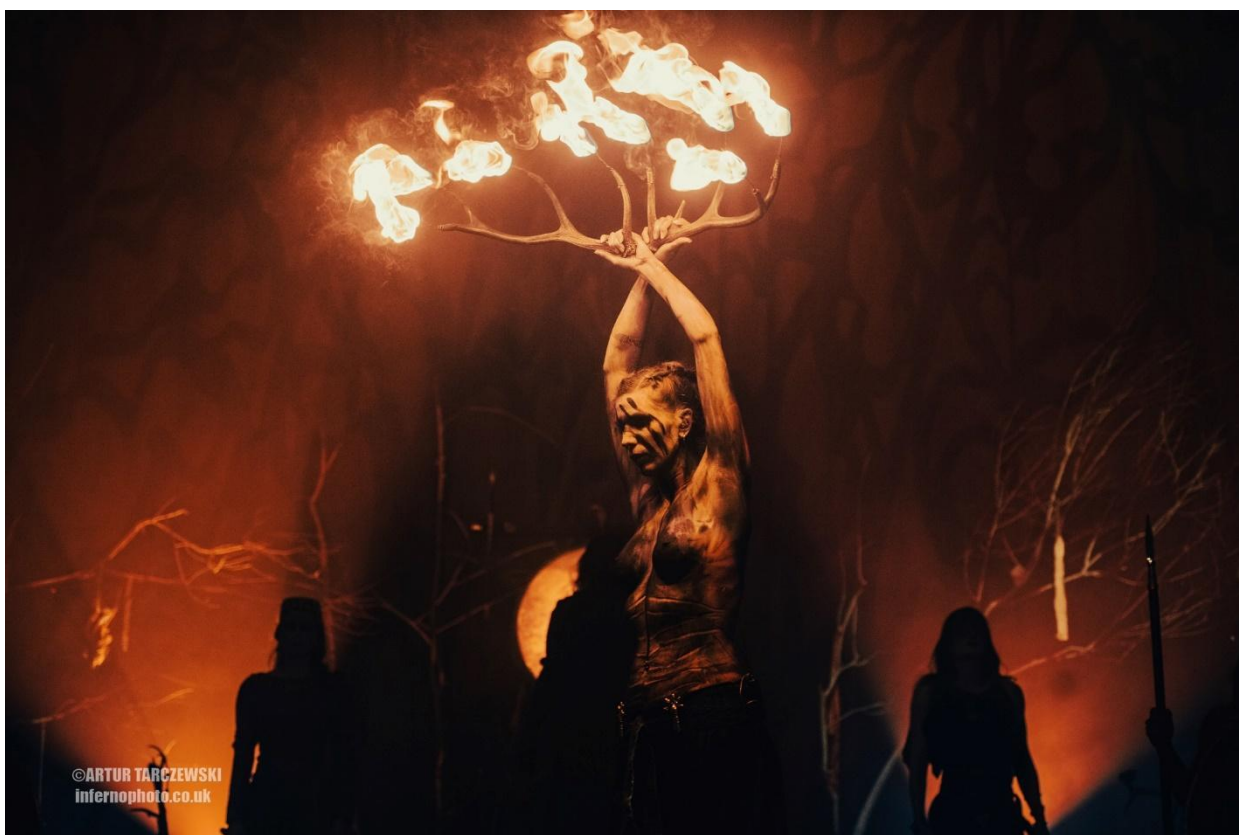


«Ліля» в постановці Валерія Ковтуна, Національна опера України, 2003 р.

Додаток 17

Театралізоване шоу міжнародного неофольклорного музичного гурту «Heilung» (Німеччина, Данія, Норвегія), заснованого у 2015 р. Гурт відтворює на сцені древні ритуали, в основу яких покладає матеріал із давньоскандинавських текстів з археологічних артефактів - мечей, каменів тощо. В шоу використовують інструменти, аналогічні первісним: кістки, бубни, горловий спів, первісні ритуальні танці.



Продовження Додатку 17

Закінчення Додатку 17



Додаток 18

Танцтеатр «Життя», художній керівник Ірина Мазур



Виступ зі співачкою Русланою Лижичко на Євробаченні, 2004

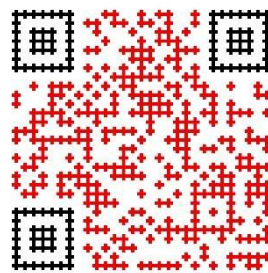


Шоу-вистава «ETNOЕволюція», 2016 р.

Додаток 19

**Фольк-балет-містерія «Обранець Сонця», 2007.
Постановник Алла Рубіна**

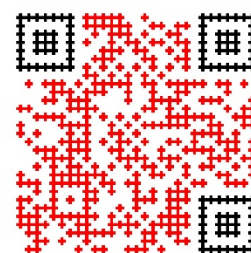




Посилання на відео вистави

Додаток 20

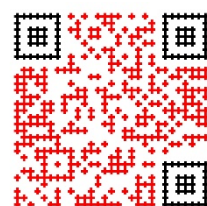
*Драматична вистава «Голодна кров», муніципальний театр-студія
«Вірино», 2007 р. Режисер Володимир Петренко.*



Посилання на відео вистави

Додаток 21

Театралізоване вогняно-піротехнічне шоу «Приборкання вогню»-2. Театр вогню «Махатма», м. Дніпро, 2010 р.

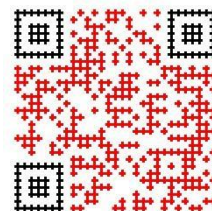


Посилання на відео епізоду з вистави

Додаток 22

Хореографічна мініатюра «На морі вутка купалася», 2015 р.

Хореограф – Олександра Жилка.



Посилання на відео хореографічного номеру

Додаток 23

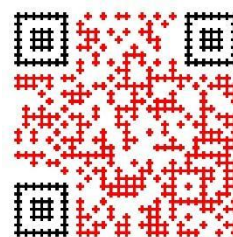
*Драматична вистава «Тіні забутих предків»
за інсценуванням Василя Василька, Одеський академічний
український музично-драматичний театр ім. В. Василька, 2017 р.*

Режисер Іван Уривський, хореограф Павло Івлюшкін



Додаток 24

*«Тіні забутих предків», вистава Запорізького муніципального театру
танцю спільно з Козацьким ансамблем пісні і танцю «Запорозжці».
Постановник Олександр Нестеров*



Посилання на відео вистави

Додаток 25

Пластична драма за мотивами легенд Давньої Скифії «По той бік кургану», Криворізький академічний міський театр музично-пластичних мистецтв «Академія руху», 2018 р.

Режисер Сергій Бельський, хореограф Наталя Бельська

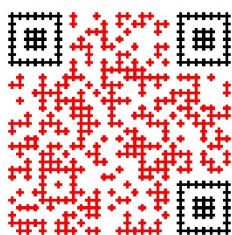


Театр перформативних мистецтв «Ethno Contemporary Ballet»

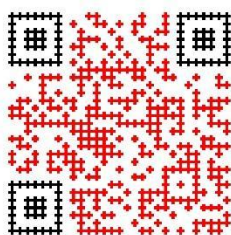




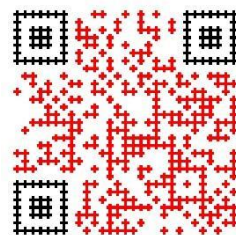
Закінчення Додатку 26



*Посилання на відео
перформансу «Ліс»*

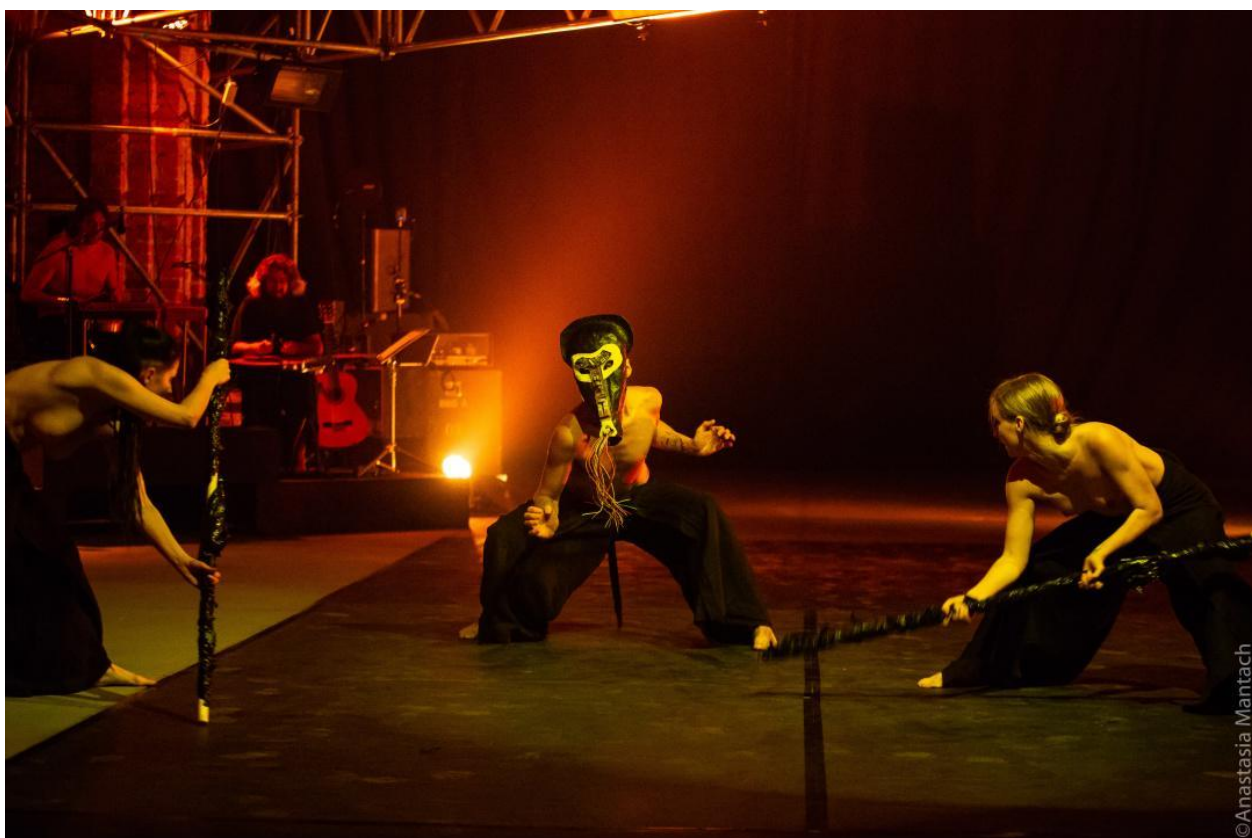


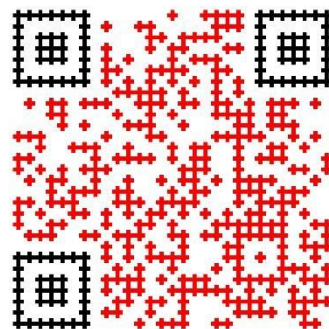
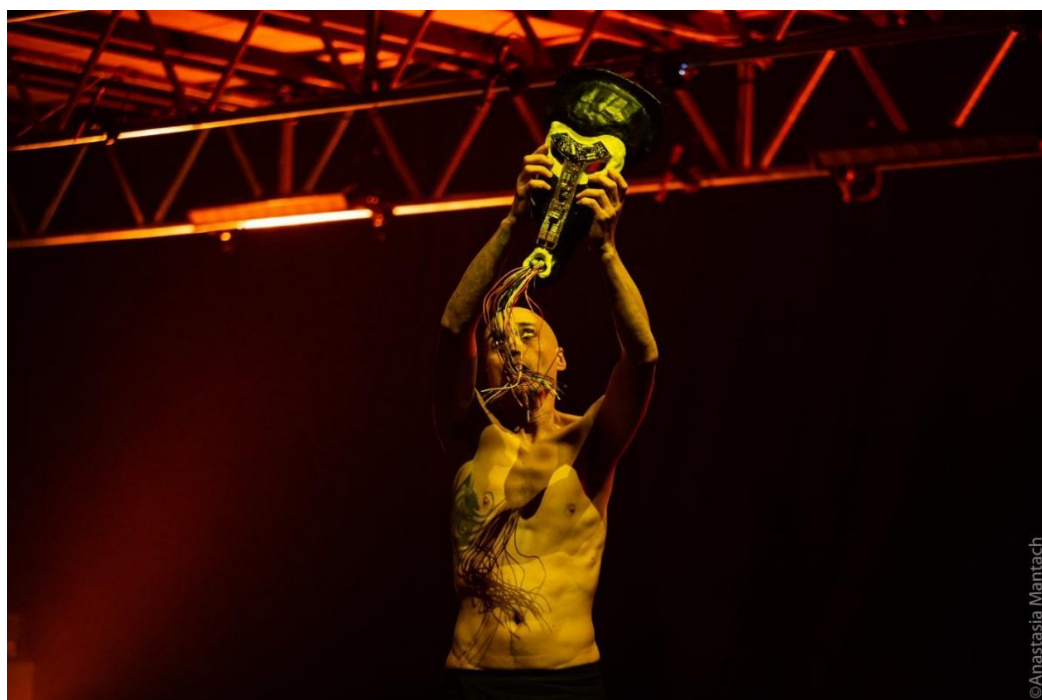
*Посилання на інтерв'ю
з керівником театру*



*Посилання на відео
репетиції театру
Додаток 27*

*Археологічна опера «Chornobyldorf», 2020 р.
Композитори, автори ідей – Роман Григорів та Ілля Разумейко,
хореограф Христина Слободянюк*



Закінчення Додатку 27

Посилання на відео вистави

Додаток 28

Приклади поширення в молодіжному середовищі українського танцювального фольклору

01.09
20.00
Вхід: квиток
та реєстрація
на заході

**Квиток
150 грн.
на збір**
→
**збір на
дрони**

УКУ
Подвір'я між
колегіумами

вул.
Козельницької
2

ДРИГ
МАЙСТЕРНЯ
УКРАЇНСЬКИХ ТРАДИЦІЙНИХ ТАНЦІВ



Додаток 29

Творча робота магістрантки. Театралізована шоу-вистава «Коло часу»





Закінчення Додатку 29

