

УДК 792.05:7(477)

<https://doi.org10.31652/978-617-UAWCS-2025.19>

А.Ю. Мала

Викладач

Вінницький державний педагогічний університет

імені Михайла Коцюбинського

м. Вінниця

anastasiayurmala@gmail.com

СТАНОВЛЕННЯ ТА СИНТЕЗ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ

Анотація. Розглянуто поняття хореографічного образу у народно-сценічній хореографії. Простежено процес становлення та синтезу художнього образу. Проаналізовано образ українця у хореографічних творах.

Ключові слова: хореографічний образ, народна хореографія, мистецтво, культура.

Abstract. The concept of choreographic image in folk stage choreography is considered. The process of formation and synthesis of artistic image is traced. The image of a Ukrainian in choreographic works is analyzed.

Keywords: choreographic image, folk choreography, art, culture.

Хореографічний образ – явище складне, його зримі компоненти (рух, міміка, пози) – лише матеріал для створення внутрішньої структури, у якій головну роль відіграє емоційність, чуттєве сприйняття тієї чи іншої життєвої ситуації, дії. Як зазначала Г. Уланова, «у хореографічному мистецтві має бути злиття віртуозного оволодіння технікою з внутрішнім змістом музики виконуваного твору. Це злиття техніки танцю з образом танцю є тією невлучною душею, тим найістотнішим і навряд чи пояснюваним, що трансформує балет у високе і натхненне мистецтво» [3, с. 96]. Створення хореографічних образів, особливо у таких складних за технікою виконання танцях, як грузинські, українські пов'язано із значним фізичним навантаженням. Виконавець має уміститися в точні часові, ритмічні, просторові межі й одночасно творити танець, дійовий, образний. Цим танець відрізняється, скажімо, від драматичного твору.

У хореографічному мистецтві основним матеріалом для створення образу є лексика танцю. Та варто відмітити, що образність лексики залежить не тільки від її якостей, вона стає образною лише у цілісній системі – побудові хореографічного твору, в якому розкривається ідея.

Хореографічний образ – категорія естетична, під нею ми розуміємо конкретні чи узагальнені сцени життя, природи, створені балетмейстером з допомогою вигадки, асоціативного бачення і т. ін., які мають певну естетичну цінність. Це конгломерат типових рис, у яких найбільш точно і яскраво відображене певне життєве явище. Таким чином, без диференційованого підходу до цих понять, без урахування їх потенційних можливостей важко зрозуміти художню структуру танцю, його складові частини, проаналізувати танець. У хореографічному мистецтві все несуттєве, другорядне при втіленні ідеї автора відкидається. Але не варто забувати про інтегральність (цілісність, нерозривність). Ядро образу, його суть – явище не лексичне, але варто від змісту образу перейти до його формотворчої структури, як ми одразу констатуємо комплексність, кантиленність. Глядач може і не запам'ятати, з яких лексичних елементів створені образ Подоляночки і Юнака у хореографічній картинці П. Вірського «Подоляночка», але образи він запам'ятає [3, с. 97].

Національні особливості танцювальної культури українського народу склались в процесі формування та розвитку її як нації. Соціально-історичний досвід, умови життя й функціонування, психічний склад – все це відбивається на розвитку хореографічного мистецтва, формуванні відповідної системи виразних засобів і особливого типу пластичного мислення. Національні риси знаходять свій вияв як у змістовному наповненні, так і у формі хореографічного образу.

У структурі хореографічно-фольклорного образу знайшли відображення різні форми зв'язку життєвої реальності та естетичного ідеалу. Для мистецтва, в тому числі і хореографічного, ідеал є формоутворюючим ядром, що визначає всю систему цінностей. Сформована у народу уява про щастя, життя та працю, відбилась як у створенні засобами хореографії ідеальних образів, так і на естетичній оцінці різноманітних явищ дійсності. Ідеал завжди був і залишається основою танцювального фольклору, надаючи танцювальному образу те чи інше художньо-емоційне забарвлення. Хореографічний фольклор створив багаточисельні образи для дівчат: весна-красна, ласкаве літо, ясне сонечко, Подоляночка, зіронька, зозуленька, горлиця, панночка. Для парубків – соколи, браві козаки, удалці, молодці. У цих образах знайшли втілення кращі риси характеру народу: жіночність і хоробрість, краса і працелюбство, оптимізм і щирість, гумор і весела вдача. В українських фольклорних танцях відбилися трудові процеси – імітація тієї чи іншої дії: косовиця, снопов'язання, сіяння тієї чи іншої культури, а також рухи шевця, бондаря, косаря, коваля («Шевчики», «Бондар», «Косарі», «Ковалі» тощо).

У житті й побуті українського народу значне місце займали побутові танці, що були невід'ємною частиною багатьох ритуалів, обрядів, звичаїв. У побутових танцях простежується ментальність українського народу, героїзм, волелюбність, оптимізм. Головною особливістю побутових танців є їх емоційність, бурхливий темперамент та глибокий образний тематичний зміст. Його структурною основою є: чіткі метро-ритмічні формули; хореографічна лексика складається з танцювальних кроків, бігу, дрібушок, високих стрибків, присядок, танців.

У побутових характерах, створених народним хореографічним мистецтвом, бачимо представників різних вікових груп і соціальних верств традиційного суспільства, носіїв його національних, соціально-психологічних, етичних й естетичних ознак: дівчат, дітей, парубків, селян, козаків, представників різних ремісничих професій (у побутових танцях). Узагальнений зміст характерів типових представників народного життя відтворює з часів своєї появи й вітчизняна народно-сценічна хореографія. Перші спроби такого відтворення здійсненні постановками фрагментів народних танців в інтермедіях шкільної драми. Перші приватні професійні (мандрівні) театри гастролювали в Україні наприкінці XVIII – початку XIX ст., набираючи виконавців з різних верств міського населення та кріпаків, створюючи комедії, трагедії, водевілі, опери, балети, дивертисменти тощо. Вражає зміст тогочасного репертуару: за підрахунками Д. Антоновича, впродовж XIX ст. царської цензури зазнали понад три тисячі театральних постановок. На тлі малохудожніх театральних дійств справді яскравим явищем стала творчість І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка. Видатні актори П. Домбровський, І. Микульський, Г. Молотовецька, М. Нелетова, О. Соленик, І. Угаров, М. Щепкін та ін., задіяні в постановках драматичних творів І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка, блискуче виконували на сцені українські народні танці, заклали основи національного мистецтва народно-сценічного танцю і визначили магістральний шлях його розвитку як максимально відповідного відтворення художнього образу народного характеру [1, 85 с.].

Становлення вітчизняного народно-сценічного танцю відбувалось в атмосфері системних утисків національної культури. Український народно-сценічний танець розвивався однобічно, переважно у стихії комедійно-театрального дійства («малоросійські ролі», на які запрошували українських акторів, визначались в XIX ст. переважно як комічно-побутові). Створення комедійного характеру потребувало й відповідного набору художніх засобів, зокрема елементів народності, іронії тощо. Ці особливості українського народно-сценічного танцю XIX ст. позначились на його сприйнятті: якщо поняття «малоросійські ролі» було тотожне, чи майже тотожне, поняттю «комедійні ролі», то й поняття український «малоросійський» танець у свідомості кількох поколінь театральної публіки стало чітко асоціюватися з поняттям «жартівливий народний танець» [6]. Утвердженню такого стереотипу сприяла політика імперської влади: жорстоко переслідуючи українську мову й культуру, вона всіляко дбала про те, щоб жартівливий образ «веселого малороса» став заміником повнокровного художнього характеру народу.

Неперевершений майстер танцю, М. Садовський прийняв «естафету» від «батька українського театру» М. Кропивницького. Розвиваючи український народний танець, він послідовно боровся проти вульгаризації народного мистецтва, балаганщини й трюкацтва в танці. Як і в постановках М. Кропивницького (танці в спектаклях і оперетах «Зальоти соцького Мусія», «Катерина», «Паливода»), так і в танцях, в хореографічних сценах і картинах, поставлених В. Верховинцем («Триколірний гопак», танці в балеті М. Вериківського «Пан Каньовський», обрядові танці й хороводи в «Наталці-Полтавці»), проступає прагнення відтворити різні грані національного характеру, його своєрідність. Заслугою театру корифеїв і В. Верховинця є те, що вони не тільки протиставили ерзац-танцям справжні зразки народно-сценічної хореографії, а й теоретично обґрунтували явище «малоросійщини» в хореографії, виробивши чітку й непримиренну естетичну позицію в його оцінках. Однак суть художньої творчості видатних хореографів радянської доби полягала не в конструюванні «радянського характеру», а в художньому відтворенні волелюбного характеру народу. Ці властивості національного характеру знайшли свої відображення у таких творах професійних хореографів, як «Запорожці», «Гопак», «Чумацькі радощі» П. Вірського, «Гуцулка» й «Аркан» Я. Чуперчука, «Лісоруби», «На галявині» В. Петрика та ін. Незалежний характер української жінки, зумовлений її високим соціальним статусом у традиційному суспільстві, відтворено в хороводах і побутових танцях, по-новому осмислено й відображено у творах «Подоланочка», «Горлиця», «Ой під вишнею», «Сестри», «Про що верба плаче» П. Вірського, «Весільному танці» К. Балог, «Ятранських весняних іграх» А. Кривохижі, «Купальських розвагах» К. Василенка, «Вербиченці» В. Сегалю, «Марені» Т. Григор'єва.

В народному танці відображається його поетичне світобачення і світовідчуття, досвід, естетичний ідеал і характер народу [7]. Однак, рецепція народного танцю як узагальненого до значення символу вираження душі народу, національного характеру, донині лишається влучною метафорою, що тільки певною мірою отримала наукову розробку, не ставши окремим предметом мистецтвознавчих досліджень.

Список використаних джерел:

1. Бойко О.С. Художній образ в українському народно-сценічному танці. Київ, Видавництво Ліра-К., 2020.
2. Вантух М.М. Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку: матеріали науково-практичної конференції (с. 15–23). Київ: Стилос. 2002.
3. Кондюк А.С. Лексика українського народно-сценічного танцю. : Наукове товариство ВДПУ ім. Михайла Коцюбинського. Наукові записки. Серія Педагогіка і психологія. Вінниця, 2006. Вип. 18. С. 95–100.
4. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Вінніпег; Едмонтон : Союз українок Канади, 1963. 215 с.
5. Станішевський Ю.О. Павло Павлович Вірський. К., 1962.
6. Mozgalova, N., Baranovska, I., Zuziak, T., Martyniuk, A., Luchenko, O., (2022). Professional training of music and choreography teachers: artistic-communicative context. Society. Integration. Education. Proceedings of the International Scientific Conference, 194-204. DOI: <https://doi.org/10.17770/sie2022vol1.6889>
7. Зузяк Т. П., Грінченко Т. Д. і Мацюк О. М. (2023) «До питання фахової підготовки майбутнього вчителя хореографії: професіографічний підхід», Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти [Naukovij časopis: Teoriâ i metodika mistec'koï osviti] [Scientific Journal: Theory and Methodology of Arts Education]. Publisher: Dragomanov Ukrainian State University. [Kyiv, Ukraine], 29, с. 85–91. doi: 10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.11.