



УДК 37.016:[793.3+394.3](091)

DOI <https://doi.org/10.32999/ksu2413-1865/2020-90-19>

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОЇ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Таранцева Олена Олександрівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри хореографії

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

elena_tarantseva@bigmir.net
orcid.org/0000-0003-0657-2432

У статті проаналізовано джерела та історичні передумови розвитку національної народно-сценічної хореографії. Визначено етапи становлення й розвитку виконавської школи народно-сценічного танцю та балету в Україні, відповідно, проаналізовано зміст та форми народної хореографії, визначено місце і роль танцювального мистецтва у культурному надбанні українців.

Визначено плеяду видатних балетмейстерів, які внесли значний вклад у розвиток та пропаганду хореографічного мистецтва. Зокрема, відзначається праця Б. Ніжинської «Рух і школа руху», в якій висвітлюються педагогічні й естетичні погляди авторки та її увага до використання характерного танцю у створених нею балетах «Дванадцять рапсодія» на музику Ф. Ліста та «Похоронний марш» на однойменну музику Ф. Шопена. Наголошено про збагачення танцю новими рухами та його поєднання з виразними засобами, якими є слово, музика, світло, танцювальні костюми, бутафорія тощо, за допомогою яких більш виразно передаються складні почуття та певні життєві ситуації.

Велику увагу приділено відстеженню джерел та шляхів становлення й розвитку системи підготовки танцюристів від танцювальних студій і шкіл до професійних навчальних закладів та їх засновників: І. Іваницького, Д. Ширая, М. Піона, В. Верховинця, М. Мордкіна, Б. Ніжинської, О. Гаврилової, І. Чистякова.

Акцентується увага на побудову та малюнок українських танців (під пісню, під музику, лінійні, геометричні, коло, вуж, ланцюг, лави тощо), їх тематичну направленість (сюжетні, побутові, релігійні, патріотичні, хороводні, національні тощо).

Проаналізовано виділення театрального танцю з побутового та його перетворення на самостійний вид сценічного мистецтва – балет, а також подальший розвиток балету шляхом доповнення моральних проблем філософськими, казкових сюжетів реалістичними, наповнення національною тематикою балетних вистав.

Підкреслено, що засади, на яких ґрунтувалася виконавська школа народно-сценічного танцю на початку ХХ ст., мали глибоке історичне коріння, зокрема, народна хореографія завжди була невід'ємною частиною культурного розвитку українського народу.

Ключові слова: *український народний танець, національна культура, хореографія, балет, хореографічна школа, рух, пластика, музика, пісня.*

ESTABLISHMENT AND DEVELOPMENT OF NATIONAL FOLK STAGE CHOREOGRAPHY

Tarantseva Olena Oleksandrivna,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Honored Doctor of Culture of Ukraine,
Associate Professor at the Department of Choreography
Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University

elena_tarantseva@bigmir.net
orcid.org/0000-0003-0657-2432

The article analyzes the sources and historical prerequisites for the development of national folk-choreography. The stages of formation and development of the performing school of folk-dance and ballet in Ukraine are determined, the content and forms of folk choreography are analyzed accordingly, the place and role of dance art in the cultural heritage of Ukrainians are determined.

A galaxy of outstanding balletmasters who have contributed significantly to the development and promotion of choreographic art has been identified. Particularly noteworthy is the work of B. Nijinsky's Movement and the School of Movement, which highlights the pedagogical and aesthetic views of the author and her



attention to the use of characteristic dance in her ballets. Emphasis is placed on enriching the dance with new movements and combining it with expressive means such as words, music, light, dance costumes, intercommunication, etc., which more clearly convey complex feelings and certain life situations.

Much attention is paid to tracing the sources and ways of formation and development of the system of training dancers from dance studios and schools to vocational schools and their founders I. Ivanitsky, D. Shirai, M. Pion, V. Verhovynets, M. Mordkin, B. Nizhynsky, O. Gavrilo, I. Chistyakov.

Attention is paid to the construction and drawing of Ukrainian dances, their thematic orientation (story, household, religious, patriotic, dance, national, etc.).

The separation of theatrical dance from everyday life and its transformation into an independent form of the performing arts – ballet is analyzed, as well as the further development of ballet by supplementing moral problems with philosophical, fairy-tale subjects realistic, filling the national theme of the ballet performances of “Lily” by K. Dankevych, Svehnikov, “Sorochinsky Fair” by V. Gomolyak, “Shadows of Forgotten Ancestors” by V. Kireyko, “Dawn Lights” by L. Dychko, “Kamianar” by M. Skorik.

It is emphasized that the foundations on which the performing school of folk-dance at the beginning of the twentieth century was based had deep historical roots, in particular folk choreography has always been an integral part of the cultural development of the Ukrainian people.

Key words: *Ukrainian folk dance, national culture, choreography, ballet, choreographic school, movement, plastic, music, song.*

Вступ

Одним із завдань освіти в Україні є органічне поєднання її з національною історією та традиціями, збереження та збагачення культури українського народу, про що наголошується в Державній національній програмі «Освіта» («Україна XXI століття»). Це пов'язане з тим, що національна культура зорієнтована на відтворення і розвиток матеріальних і духовних цінностей народу та передачу їх молоді. Вона є джерелом національної самосвідомості, світорозуміння, акумулює етичну своєрідність українського народу, формує національний характер. У ній виявляються особливості художньої творчості, традицій народу, неповторність мови. Розвиток України як самостійної держави змінює світогляд людини, що вимагає запровадження наповнених новим змістом інноваційних технологій освіти й виховання.

1. Теоретичне обґрунтування проблеми

Важливим засобом реалізації поставленого завдання є залучення молодого покоління до хореографічного мистецтва українського народу. Хореографія сприяє не лише розвитку емоційних почуттів у дітей, підлітків та молоді, розумінню краси реального світу, але й зміцненню здоров'я, формує поставу, розвиває увагу, пам'ять, позитивно впливає на загальний фізичний стан, а також на духовне удосконалення. Це вимагає врахування психологічних умов сприйняття і засвоєння основ хореографічної культури, усвідомлення її специфіки та значення.

2. Методологія та методи

Отже, проблема хореографічного мистецтва охоплює широкий спектр питань. Проте проблема відродження національної культури та її духовних скарбів шляхом

залучення молодого покоління до хореографії є не досить розробленою та потребує всебічного комплексного вивчення, а також створення якісно нової моделі навчального процесу, яка б відповідала сучасним тенденціям розвитку системи педагогічної освіти.

3. Результати та дискусії

Для осмислення такої проблеми необхідно розглянути її історичний аспект, зокрема, становлення та розвиток народного танцю в Україні.

Хореографічне мистецтво, як і духовна культура загалом, тісно пов'язане з історією народу, його традиціями. Народний танець витворювався протягом віків і був тісно пов'язаний із життям народу, його побутом, працею, певним художнім смаком. Танець не дарма називають своєрідним літописом життя. Народ сам зберігав і розвивав свої танцювальні скарби, передаючи від покоління до покоління форми танців, їх характер і манеру виконання.

У прадавні часи танок не мав музичного супроводу. Протягом тисячоліть він змінив свій первісний вигляд. Підпорядкувавши собі різні ефекти (колір, світло, звук), рух людського тіла став виражати складні людські почуття, почав передавати певні життєві ситуації.

Маловивченим є процес переходу обрядових танців у народні. Давня синкретична форма та слово, рух і жест як ритмічна цілісність затримуються надовго і не тільки у народних, але й у більш пізніх сценічних танцях. Відокремлення танцю від пісні починається з ранньокнязівських часів, коли з прийняттям християнства давні культові обряди роздвоїлися. Частина збереглась у народі як обрядово-народні танці, частину перейняли професійні танцюристи, які пісню у танці замінили жестом-пантомімою.



Таке відокремлення відбулось у Греції за 240 років до Різдва Христового і поширилось в інших країнах південної Європи. В Україні надзвичайно популярними були мандрівні танцюристи, так звані скомоорохи. Це засвідчують і фрески Софійського Собору в Києві, збудованого в XI ст. Ярославом Мудрим, що зображають групи танцюристів і музикантів (Тобілевич, 1967; 11–12).

Українські народні танці поділялися на дві групи: під пісню і під музику. Інструмент, як засіб підтримки танцювального ритму, дістав поширення пізніше. Будова народних танців лінійна, навіть геометрична, що виявляє схильність до фантазійних уявлень (коло, хрест, вуж, ланцюг, лави тощо), до простору й заокруглення ліній. Вони розвиваються як вертикально (гірські), так і горизонтально, сповнені бадьорості й радості. Образи взяті часто з природи, однак за характером вони різняться між собою (Верховинець, 1992: 40–46).

Більшість українських танців – хороводного типу, збагачені фігуральними ускладненнями, з яких виділяються танок парами і сольний, різного темпу. Наприклад, дівочий танець «Метелиця», який супроводжує мелодія пісні «Метелиця» у такті 2/4, побудований на одному-двох кроках, композиційно дуже різномірний, проте рухи й кроки твердо визначені й послідовні. Молодь виконувала його на сільському майдані або на замерзлій річці у вихровому темпі, що символізував заметіль. Дівчата, ніби сніжинки, кружляють навколо хлопців, крутяться на місці. Перша пара заводить за собою всю веремію танцюристів то по колу, то вісімкою, а інколи закручує всіх у кучугуру в центрі (Пастернакова, 1963).

Історичне минуле України відтворюють у своєрідній формі чоловічі військові танці. Наприклад, танець «Гонта» зображає клятву запорожця на вірність рідному краю. Його танцювали із шаблями в руках.

Тема праці мала в українському народному танці теж своє відображення. Це сюжетні танці «Кравчик», «Шевчик», «Лісоруби», «Ковалі» та ін., побудовані на професійних рухах, які демонструють вправність «майстра».

До сюжетних належали також побутові танці «Катерина», «Волинянка», «Горлиця» і такі, у яких відтворювали поведінку тварин і птахів, – «Бички», «Козлик», «Гусак».

Найбільш давніми є народні танці на Підляшші, наприклад, «Завірюха», «Гайдук», «Козак», «Шталер». На Слобожанщині люди пам'ятають стародавні танці «Дудочка», «Горлиця», а в південній Україні залишилися сліди козацьких танців, як, скажімо,

«Запорожець». У лемківських народних танцях «Кошичок», «Обертас», «Киваний», «Джурило», «Стрясуванець» тощо, супроводжуваних піснями, збереглися старовинні танцювальні елементи з великим впливом словацького фольклору.

Уже в XIV ст. з'явилися перші ознаки відділення театрального танцю з побутового, перетворення його на самостійний вид сценічного мистецтва – балет. Початок цьому поклали мандрівні жонглери, блазні, скомоорохи.

Класичний танець має глибоку народну основу. Його джерело – танцювальний фольклор. Сучасна мова класичного танцю формувалася впродовж століть, вбираючи особливості різних народних танців, а також елементи придворного етикету, пластичні мотиви самого життя, відбираючи з фольклорних скарбів найкращі перлини. Вона пов'язана своїм корінням з глибинами народного мистецтва і є результатом своєрідного шліфування, обробки й удосконалення фольклорних рухів (Станішевський, 1969).

На відміну від народних танців, балет потребував уже спеціально підготовлених виконавців, що зумовило відкриття придворних хореографічних шкіл. У 1661 році у Парижі була створена Королівська Академія танцю, очолювана відомим балетмейстером П'єром Башаном. Розроблені ним п'ять основних вихідних позицій залишаються основою класичного танцю і до нашого часу.

Під кінець XVII ст. балет перестає бути видовищем тільки для придворної знаті, причому вперше жіночі ролі виконують самі жінки, а не чоловіки. У XVIII ст. француз Ж. Новер вносить деякі реформи у балетні вистави, і класичний балет перетворюється на самостійний вид сценічного мистецтва (Станішевський, 1969).

У 1855 р. французький балетмейстер М. Петіпа переносить багаті балетні традиції в Росію і стає керівником балетної школи в Петербурзі, що перебувала під фінансовою опікою царського двору. Запропонована ним балетна методика доводить техніку до віртуозності.

Успіхи класичного балету в Росії, перші балетні вистави викликали інтерес в Україні. Українські дворяни у своїх маєтках створюють кріпосні театри. Як актори в них виступають спеціально підготовлені селяни-кріпаки. До речі, українське хореографічне мистецтво має цікаву історію. Вважається, що одна з перших хореографічних труп – І. Іваницького – з'явилася в Харкові ще 1790 року. Успішними були виступи трупи Д. Ширая у Києві та інших містах із балетом



«Венера і Адоніс». У 1851–1855 роках Моріс Піон очолює хореографічну трупу при Київському міському театрі, яка систематично ставить балетні спектаклі, а також організує тут хореографічну школу. Пізніше керівником трупи стає танцівник Варшавського театру А. Романовський. Згодом балетмейстер театру О. Кочетовський насичує балетний репертуар романтичними спектаклями, докладає багато зусиль для професійного зростання танцівників, вводить практику запрошувати на гастролі провідних балетних виконавців з Москви і Петербурга, що теж відіграло свою роль у розвитку професійної хореографічної школи в Україні.

У 1893–1909 рр. балетні студії в Київському міському театрі очолювали С. Ленчевський і М. Ланге. Популярністю у глядачів користувалися хореографічні картини з українського життя – «Малоросійський балет», «Жнива в Малоросії».

Наприкінці XIX – початку XX століття починає формуватися академічна хореографічна школа. Митці-реформатори сміливо розширюють рамки балетного академізму, спростовуючи міф про недоторканість цього виду класичного мистецтва. Реформи М. Фокіна вражають своїми знахідками наступні покоління балетмейстерів: В. Ніжинського, К. Голейзовського, М. Мясіна, Д. Баланчіна, Б. Ніжинську, що суттєво позначається на подальшому розвитку балету.

Ідея нового мистецтва захоплює й об'єднує цілу плеяду митців, які волею долі опиняються у цей час в Україні. Серед них, зокрема, і М. Мордкін, Б. Ніжинська. Так, відомий танцівник М. Мордкін зробив помітний внесок у розвиток і становлення професійної хореографічної школи. У 1919 р. він відкрив балетну студію при оперному театрі в м. Києві. Його виконавська й педагогічна системи працювали на ідею нового мистецтва. У Києві в цей час діяли студії І. Чистякова, О. Гаврилової, а також славнозвісна «Школа руху» Б. Ніжинської (Ecole de Movement), відкрита у 1915 році (Ніжинська, 1999). Для Б. Ніжинської це був один із найважливіших етапів життя, що став визначальним для подальшої творчості – час пошуків і експериментів, становлення й набуття значного практичного досвіду. Вона була неповторним і своєрідним педагогом. Її праця «Рух і школа руху» висвітлює педагогічні та естетичні погляди авторки, сформовані під час роботи у київській школі. Рух – провідна теза її творчого кредо, головний елемент танцю. Використання слова «матеріал», порівняння тіла з машиною пояснюються впливом конструктивізму.

Поряд із класичним у «Школі руху» значна увага приділяється і характерному танцю. Прагнучи якнайвиразніше тієї чи іншої ролі, Б. Ніжинська під час репетицій розігрує драматичні епізоди. На основі конструктивістських ідей, що передбачають функціональність дії та певну абстрактність змісту, вона створює два балети – «Дванадцята рапсодія» на музику Ф. Ліста та «Похоронний марш» Ф. Шопена (Станішевський, 1969).

У київській студії «Школа руху» для Броніслави Ніжинської пройшов суттєвий етап становлення й набуття значного практичного досвіду. Вона була неповторним і своєрідним педагогом. В українській школі професійного хореографічного мистецтва живуть традиції, які знаходяться в безперервному процесі розвитку, вбираючи нові течії, які уособлюють кращі надбання світового мистецтва (Пастернакова, 1949: 881–885).

Наприкінці 20-х років постає питання про створення українського національного балету. Таку ідею балетмейстер-фольклорист М. Верховинець виголосив ще у 1920 році у праці «Теорія українського народного танцю». «Наш балет, як йому судилось коли-небудь народитись, – писав він, – коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок і коли він буде перейнятий духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії та невимушеної широкі розваги справжнього життя» (Верховинець, 1990: 11). Одним із перших балетів на українську тематику став спектакль «Пан Каньовський» («Бондарівна»), поставлений майстром класичної хореографії В. Литвиненком на музику відомого українського композитора й диригента М. Верикінського. У ньому мовою танцю відтворено героїчне минуле України. Для цього необхідно було поєднати абсолютно несумісні стильові особливості класичного і народного танцю. «Верховинець вимагав, щоб у виставі не було значних відхилень від фольклору, щоб усюди зберігався національний колорит» (Архів Верховинця, с. 29).

Прем'єра спектаклю «Пан Каньовський» відбулася 19.04.1931 року. Спільна праця двох митців дала плідні результати. Наступними балетними спектаклями, де знайшла втілення національна тематика, стали «Лілея» К. Данькевича, «Маруся Богуславка» А. Свечнікова, «Сорочинський ярмарок» В. Гомоляки, «Тіні забутих предків» В. Кирейка, «Досвітні вогні» Л. Дичко, «Каменярь» М. Скорика (Книш, 1966; Пастернакова, 1951).



Верховинець вводив народний танець у класичні постановки, створив вистави-дивертисменти, яким дав назву «Хореографічні вечори», показав красу танцю та створив міцну теоретичну основу для розвитку хореографії.

Становлення українського балету відбулося на рівні експерименту. Елементи останнього були присутні в усіх балетних виставах 1920–1930 років. Експериментували балетмейстери – послідовники М. Петіпа: О. Горський, М. Фокін та ін. Свій шлях у балетному мистецтві хореографії шукав М. Дісковський – постановник балету на музику С. Прокоф'єва «Блазень, що сімох блазнів перехитрив» (1928 р.) (Верховинець, 1990).

Цікавим видається той факт, що український балет 1920–1930 рр. порушує не тільки моральні, а й філософські проблеми. Казкові сюжети, які так довго панували на балетній сцені, змінюються реалістичними, в центрі їх стоїть людина зі своїми переживаннями.

У 1930–1940-х роках у балеті утверджується новий напрям – «хореодрама». Уже сам термін значною мірою розкриває його сутність. В основу спектаклю покладено прийоми драматичного театру: образи на сцені створюються не тільки танцем, але й грою, пантомімою, іноді навіть словом. Таким є балет «Лілея» за мотивами прекрасної поезії Т. Шевченка (композитор К. Данкевич, лібретист В. Чоговець), поставлений на сцені Київського оперного театру балетмейстером Г. Березовою. Перший спектакль відбувся 26 вересня 1940 року (Василько, 1962).

Педагог, майстер класичного балету Г. Березова стала виразником кращих традицій хореографічного мистецтва. Внесок її у становлення української професійної хореографічної школи неоціненний. Зокрема, вона розробляє проблему чоловічого танцю, враховуючи при цьому національний характер українського народу й особливості української хореографії. Балетмейстера приваблюють також засоби хореографії, які розкривають взаємозв'язок людини з природою. Показовим у цьому відношенні став спектакль «Лілея».

Висновки

Отже, можна стверджувати, що на початку ХХ століття завдяки самотньому таланту українських хореографів народний танець та балет розвинулися як народно-сценічне мистецтво, яке увібрало в себе традиції та академізм народної хореографії і кращі зразки світового мистецтва. Усвідомлення важливості хореографічного мистецтва, його виняткової ролі у справі естетичного, патріотичного виховання народу

спонукало до створення у 1935 році спеціального навчального закладу для підготовки професійних танцівників – Київського хореографічного технікуму, реорганізованого у 1938 році в хореографічне училище.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архів Я.В. Верховинця. Спогади Соболя О. С. 29.
2. Василько В. Микола Садовський та його театр. Київ : Мистецтво, 1962. 164 с.
3. Верховинець В.М. Теорія українського народно-го танцю. 5-е вид. Київ : Муз. Україна, 1990. 149 с.
4. Верховинець Я. Відродження школи народно-го танцю Василя Верховинця. *Народна творчість та етнографія*. 1992. № 1.
5. Книш І. Жива душа народу: До ювілею українського танку. Вінніпег (Канада), 1966.
6. Нижинская Б. Ранние воспоминания. Москва : Артист. Режиссёр. Театр. 1999.
7. Пастернакова М. Народний мистецький танець. Енциклопедія Українознавства. Загальна частина (ЕУ–І). Мюнхен, Нью-Йорк, 1949. Т. 3.
8. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Вінніпег, Канада. 1963. 215 с.
9. Станішевський Ю.О. Хореографічне мистецтво. Київ : Рад. школа, 1969. 98 с.
10. Субтельний О. Україна. Історія. 2-ге вид. Київ : Либідь, 1991.
11. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. Київ. 1967. 102 с. С. 11–12.

REFERENCES

1. Archive Ya.V. Verkhovynetsa. Spogady Sobolia [Memoirs of Sobol]. P. 29 [in Ukrainian].
2. Vasilko, V. (1962). *Mykola Sadovskiy i iogo teatr [Mykola Sadovsky and his theater]*. Kyiv: Mystetstvo, 164 p. [in Ukrainian].
3. Verkhovynets, V.M. (1990). *Teoria ukrainskogo narodnogo tantsy [Theory of Ukrainian folk dance]*. 5th type. Kyiv: Muz. Ukraine, 149 p. [in Ukrainian].
4. Verkhovynets, J. (1992). *Vidrodzhennia shkoly narodnogo tantsu [Revival of the school of folk dance Vasyl Verkhovynets]*. Folk art and ethnography. No. 1 [in Ukrainian].
5. Knysh, I. (1966). *Zhyva dusha narodu. Do uvileu ukrainskogo tanku [The living soul of the people: To the anniversary of the Ukrainian tank]*. Winnipeg.
6. Nizhinskaia, B. (1999). *Rannie vospominania [Early memories]*. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr [in Russian].
7. Pasternakova, M. (1949). *Narodnyy mystetskyi tanets [Folk art dance]*. Encyclopedia of Ukrainian Studies. General part (EU-I). Munich, New York, T. 3.
8. Pasternakova, M. (1963). *Ukrainska zhinka v horeografii [Ukrainian woman in choreography]*. Winnipeg, 215 p.
9. Stanishevskyy, Y.O. (1969). *Horeografichne mystetstvo [Choreographic art]*. Kyiv: Radianska Shkola, 98 p. [in Ukrainian].
10. Subtelny, O. (1991). *Ukraina. Istoria. [Ukraine. History]*. 2-nd type. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
11. Tobilevich, S. (1957). *Moy stezhky i zustrichi [My paths and meetings]*. Kyiv. 102 p., 11–12 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 05.08.2020.

The article was received 5 August 2020.