

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172678

УДК 792.2+793.31]:141.338

**СИНКРЕТИЗМ ТАНЦЮВАЛЬНОГО
І ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА
ЙОГО ПРОЯВ У ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІЙ
СТРУКТУРІ ДРАМАТУРГІЧНОЇ КАНВИ
СЦЕНІЧНОГО ДІЙСТВА**Рой Євгеній Євгенович^{1а},
Литвиненко Віктор Андрійович^{2а}¹Доктор історичних наук, професор,
ORCID: 0000-0002-5566-9604,
e-mail: roiyevhen@gmail.com;²Кандидат мистецтвознавства,
ORCID: 0000-0003-2665-390X,
e-mail: Lytvynenkova@rambler.ru;^аКиївський національний університет
культури і мистецтв,
вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета дослідження – з'ясувати взаємозв'язок народно-танцювального й театрального мистецтва у відтворенні художньо-сценічної образності вистави (на базі архівних матеріалів, спогадів сучасників тощо), що зафіксовано в творчості видатних майстрів сцени – корифеїв українського театру М. Садовського, М. Кропивницького, І. Мар'яненка, П. Саксаганського, М. Заньковецької, хореографів Х. Ніжинського, В. Верховинця, М. Соболя та ін. Методи дослідження: мистецтвознавчий, історичний, компаративний, що забезпечують з'ясування специфіки розвитку української народної хореографії в контексті театрального мистецтва та виявлення особливостей цієї органіки під час створення художньо-образної структури сценічного дійства. Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що вперше осмислюється взаємозв'язок двох видів сценічного мистецтва – театру й хореографії, що дає змогу висвітлити багатогранність танцювального мистецтва, відкриваючи нові перспективи його розвитку. Висновки. Народна хореографія є синтетичним мистецьким явищем, тісно пов'язаним із театром. Його аналіз дає підстави вести мову про те, що протягом багатьох років на театральних підмостках спостерігався поступовий перехід від окремих танцювальних епізодів у музичних і музично-драматичних виставах до розгорнутих танцювальних картин, водевілей і своєрідних спектаклів-дивертисментів. Це свідчить про те, що на сцені національного класичного театру розвивалася не лише українська народно-сценічна хореографія як його органічний складник, але й постановочне режисерсько-балетмейстерське мистецтво. Утверджуючись у своїх двох майже протилежних тенденціях – широкій театралізації народного танцю й перенесенні на сцену незайманих його зразків, українська сценічна хореографічна культура поступово виявляє власні стильові особливості, водночас взаємозбагачуючись, вона помітно відчуває на собі благотворний вплив театрального мистецтва, що відкриває нові шляхи професіонального розвитку.

Ключові слова: синкретизм; художньо-образна структура; драматургія; народно-танцювальне мистецтво; хореограф; корифеї українського театру.

Вступ

Комплексне явище – українське сценічне мистецтво ввібрало в себе театральне, хореографічне, музичне та інші його види, які повною мірою сприяють розкриттю художньої образності структури твору та його драматургії. Нині питання синтезу цих видів мистецтва залишається поза увагою вітчизняних науковців, культурологів, мистецтвознавців і потребують науково-мистецтвознавчого дослідження. Багато матеріалів з історії тогочасного українського музично-драматичного театру, котрі збереглися в архівах і фондах наукових бібліотек, ще й досі належно не досліджені.

Наукових досліджень з означеної проблематики у вітчизняній історіографії майже не існує. Огляд літератури, присвяченої вивченню глибинних витоків народно-сценічної хореографічної культури засвідчує, що питання, заявлені в назві наукового дослідження, лише фрагментарно привертали увагу вітчизняних науковців. Аналізуючи їх, дослідження варто умовно поділити на два періоди: радянський і пострадянський. Зокрема, за радянських часів з'явилося чимало студій про становлення та розвиток народно-сценічного танцювального мистецтва, пов'язаного із творчою роботою корифеїв українського

театру, а також перших українських хореографів-постановників народних танців у фольклорних колективах і театральних виставах. Але більшість дослідників (В. Авраменко, В. Верховинець, О. Воропай, Р. Герасимчук, В. Гнатюк, А. Гуменюк, М. Грінченко, К. Квітка, Ф. Колесса й ін.), аналізуючи народно-танцювальне мистецтво, вивчали його переважно в історико-етнографічному та фольклорному аспектах. У пострадянський період науково-дослідну роботу з питань теорії та історії українського народно-сценічного хореографічного мистецтва продовжили вітчизняні науковці – А. Іваницький, К. Балог, Г. Боримська, О. Бігус, Д. Демків, І. Кіндер, С. Легка, Є. Рой, В. Литвиненко, О. Помпа, В. Шкоріненко, з питань утілення візуально-сценічних образів і питанням театралізації українських народних обрядів, звичаїв і традицій – О. Бойко, К. Василенко, А. Цьось та ін. Праці цих дослідників стали важливим складником мистецтвознавчого і культурологічного наукового простору.

Мета статті

Мета дослідження – з'ясувати взаємозв'язок народно-танцювального й театрального мистецтва у відтворенні художньо-сценічної образності вистави (на базі архівних матеріалів, спогадів сучасників тощо), що зафіксовано в творчості видатних майстрів сцени – корифеїв українського театру М. Щепкіна, М. Садовського, М. Кропивницького, І. Мар'яненка, П. Саксаганського, М. Заньковецької, хореографів Х. Ніжинського, В. Верховинця, М. Соболя і А. Жукова й ін.

Виклад матеріалу дослідження

Український народний танець можна побачити в сценічних варіантах не лише на підмостках у сценічних балетних і оперних виставах, але й у театральних постановках музично-драматичних театрів оперети, де він є невіддільним сценічним атрибутом у розкритті сюжетної дії, драматургії та художньої образності характерів героїв вистав. Його формування та розвиток є своєрідною школою, що дає пояснення багатьом явищам у мистецтві народної хореографії, яке було й залишається втіленням не лише мудрості народу і його духовної краси, але й життєвої сили та національного характеру.

Стосовно першооснови національного хореографічного мистецтва треба відмітити, що вже на ранній стадії становлення воно почало відшукувати своє місце в найстаріших формах театру. Це можна простежити, аналізуючи виступи скоморохів, роботу шкільного театру, а також в різних балаганних формах під час проведення ярмарків, де воно несло в собі розважальний зміст і в той же час сприяло утворенню певних характерних образів (Голейзовский, 1964, с. 25–28). До цього варто додати, що ця категорія вуличних артистів не лише популяризувала танцювально-пісенний і музичний фольклор, але й створювала його нові форми, прищеплюючи симпатії до народних танців, сповнених гумором і веселим жартом.

Саме в ньому можна було побачити елементи акторської майстерності й танцювально-пісенної та музичної імпровізації, яка часто містила елементи театральної пантоміми. Це дає підстави вести мову про те, що вже в ранніх театральних формах простежується тісний зв'язок танцю й театрального мистецтва в своєрідних театралізованих постановках. У них, серед іншого, можна побачити й романтичні, драматичні та ліричні елементи театралізовано-танцювального фольклору, з допомогою якого створювалися імпровізовані сценки – інтермедії в різнопланових сценічних дійствах (Рой, 2015, с. 24–26).

Новим етапом у розвитку народно-сценічної хореографії стала поява народно-танцювального мистецтва на сцені оперних, музично-драматичних та інших театральних колективів. У них емоційно-насичений іскрометний український танець часто ставав окрасою спектаклів, що мав великий успіх у глядачів, особливо під час гастролей українських театральних труп у Петербурзі, Москві та за кордоном. Так, гастролуючи в Парижі у 1893 р., українська театральна трупа Г. Деркача показала вистави «Назар Стодоля» і «Наталка Полтавка» з вокально-танцювальною картиною «Вечорниці» П. Ніщинського, у яких танець став невід'ємним атрибутом драматичних колізій цих спектаклів. Глядацьку аудиторію особливо вразили українські танці в славнозвісному спектаклі «Наталка Полтавка», про що писала тогочасна російська преса (Новое время, 1893, 6 грудня).

У досить різноманітній, часом строкатій творчості хореографів-постановників, які працювали в різних театральних колективах, зокрема в трупах М. Садовського, П. Саксаганського та М. Кропивницького й ін., уже на межі XIX–XX ст. виразно намітилися дві тенденції використання в них українських танців. Перша з них, прихильником якої був Х. Ніжинський, пов'язана із прагненням

до їх яскравої, технічно ускладненої театралізації і вільної сценічної інтерпретації фольклорних зразків. Здійснюючи разом з М. Кропивницьким постановки опери «Катерина» М. Аркаса за поемою Т. Г. Шевченка, Х. Ніжинський чудово поставив розгорнуту танцювальну картину «Козак», у якій з особливою повнотою розкрив власне бачення сценічної інтерпретації української народно-сценічної хореографії. Друга, яку представляв В. Верховинець, навпаки, передбачала дбайливе перенесення на театральну сцену незмінних зразків національної народної хореографії зі старанним збереження манери виконання кожного танцювального елемента.

Початок ХХ ст. характеризується тим, що в музично-театральних колективах України спостерігаються зростаючі тенденції до театралізації й технічного ускладнення танцювально-пластичних елементів, які використовувалися в режисерсько-постановочній роботі спектаклів. Одним із представників популяризації цього напрямку танцювального фольклору в театральних виставах був М. Соболев, постановки якого правили за зразок для балетних хореографів, котрі працювали з театральними трупами. Щоправда, серед них були й постановники, котрі механічно переносили окремі примітивні танцювальні композиції з вистави у виставу і тим самим відривали український сценічний танець від його народної першооснови, замінюючи народно-хореографічні рухи набором виразних та ефективних танцювальних трюків. Про ці псевдонародні танцювальні картини театральних спектаклів з обуренням писав композитор К. Стеценко в одній із своїх театральних рецензій (Рада, 1909, 20 липня).

Проте, еволюціонуючи, українське народно-танцювальне мистецтво впевнено набирало сили, поступово все ширше заявляючи про себе, окрім оперних, ще й у музично-драматичних виставах національного класичного театру. В ньому український танець, як невід'ємний складник художньо-цілісної синтетичної театральної дії, стає промовистим засобом розкриття ідейно-образного змісту спектаклю та образних характеристик персонажів.

Одночасно з розвитком українського класичного театру, його режисури й акторського виконавства, утвердженням глибоко народної естетики відбувається складний, часом досить суперечливий процес формування стилевих особливостей і форм національної народно-сценічної хореографії. Корифеї українського театру М. Садовський, М. Кропивницький, П. Саксаганський, М. Старицький та їхні учні чудово знали й постійно використовували багатющі перлини українського народного танцю, майстерно переносючи його зразки на сцену й тактовно їх театралізуючи. Саме з їхньою творчістю певною мірою пов'язаний еволюційний розвиток театралізованого народно-сценічного танцю як складника українського хореографічного мистецтва. У Києві, Харкові, Полтаві, Єлисаветграді та інших містах з успіхом проходили ці вистави класиків, у яких танець вдало доповнював розгорнуті мізансцени, відтіняючи типові картини тогочасного життя та розкриваючи образні характери задіяних персонажів вистав. Крім того, він органічно вписувався в композиційну структуру спектаклю, поживляючи його (Боримська, 1974, с. 12).

Створені з допомогою танцю художньо-сценічні образи, з одного боку, давали повнішу, об'єктивну картину реальності, а з іншого – розкривали суб'єктивне, індивідуальне бачення її артистом, тобто те, що створюється в процесі художнього узагальнення через індивідуальну неповторну форму сценічного мистецтва. Його часто використовували знані тогочасні майстри театральної сцени, зокрема такі, як М. Заньковецька, Г. Борисоглібська, І. Мар'яненко, О. Полянський. Свій яскравий самобутній сюжетно-побутовий танець, у якому режисери часто були не лише винахідливими постановниками, але й блискучими виконавцями, вони неодноразово демонстрували танцювальну віртуозність на сценічних підмостках різних театрів (Х. Ніжинський, М. Садовський), передаючи її в дещо театралізованій формі. Так, створені з допомогою танцювальних мізансцен художньо-сценічні образи, наприклад, у п'єсі «Різдвяна ніч» в Полтавському та Єлисаветградському музично-драматичних театрах, глядачі побачили вишукані композиційні режисерські побудови, де винахідливо сплїталися танцювальні пластичні замальовки, обарвлені елементами українських хоріводів з розвитим драматургією дії. Зібрані й оброблені В. Верховинцем кращі зразки танцювального фольклору були органічно введені в згаданий вище спектакль. Ці різноманітні, насичені народно-танцювальною лексикою сценічні епізоди можна було також побачити і в інших виставах цих українських театрів («Наталка Полтавка», «Назар Стодоля»).

Синтезуючи елементи драматичного дійства з пісенно-музичним мистецтвом, народний танець почав відтворювати на театральних підмостках тонкі психологічні нюанси, сприяючи підвищенню емоційності сценічної дії та допомагаючи досягти художньої достеменності в зображенні подій під час розкриття повсякденних епізодів життя різних прошарків населення відтворюваних у виставах (Станішевський, 1957, с. 77).

Закріплюючись на сцені музично-драматичних театрів, український народний танець помітно сприяв більш яскраво-емоційній видовищності спектаклів при відтворенні їх драматургічної канви. Наочним підтвердженням цього є творча діяльність корифеїв українського театру. В їхніх виставах було чимало новаторських ідей, пов'язаних зі створенням розгорнутих танцювальних сценічних картин, що свідчило про розуміння постановниками й виконавцями традицій національної музично-театральної і танцювальної культури. Це феноменальне явище особливо проявлялося в масових танцювальних картинах, зокрема у виставі «Майська ніч» за повістю М. Гоголя. Пародійно гумористичного забарвлення набув і створений М. Садовським разом з В. Верховинцем «Танець грацій», побудований на дівочих танцювальних танках в «Енеїді» за І. Котляревським, поставлений творчою трупю його театру.

Крім того, у театрі М. Садовського в спектаклі «Запорожець за Дунаєм» ним був введений танцювальний епізод, де актор, створюючи художній образ свого персонажа, зумів не лише підпорядкувати «точні копії» народних танців яскраво комедійному й гостро сатиричному режисерському рішенню, але й надати танцювальним картинам вистави виразної характерності, розкрити їх через окремі риси свого персонажу. Підтвердженням цього слугують спогади сучасників, які відзначали не лише високу майстерність митця, але й танцювальну, стверджуючи, що М. Садовський в цій виставі «настільки оригінально виконував «козачок», що рівних йому в цьому не було, а всі його танцювальні рухи характеризувалися автентичною пластикою, котру можна було спостерігати в середовищі його сценічного героя» (Мар'яненко, 1964, с. 157).

Український народний танець у його театральному варіанті був художньо-образним, глибоко емоційним і багатим своєю виразністю, надаючи йому і високої мистецької цінності в різнопланових сценічних постановках митця. Усе це сприяло повнішому розкриттю прихованих рис характеру сценічного персонажа. Проте не лише корифею українського театру М. Садовському танець допомагав у відтворенні характерів героїв п'єс, ролі яких він виконував. Іншими подібними прикладами може бути творчість багатьох відомих на той час артистів, для яких танці були не елементом розважальності на сцені, а засобом розбудови образної складової музично-театрального дійства. Серед них і М. Заньковецька, яка створила привабливий образ циганки Ази в однойменному спектаклі, для якої не лише щедре розмаїття українського народного танцю, але й своєрідні риси та особливості національного музично-театрального мистецтва і його народжені реалістичні традиції виразно проступали в цій виставі. Їх також можна було побачити і в інших виставах, де образний танець викликав загальне захоплення, допомагаючи розкривати найпотаємніші почуття героїні. Вона зуміла знайти для цієї ролі багато тонких, психологічно-правдивих пластичних та акторських деталей, які допомогли актрисі виразніше передати веселий циганський характер і душевний біль молодої дівчини. (Дурилін, 1955, с. 267).

Варто наголосити, що артисти театру корифеїв не були піонерами, використовуючи можливості танцю для правдивого відтворення образних характерів своїх сценічних персонажів. Цей виразально-образний прийом застосовували набагато раніше вже в трупах кріпосних театрах, зокрема у виставі «Наталка Полтавка» І. Котляревського, де артисти намагалися з допомогою танцю глибше розкрити національні характери своїх героїв. Чи не найбільш вдало це робив М. Щепкін, створюючи у вище згаданій п'єсі образний характер Макогона в усьому своєму багатстві та розмаїтті і тим самим намагаючись з допомогою мистецтва народного танцю повніше розкрити вдачу свого сценічного персонажа (Крюков, 1841, с. 171).

Продовжували реалістичні та глибоко народні акторські традиції М. Щепкіна, зокрема традиції використання українських народних танців у відтворенні сценічних образів, які розквітли і все більше утверджувалися на театральній сцені країни, й інші корифеїв українського театру. Для них танець став не лише справжнім зразком сценічного самовираження та пластичної майстерності, але й логічної психологічної вмотивованості. Це наочно простежується в грі відомого майстра театральної сцени П. Саксаганського, коли актор, образно підспівуючи і хвацьки пританцювуючи, демонстрував норів і безтурботність характеру свого сценічного персонажа. Саме ці плідні новаторські на той час риси мали особливий вплив на утвердження в творчій практиці інших театрів принципів народності й реалізму. Цьому значною мірою сприяла творча співпраця із знавцями тонкощів автентичного виконання окремих танцювально-фольклорних елементів В. Верховинця та М. Соболя (Боримська, 1971, с. 13).

Зокрема, В. Верховинець не тільки вводив зібрані й оброблені народні танці з мальовничими, колоритними фігурами в спектаклі М. Садовського, але й, використовуючи акторський потенціал його театральної трупи, створював самостійні танцювальні вистави-дивертисменти («Дві сім'ї», «Прислужники», «Жнива в Малоросії», водевіль «Козак віршотворець» І. Шаховського і П. Кавоса). Їх періодично ставили з метою популяризації українського народно-танцювального мистецтва серед

широкого загалу. Проте слід зауважити, що цим бажанням хореографа охопити значно більшу глядацьку аудиторію не обмежувалося. А тому 1912 року на сцені театру М. Садовського митець з метою популяризації українських танців організовує ще й тематичні вечори з народної хореографії й показом окремих музично-танцювальних картин з відомих українських оперних вистав та оперет М. Лисенка, К. Стеценка й інших композиторів («Українка або Чарівний замок», «Галька» і «Пісні в сценічних образах персонажів») (Василенко, 1997, с. 40), на яких молоді ентузіасти-танцюристи й актори майстерно виконували щойно записані ним народні танці, котрі з давніх-давен побутували на теренах України, майстерно вводячи їх в театралізовані постановки. Серед них можна було побачити і «Гопак» села Кривого, херсонські танці, веснянки, а також «Роман», «Аркан» тощо (Верховинець, 2005, с. 91–95).

Зі створення на базі пересувних труп професійних театрів поступово утверджується й бурхливо розвивається акторська майстерність, виразно окреслюються їхні характерні риси та особливості, пов'язані з глибоко народними й акторськими традиціями українського сценічного мистецтва. Так, молоді майстри театральної трупи М. Кропивницького в Єлисаветграді (нині Кропивницький) успішно опановують досягнення і багатства національного народно-сценічного мистецтва з елементами народно танцювального, які стають переконливим засобом правдивого, глибокого розкриття людських характерів і почуттів. Органічне поєднання акторської майстерності та віртуозної танцювальної техніки відзначало кращі виконавські роботи і в новостворених спектаклях, включаючи й одноактні дивертисменти, наприклад «Малоросійський балет» на сцені цього театру (Станишевський, 2008, с. 35).

Аналізуючи творчу діяльність М. Кропивницького, зокрема його тісні зв'язки з українським народно-танцювальним мистецтвом як органічним складником поставлених ним музично-драматичних вистав, варто звернути увагу на те, що митець, знаючи специфіку народного танцю і його місце в житті народу, вдало використовував особливості цього виду сценічного мистецтва в своїй творчій роботі, у т.ч. і для розкриття характерів персонажів п'єс («Сватання на Гончарівці», «Купала на Івана», «Москаль-чарівник», «Любка або Сватання в селі Рихмах»). Популяризуючи народний танець в умовах музично-драматичного театру, видатний режисер водночас сприяв вдалому перетворенню фольклорної хореографії в її народно-сценічну форму, органічно поєднуючи український танець з піснею і словом в розгорнутих мізансценах на театральних підмостках. Варто звернути увагу, що все це робиться ним ненав'язливо, з почуттям міри, імпровізаційно, що створює враження щойно винайденого тут же, на очах глядачів, якогось окремого епізоду. До речі, багато здобутків трупи М. Кропивницького пізніше використали режисери, працюючи в творчому тандемі з постановниками танців та балетів і в інших українських музично-драматичних театрах, а пізніше навіть і на оперній сцені.

При цьому слід зауважити, що саме Єлисаветградський професійний театр з його прем'єрним спектаклем «Наталка Полтавка» за п'єсою І. Котляревського став творчою лабораторією цього знаного митця. Уже її перша постановка завдяки використанню сценічними персонажами пісенно-танцювальних елементів, фактично сприяла зміцненню позицій у формуванні української народно-сценічної хореографії на театральних підмостках. Танцювально-пісенні засоби слугували не лише вдалим доповненням до розкриття образів різних суспільних верств і характерів героїв п'єси, але й допомагали у вирішенні режисером драматургічної концепції вистави, сприяючи підвищенню емоційності дії. Консультантом його музично-драматичних і оперних вистав були відомі вже тоді хореографи Х. Ніжинський і В. Верховинець (Станишевський, 2008, с. 35).

Усе це свідчить про те, що вже в театрі корифеїв і в драматургії та музиці, і в хореографії все частіше художньою домінантою сценічних постановок ставали танцювальні сценки, водевілі, засновані на національних народних мотивах. У них український танець, поєднаний із піснею, часто не лише вдало доповнював святкову атмосферу тематичних заходів, але й давав змогу глибше відтворювати події в розкритті повсякденних епізодів народного побуту та образний характер дійових персонажів, котрі базувалися на них, як на яскравий правдивий засіб. Подібні постановки давали змогу і балетмейстеру, і артистам органічно поєднувати танцювальне й театральне мистецтво в органічне ціле, а це, своєю чергою, робило український сценічний танець більш видовищним та образним. Так, завдяки корифеям українських театрів, а пізніше й інших талановитих майстрів української сцени все частіше на театральні підмостки проникала народно-танцювальна творчість, сприяючи формуванню національної народної хореографії в умовах театрального жанру.

У бурхливому вирі музично-театральних шукань першої третини ХХ ст. усе частіше народжувалися на українській сцені й оригінальні оперно-балетні вистави, де відзеркалювалися основні тенденції зміцнення фундаментальних позицій театрального мистецтва та української

народної хореографії, а також утвердження у творчій практиці колективів принципів народності й реалізму, що знаходило прояв у режисерсько-постановочній роботі.

Створюючи дійсно новий театр, українські митці прагнули сформувавши не тільки високопрофесійну трупу з цікавим змістовним репертуаром, але й творчий колектив, спроможний ставити оперно-балетні вистави на національній основі. Так, в основі їхнього репертуару були, окрім інших, і твори українських композиторів, зокрема, «Тарас Бульба», «Утоплена» М. Лисенка, «Галька» С. Манюшка, у яких народно-сценічний танець зайняв помітне місце. Але чи не найяскравіше це простежувалося в українському героїко-романтичному балеті «Пан Каньовський», який став репертуарним у багатьох театрах українських міст.

Намітилася ще одна тенденція, яка характеризувалася тим, що режисери музично-драматичних театрів у своїх виставах, окрім створення розгорнутих танцювальних мізансцен, почали поступово переходили від музично-драматичних постановок і своєрідних спектаклів-дивертисментів до оперно-балетних вистав. Це наочно простежувалося в Державній українській музичній драмі, створеній у Києві в 1919 р., у якій одним з провідних режисерів був Лесь Курбас, а балетну трупу очолював М. Мордкін. Творча співпраця цих митців виразно проявилася в лірико-романтичній оперній виставі «Утоплена» М. Лисенка. Вона сприяла тому, що Лесь Курбас, тонко відчуваючи стильові особливості композитора, прагнув якомога точніше відтворити настрої та ритми музики композитора в детально розроблених та зафіксованих танцювально-пластичних малюнках кожної розгорнутої поставленої М. Мордкіним масової сцени. У спектаклі цього режисера-експериментатора, з подачі етнографо-консультанта В. Верховинця була спроба ввести розгорнуті танцювальні картини та показати народні ігри, танці й хороводи русалок як своєрідне віддзеркалення пластичних образів і фантастичних уявлень українського народу, розквітчуючи все це розмаїття елементами народної хореографії. Своім новаторством у створенні експериментальних танцювально-пісенних постановок митці пришвидшували шлях розвитку українського народно-сценічного танцювального мистецтва (Василенко, 1997, с. 106).

Так, завдяки творчій фантазії видатних майстрів сцени – режисерів, балетмейстерів-постановників і, безумовно, акторів, які фахово використовували не лише в класичній драматургії репертуарних вистав, але й в оперно-балетних постановках український побутовий танець, він усе частіше знаходив свою нішу в сценічній формі театрального мистецтва. На підтвердження цього можна навести чимало прикладів. Окрім вищезгаданих театральних колективів, треба згадати Харківський театр музичної комедії, «Товариство українських артистів» з їхніми репертуарними п'єсами «Зальоти соцького Мусія», «Поливода», «Маруся Богуславка», «Катерина» та багато інших, де образний народний танець став невід'ємним складником вистав (Василько, 1962, с. 164).

Усе це свідчить про те, що український народний танець впевнено розпочав свою тріумфальну ходу, вписуючись у сценічні постановки музично-драматичних театрів країни, сприяючи якнайповнішому виявленню ідейно-образного змісту театральних вистав. Яскравим підтвердженням можуть слугувати й постановки «франківців» – «Лісова пісня» Лесі Українки, «Ревізор» М. Гоголя, драма І. Франка «Украдене щастя», «97» М. Куліша, а також «Вій» Остапа Вишні (за М. Гоголем), у яких були задіяні Г. Юра, А. Бучма, М. Крушельницький, О. Горська, П. Нятко й інші молоді на той час актори, котрі згодом увійшли в історію української театральної сцени як видатні митці. Усі вони майстерно володіли також і мистецтвом народного танцю й співу, використовуючи їх в окремих мізансценах спектаклів, часто демонструючи при цьому свої імпровізаторські здібності при розкритті характерів (Цюсь, 1994, с. 30). Створені ними театральні образи немовби вийшли з найглибших джерел танцювально-пісенного фольклору, відкриваючи нові можливості та захоплюючи перспективи розвитку українського народно-сценічного танцювального мистецтва. Ця галерея яскравих, живих людських характерів, наділених мудрістю, життєрадісністю та невичерпним гумором, забарвленим широчердістю акторської гри, була органічно вплетена в загальне режисерське рішення вистав музично-драматичних театрів (Рой, 2015, с. 114).

Щоправда, у досить різноплановій творчості хореографів-постановників, знавців народно-танцювального мистецтва, які багато працювали як консультанти-хореографи в театральних колективах, все частіше почали виникати творчі розбіжності в оцінці сценічних театральних постановок танцювального фольклору. У результаті дискусій почали все виразніше простежуватися дві основні тенденції в інтерпретації українського народного танцю, а тепер уже й на оперно-балетній сцені. Перша, що пов'язана з театралізацією національного фольклору, найбільш чітко проявилася в творчості балетмейстера-постановника Павла Вірського, зокрема в постановці опери «Тарас Бульба» на одеській сцені. Друга – дбайливе перенесення на театральну сцену незмінних зразків української

народної хореографії в первинному фольклорному варіанті («Пан Каньовський»). Однак шлях, утверджений Павлом Вірським, відразу ж дістав визнання серед українських хореографів і артистів, які почали його використовувати. Так, завдяки творчій організації українських майстрів сцени, які вміло використовували в класичній драматургії спектаклів народний танець, він став займати своє місце в сценічній формі театру. Це свідчило за те, що, шукаючи нові своєрідні шляхи свого розвитку, українське музично-драматичне й оперне мистецтво органічно зближалося з танцювальним, тим самим образно збагачуючи змістовною наповненістю і драматургічну канву сценічної постановки.

Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що вперше осмислюється взаємозв'язок двох видів сценічного мистецтва – театру й хореографії, що дає змогу висвітлити багатогранність танцювального мистецтва, відкриваючи нові перспективи його розвитку

Висновки

Українська народна хореографія протягом тривалого часу свого формування розвивалася в тісному зв'язку із театральним-музичним мистецтвом. Результати цього синтезу знаходили свій прояв насамперед у художньо-образній структурі сценічних вистав, посилюючи конкретність та національну ідентифікацію й поступово виявляючи власні стильові особливості. Це синкретично-художнє явище сприяло взаємозбагаченню названих видів мистецтва і відкривало нові перспективи в розвитку кожного з них як складників національної сценічної культури.

Список використаних джерел

1. Боримська Г. *Самоцвіти українського танцю*. Київ : Мистецтво, 1974. 136 с.
2. Василенко К. *Український танець*. Київ : Інститут підвищення кваліфікації працівників культури, 1997. 282 с.
3. Василько В. *Микола Садовський та його театр*. Київ : Мистецтво, 1962. 234 с.
4. Верховинець В. М. *Теорія українського народного танцю*. Київ : Музична Україна, 2005. 150 с.
5. Голейзовский К. *Образы русской народной хореографии*. Москва : Искусство, 1964. 358 с.
6. Дурилін С. М. *Марія Заньковецька. 1860–1934. Життя і творчість*. Київ : Мистецтво, 1955. 520 с.
7. Крюков Д. *Несколько слов о сценическом искусстве*. Москва, 1841. 187 с.
8. Мар'яненко І. О. *Сцена, актори, ролі*. Київ : Мистецтво, 1964. 290 с.
9. *Новое время*. 1893. 6 дек.
10. Рой Є. Є. Народний танок як складова календарно-святкової обрядової культури України: історичний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 3. С. 20–27. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2015.138452>.
11. Рой Є. Є. Становлення і розвиток народно-сценічного танцювального мистецтва як складника хореографічної культури. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Серія: історія, теорія художньої культури*. 2015. № 34. С. 109–117.
12. Станишевський Ю. *Украинский балетный театр: история и современность*. Киев : Музична Україна, 2008. 234 с.
13. Станішевський Ю. *Обрії музичного театру*. Київ : Музична Україна, 1957. 204.
14. Стеценко К. Труппа д. Колесниченко. *Рада*. 1909. 7 іюля (20 липня). С. 3–4.
15. Цьось А. *Українські народні ігри та забави*. Луцьк : Надстир'я, 1994.

References

- Borymska, H. (1974). *Samotsvity ukrainskoho tantsiu* [Gems of Ukrainian Dance]. Kyiv: Mystetstvo.
- Stanishevskij, Ju. (2008). *Ukrainckij baletnyj teatr: ictorija i sowremennost'* [Ukrainian Ballet Theater: history and present time]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
- Durylin, S. M. (1955). *Mariia Zankovetska 1860–1934. Zhyttia i tvorchist* [Maria Zankovetska 1860-1934. Life and creative work]. Kyiv: Mystetstvo.
- Golejsowckij, K. (1964). *Obrasy rucckoj narodnoj choreogravi* [Sketches of Russian folk choreography]. Moscow: Ickucstwo.

- Krjukow, D. (1841). *Neckol'ko cłow o czenitscheckom chudozhectwe* [A few words about stage art]. Moscow.
- Marianenko, I. O. (1964). *Stsena, aktory, roli* [Scene, actors, roles]. Kyiv: Mystetstvo.
- Novoe vremya* [New time]. (1893). December 6.
- Roi, Ye.Ye. (2015). Narodnyi tanok yak skladova kalendarno-sviatkovoi obriadovoi kultury Ukrainy: istorychnyi aspekt [Folk Dance – as Part of the Festive Calendar Ritual Ukrainian Culture: a Historical Aspect]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, no. 3, pp. 20–27. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2015.138452>.
- Roi, Ye.Ye. (2015). *Stanovlennia i rozvytok narodno-stsenichnoho tantsiuvalnoho mystetstva yak skladnyka khoreohrafichnoi kultury* [Formation and development of folk-stage dance art as a component of choreographic culture]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*, no. 34, pp. 109–117.
- Stanishevskiy, Yu. (1957). *Obrii muzychnoho teatru* [Horizons of the Musical Theater]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
- Stetsenko, K. (1909). *Truppa d. Kolesnychenko* [Kolesnychenko's company]. *Rada*, July 20, pp. 3–4.
- Tsos, A. (1994). *Ukrainski narodni ihry ta zabavy* [Ukrainian folk games and fun]. Lutsk: Nadstyria.
- Vasylenko, K. (1997). *Ukrainskyi tanets* [Ukrainian dance]. Kyiv: Institute for the Advancement of Cultural Workers.
- Vasylko, V. (1962). *Mykola Sadovskiy ta yoho teatr* [Mykola Sadovsky and his theater]. Kyiv: Mystetstvo.
- Verkhovynets, V.M. (2005). *Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu* [Theory of Ukrainian folk dance]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

Стаття надійшла до редакції: 10.05.2019

**СИНКРЕТИЗМ ТАНЦЕВАЛЬНОГО
И ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА
И ЕГО ПРОЯВЛЕНИЕ
В ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОЙ
СТРУКТУРЕ ДРАМАТИЧЕСКОЙ
КАНВЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ**

Рой Евгений Евгеньевич^{1а},

Литвиненко Виктор Андреевич^{2а}

¹Доктор исторических наук, профессор;

²Кандидат искусствоведения;

^аКиевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Цель исследования – выяснить взаимосвязь народно-танцевального и театрального искусства при воспроизведении художественно-сценической образности представления (на основе архивных материалов, воспоминаний современников и др.), что зафиксировано в творчестве выдающихся мастеров сцены – корифеев украинского театра М. Садовского, М. Кропивницького, И. Марьяненко, П. Саксаганского, М. Заньковецкой, хореографов Х. Нежинского, В. Верховинца, М. Соболя и др. Методы исследования: искусствоведческий, исторический, компаративный, что обеспечивают выяснение специфики развития украинской народной хореографии в контексте театрального искусства и выявление особенности этой органики при создании художественно-образной структуры сценического действия. Научная новизна результатов исследования заключается в том, что впервые осмысливается взаимосвязь двух видов сценического искусства – театра и хореографии, что позволяет осветить многогранность танцевального искусства, открывая новые перспективы его развития. Выводы. Народная хореография является синтетическим художественным явлением, которое тесно связано с театром. Его анализ позволяет вести речь о том, что в течение многих лет на театральных подмостках наблюдался постепенный переход от отдельных танцевальных эпизодов в музыкальных и музыкально-драматических спектаклях к развернутым танцевальным картинам, водевилям и своеобразным спектаклям-дивертисментам. Это свидетельствует о том, что на сцене национального классического театра развивалась не только украинская народно-сценическая хореография как его органическая составляющая, но и постановочное режиссерско-балетмейстерское искусство. Утверждаясь в своих двух почти противоположных тенденциях – широкой театрализации народного танца и переносе на сцену первозданных его образцов, украинская сценическая хореографическая культура постепенно проявляет собственные стилевые особенности, одновременно взаимно обогащаясь, она заметно испытывает на себе благотворное влияние театрального искусства, открывает новые пути профессионального развития.

Ключевые слова: синкретизм; художественно-образная структура; драматургия народно-танцевального искусства; хореограф; корифеи украинского театра.

**SYNCRETISM OF THE DANCING
AND THEATRE ARTS, AND ITS ASPECT
IN THE ARTISTIC STRUCTURE
OF THE DRAMATURGICAL OUTLINES
OF THE SCENIC ACTIVITY**Yevhenii Roi^{1a}, Viktor Lytvynenko^{2a}¹*Doctor of Historical Sciences, Professor;*²*PhD in Art History;*^a*Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the research is to explore the interrelation between folk dance and theatre arts reproducing the artistic and stage imagery of the play (through archival materials, memories, contemporaries, etc.). It is expressed in the work of the outstanding stage masters – the Ukrainian theatre elders M. Sadovsky, M. Kropyvnytsky, I. Mar'ianenko, P. Saksaganskyi, M. Zankovetska, choreographers H. Nezhinskyi, V. Verhovynets, M. Sobol and others. Methods of the research. There is historical, comparative and art studies, which allow exploring and critically analysing the specifics of the development of Ukrainian folk choreography in the context of theatre arts, and identifying the peculiarities of this organics when creating the artistic-figurative structure of the stage action. The scientific novelty of the research results is that for the first time the interrelation of two types of stage arts is being comprehended, which allows us to see the versatility of the art of choreography. Conclusions. Folk choreography is a synthetic artistic phenomenon, which is closely linked to the theatre. Analysing it we suggest that over the years in theatre plays there has been a gradual shift from the individual dances to musical and drama performances to dance paintings and peculiar performances of the divertissements. This testifies that on stage of the national classical theatre not only Ukrainian folk-stage choreography, its organic component, but also staged director-choreographer's art developed. Affirming in their two almost opposite tendencies – a broad dramatization of folk dance and the transfer of unspoilt samples to the stage, the Ukrainian stage choreographic culture gradually reveals its own style features, while at the same time noticeably experiencing the beneficial influence of the theatre arts, and paves the new ways for professional growth.

Keywords: syncretism; artistic-figurative structure; dance folk-dance art; choreographer; the Ukrainian theatre elders.