

ЕВОЛЮЦІЯ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТЕАТРАЛЬНО-ВИДОВИЩНИХ ФОРМ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Автор розглядає етапи формування сценічного хореографічного мистецтва України в контексті розвитку української музично-театральної культури. У роботі пропонується визначення поняття "театрально-видовищні форми хореографічного мистецтва".

Ключові слова: сценічне хореографічне мистецтво, музично-театральне мистецтво, театрально-видовищні форми.

У процесі вивчення витоків та шляхів розвитку мистецтва танцю питання про різноманітні форми хореографічної культури (ігрові, ритуальні, бальні, театральні та ін.), їх еволюцію з єдиного синкретичного цілого, подальший взаємозв'язок із музичним мистецтвом та естетичну індивідуалізацію синтезу музики й танцю набуває особливого значення. Це пояснюється, перш за все, активізацією процесу інтеграції українського хореографічного мистецтва у світовий культурний простір та узагальненням, доповненням, уточненням вітчизняного шляху розвитку мистецтва танцю. Присутність-співіснування у сучасному хореографічному просторі багатьох різноманітних танцювальних течій, напрямків, стилів вимагає уваги вітчизняних науковців до проблем їх виникнення, естетичних запозичень і трансформацій, логіки розвитку й класифікації, обґрунтування їх місця у світовому культуротворчому процесі.

По-друге, з позицій сучасних освітніх вимог загострюється проблема суттєвої модернізації мистецької освіти в сфері подолання стереотипів відокремленого розгляду еволюційних процесів у різних галузях мистецтва. Розгляд хореографічного мистецтва у контексті еволюції музично-театральних жанрів в Україні дозволяє прослідкувати паралельний розвиток танцювального, музичного й театрального мистецтв, поглянути на цей синтез із точки зору виявлення його нової якості, зокрема, театральності й видовищності.

Танок – самобутній вид творчості, який відображає превалюючі емоційні особливості, ознаки темпераменту, естетичні ідеали, художній хист нації в цілому, а тому є невід'ємною складовою частиною буття народу, що підпорядкована закономірностям розвитку культури суспільства як одна з її форм. Зародження, еволюція тих чи інших галузей танцювального мистецтва формує у сукупності *танцювальну культуру* – поняття широке та багатомірне. М.П.Загайкевич у дослідженні, присвяченому українській танцювальній культурі, зазначає: "Танцювальна культура тієї чи іншої нації охоплює не лише те, що створив даний етнос, а й мистецькі цінності, котрі він асимілював, взяв від інших... Однак це не заважає кристалізації неповторного культурного поля, трансчасової спадкоємності його характерних особливостей" [4, с.21]. Наукова думка свідчить, що в результаті розвитку і диференціації української танцювальної культури визначилися два напрямки, кожний з яких виконує певну функцію у суспільстві й у самому найширшому розумінні є сценічною (театрально-видовищною) або побутовою формою танцювального мистецтва. Вивчення театрально-видовищних форм хореографічного мистецтва базується на розгляді феномену видовищності та історії розвитку українського музичного театру.

Видовище – це явище, яке відбувається у перцептивному полі спостерігача, набуває статусу особливої події, що надає видовищу яскравий, вражаючий характер, робить його предметом незабутнього переживання. Видовище передбачає той ступінь заглиблення у реальні події, який перетворює пасивного суб'єкта у глядача; співучасть, що забезпечується

атмосферою свята (А.Авдєєв, М.Євреїнов, Г.Кюн, Ю.Ліпс, Г.Тард). У контексті даної статті ми зосереджуємо увагу на етапах еволюції театральних-видовищних форм хореографічного мистецтва України у їх тісному зв'язку з розвитком театального й музично-театального мистецтв на основі підходів філософської герменевтики та феноменологічної естетики Г.Г.Гадамера, Р.Інгартена, М.Мерло-Понті та ін. Смысл цих підходів розкривається у залежності від розуміння видовища як процесу сприйняття творів мистецтва, де ігровий принцип досягає ступеню рефлексивної гри й дозволяє глядачу розуміти твір мистецтва.

Вихідною позицією для аналізу й розуміння театральних-видовищних форм танцювального мистецтва є усвідомлення їх *загальної синтетичної природи*, яка формується внаслідок взаємодії та органічного поєднання музики, хореографії та сценографії. Визначальним у даному синтезі нам вважається взаємозв'язок мистецтв, що розгортаються у часі та ґрунтуються на факторі ритмічної організації, характеризуються першочерговою увагою до розкриття емоційного стану людини (музика та хореографія). Незважаючи на ряд корінних відмінностей, зокрема, щодо специфіки сприймання, вони створюють єдину завершену цілісність. Саме тому *мета статті* – на основі аналізу особливостей мистецького синтезу (переважно музики та хореографії) виявити етапи розвитку театральних-видовищних форм танцювального мистецтва у контексті формування самобутнього національного музично-театального мистецтва.

Театральні-видовищна культура українського народу глибоко закорінена в міфоритуальній архаїчній практиці, архетипах язичницької доби та надбаннях християнської цивілізації. Ранні форми танцювального мистецтва були складовою частиною синкретично-видовищної первісної культури, у надрах якої виникли передумови формування театального мистецтва (принципи пластичної імітації події, розігрування ситуацій). Обряд поступово трансформувався в ігрове дійство, театралізовану розвагу, у якій особливу магічну функцію мали пісні й танці. Синкретизм танцю, пантоміми, музики, слова, костюма, предмета виступає найхарактернішою ознакою давньоукраїнського театального видовища (яскравий приклад – “Маланка”, новорічна гра або весільна гра, весільна драма). Вагомого значення у грі набувають пластичні виражальні засоби, широко використовуються натуралістичні зображення. Ритуальні ігри диференціювалися на: *ігри-змагання* як відтворення подій міфу (“Мак”, “Просо”, “Льон” та ін.), у яких спостерігається зародження конфлікту у формі протидії протилежно спрямованих волей (змагання та сперечання груп виконавців) та *ігри з рідженням*, у яких посилюється роль костюма й атрибутики. В ігрових видах фольклору у язичницький період спостерігається поява елементів професіоналізації танцювальної культури; для виконання ритуальних танців запрошуються професійні танцівники – “плясци” та “плясиці” й музиканти [4, с.22]. Так, дохристиянська видовищна культура характеризується зародженням принципів реалістично-побутових форм видовищності. Виконання ігор для глядачів стає важливим чинником трансформації видовища у традиційну театральну виставу та початком розвитку театральних-видовищних форм мистецтва танцю.

Наступний період у розвитку театральних-видовищних форм хореографічного мистецтва тісно пов'язаний із становленням типологічних особливостей *народної драми*, яка мала генетичний зв'язок із ритуалами. Характерною рисою народної драми виступає те, що пісня і танець у ній становлять сценічну подію, усвідомлюються як учинок. З іншого боку, персонажі дійства не мали індивідуалізованих характеристик і були характерами-масками. У народних драмах спостерігаємо виразну реалістичну тенденцію до відтворення у пісні й танці зрозумілих життєвих ситуацій та побутових обставин. У жанрі народної драми продовжується розвиток реалістично-побутових форм видовищності, відбувається

становлення специфічних танцювальних виконавських засобів та прийомів, заснованих на колективних рухах, емоційних вигуках, яскравому зовнішньому вигляді, гримуванні тощо.

Рубіж XVII – XVIII ст. – період формування нової гуманістичної естетики в українській культурі, закладення фундаменту національної театральної-музичної культури, в надрах якої продовжувався розвиток хореографічного мистецтва, доповнюючись та збагачуючись у процесі становлення шкільної освіти – загальної та мистецької (музичної, театральної). Навіть побіжний огляд мистецьких здобутків шкільної драматургії та шкільного театру Києво-Могилянської академії виявляє близькість до європейського середньовічного містеріального театру з його алегоричністю й умовністю. Танець і пантоміма поряд із музикою, декламацією становили основу шкільної драми, але видовищні форми хореографічного мистецтва були повністю підпорядковані сценічній дії відповідно до сформованими типологічних рис театральних жанрів (містерія, мораліте, міраклі). Особливості організації сценічного простору (розподіл сцени на квадрати або двоповерхова містеріальна сцена), відсутність декорацій, статика художньої дії, узагальненість образів, використання символіки, сценічних ефектів, музичних епізодів сприяли кристалізації прийомів професійної танцювальної майстерності, зокрема таких, як вільне відтворення різноманітних темпоритмів, театральність й емоційна забарвленість хореографічної пластики, важлива драматургічна роль атрибутики, костюма, аксесуарів, бутафорії, гриму.

Поступово театральне мистецтво виходить за межі шкільного сценічного простору на міську площу, що призводить до певних змін у сценічних формах танцювального мистецтва. На особливу увагу заслуговує факт формування танцювальних характеристик у народному ляльковому театрі “Вертеп”, які сповнюються динаміки, імпровізаційних рис на основі протиставлення танцювальних образів у контексті поєднання релігійного та побутового сюжетних мотивів вистави.

У XVII – XVIII ст. в аристократичних колах стають популярними царські вистави як особливий різновид придворно-церемоніальної містерії. Головну роль у професійній організації придворних театралізованих видовищ, сценічних ефектів, танців, ілюмінацій, феєрверків відіграє *magister comediae* (“магістр видовищ”) – прообраз сучасного режисера та балетмейстера. У європейських світських театрах цю функцію виконували капокоміко та регіста в Італії, лорд-камергер – в Англії, інтендант – у Франції, оберфеєрверкер та принципал – у Німеччині.

У другій половині XVIII – поч. XIX ст. у контексті української дворянсько-масткової культури розвиток театральних-видовищних форм хореографічного мистецтва відбувався під впливом кріпацького та дворянського аматорських театрів, які стають утіленням характерного для дворянської культури синтезу пластичних (архітектурне, образотворче, садово-паркове та ін.) та видовищних мистецтв (театральне, музично-театральне, танцювальне). На сценах кріпацьких оперно-балетних театрів К.Розумовського, Д.Ширая, Г.Галагана, Рум’янцева-Задунайського, І.Скорупи з успіхом демонструвалися поруч з операми К.Глюка, В.Белліні, Л.Керубіні, Раупаха, Дж.Россіні – танцювальні хореографічні сюїти на матеріалі українських народних танців (“Метелиця”, “Журавель”), хореографічні спектаклі на античну або середньовічну лицарську тематику “Венера і Адоніс”, “Амур і Психея”, “Павел і Віргінія” тощо. Виконавцями в них були талановиті освічені кріпаки, що мали високий рівень акторської майстерності. Функцію режисерів-постановників усіх видовищних форм виконували відомі музиканти К.Лау, Д.Астаріта, композитори Г.Теплов, О.Аблесимов, регенти Туровський, Чухнов. Таким чином, танцювальна культура України безпосередньо змикалася із загальноєвропейською, а в її надбаннях з’явилася нова самостійна театральна-видовищна форма – балет.

Наприкінці XVIII ст. – на початку XIX ст. у містах Києві, Харкові, Полтаві відкриваються загальнодоступні театри, які стали відомими сценічними майданчиками для розвитку театральних-видовищних форм хореографічного мистецтва. Особливу роль у цьому процесі відіграв Полтавський “вільний” театр на чолі з видатними акторами М.Щепкіним, П.Барсовим, Угаровим, К.Нальотовою, Т.Пряженківською. У постановках акторської трупи Полтавського театру (1819р.) драматичних творів І.Котляревського – “Наталка Полтавка” та “Москаль-чарівник” у жанрах етнографічно-побутової музично-драматичної п’єси та “українського” водевілю виразно розкриваються нові підходи до використання сценічного хореографічного мистецтва в драматургії: чергування танцювальних номерів із розмовними діалогами та музичними номерами, широке використання театралізованих українських народних пісень і танців, жанрів міського фольклору.

Український театр нового часу утвердився як театр музично-драматичний. Актори в театрі були, як правило, синтетичними, вільно володіли співом і танцювальним мистецтвом. Як прекрасні танцюристи славилися корифеї українського театру Микола Садовський, Степан Глазуненко та ін. У цілому, демократизація культурного побуту у XIX ст. (поява вільних театральних колективів) сприяла утвердженню важливої тенденції у сфері професіоналізації українського танцювального мистецтва: розгортався процес перетворення фольклорного танцю у танок артистичний, театральний-сценічний, формувалася новий тип театральних-видовищних форм хореографічного мистецтва. Основну роль у цьому процесі відіграла діяльність українських театральних колективів і, передусім, прославленого театру корифеїв.

Значний вплив на розвиток та професіоналізацію театральних-видовищних форм хореографічного мистецтва в Україні мали польські й російсько-українські антрепризи Д.Ширяя, І.Штейна, Л.Млотковського, Моріс-Піона. Завдяки мобільності, жанрово-стильовій багатоманітності та видовищності репертуару (опера, балет, водевіль, пантоміма, жанри драматичного мистецтва, драматичні переробки), поєднання творів західноєвропейської, російської та української традицій антрепризи могли задовольнити різноманітні смаки й уподобання демократичної публіки. В організації та постановці спектаклю зростає роль антрепренера, який серед інших функцій приділяє особливу увагу навчанню акторів пластиці рухів, основам танцювального й акторського мистецтва. Яскравим прикладом антрепренера й режисера був І.Штейн, який очолив Перший Київський міський театр у 30-х рр. XIX ст. Це був період розквіту театрального мистецтва та театральних-видовищних форм танцювального мистецтва, що засвідчується архівними матеріалами.

Визначною подією культурно-мистецького життя Києва було відкриття 1856 року Другого постійного театру. До складу театру ввійшли драматична та балетна трупи. Репертуар театру традиційно складався з драматичних творів, опер та балетів, що сприяло подальшій професіоналізації українського театрального мистецтва й, зокрема, вдосконаленню виконавської та режисерської складової у розвитку театральних-видовищних форм хореографічного мистецтва.

Поповненню національної скарбниці театральних-видовищних форм у хореографічному мистецтві значно сприяла творчість українських композиторів-класиків у музично-театральних жанрах. Так, творча діяльність Семена Гулака-Артемовського була тісно пов’язана з театральним середовищем. Специфіка театральних-видовищних бачення композитором танцювальної музики стала запорукою плідного залучення танцювальних епізодів у музично-театральну драматургію (танцювальна сюїта в опері “Запорожець за Дунаєм”, водевілі, “живі картинки” та ін.). Вокально-хореографічний дивертисмент “Малороссийская свадьба”, де розгорнута низка танцювальних номерів «під пісню», виразно підкорена засадам класичної дансантиності; сучасні дослідники

хореографічного мистецтва по праву називають її “прообразом українського національного балету” [3].

Оперну спадщину фундатора української національної композиторської школи Миколи Лисенка можна розглядати як творчу лабораторію, у якій кристалізувалися музично-хореографічні моделі різних видів театральних-видовищних форм хореографічного мистецтва – побутово-етнографічні (“Різдвяна ніч”, “Утоплена”, “Тарас Бульба”), сатиричні (“Гопак на Олімпі”, “Танок грацій” з “Енеїди”), класично-романтичні (“Танок Рожевих і Золотих снів” у “Ноктюрні”). Подальші вдаль спроби театралізації народного танцю і використання його як важливого драматургічного компонента зустрічаються у сценічних творах М. Аркаса, А. Вахнянина, І. Воробкевича, В. Матюка, П. Сокальського, К. Стеценка та ін.

Таким чином, процес перетворення народного танцю у справжнє театральне видовище протягом тривалого історичного поступу вимагав втручання фахових театральних режисерів, балетмейстерів, композиторів, збагачення зразків етнічної традиції засобами класичного танцю та професійної музики, тобто вироблення своєрідного лексичного стилю і драматургічних форм. Теоретична фіксація та наукове осмислення даного процесу відбулося у 1919 році з виходом у світ публікації дослідження Василя Верховинця “Теорія українського народного танцю”. Подальший науковий розвиток проблеми синтезу мистецтв (народної танцювальної пластики, сценографії і музики) розвивали у своїх роботах Андрій Гуменюк, Кім Василенко (“Лексика українського народно-сценічного танцю”, 1971, ост. ред. – 1996), Василь Авраменко (“Українські національні танки, музика і стрій”).

Теоретичне осмислення сценічних форм танцю та широке практичне розповсюдження масових форм самодіяльності в радянській Україні у 50–70-х роках ХХ ст. сприяло розквіту народно-сценічного танцювального мистецтва, творчості великої кількості аматорських та професійних ансамблів, вінцем яких став Державний заслужений ансамбль танцю УРСР, очолений Павлом Вірським (нині – Національний ансамбль танцю імені П. Вірського). Саме в надрах цього колективу сформувалися класичні зразки нової театральних-видовищної форми танцювального мистецтва – сюжетні номери. Характерні ознаки сюжетного номеру закладалися у хореографічну практику ще Василем Авраменком (“Січ отамана Сірка”, “Великдень на Україні”, “Русалки” та ін.), але у творчості колективу П. Вірського вони набули класичної довершеності (“Гопак”, “Запорожці”, “Повзунець”, “Чумацькі радощі”, “Лісоруби”, “Шевчики”, “Про що верба плаче” та ін.). Типологічні ознаки сюжетного номера: а) жанрова визначеність (ліричний, героїчний, жартівливий жанр);

б) акторська багатовимірність втілення хореографічного образу;

в) режисерська інтерпретація; г) глядацька інтерпретація зображеного.

У сучасній українській національній танцювальній культурі репрезентована найскладніша й найбільш багатогранна театральних-видовищна форма хореографічного мистецтва – балет, у якому особливо яскраво проступає проблема формування цілісного художнього організму, взаємозв’язок виразових систем музики, хореографії та візуальних мистецтв (сценографія). Доробок українських композиторів нині наближається до сотні балетів, які побачили світ рамп. Серед них – високохудожні “Лілея” К. Данькевича, “Лісова пісня” М. Скорульського, “Камінний господар” В. Губаренка, “Ольга” Є. Станковича та інші, що засвідчують усебічне володіння законами жанру й водночас прагнення прокладати нові шляхи його розвитку, пошук прийомів оновлення сучасних театральних-видовищних форм хореографічного мистецтва.

Для танцювальної культури початку ХХІ ст. характерні спроби оновлення сценічної хореографічної пластики поза сферою класичного танцю, а саме – кристалізація танцю модерн з його різними напрямками й течіями (ритмопластичний, “вільний”, експресіоністичний тощо), що була започаткована послідовниками Айседори Дункан і

виховної методики Е.Жак-Далькроза на українському ґрунті в Галичині О.Суховерською, О.Федак-Драгомирецькою та іншими (на радянській території танок модерн не культивувався до початку 90-х років ХХ ст.).

Процесу оновлення театральних-видовищних форм хореографічного мистецтва сприяють сучасні фестивалі, конкурси (ім. С.Лифаря, ім. В.Ніжинського), створення колективів танцю модерн. Специфічні театральні-видовищні форми сучасного хореографічного мистецтва утворюються при зміні стильової спрямованості музичного компонента мистецького синтезу (форми естрадного танцю на основі хіп-хопу, брейк-дансу, джазу тощо), активізації взаємозв'язків зі спортом (спортивний бальний танець, балет на льоду), посиленні-абсолютизації театального компонента (театр танцю). Подальший розвиток бальних танців сьогодні – шлях поступової персоналізації театальної та музичної режисури, втілення у танці принципів реалізму в акторському мистецтві, злагодженості ансамблю, майстерності, блискучої техніки. Театр танцю в епоху постмодерну обов'язково поєднує такі компоненти, як ігрове драматичне дійство, високопрофесійна музична основа та видовищність. Сучасна художня практика театру танцю формується під впливом соціокультурних факторів, серед яких найважливіший – становлення нового світосприйняття, що перестає бути цілісним, набуває рис мозаїчності, колажності, кліповості. Таке специфічне неоформлене світосприйняття і стає новою естетикою постмодерну, яка безпосередньо впливає на модифікацію характерних ознак сучасних театральних-видовищних форм хореографічного мистецтва.

Нові синтетичні театральні-видовищні форми танцю збагатили мистецтво найтоншими почуттями, високими думками, здатними сформувати аристократизм духу, шанобливе ставлення до естетичних та символістичних витівків сучасності. Мистецька проблематика збагачується новими гранями: на місце вічної проблеми свободи творчості заступає проблема свободи вибору глядача, який віддає перевагу справжнім, а не штучним почуттям. Театральність нових форм наповнює реальність, танцювальне мистецтво звільнюється від соціального тиску, надмірної патетики. Посилення у сучасному хореографічному мистецтві елементів театральності (гра, сценічна дія, простір, зорова партитура), трактування процесу створення хореографічного образу як художнього перетворення об'єктивує процес театралізації танцю з метою загострення взаємодії танцювальних образів – образів відображення та образів взаємодії одночасно.

Таким чином, історико-культурні передумови становлення театральних-видовищних форм хореографічного мистецтва в Україні тісно пов'язані з історичною еволюцією театальної й музично-театальної культури. Тому доречно вважати *хореографічні театральні-видовищні форми* своєрідною межею функціонування певних традицій українського музично-театального мистецтва. Розвиток сучасної хореографії у дуалістичному руслі відповідності музичним засобам виразності та законам розвитку театального мистецтва (жанрова та стильова визначеність, концептуалізм художньої дії і організації сценічного простору, художні прийоми й засоби та ін.) дозволяє зробити висновки про історичну співвіднесеність розвитку хореографічних театральних-видовищних форм з еволюцією форм театального й музично-театального мистецтва.

Процес театралізації є потужним фактором сучасного структурування видів мистецтва та театральних-видовищних форм у мистецтві, хореографічному мистецтві зокрема. Це дає можливість досліджувати сценічну хореографію, її різноманітні театральні-видовищні форми як окремий *вид сучасного театального й музично-театального мистецтва*. Дослідження театральних-видовищних форм хореографічного мистецтва дозволяє вирішити питання синтезу театральних прийомів у сучасному

хореографічному видовищі: синтез психологічного, експериментального театру та самостійної видовищно-зорової партитури дійства (костюми, освітлення сцени). Дослідження взаємопроникнення музичного і драматичного театру (драматизація оперного й балетного видовищ; нова роль музики і пластики у драматичній виставі) як “музична партитура вистави” зосереджує увагу на важливості ролі драматургії у хореографічному мистецтві.

1. Андріанова Н. Шляхи розвитку українського театру. – К., 1960.
2. Дынный Т. Крепостной театр. – М., 1994.
3. Загайкевич М.П. До питання визначення основ курсу “Українська танцювальна культура” //Вісник Міжнародного Слов’янського університету. Харків. – Т.8. – №1. – С.21–25.

An author examines the stages of forming of choreographic theatrics of Ukraine in the context of development of the Ukrainian music-theatrical culture. In work determination of concept is offered “theatrically-spectacle forms of choreographic art”.

Key words: *choreographic theatrics, music-theatrical culture, theatrically-spectacle forms of choreographic art.*

УДК 78.03 (477): 783.8

ББК 85.314.1

Жанна Зваричук

РОЗВИТОК ДУХОВНОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА ГАЛИЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ У ДЗЕРКАЛІ ПЕРІОДИКИ.

У статті автор на основі критичних відгуків у періодичних виданнях кінця ХІХ століття робить висновки про специфіку національного виконавського стилю у сфері духовної музики Галичини, духовного хорового виконавства, про розвиток і плідне відтворення традицій національного хорового мистецтва.

Ключові слова: *преса, духовне хорове виконавство, хор, Служба Божя.*

Українська духовна хорова творчість своїм розвитком і розквітом значною мірою зобов’язана різним регіональним школам, завдяки яким були збережені і примножені давні національні традиції. Одним із таких центрів була Галичина, де відбувалося цілеспрямоване плекання національної хорової культури, де виховувалось покоління українських хорових диригентів і композиторів і, за сприятливих суспільно-політичних умов, із другої половини ХІХ століття інтенсивно розгорнулися питомі чинники українського богослужбового мистецтва.

Актуальність теми зумовлена потребою вивчення регіональних виконавських традицій у галузі духовного хорового виконавства як сфери, де століттями концентрувались високомистецькі цінності та конкретизації загальної картини розвитку української хорової культури.

Основним джерелом і фактором осмислення специфіки національного виконавського стилю у сфері духовної музики Галичини є різномірні публікації у тогочасній пресі. **Мета і завдання** дослідження полягають у з’ясуванні сутності виконавських традицій, особливостей “звучання” і стильової репрезентативності духовної музики, необхідних складових виконання цих творів, зокрема – адекватності