

## ■ УДК 792.82:165.325

**К. І. Шкурєєв**, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

**АНТРОПОМОРФНІ ФАКТОРИ СТВОРЕННЯ БАЛЕТІВ (XX СТ.)**

Розглянуто проблемні питання створення сучасних балетів на основі понять антропоморфізму та анімізму як факторів, що найбільше відповідають образній системі балетної вистави. На прикладі балетів «Синій птах» (за п'єсою М. Метерлінка) та «Лісова пісня» (за п'єсою Леси Українки) доведено, що звернення до подібних образних джерел у сценарній та сценічній практиці розширює спектр виражальних засобів і можливості творчого пошуку виконавців та постановників балету. Це стосується й когнітивних засобів прочитання образної системи балетних вистав, які базуються на принципах одухотворення явищ та об'єктів живої природи.

**Ключові слова:** антропоморфізм, анімізм, М. Метерлінк, Леся Українка, балет «Синій птах», балет «Лісова пісня».

**К. И. Шкуреев**, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

**АНТРОПОМОРФНЫЕ ФАКТОРЫ СОЗДАНИЯ БАЛЕТОВ (XX В.)**

Рассмотрены проблемные вопросы создания современных балетов на основе понятий антропоморфных факторов, наиболее соответствующих образной системе балетного представления. На примере балетов «Синяя птица» (по пьесе М. Метерлинка) и «Лесная песня» (по пьесе Леси Украинки) доказано, что обращение к подобным образным источникам в сценарной и сценической практике расширяет спектр выразительных средств и возможности творческого поиска исполнителей и постановщиков балета. Это же касается когнитивных средств прочтения образной системы балетных представлений, построенных на принципах одухотворения явлений и объектов живой природы.

**Ключевые слова:** антропоморфизм, анимизм, М. Метерлинк, Леся Украинка, балет «Синяя птица», балет «Лесная песня».

**K. I. Shkuriiev**, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**ANTHROPOMORPHISM AND ANIMISM AS THE UNCHANGEABLE FACTORS OF THE BALLET CREATION (THE 20TH CENTURY)**

The author examines the issues of developing the modern ballets based on the concepts of animism and anthropomorphism as the factors which are the most relevant to the imaginative system of ballet performances. It is proved that dealing with such imaginative sources in screenwriting

and stage practice expands the range of expressive means and possibilities of creative identification for ballet performers and directors (the author uses as an example the ballets "The Blue Bird" based on Maurice Maeterlinck's play and "Forest Song" based on Lesya Ukrainka's play). The same concerns the cognitive means of interpreting the imaginative system of the ballets developed on the principles of animation of the phenomena and objects of nature.

**Key words:** anthropomorphism, animism, Maurice Maeterlinck, Lesya Ukrainka, "The Blue Bird" ballet, "Forest Song" ballet.

**Постановка проблеми.** Серед форм архаїчної свідомості є такі, що стосуються створення сучасних творів мистецтва, зокрема балетного. Це насамперед анімізм та антропоморфізм, котрі найбільше відповідають особливостям дитячої психології як засобам осмислення світу загалом. У зрілому віці ці чинники сприяють розвиткові поетичних засобів мислення глядачів та їхнього світосприйняття, «виправданню» умовних театральних прийомів, зокрема фантастичних й алегоричних.

Без переосмислення вистав цього напрямку в дитячому віці «доросла» глядацька аудиторія виявляється менше підготовленою до умовності мови танцю та балетної драматургії, де побутова правдоподібність небажана, а в деяких випадках — неможлива.

Когнітивність сприйняття виражальних та зображальних засобів музичних вистав (насамперед балетних) має бути предметом розгляду не тільки психологічних досліджень, а й культурологічних, мистецтвознавчих студій. Це уможливить ґрунтовно проаналізувати репертуарну політику балетного театру (зокрема дитячого), передувати звернутися до тих або інших образних сценарних джерел та закономірностей творчого пошуку виражальних засобів у сценічній практиці.

**Мета статті** — розширити проблемно-дослідницьке коло творів балетного жанру та розглянути історико-культурний контекст передумов їх створення.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Серед основних досліджень у цій галузі виокремимо працю російського фахівця із соціальної філософії Т. О. Титової «Антропоморфізм як спосіб опанування дійсності». У ній розглянуто проблему антропоморфізму в традиційній і сучасній культурах та філософії, евристичні можливості в різних сферах соціогуманітарного знання. Антропоморфізація, на думку Т. Титової, є «одним з основних прийомів, який використовується в процесі пізнання людиною світу, оскільки в цьому разі людина «переймає» на себе властивості тих об'єктів, які намагається засвоїти» [1].

Безсумнівно, це стосується й мистецької галузі, де митець намагається побудувати в художньому творі свою модель світу, яку глядачеві (читачеві, слухачеві) необхідно осягнути, засвоїти, тобто «розшифрувати». Певні відомості про ознаки анімізму, аніматизму й антропоморфізму в літературній основі сценічних творів та їх образного вирішення в роботі акторів та постановників іноді знаходимо в розвідках сучасних балетознавців (Е. Бочарникова, Г. Іноземцева, Г. Біляєва-Челомбитько). Проте здебільшого вони стосуються зображального аспекту виконавської майстерності артистів, котрі втілюють на сцені образи птахів, звірів та інших представників фауни. Таким чином, вважаємо за необхідне виокремити невідомі раніше аспекти загальної проблеми, проаналізувати образні джерела та закономірності творчого пошуку виражальних засобів через призму аніматизму та антропоморфізму.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Антропоморфізм — (від грец. *ανθρωπος* — людина, грец. *μορφή* — вигляд, форма) — поширення фізичних та інтелектуальних властивостей людини на тварин, рослини, речі та явища навколишнього світу. Антропоморфізм є основою майже всіх релігій, котрі уявляли богів у людській подобі, а також був ґрунтом для стародавньої поезії й народної творчості загалом. Ознаки антропоморфізму проявляються в образному мисленні, сучасному мистецтві й літературі, наприклад, у байках, казках, де різним тваринам і речам приписуються людські властивості [2].

Анімізм (від лат. *anima* — душа, *animus* — дух) — «віра в те, що предмети, природні явища, тварини пов'язані з їх містичною сутністю, насамперед, із духами» [3]. Проте ми не розглядаємо анімізм як вірування людей в існування духів та потойбічне життя. У зв'язку із темою дослідження доцільніше дослідити аніматизм, тобто стародавнє вірування, згідно з яким у кожного предмета, навіть у «неживому» світі, є душа.

Ідею класифікації дитячого анімізму як психологічної категорії запропонував видатний учений Великої Британії, один із засновників етнології та антропології Е. Б. Тайлор. У дослідників дитячого анімізму були різні точки зору щодо його трактування, зокрема щодо спорідненості з біогенетичною концепцією розвитку людини.

«Такої позиції активно дотримували насамперед у часи домінування марксистсько-ленінської філософії, зберігаючи в незаперечних догмах постулат про нерівноправне положення класу панів і класу рабів» [4]. Дитячий анімізм успішно виконував виховну мету з досягненням певного, зрілого віку малечі. У цьому процесі задіяно й театр. Навіть у творах, що відображали життя представників флори

та фауни, простежується суто соціальна мотивація вчинків героїв («Чіполліно» Дж. Родарі, «Мальчиш-Кібальчиш» А. Гайдара). Балети на ці, доволі соціологізовані теми, були з успіхом поставлені на сценах провідних театрів колишнього СРСР (Москва, Київ, Харків та ін.).

Сучасні психологи продовжують вивчати цю особливість дитячого мислення, яке впливає на здатність розрізняти живі й неживі об'єкти у процесі когнітивного розвитку. Анімізм як віра в те, що предмети, природні явища, тварини або рослини наділені душею, у радянському мистецтві набув поширення. Однак суспільна повага до традицій МХТ (театру, заснованого К. Станіславським та В. Немировичем-Данченком) та глядацькі інтереси дозволили впродовж тривалого часу зберігати в репертуарі цього колективу виставу за п'єсою бельгійського драматурга-символіста М. Метерлінка «Синій птах» (поставлена в 1908 р.).

У творі йдеться про те, як головні герої, брат і сестра Тільтіль та Мітіль, напередодні Різдва вирушають на пошуки щастя, що символізує Синій птах. Чарівна шапочка, яку одягає Тільтіль, допомагає побачити душі речей: Хліба, Води, Вогню, Часу. Наділяючи душами навколишній світ, автор не тільки доводить, що в дітей особливе сприйняття буденних предметів, а й засвідчує чарівність життя: воно дарує щодня нову радість. Країна Спогадів, куди потрапляють діти й де зустрічаються зі своїм Дідусем та Бабусею, — це країна померлих. Країна Майбутнього стає для мандрівників Синього птаха місцем надзвичайних футуристичних видінь. Таким чином, антропоморфізм та анімізм як драматургічні прийоми є головними в жанровій символіці твору Метерлінка й найбільше відповідають його видовишно-театральній суті. Ще більш очевидними ці ознаки є в балетному жанрі.

Балет «Синій птах» на музику І. Саца тривалі роки був «візитівкою» дитячого музичного театру в Москві, очолюваного Н. І. Сац. Навіть фасад будівлі цього першого у світі музичного театру для дітей з 1979 р. прикрашає скульптура Синього птаха на золотій арфі, що стала своєрідним символом театру.

Історія вистави «Синій птах» розпочалася задовго до заснування театру. Н. І. Сац ще в дитинстві відвідала однойменний спектакль Московського художнього театру. Музику до нього написав батько Н. І. Сац — композитор І. О. Сац. Його музичні теми гармоніювали з тим, що відбувалося на сцені, і створювали враження казкової фантазії.

У балеті «Синій птах» на музику Іллі Саца (перша постановка — 1983 р.) музичні теми набули симфонічного розвитку. Цю місію виконав композитор М. Р. Раухвергер, з котрим співпрацював диригент

Л. Гершкович, балетмейстер — Б. Ляпаєв. Балет «Синій птах» у результаті повністю відповідав ідеям Н. І. Саца її театру: «створювати для дітей мистецтво високого рівня, заперечуючи поширену думку, що опера та балет — «мистецтво для дорослих». Саме такі спектаклі здатні навчити дітей любити балетне мистецтво, втім, вони цікаві й дорослій публіці, оскільки мають самостійну цінність[5].

У своє 50-річчя (2016) театр представив нову постановку, що цього разу прозвучала в обробці відомого російського композитора Є. Подгайца (диригент — К. Хватинець, художник — Е. Капелюш, балетмейстер-постановник — К. Симонов). Нова вистава об'єднала три покоління сім'ї Сац: композитора, котрий написав музику до легендарної постановки п'єси М. Метерлінка «Синій птах» у МХТ у 1908 р., його доньки — ініціатора постановки вистави 1983 р. Нарешті цю, понад столітню, історію, продовжила Р. М. Сац, онука композитора та донька Н. І. Сац (авторка лібрето та ведуча).

Антропоморфна сутність персонажів та анімістичні ідеї Метерлінка постановники повністю реалізували в балетному спектаклі. Поява кожної дійової особи була персоніфікованим виходом, що, з урахуванням оригінальних костюмів та індивідуальної хореографічної пластики, надавала образні, динамічно намальовані характери та властивості Води, Вогню, Кішки, Собаки та інших дійових осіб. Характеристики персонажів супроводжувалися музичною партитурою: появу Води знаменували дзюркотливі звуки арфи з челестією та дзвіночками, поривчасті рухи Вогню — труба, Кішка — саксофон і кларнет, англійський ріжок — Хліб. При цьому в спектаклі є й вокальна складова: хор і солісти. Наприклад, хор а сарелла супроводжує появу Душі світла. Крім того, що кожен персонаж має темброву або жанрову характеристику, до партитури, сучасної за своєю музичною мовою, органічно ввійшли теми, написані І. Сацем для постановки 1908 р.

У балеті за твором М. Метерлінка постановники втілили ті ситуаційні положення, які потенційно вможлилювали танець, і таким чином створили дуети Закоханих, Вогню й Води, Дідуса й Бабусі в Країні Спогадів, тріо Мітіль і Нежиті (задуманої у двох втіленнях). У масових танцях вдало побудовано двопланову композицію танцю зірок, за якими спостерігають мандрівники, сидячи на авансцені, а також використано відеокамери в сцені Цариці Ночі, і Танець війни з його актуальним антивоєнним пафосом.

Спектакль замислили таким чином, що Тільтіль, Мітіль та інші подорожують крізь картини, які змінюються. Кожна з них побудована за однаковим структурним принципом: таємнича дія за прозорою

завісою, потім відбуваються підняття завіси, дивертисмент, чергова невдача в пошуках Синього птаха, дудка, що означає вихід з ситуації, наступна сцена. Це дозволяло підтримувати чітку конструкцію вистави й за часом, і за кількістю елементів. У фіналі головні персонажі на прощання повторювали свої вихідні номери з експозиції спектаклю, залишаючи в пам'яті дітей і власні образи й пов'язану з ними музику.

Порівняно з п'єсою Метерлінка, постановники балету дещо змінили «ідейний напрям спектаклю: якщо в Метерлінка Тільтіль і Мітіль подорожують заради порятунку хворої сусідки, то в балеті очевидний загальнолюдський пафос: «Щастя для всіх, і нехай ніхто не підє скривдженим!» [5].

Українська драматургія та сценічне мистецтво мають свій приклад використання жанру драми-феєрії, для котрого властивим є фантастично-казковий сюжет та неймовірні перетворення. У такій драмі поряд з людьми діють створені їхньою уявою фантастичні істоти. «Лісова пісня» — нова жанрова форма Лесі Українки — філософська драматична поема з усіма ознаками антропоморфізму та анімізму.

Це стосується зокрема Лісовика — головного духа лісу, який суворо оберігає лісовий світ, проте справедливо ставиться до світу людей та застерігає Мавку від підступності й зради. Вороже до світу людей налаштовані представники водного світу — Водяник та Русалка. Водяник — це суворий дух води, який стежить за порядком, не любить чужинців. Русалка — легковажна та грайлива подруга Мавки, проте в неї зовсім інший характер. Вона заздріслива, підступна та лиха, заздрить щастю Мавки й мріє погубити її коханого Лукаша. Русалка Польова — подруга Мавки із зовсім іншим, лагіднішим, характером. Вона благає Мавку зупинити Лукаша, коли той починає жати пшеницю в полі, таким чином завдаючи болю Русалці Польовій.

Перелесник — надзвичайно жвавий, веселий лісовий хлопець, закоханий у Мавку, — допомагає їй у скрутні хвилини, намагається врятувати життя. Той, що греблі рве, — побратим першого, жвавий та енергійний хлопець із занадто емоційною та непередбачуваною поведінкою.

Того, що в скелі сидить, Леся Українка описала як злого та лихого духа підземелля, який карає неслухняних лісових істот за порушення місцевих законів (так, він ув'язнює Мавку за те, що вона кохалася з людським хлопцем). Отже, текст твору насичений демонолексикою, характерною українському фольклорові.

Дослідниця творчості Лесі Українки слушно зауважує, що химерний світ давніх українських вірувань на все життя полонив уяву

письменниці, незмінно збагачував її образне коло. У «Лісовій пісні» відображена переважно язичницька картина світу, яка здебільшого характеризується шанобливим ставленням до духів природи.

Зображені Лесею Українкою демонологічні персонажі переважно збігаються з українським фольклором. Водночас кожен з демонологічних образів у «Лісовій пісні» — не просто механічне перенесення витвореної народною фантазією відповідної надприродної сили. Залишивши русалок демонічними істотами, письменниця водночас наділила їх загальнолюдськими рисами: вони по-людськи сприймають, відчувають і переживають радощі, невдачі, горе, зовні вони виглядають, як звичайні люди [6].

Прем'єра вистави «Лісова пісня» за Лесею Українкою відбулася в 1918 р. Одноійменна балетна вистава на музику М. Скорульського (балетмейстер С. Сергєєв) уперше поставлена лише в 1946 р. Після цього тричі здійснено постановку на українській столичній сцені (1972, 1986, 1991) у хореографічних редакціях В. Вронського, В. Ковтуна, В. Литвинова. Створена в часи розквіту радянської хореодрами, ця вистава не відразу, але сприяла поступовому подоланню українського балету від канонів «соціалістичного реалізму» та побутових мотивацій танцю на сцені.

Драма-феєрія Лесі Українки стала джерелом виникнення ще одного балетного твору — «Лісова пісня» композитора Г. Жуковського, поставленого в Большому театрі СРСР балетмейстерами О. Тарасовою та О. Лапаурі (1961). «За жанровими різновидами постановка належала до різновиду лірико-психологічної хореографічної п'єси, з феєричними елементами, але виявилася занадто спрощеним і драматургічно неповноцінним її зразком. І в цьому свою негативну роль відіграло надто довільне тлумачення літературного першоджерела» [7, с. 176].

«Лісова пісня» Г. Жуковського створена «за мотивами» твору Лесі Українки. Можливо, побоюючись складності від творення хореографічними засобами глибоких філософсько-психологічних проблем, автори спростили конфліктну зав'язку п'єси до мелодраматичного трикутника Мавка-Лукаш-Килина, обмежили дію любовною інтригою. У процесі «стиснення» сюжету вилучено образ Того, що у скелі сидить, а з ним — важливий символічний мотив душевного переродження Мавки, жертвності й окрилюючої сили її любові.

В інакшому, ніби «притмненому» світлі, постали образи одухотвореної природи. Творці балету відмовилися від окремих портретних описів фантастичних жителів лісу, замінивши їх загальною характеристикою лісового царства. Центральне місце посідає значний епізод з третього акту («Вакханалія природи») — танок гніву друзів Мавки

з приводу зради Лукаша, котрий, всупереч задумові Лесі Українки, представляє ворожі людині сили природи. Кардинально не відповідає смислової сутності драми-феєрії й щасливе завершення: замість загибелі Лукаша — радісне поєднання закоханих.

«Балетмейстери-постановники О. Тарасова та О. Лапаурі вирішили модернізувати хореографічну лексику, що особливо позначилося на побудові фантастичних сцен з їх кутастими, різконакресленими контурами танцювальних форм, безладним нагромадженням зображальних деталей у масових мізансценах тощо» [7, с. 186].

Невідповідність між змістом літературного першоджерела та його обмеженим музично-хореографічним тлумаченням призвела до несумісності звукового й пластичного рішення, унеможливила виникнення цілісного та неповторного художнього «організму». А це спричинило надто нетривале сценічне життя твору.

**Висновки.** Анімізм та антропоморфізм є нагально необхідними у створенні одухотвореної та поетично піднесеної образної системи балетних вистав. При цьому ключові символи первісного (тобто літературного) матеріалу набувають драматургічного розвитку та з вербальної перекладаються на часопросторову сценічну мову. У когнітивному розумінні вони сприяють поетичним засобам мислення глядачів та їх світосприйняттю, «виправданню» умовних театральних прийомів, зокрема фантастичних й алегоричних. У ранньому віці ці чинники найбільше відповідають особливостям дитячої психології як засобам осмислення світу загалом.

Подібні перетворення можна простежити на прикладах створення балету за твором бельгійського драматурга-символіста М. Метерлінка «Синій птах», де діють у числі інших персонажів утілення (сутності) свійських тварин, Хліба, Води, Вогню тощо.

В українській драматургії та сценічному мистецтві є свій приклад використання жанру драми-феєрії, для котрого властиві фантастично-казковий сюжет та неймовірні перетворення. У такій драмі поряд з людьми також діють створені їхньою уявою фантастичні істоти. «Лісова пісня» була для свого часу новою жанровою формою, створеною Лесею Українкою. Невипадково філософська драматична поема, де наявні ознаки антропоморфізму та анімізму, стала базисом для створення однойменного балету з усіма ознаками національного фольклору, особливо такого його відгалуження, як демонологія.

У «Лісовій пісні» Лесі Українки відбилася переважно язичницька картина світу, що здебільшого характеризується шанобливим ставленням до духів природи. Це певним чином відобразилося на образному змісті балетної вистави на музику М. Скорульського, створеної



в 1938 р. й показаної глядачам у 1946 р., коли в радянському балеті переважав жанр хореодрами, суто реалістичного, прозового погляду на світ. За законами цього жанру символічні мотиви душевного переродження, достеменних зв'язків з поетичним світом природи, що оточувала людину, нівелювалися, не отримували емоційної наснаги. Особливо непереконливою в цьому сенсі була постановка однойменного балету за твором Лесі Українки на музику Г. Жуковського на сцені Большого театру СРСР у 1961 р. Адаптована до сприйняття російських глядачів, вона втратила поетику оригіналу, яскраво наснажений антропоморфізм як засіб поетичного одухотворення природних явищ та фольклорних героїв. Проте й «Синій птах», і «Лісова пісня» є до цього часу характерними прикладами жанру, які свідчать про переваги анімістичних уявлень та суто поетичну образність при створенні літературної основи балетних постановок.

Перспективи подальших розвідок пов'язані з розширенням дослідницького поля означеної проблеми через звернення до значної кількості вистав відповідної тематики для дорослих і дітей.

#### Список використаних джерел

1. Титова Т. А. Антропоморфизм как способ освоения действительности / Т. А. Титова: автореф. дисс. ... канд. философ. наук. — Казань. — 2013. — 21 с.
2. Антропоморфізм [Електронний ресурс]. — Режим доступу : [https://uk.wikipedia.org/wiki/ Антропоморфізм](https://uk.wikipedia.org/wiki/Антропоморфізм). — Назва з екрана.
3. Анімізм [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <https://uk.wikipedia.org/wiki/Анімізм>. — Назва з екрана.
4. Аникин И. История религий [Электронный ресурс]/ И. Аникин. — Режим доступа : [http://www.e-reading.club/chapter.php/97498/5/Anikin\\_Istoriya\\_religii\\_konspekt\\_lectiii.html](http://www.e-reading.club/chapter.php/97498/5/Anikin_Istoriya_religii_konspekt_lectiii.html). — Загл. с екрана.
5. Зисман В. «Синяя птица» Метерлинка на сцене театра Сац [Электронный ресурс] / Владимир Зисман. — Режим доступа : <http://www.rewizor.ru/music/special-projects/videt-muzyku/retsenzii/sinyaya-ptitsa-meterlinka-na-stsene-teatra-sats/>. — Загл. сэкрана.
6. Вишневська Г. Особливості об'єктивації концепту «русалка» у «Лісовій пісні» Лесі Українки [Електронний ресурс] / Галина Вишневська. — Режим доступу : [http://linguistics.kspu.edu/webfm\\_send/1426](http://linguistics.kspu.edu/webfm_send/1426). — Назва з екрана.
7. Загайкевич М. П. Драматургія балету /М. П. Загайкевич. — Київ : ІМФЕ. — 1978. — 258 с.

#### References

1. Titova T. A. Antropomorfizm kak sposob osvoyeniya deystvitelnosti / T. A. Titova: avtoreferat diss. ... kand. filosof. nauk. — Kazan, 2013. — 21 s.
2. Antropomorfizm [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu <https://uk.wikipedia.org/wiki/>. — Nazva z ekrana.

3. Animizm [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu <https://uk.wikipedia.org/wiki/Animizm>. — Nazva z ekrana.
4. Anikin I. Istoriya religiy [Elektronnyi resurs] / Y. Anykyn — Rezhym dostupu : [http://www.e-reading.club/chapter.php/97498/5/Anikin\\_Istoriya\\_religii\\_konspekt\\_lekcii.html](http://www.e-reading.club/chapter.php/97498/5/Anikin_Istoriya_religii_konspekt_lekcii.html). — Nazva z ekrana.
5. Zisman V. "Sinyaya ptitsa" Maeterlinck anastseneteatra Sats [Elektronnyi resurs] / Vladimir Zisman. — Rezhym dostupu : <http://www.rewizor.ru/music/special-projects/videt-muzyku/retsenzii/sinyaya-ptitsa-meterlinka-na-stsene-teatra-sats/>. — Zahl. s ekrana.
6. Vyshnevskaya H. Osoblyvostiob, iektyvatsii kontseptu «rusalka» u «Lisovii pisni» Lesi Ukrainky [Elektronnyi resurs] / Halyna Vyshnevskaya. — Rezhym dostupu : [http://linguistics.kspu.edu/webfm\\_send/1426](http://linguistics.kspu.edu/webfm_send/1426). — Zahl. s ekrana.
7. Zahaikevych M.P. Dramaturhiia baletu /M. P. Zahaikevych. — Kyiv: IMFE, 1978. — 258 S.

#### ■ UDC 792.82:165.325

**Shkurieiev K. I.**, Postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **ANTHROPOMORPHISM AND ANIMISM AS THE UNCHANGEABLE FACTORS OF DEVELOPING BALLET (THE 20TH CENTURY)**

**The aim of this paper** is to examine the issues of developing the modern ballets based on the concepts of animism and anthropomorphism as the factors which are the most relevant to the imaginative system of ballet performances.

**Methodology.** The paper makes it possible the thorough analysis of the repertoire policy of ballet theatres (including the ballet theatres for children), preconditions of referring to certain imaginative script sources and patterns of creative identification of expressive means in performance practice. The author also examines the cognition of perception of expressive and figurative means of musical performances (especially ballet), that is not only psychological research, but also culturological and art criticism studies.

**Results.** Animism and anthropomorphism are surprisingly necessary to create the inspired and poetic imaginative system of ballet performances. The key characters of the original (i.e., literary) material gain the dramatic development and are translated from verbal language into time and space theatrical one. In the cognitive sense they contribute to the poetic means of audience thinking and their perception of the world, "justification" of the conventional theatrical techniques, including the fantastic and allegorical ones. At an early age, these factors most correspond to the features of child psychology as a means of understanding the world in general. We can see such transformation in the development of "The

Blue Bird" ballet based on the work of Belgian symbolist-playwright M. Maeterlinck and in Ukrainian drama and stage art in "Forest Song" drama-fairy show by L. Ukrainka.

**Novelty.** For the first time it is proved that philosophical dramatic poem "Forest Song" including the signs of anthropomorphism and animism has become the basis for the creation of the ballet with all the features of national folklore, especially demonology.

The **practical significance** consists in expanding the area of research of this issue due to the large number of corresponding performances for adults and children. Interpreting such imaginative sources in screenwriting and stage practice can expand the range of expressive means of creative identification for ballet performers and directors.

**Key words:** anthropomorphism, animism, Maurice Maeterlinck, Lesya Ukrainka, "The Blue Bird" ballet, "Forest Song" ballet.

*Надійшла до редколегії 21.12.2016 р.*