

12. Реалізація державної політики у галузі культури : Аналітичний звіт Міністерства культури України за 2012 рік. – К., 2013. – 83 с.
13. Станішевський Ю. О. Український радянський балетний театр (1925–1975) / Ю. О. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 1975. – 223 с.
14. Фриз П. І. Історико-типологічний аспект розвитку української хореографічної культури / П.І. Фриз // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [зб. наук. пр. ; вип. XX]. – К. : Міленіум, 2008. – С. 139–147.
15. Чуприна П. Я. Творча діяльність Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка в контексті розвитку української художньої культури (1991–2001) : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Петро Якович Чуприна. – К., 2005. – 20 с.
16. Шаповал О. В. Творча діяльність балетмейстера А. Ф. Шекери в контексті історії української хореографічної культури 60–90 рр. ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / О. В. Шаповал. – К., 2006. – 196 с.
17. Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків : у 3-х т. Т. 1. / Д. І. Яворницький. – К. : Наукова думка, 1990. – 592 с.

УДК 792.8.071.2(477)

*Захарчук Наталія Володимирівна,  
старший викладач Східноєвропейського  
національного університету  
ім. Лесі Українки*

## **ТВОРЧА КОНЦЕПЦІЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРА МИКОЛИ ТРЕГУБОВА**

*У статті досліджено розвиток українського балетного театру 50-х років ХХ століття на прикладі творчості заслуженого діяча мистецтв України М. Трегубова (1912–1997 рр.). Розкрито зміст художніх принципів, якими керувався митець, головні концепції композиції та постановки танцю і мистецтва балетмейстера.*

**Ключові слова:** балетмейстер-постановник, концепція, пластичний образ.

**Захарчук Наталія Владимировна. Творческая концепция балетмейстера Николая Трегубова.**

*В статье исследовано развитие украинского балетного театра 50-х годов ХХ века на примере творчества заслуженного деятеля искусств Украины М. Трегубова (1912–1997 гг.) Раскрыто содержание художественных принципов, которыми руководствовался художник, главные концепции композиции и постановки танца и искусства балетмейстера.*

**Ключевые слова:** балетмейстер-постановщик, концепция, пластический образ.

**Zakharchuk Natalia. The creative concept of the choreographer Nicholas Tregubov.**

*The article deals with the development of Ukrainian ballet theater in the 50-s of the twentieth century by the example of works of the ballet master, Merited Artist of Ukraine M. Trehubov (1912–1997). It is exposed the principles, that ballet master was guided, the main conceptions of composition and dance staging, the art of the ballet master.*

**Key words:** ballet master, conception, figurative image.

Український балетний театр ХХ століття як величезний пласт національної художньої культури завжди знаходився у центрі уваги мистецтвознавців. Проте невпинна трансформація національного соціокультурного простору за сучасних умов значною мірою обумовлює необхідність більш глибокого та критичного вивчення цього феномена. На особливу увагу, зокрема, заслуговує багатогранна діяльність видатних діячів українського балетного театру, чий неоціненний внесок сформував творчу неповторність провідних сценічних колективів.

Окреслені тенденції визначають потребу ґрунтовного, комплексного аналізу діяльності багатьох неперевершених балетмейстерів, творчість яких ще не стала об'єктом спеціальних наукових досліджень й досі ігнорується мистецтвознавцями, зокрема хореологами. Серед них – ім'я видатного балетмейстера Миколи Івановича Трегубова, художні пошуки якого становлять значний інтерес для наукового дослідження. Історичний аспект вивчення шляхів становлення балетних театрів, зокрема, аналіз творчості балетмейстера-постановника М. Трегубова, представлено у працях мистецтвознавців Ю. Станішевського [5], А. Терещенко [6], В. Туркевича [7]. Вважаємо, що вивчення історичних фактів та документів дозволить відновити забуті імена й мистецькі явища.

Мета статті – розглянути й охарактеризувати тенденції творчих пошуків митця, на основі дослідження постановок М. Трегубова визначити головні концептуальні твердження теоретичних засад композиції та постановки танцю і мистецтва балетмейстера.

Мистецька особистість Миколи Івановича Трегубова як балетмейстера-постановника формувалася в контексті творчості талановитих митців-хореографів України ХХ століття, таких як: Г. Березова, П. Вірський, В. Вронський, В. Литвиненко, А. Шекера. Його ім'я назавжди увійшло в історію українського балетного театру. Проте нині постановки М. Трегубова неможливо побачити ані на сценічних підмостках, ані на екрані. Цей факт не може не дивувати, адже митець ділився своїми ідеями, давав поради, відстоював свої балетмейстерські погляди на сценах провідних театрів України, в репетиційних залах, аудиторіях. На прикладі його творчості виховано ціле покоління балетмейстерів, артистів, педагогів-хореографів.

Вагомим внеском у становленні балетного театру 40–70-х років були новаторські вистави М. Трегубова. Як балетмейстер-постановник він мав своє творче обличчя, індивідуальний художньо-хореографічний стиль. Його невпинні пошуки нових виразових засобів та прийомів, чимало цінних думок, які митець висловлював в аудиторіях на заняттях з мистецтва балетмейстера, мають незаперечне значення і збережені до сьогодні його учнями, залишаючись важливими концептуальними компонентами композиції та постановки танцю і мистецтва балетмейстера.

Сьогодні теоретичні та практичні доробки М. Трегубова мали б зайняти належне місце в українській науці про хореографічне мистецтво, оскільки його балетмейстерські роботи – це явище феноменальне. Завжди дивували його художнє бачення та філософське осмислення навіть найдрібнішого танцювального руху. На його думку, головним завжди має бути творче мислення, правильне втілення того чи іншого образу в танцювальні рухи, де кожен рух – це слово, а комбінація з рухів – речення, яке має прочитати глядач. Найвагомішою стала

концепція про те, що будь-яка танцювальна форма має наповнюватися змістом. Усі свої трактування, творчі бачення балетмейстеру вдавалося втілити у численних постановках.

Багато років своєї творчої діяльності М. Трегубов присвятив балетмейстерській роботі у відомих театрах України, таких як: Київський театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка (1937–1941), Львівський державний академічний театр опери та балету ім. І. Я. Франка, (1948–1958, гол. балетмейстер), Одеський театр опери та балету (1958–1970, гол. балетмейстер) [7, 188]. За час роботи у провідних театрах України він здійснив постановки більш як сорока балетних вистав, серед них найвідоміші: "Хустка Довбуша", "Сойчине крило" А. Кос-Анатольського, "Маруся Богуславка" А. Свечникова, "Пер Гюнт" Е. Гріга, "Сорочинський ярмарок" В. Гомоляки, "Лісова пісня" М. Скорульського.

В історії хореографічного мистецтва є такі балети, які "живуть" на сценічних підмостках протягом століть, та є й такі вистави, що зникають з репертуару через кілька сезонів, років і навіть після перших прем'єр. Велика кількість балетних постановок, здійснених М. Трегубовим, не витримала випробування часом із різних причин, і найвагоміша з них – тоталітарна ідеологія середини минулого століття. Незважаючи на це, творчість М. Трегубова – ціла епоха в історії національної хореографічної культури, і, як стверджував видатний театрознавець, теоретик українського балету Ю. Станішевський, "балетмейстерське обдарування визнаного майстра Миколи Трегубова було самотнім, а постановки вирізнялися високою пластичною культурою і рідкісною винахідливістю" [7, 7].

Особливо значущими для становлення українського балетного театру 50-х років були вистави, присвячені славній історії українського народу – "Маруся Богуславка" та "Хустка Довбуша", постановку яких на львівській сцені здійснив балетмейстер. Важливо, що, працюючи над ними, М. Трегубов створив вистави, які розвивали і збагачували традиції національного класичного балетного театру, закладені у балетах "Лілея" К. Данькевича (балетмейстер-постановник Г. Березова) та "Лісова пісня" М. Скорульського (балетмейстер-постановник С. Сергеев).

Наприкінці 1953 року у Львові М. Трегубов поставив балет на музику А. Свечникова "Маруся Богуславка" за історичною драмою М. Старицького, лібретисти – Н. Скорульська та В. Чаговець (за основу балетмейстер взяв постановку С. Сергеева). У балеті висвітлено патріотичну ідею любові до свого народу української дівчини, яку забрали в турецький полон, де, попри всі труднощі, вона допомагає визволенню українських козаків із неволі. Головний акцент у виставі зроблено на масові народні сцени. Особливо вдало за пластичним рішенням балетмейстеру вдалися українські народні та східні танці.

Аналізуючи цей балет М. Трегубова, Ю. Станішевський відзначав, що деякі оригінальні епізоди приваблювали винахідливістю композиційної побудови, поетичністю й емоційною силою. Такими були, наприклад, адажіо Марусі і Софрона, дует Марусі і Гірея, танець з кайданами, дівочий хоровод. Однак, як зауважував критик, свої задуми постановник втілював в основному за допомогою примітивної побутової пантоміми [5, 146]. Про те, що балетмейстер не зміг від-

мовитися від пантоміми, якою подекуди безпідставно підмінювалися хореографічна пластика та емоційна виразовість класичного танцю, зазначає також і театрознавець А. Терещенко [6, 42].

Однак мистецтво пантоміми, жесту – це мистецтво давнини, театру греків і римлян, середньовічних мімів, скоморохів Київської Русі, італійської комедії дель арте, мистецтво, яке було значущим у створенні новерівської реформи балету, і, як стверджував відомий балетмейстер ХХ століття, прихильник хореодрами Р. Захаров, "в мистецтві балету жест має велике значення як один із основних провідників змісту, який виражає думки, почуття та внутрішній стан героїв вистави. Коли в драматичному театрі жест доповнює мова, в оперному – вокальна партія, то в балетному театрі, де єдиним засобом виразовості є пластика тіла людини, жест не додатковий засіб, а поряд з мімікою основний" [4, 87]. Отже, щодо пантоміми М. Трегубов був значно далекоглядніший за опонентів-теоретиків – хореограф використовував у своїх балетах винятково танцювальну пантоміму, яка мала б органічно поєднуватися з танцювальною лексикою. І головним переконанням балетмейстера у цьому напрямі було те, що пантоміма, як виразовий засіб, не повинна займати провідне місце, на чільному місці має бути сам танець, принципово збагачений новими виразовими засобами, оновлений сучасним світосприйняттям.

Беручи за приклад новаторські досягнення та пошуки провідних балетмейстерів 30-х років у напрямі драматизації танцю, який потребував чітко визначеного сюжету і вимагав від танцюристів високої акторської майстерності, узагальнюючи досвід відомого балетмейстера Р. Захарова, який створив кращі вистави того часу, такі як "Бахчисарайський фонтан", "Втрачені ілюзії", "Кавказький бранець", М. Трегубов поставив ще один балет, присвячений історії українського народу.

Виставу "Хустка Довбуша" (першу постановку здійснено у березні 1951 року, у січні 1953 створено нову редакцію на сцені Львівського театру), якою сам постановник пишався, було відзначено провідним мистецтвознавцем, істориком і критиком В. Красовською як балет, якому належить почесне місце на українській сцені [5, 151]. Тема балету – рух опришків під проводом легендарного ватажка Олекси Довбуша. Вистава – це народно-героїчна драма, в якій образи розкрито музично-хореографічними засобами, в основному за допомогою ритмоінтонацій коломийок. Як зазначає театрознавець А. Терещенко: "Щедрий танцювальний матеріал дає можливість створити яскраву хореографічну дію. У лексиці пластичних рішень образних характеристик, масових дивертисменах, сольних епізодах органічно поєднуються елементи класичної хореографії та народної танцювальності" [6, 30].

"Розкриваючи величну життєстверджуючу лейттему повсталого народу, – на думку Ю. Станішевського, – балетмейстер вдало застосовує принципи сюжетної побудови сольних танців" [5, 147]. І далі театрознавець продовжує: "Сольні варіації переростають у масовий героїчний танець повсталих опришків, в основу якого постановник поклав гуцульський аркан. Винахідливо використовуючи у класичній тканині вистави рухи західноукраїнського танцю, постановник значно розширює можливості хореографічної мови, надає їй національного колориту. Так, наприклад, Трегубов цікаво використовує дрібний перебір ніг, властивий танцю гуцульських жінок. Дрібно перебираючи ногами, піднятими

на пуанти, зберігаючи народну манеру рухів рук, пливуть до табору опришків ніжні дівчата" [5, 148].

У виставі було продемонстровано як винахідливість постановника, так і високу майстерність танцівників. Балет "Хустка Довбуша" став значущою подією у творчій біографії театру. В історію увійшли імена виконавців головних ролей – Олега Сталінського та Наталі Слободян, які професійно та емоційно створили ліричні і героїчні образи. І сьогодні, виконуючи роль радника у постановочній роботі театру у Львові, Н. Слободян розповідає про високий фаховий рівень та філософське розуміння природи хореографічного мистецтва балетмейстера М. Трегубова.

Постановкою балетів "Маруся Богуславка" та "Хустка Довбуша" було не лише збагачено й оновлено національну хореографічну культуру, а й продовжено еволюційний процес жанру хореодрами, прихильниками якого були Ф. Лопухов [3], Р. Захаров [4]. Однак у другій половині 50-х років створено багато балетів, дія в яких в основному вирішувалася за допомогою пантомімних або напівтанцювальних сцен, авторів вистав звинувачували в односторонній драматизації балету, внаслідок чого деякі вистави припинили своє існування, особливої критики зазнали периферійні й республіканські театри. В осередку провідних митців балету виник рух, гаслом якого було: "Повернення балету в балет", за подолання односторонньої драматизації та збагачення і розвиток форм танцювальної виразовості, що мало свої позитивні, а подекуди й негативні наслідки. Цю проблему неодноразово порушував балетний критик, мистецтвознавець В. Ванслов, який у своїх статтях вказував на те, що, спираючись на літературну основу як на музику, хореографія є відносно автономною одиницею, має свої неповторні танцювально-пластичні образні можливості і, крім того, є головною, якій підпорядковані і драматургія і музика [2, 14].

Перебуваючи у постійному творчому пошуку, досліджуючи символічну природу танцю, синтез музичних і хореографічних образів, можливості поєднання класичної хореографії з елементами народної танцювальної техніки, балетмейстер також створив балет "Шурале" за мотивами казок та поем Г. Тукая. Балетна вистава вирізнялася з-поміж інших постановок балетмейстера тим, що у ній для втілення образів лісової нечисті, відьом, гномів, шуралят балетмейстер використав характерно-гротесковий танець, а для того, щоб вистава була реалістично народною, він виїздив у Казань, де збирав етнографічні матеріали, вивчав фольклор, звичаї та обряди татарського народу.

Важливо, що балетмейстер М. Трегубов також часто експериментує, та його творчі задуми, як правило, вирішені у традиціях великого балету з віртуозними танцями класичного і характерного планів, традиційними сольними адажіо і дуетами. Проте його метою не є гонитва за віртуозністю, за технікою, всі його балети пронизані дійовим танцем, танцем образним. Його постановки – це балети, де сам танець перетворюється на танцювальну драму, а танцюрист – на актора, в якого кожен рух і жест є виразовим і одухотвореним. Керуючись саме такими концептуальними трактуваннями, балетмейстер здійснив постановку балету "Пер Гюнт" (1955), на долю якого випав особливий успіх, адже невдовзі балет було поставлено на багатьох сценах Радянського Союзу та за кордоном.

Так, зберігаючи сюжетну канву драми Г. Ібсена та музику Е. Гріга, яку композитор написав до однойменної драматичної вистави, балетмейстер Трегубов (він є автором літературного сценарію) у співпраці з диригентом Я. Вощаком (який до музичної партитури ввів інші, близькі за стилем, вокальні й інструментальні твори Е. Гріга) втілили образи романтичних героїв, картини суворої природи Норвегії та народні обряди. Відповідно до національного характеру музики, балетмейстер вирішує сольні, дуетні та кордебалетні номери, спираючись на норвезький танцювальний фольклор [6, 52]. Працюючи над постановкою, не відмовляється М. Трегубов і від епізодів мімансу і пантоміми, які у поєднанні з сольними адажіо й дуетами, як вважає театрознавець А. Терещенко, були винахідливо поставленими [6, 53].

Поряд із багатьма постановками, які здійснив балетмейстер, чільне місце займали також балети класичної спадщини, такі як: "Спляча красуня", "Лебедине озеро", "Баядерка", "Дон Кіхот", "Жізель". Особливої уваги варта робота над постановкою балетної вистави "Жізель" А. Адана на лібрето Т. Готьє та Сен-Жоржа. М. Трегубов творчо підійшов до постановки цього балету, відмовившись від копіювання вже усталених зразків. Він розшукав в архівах театральних бібліотек Санкт-Петербурга і Москви ряд музичних фрагментів, які протягом багатьох років із різних сценічних редакцій вилучалися з партитури. Митець реставрував оригінал другої дії балету – у графському саду, де відбувалося освідчення закоханих і трагічна розв'язка – смерть Жізелі [5, 46]. Отже, вже традиційна дводієва побудова була перетворена балетмейстером на балет на три дії.

Розпочинаючи роботу над постановкою балету "Лебедине озеро", М. Трегубов у співпраці з диригентом Я. Вощаком також намагався створити нову виставу, орієнтовану на оригінал твору П. Чайковського. Відомо, що за своє тривале життя (першу постановку балету здійснено у 1877 році) балет зазнав різних сценічних метаморфоз. "Жертвою" творчої фантазії балетмейстерів-постановників нерідко ставали цілі фрагменти чудової музики, що беззастережно вилучалися з партитури. Відновлюючи музичну партитуру, Я. Вощак доповнив її раніше вилученими епізодами, а М. Трегубов розширив сольні характеристики, психологічно поглибив трактування образів. Усе це, як зазначає театрознавець А. Терещенко, посилює емоційно-змістовне звучання вистави [6, 50].

Працюючи над постановками балетів класичної спадщини, балетмейстер М. Трегубов шукав способи реставрації балетів, коли під час роботи було б збережено першоджерело, при цьому хореографічний твір не перетворився б на музейний експонат, а відповідав би потребам сучасного глядача. Балетмейстерів, котрі працюють з балетами класичної спадщини, він порівнював з реставраторами живопису й архітектури, які відкривають одвічність творів мистецтва минувшини. Балетмейстер повинен вміло передати в таких балетах дух років їх створення, знявши нашарування архаїчності, якого вони зазнали під впливом часу.

Окремо слід відзначити хореографічну версію на музику творів Й. Штрауса, створену диригентом Львівського театру С. Арбітом і балетмейстером-постановником М. Трегубовим – балет "Великий вальс" (1957). Ця вистава користувалася великим успіхом у глядачів, тривалий час утримувалась в репертуарі, і головне – балет було поставлено на сценах багатьох міст колишнього Союзу.

Лібрето балету написано за популярним свого часу й однойменним фільмом "Великий вальс", в основу його було покладено історію кохання композитора до видатної артистки (в кіноверсії – співачки), прототипом якої була всесвітньовідома австрійська балерина Фанні Ельслер. Таким чином, в дію балету природно вплелися музично-танцювальні елементи вальсів, польок, чардашів та галопів Штрауса. Хореографічне рішення М. Трегубова мало певні риси жанру лірико-комедійних вистав оперети. Критик, театрознавець М. Ельяш, зокрема, зазначив: "Спектакль приваблює тим, що в ньому за театральнo-святковою формою не забуте головне, те, задля чого існує мистецтво, в тому числі і танцювальне – тема людяності, правдивості живих характерів. Вальс лунає в цьому балеті як поетичне вираження мрій людини, її натхнення, поривання до щастя. Саме це робить балет цікавим і захоплюючим для глядача" [6, 64].

Глибокі та ґрунтовні знання природи танцю, які М. Трегубов здобув, навчаючись у Ленінградському хореографічному училищі (зак. у 1935 р.) та працюючи артистом в Ленінградському академічному театрі опери і балету (1935 – 1937), великий досвід як балетмейстера-постановника у театрах у вищеозначені періоди стали головним підґрунтям для викладацької діяльності у Київському інституті культури ім. О. Є. Корнійчука (з 1971).

Одне із головних концептуальних тверджень, яке педагог Микола Іванович Трегубов окреслював перед студентами, було те, що будь-який хореографічний витвір має бути зрозумілим глядачеві, а його хореографічний текст повинен "читатися", щоб не було "прірви" між дією, яка відбувається на сцені, з одного боку, і глядацькою аудиторією – з іншого. Переглядаючи хореографічний твір, глядач повинен сприймати його як художнє ціле, він має визначити тематичне спрямування твору, зрозуміти сюжет, зрештою – виділити хоч якусь думку, та, можливо, "добудувати" щось у своїй уяві. Щоб "прочитання" хореографічного твору глядачем відбулося, першочерговим завданням балетмейстера-постановника є втілення у ньому ідеї та теми, адже ідея – це головна думка твору, яка виражає ставлення митця до реальності. Ідея визначає задум балетмейстера і головний зміст хореографічного твору, від неї залежить трактування балетмейстером теми та сюжету, а також пошук зображувально-виразових засобів для хореографічного твору.

Будь-якому із видів мистецтв – хореографії, музиці, живопису та іншим – притаманне певне обмеження у відображенні реальної дійсності. Так хореографічному мистецтву властиве "поетично-узагальнене трактування сценічного образу, розкриття емоцій, думок та почуттів засобами пластики" [1, 253]. Завдяки зображувально-виразовим можливостям танцювального мистецтва, йому більше, ніж будь-якому із видів мистецтв, не притаманний натуралізм та незважаючи на це, балетмейстер повинен створювати свою постановку, спираючись на реальність, і цей зв'язок з реальним має не буквальный (прямий), а опосередкований характер, де враховано закони і специфіку образності мистецтва танцю.

Для розкриття змісту хореографічного твору надзвичайне значення має музично-хореографічна образність. Органічний зв'язок музики і танцю був виявлений ще наприкінці ХІХ століття в балетах П. Чайковського – О. Глазунова – М. Петіпа – Л. Іванова, що змусило переглянути естетичні закономірності образності танцю, оскільки момент синтезу музики і танцю є беззаперечним у природі цих споріднених видів мистецтв.

Важливо, що у своїх концептуальних твердженнях стосовно музики М. Трегубов ставив її на чільне місце як джерело вираження найбільш сильних почуттів і емоцій. Адже саме музика має дуже цінні властивості для виявлення іноді прихованих сюжетно-логічних зв'язків між образами, саме вона допомагає балетмейстеру вибудувати лексику танцю так, щоб розкрити складні взаємини та продемонструвати їх еволюцію.

Викладаючи філософсько-композиційні методи роботи балетмейстера, М. Трегубов особливо виокремлював метод відображення змісту хореографічного твору і трактування в ньому танцювального образу. Саме тут вирішальним чинником художньо-образного мислення стає уява як перенесення зовнішнього досвіду у внутрішній стан психіки. Уява спонукає майстра "домалювати" твір, додати щось незриме або висловлене частково. І тоді образ-уява стає набагато повнішим, суб'єктивно-емоційним. Отож, образ народжується в уяві балетмейстера, дозріває там, виношується і завдяки втіленню в хореографічний твір переноситься в уяву глядача.

Пріоритетним концептуальним твердженням митця було – "пропустити" кожен рух у танці через призму образу для того, щоб досягнути потрібного пластичного образу. Адже мова танцю – це насамперед мова почуттів людини, проте коли слово має певне значення, танцювальний рух виражає це слово лише тоді, коли поєднується з багатьма іншими рухами, жестами, мімікою, слугуючи вираженню образності хореографічного твору загалом. Однак для створення змістовної лексики всі рухи у танці мають органічно поєднуватися між собою, відображаючи головну думку твору. Саме момент поєднання рухів між собою, включаючи так звані сполучно-лексичні елементи (міміку, жести, ракурси), формує ланку "порозуміння" в єдиному ланцюгу танцювальної композиції, що має надзвичайно важливе значення під час роботи балетмейстера над постановкою і про що на теоретичних і практичних заняттях із мистецтва балетмейстера постійно нагадував своїм учням Микола Іванович Трегубов.

Не менш важливим твердженням балетмейстера була концепція про застосування складних танцювально-технічних, гімнастичних чи акробатичних елементів у танці. Дуже часто, щоб посилити експресивну динаміку танцю, додати тому чи іншому образу більшої виразовості, у танець вводять трюкові елементи. І тут важливо, як вважав М. Трегубов, "одягнути" танцювальну техніку в змістову оболонку. Сьогодні глядач не сприймає "голої техніки" без майстерності та образності, адже правильно підібрана технічна форма танцю чи будь-якого хореографічного твору має відповідати його змістовій структурі.

Отже, кожен балетмейстер-постановник, беручись за втілення будь-якої теми, має завжди перебувати у стані пошуку пластичного вираження образу та способу відображення його внутрішнього світу і пам'ятати, що будь-яка танцювальна постановка – це хореографічне тлумачення музики, у якій закладено ідейно-образний зміст. Тому балетмейстер особливо уважно повинен ставитися до її "прочитання". Вибудовуючи хореографічний твір, спираючись на танцювальні образи, ніколи не потрібно відмовлятися від пантоміми там, де вона доречна і необхідна.

Попри постійні зміни, збагачення та розвиток, появу нових напрямів та стилів, хореографічне мистецтво продовжує звертатися сьогодні до вершин



класичної спадщини, відбираючи для себе все необхідне, удосконалюючи танцювальну лексику, оновлюючи образну поетику танцю, його емоційний зміст. Як результат, відбувається посилення танцювально-пластичного вираження ідеї сучасних хореографічних творів.

### *Література*

1. Балет : енцикл. / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Сов. енцикл., 1981. – 623 с., ил.
2. Ванслов В. Статті о балете / Виктор Владимирович Ванслов. – Л. : Музыка, 1980. – 189 с.
3. Добровольская Г. Н. Федор Лопухов / Галина Николаевна Добровольская. – Л. : Искусство, 1976. – 320 с., 12 л. ил., портр.
4. Захаров Р. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта / Ростислав Захаров. – М. : Искусство, 1983. – 224 с., рис., 24 л. ил.
5. Станішевський Ю. Український радянський балет / Юрій Олександрович Станішевський. – К. : Мистецтво, 1963. – 177 с.
6. Терещенко А. К. Львівський театр опери та балету імені Івана Франка / А. К. Терещенко. – К. : Муз. Україна, 1989. – 208 с.
7. Туркевич В. Д. Хореографічне мистецтво України у персоналіях. Довідник / Василь Туркевич. – Наукове видання; Біографічний інститут НАН України. – К., 1999. – 224 с.

УДК 793.31.045

*Кіндер Карина Рудольфівна,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри хореографії Східноєвропейського  
національного університету ім. Лесі Українки*

## **СИМВОЛООБРАЗИ РОСЛИН В УКРАЇНСЬКОМУ ТАНЦЮВАЛЬНОМУ ФОЛЬКЛОРИ**

*В роботі розглянуто образно-символічний статус рослин у системі українського хореографічного фольклору; визначено полісемантичність та функціональність рослинного коду; здійснено аналіз семантики акціональних форм та хореографічної пластики давньослов'янських обрядів. У результаті проведеного дослідження виявлено, що у більшості пісень, хороводних ігор, танців і нині досить виразним є елемент міметично-магічної дії.*

***Ключові слова:** рослинна символіка, семантика, український фольклор, народний танець.*

***Кіндер Карина Рудольфівна. Символообрази растений в украинском танцевальном фольклоре.***

*В работе рассмотрен образно-символический статус растений в системе украинского хореографического фольклора; определена полисемантичность и функциональность растительного кода; осуществлен анализ семантики акциональных форм и хореографической пластики древнеславянских обрядов. В результате проведенного исследования выявлено, что в большинстве песен, хороводных игр, танцев и сейчас достаточно выразительным является элемент миметично-магического действия.*