

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кафедра хореографії

МАТВІЮК ДЕНИС АНДРІЙОВИЧ

**«ОСОБЛИВОСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ВОЛИНСЬКОГО
ПОЛІССЯ ТА ЦЕНТРАЛЬНОЇ УКРАЇНИ : ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ»**

Спеціальність: 024 Хореографія

Освітньо-професійна програма Хореографія

Робота на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

Науковий керівник:

КОСАКОВСЬКА ЛЕСЯ ПЕТРІВНА

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент
кафедри хореографії

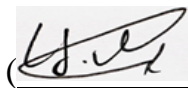
РЕКОМЕНДОВАНА ДО ЗАХИСТУ

Протокол № 4

засідання кафедри хореографії

від «10» листопада 2025 року

Завідувач кафедри



М.ЦАПЯК

ЛУЦЬК-2025

АНОТАЦІЯ

Матвіюк Д. А. Особливості хореографічної культури Волинського Полісся та Центральної України: порівняльний аналіз» – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Магістерська робота присвячена дослідженню особливостей хореографічної культури Волинського Полісся та Центральної України в аспекті порівняльного аналізу. Актуальність теми зумовлена необхідністю комплексного осмислення регіональних танцювальних традицій як важливої складової національної культурної спадщини України та потребою їх збереження в умовах сучасних соціокультурних трансформацій.

Метою дослідження є виявлення спільних і відмінних рис хореографічної культури Волинського Полісся та Центральної України, визначення чинників формування регіональної специфіки танцювальних традицій і особливостей їх сучасного розвитку. Для досягнення поставленої мети використано комплекс загальнонаукових і спеціальних методів дослідження, зокрема історико-культурний, етнохореологічний, порівняльний та структурно-аналітичний методи.

У роботі розглянуто теоретико-методологічні засади вивчення регіональної хореографічної культури, проаналізовано історико-культурні умови формування танцювальних традицій Волинського Полісся та Центральної України, охарактеризовано їх жанрову систему, танцювальну лексику, виконавську манеру, музичний супровід і костюмні особливості. Особливу увагу приділено проблемам сценічної інтерпретації та сучасного розвитку народної хореографії досліджуваних регіонів.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному порівняльному аналізі хореографічної культури Волинського Полісся та Центральної України з урахуванням регіональної специфіки, а також у систематизації основних ознак, що визначають їхню стильову та художню своєрідність. Практичне значення результатів дослідження полягає в можливості їх використання у професійній хореографічній діяльності, навчальному процесі закладів мистецької освіти та подальших наукових розвідках з проблем народної хореографії.

Ключові слова: хореографічна культура, народний танець, регіональні традиції, Волинське Полісся, Центральна Україна, сценічна інтерпретація, порівняльний аналіз.

ABSTRACT

Matviyuk, D. A. Features of the Choreographic Culture of Volyn Polissia and Central Ukraine: A Comparative Analysis – Qualification Paper [Manuscript].

The master's thesis is devoted to the study of the distinctive features of the choreographic culture of Volyn Polissia and Central Ukraine through a comparative analysis. The relevance of the research is determined by the need for a comprehensive understanding of regional dance traditions as an essential component of Ukraine's national cultural heritage and by the necessity of their preservation under contemporary sociocultural transformations.

The aim of the study is to identify common and distinctive features of the choreographic culture of Volyn Polissia and Central Ukraine, as well as to determine the factors that shaped the regional specificity of dance traditions and their contemporary development. To achieve this aim, a set of general scientific and specialized research methods was employed, including historical-cultural, ethnochoreological, comparative, and structural-analytical methods.

The thesis examines the theoretical and methodological foundations of studying regional choreographic culture and analyzes the historical and cultural conditions of the formation of dance traditions in Volyn Polissia and Central Ukraine. Particular attention is paid to the genre system, dance vocabulary, performance manner, musical accompaniment, and costume characteristics of the studied regions. The research also addresses the issues of stage interpretation and modern development of folk choreography.

The scientific novelty of the thesis lies in the comprehensive comparative analysis of the choreographic culture of Volyn Polissia and Central Ukraine, taking

into account their regional specificity, as well as in the systematization of key features that define their stylistic and artistic originality. The practical significance of the research results consists in the possibility of their application in professional choreographic practice, educational processes in art institutions, and further scholarly studies in the field of folk dance.

Keywords: choreographic culture, folk dance, regional traditions, Volyn Polissia, Central Ukraine, stage interpretation, comparative analysis.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
-----------------------	----------

ВСТУП	7
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ РЕГІОНАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ	10
1.1 Аналіз літератури та джерел, що використовувались при реалізації дослідження.....	10
1.2 Теоретико-методологічні засади та категоріальний апарат дослідження.....	13
РОЗДІЛ 2. РОЗДІЛ 2. ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА ВОЛИНСЬКОГО ПОЛІССЯ ТА ЦЕНТРАЛЬНОЇ УКРАЇНИ	
2.1. Хореографічна культура Волинського Полісся: історико-культурна характеристика.....	15
2.2 «Сценічна інтерпретація та сучасний розвиток хореографічних традицій регіону» (у контексті Волинського Полісся та Центральної України).....	30
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ОДНОАКТНОГО БАЛЕТУ "ЛИМЕРІВНА"	50
3.1. Лібрето та характеристика художніх образів... ..	50
3.2. Форма, жанр, стиль; ідейно-тематичний аналіз... ..	54
3.3. Композиційно-архітектонічна побудова	55
3.4. Сценарно-композиційний план та мовно-графічний опис... ..	56
3.5 Аналіз музичного матеріалу	63
3.6 Художньо-естетичне оформлення постановки.....	66
ВИСНОВКИ	70
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	71
ДОДАТКИ	76

ВСТУП

Актуальність теми.

Актуальність теми. Нині український народ переживає важкі та болючі події. Ще більш актуальним стає збереження національної ідентичності, духовних та культурних цінностей нашого народу виражальними засобами мистецтва, зокрема танцем, який має унікальну здатність передавати зміст літературних творів. В Україні спостерігається тенденція та зростання інтересу до переосмислення літературної спадщини через різні види мистецтва, зокрема хореографію. Літературні образи продовжують бути основою для створення хореографічних форм.

Хореографічна культура України є важливою складовою національної культурної спадщини, що відображає історичні, соціальні та естетичні особливості регіонів. Народний танець виступає не лише формою художньої самовираженості, а й засобом збереження традицій, обрядовості та колективної пам'яті спільнот. Особливу цінність становлять регіональні хореографічні традиції, зокрема Волинського Полісся та Центральної України, оскільки вони зберігають унікальні пластичні, ритмічні та композиційні особливості, що формувалися під впливом історико-географічних та соціокультурних умов.

В умовах глобалізаційних процесів, урбанізації та трансформації народного танцю особливої актуальності набуває дослідження регіональної специфіки хореографічних традицій, їх сценічної інтерпретації та сучасного розвитку. Комплексний порівняльний аналіз дозволяє виявити спільні та відмінні риси танцювальної культури, оцінити її вплив на національну художню систему та сприяти збереженню нематеріальної культурної спадщини.

Стан наукової розробки проблеми. Питання народної хореографії та регіональних танцювальних традицій висвітлювалися у працях таких

українських дослідників, як М. Верховинець, Л. Авраменко, О. Гуменюк, С. Наулко та ін. Значна увага приділялася структурі народного танцю, жанровим особливостям, ритміці та виконавській манері. Проте комплексне порівняння хореографічних культур Волинського Полісся та Центральної України у контексті сучасного сценічного відтворення залишається недостатньо дослідженим, що і визначає актуальність даної роботи.

Об'єкт дослідження: хореографічна культура Волинського Полісся та Центральної України.

Предмет дослідження: специфіка жанрової системи, танцювальної лексики, виконавської манери, музичного супроводу та сценічної інтерпретації народного танцю у зазначених регіонах.

Мета дослідження – виявити особливості хореографічної культури Волинського Полісся та Центральної України та провести їх порівняльний аналіз із метою систематизації регіональних відмінностей і спільних рис.

Завдання дослідження:

1. Проаналізувати історико-культурні та соціальні умови формування танцювальних традицій регіонів.
2. Визначити жанрову систему та танцювальну лексику Волинського Полісся та Центральної України.
3. Охарактеризувати виконавську манеру, композиційну структуру та музичний супровід танців.
4. Дослідити процеси сценічної інтерпретації та сучасного розвитку регіональної хореографії.

5. Провести порівняльний аналіз основних рис хореографічних культур обох регіонів.

Дослідження базується на комплексному міждисциплінарному підході, що поєднує методи етнохореології, мистецтвознавства, культурології та історії. Використовувалися: історико-культурний метод; етнохореологічний метод (польові спостереження, відео- та фотодокументація, опитування носіїв традиції); порівняльний метод; структурно-аналітичний метод; метод синтезу для інтеграції даних із різних джерел.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному порівняльному аналізі хореографічної культури Волинського Полісся та Центральної України з урахуванням локальних традицій, жанрових, ритмічних та композиційних особливостей, а також у дослідженні сучасного стану сценічної інтерпретації народного танцю.

Практичне значення полягає в можливості використання результатів у професійній хореографічній діяльності, навчальному процесі мистецьких закладів, підготовці сценічних постановок та подальших наукових дослідженнях у сфері народної хореографії.

Апробація результатів дослідження: Опубліковано тези у збірниках науково-практичних конференцій: "Культура та інформаційне суспільство XXI століття" тема тез "Основні аспекти інтерпретації класичних літературних творів у мистецтві хореографії" номер сертифікату 0040, 17-18 квітня 2025 р., м. Харків.

Всеукраїнська науково-практична конференція "Культура і мистецтво в сучасному світі: між традицією та новаторством", тема тез "Сценічне втілення

української літературної спадщини в балеті як чинник формування національної хореографічної культури", 23 травня 2025 р. номер сертифікату 2025-0079- КС

III Мюнхенська конференція студентів та молодих науковців, РМД Українського вільного університету , тема тез "ВІД ОБРЯДОВОСТІ ДО ПЕРФОРМАТИВНОСТІ: НА ПРИКЛАДІ СТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОГО ОДНОАКТНОГО БАЛЕТУ «ЛИМЕРІВНА»", Мюнхен, Баварія, 16 травня 2025 р.

Обсяг та структура роботи: Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ РЕГІОНАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Поняття «хореографічна культура» в сучасному мистецтвознавстві

Поняття «хореографічна культура» є багатовимірною категорією сучасного мистецтвознавства, культурології та етнохореології. Воно охоплює сукупність танцювальних практик, пластичних форм, виконавських традицій, а також соціально-культурні умови їх функціонування та розвитку в певному історичному й етнічному середовищі.

У наукових дослідженнях хореографічна культура розглядається як складова частина загальної художньої культури народу, що відображає його світогляд, систему цінностей, естетичні ідеали та історичний досвід. Вона формується у процесі колективної творчості й передається з покоління в покоління, зазнаючи постійних трансформацій відповідно до соціальних, політичних та культурних змін.

Хореографічна культура включає не лише власне танець як вид мистецтва, але й пов'язані з ним елементи: музичний супровід, костюм, обрядовий контекст, просторову організацію та виконавську манеру. Особливого значення набуває регіональний аспект, оскільки саме в межах локальних традицій найбільш яскраво проявляються національні та етнічні риси хореографії.

У статті Л. П. Косаковської розглядається процес становлення українського балету як самостійного жанру хореографічного мистецтва, що розпочався у першій половині ХХ ст. Т. Павлюк у своїх працях, зазначає, що важливою характеристикою балетмейстерських експериментів у цей час театрознавці вважали звернення інтересу балетного театру до національних культурних традицій. [23]

Складовою джерельної бази є наукові роботи Перової Г. Хоцяновської, Л. присвячені аналізу балету «Тіні забутих предків» за повістю М. Коцюбинського, що досліджують використання фольклорних архетипів, етнічної стилістики та побудову хореографічного сюжету на основі обрядово-ритуальних структур української культури. У цих роботах наголошується, що хореографи, звертаючись до літературного першоджерела, створюють нову художню реальність. [36]

Окремий блок досліджень становлять праці О. Мерлянової [31-32], Є. Коваленко [21-22], у яких простежено еволюцію постановок балету «Лілея» К. Данькевича та визначено роль національної хореографічної лексики у розкритті психологічної виразності літературних героїв. Науковці співставляють різні редакції балету й підкреслюють взаємозв'язок між музично-пластичним рішенням і літературним Т. Шевченка. У статті «Жіночі поетичні образи Шевченка на балетній сцені» О. Мерлянова лише поверхнево досліджує проблему взаємозв'язку першого балету за творами Тараса Шевченка «Лілея» та подальших двох вистав – «Оксана» та «Відьма». О. Щербакова у статті ««Нев'януча квітка» українського балету "Лілея": Шевченкові смисли образів і сценічна доля вистав» провела історико-аналітичне осмислення різних інтерпретацій та розвиток постановки балету "Лілея". [50] Більш вичерпною є стаття Д. Дегтяр «Балет «Лілея» Галини Березової 1940 року у світлі тогочасної преси». [7-8] Звернувши увагу на статтю О. Плахотнюка «Творчість Тараса Шевченка на балетній сцені» [37], можна зробити висновки, що описано не лише інтерпретацію «Лілеї», та досліджує не лише київські постановки, акцентувавши увагу на львівських.

Особливе місце у науковій літературі займають праці, присвячені хореографічним інтерпретаціям творів Лесі Українки, серед яких балети «Лісова пісня» різних редакцій. Зокрема, дослідження розкривають проблему

показу поетичного символізму та міфологічного світогляду через пластичну мову танцю. Науковці аналізують еволюцію образу Мавки, охарактеризовану як складний багаторівневий символ духовної свободи та кохання, що відображається переважно через психологічну пластику, ліричний танець, пантомімічні елементи, контрасти темпо-ритмічних рішень. [33], [39-40]

Таким чином, хореографічну культуру доцільно розглядати як цілісну систему, в якій поєднуються художні, соціальні та духовні компоненти народного буття. Проблематика сценічної інтерпретації літературних творів у хореографії знайшла відображення у наукових працях багатьох українських дослідників, які проаналізували взаємодію хореографічного мистецтва з літературою.

1.2. Теоретико-методологічні засади та категоріальний апарат дослідження

Дослідження хореографічної культури як складової національної художньої спадщини ґрунтується на комплексному міждисциплінарному підході, що поєднує положення мистецтвознавства, культурології, етнографії та етнохореології. У сучасній науковій думці хореографічна культура розглядається не лише як сукупність танцювальних форм, а як цілісна система художніх, соціальних і духовних проявів народного життя.

Теоретичною основою дослідження є концепції народної художньої творчості, які трактують танець як форму колективної культурної пам'яті, що відображає історичний досвід, світоглядні уявлення та естетичні ідеали спільноти. У цьому контексті хореографічна культура постає як динамічне явище, що розвивається у взаємодії традиції та інновації.

Важливе значення має регіональний підхід, який дозволяє виявити локальні особливості танцювальної традиції в межах загальнонаціональної культури. Саме вивчення регіональних хореографічних практик Волинського Полісся та Центральної України дає змогу простежити процеси формування, збереження та трансформації народного танцю в різних соціокультурних умовах [6].

Методологія дослідження хореографічної культури Волинського Полісся та Центральної України базується на поєднанні загальнонаукових та спеціальних методів. Основним є системний підхід, який дозволяє розглядати хореографічну культуру як цілісне утворення, що включає танцювальну лексику, музику, костюм, виконавську манеру та соціальний контекст побутування.

Історико-культурний метод застосовується для аналізу процесів становлення та розвитку танцювальних традицій у взаємозв'язку з історичними подіями, соціально-економічними умовами та культурними впливами. Це дає змогу визначити причини формування специфічних регіональних рис хореографії.

Важливе місце посідає етнохореологічний метод, спрямований на вивчення танцю в його природному середовищі функціонування. Він передбачає аналіз обрядового, побутового та святкового контексту, а також особливостей виконавської традиції. Порівняльний метод використовується для зіставлення хореографічної культури Волинського Полісся та Центральної України з метою виявлення спільних і відмінних рис [26].

Застосування структурно-аналітичного методу дозволяє дослідити композиційну побудову танців, їхню драматургію та образну систему, що є важливим для комплексного мистецтвознавчого аналізу.

Ключовим поняттям дослідження є «хореографічна культура», яке у даній роботі розуміється як сукупність традиційних танцювальних форм, способів їх виконання та соціокультурних умов функціонування в певному регіоні. Це поняття охоплює як художні, так і побутові аспекти танцювальної практики.

Термін «народний танець» використовується для позначення традиційних форм хореографії, що сформувалися в процесі колективної творчості та передаються з покоління в покоління. Поняття «регіональна хореографія» акцентує увагу на локальних особливостях танцювальної культури, зумовлених історичними, природними та соціальними чинниками [19].

У роботі також застосовуються поняття «танцювальна лексика», під якою розуміється сукупність характерних рухів і позицій, властивих певній традиції; «виконавська манера», що визначає спосіб виконання танцю та його стилістичні риси; «пластика» як виражальний засіб тілесного руху в танці.

Категорії «автентичність» і «сценічна інтерпретація» використовуються для розмежування традиційних форм побутування танцю та його професійного сценічного відтворення. Це є важливим для аналізу сучасного стану хореографічної культури досліджуваних регіонів.

Сформований теоретико-методологічний апарат є необхідною основою для подальшого порівняльного аналізу хореографічної культури Волинського Полісся та Центральної України. Він забезпечує наукову обґрунтованість дослідження, дозволяє уникнути описовості та сприяє глибшому осмисленню регіональних особливостей народної хореографії.

Застосування комплексного підходу дає змогу розглядати танець не ізольовано, а в системі культурних взаємозв'язків, що є особливо важливим для

дослідження традиційної хореографії як явища нематеріальної культурної спадщини України [23].

Джерела дослідження також висвітлює різноманітність стилістичних підходів та регіональних особливостей, які сформували сучасну танцювальну культуру. Ці висновки підтверджують, що хореографія – це відкрита та динамічна художня система, яка поглинає нові ідеї та технології, зберігаючи при цьому свою культурну спадщину.

РОЗДІЛ 2. ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА ВОЛИНСЬКОГО ПОЛІССЯ ТА ЦЕНТРАЛЬНОЇ УКРАЇНИ

2.1. Хореографічна культура Волинського Полісся: історико-культурна характеристика

Волинське Полісся є одним із найархаїчніших етнокультурних регіонів України, що значною мірою зберіг традиційні форми народної культури, зокрема хореографічної. Історико-географічні умови регіону – лісисто-болотиста місцевість, відносна ізольованість поселень, повільні темпи урбанізаційних процесів — сприяли тривалому збереженню автентичних танцювальних форм.

Хореографічна культура Волинського Полісся тісно пов'язана з обрядовістю та календарно-побутовими традиціями. Танці часто виконувалися у межах весняно-літніх свят, весільних обрядів, хрестин, громадських зібрань. Значна частина танцювального репертуару має хороводний характер, що підкреслює колективність і ритуальну функцію танцю.

Для поліських танців характерна стримана, м'яка пластика, невисока амплітуда рухів, плавність переходів та відсутність яскраво вираженої віртуозності. Танцювальна лексика ґрунтується на простих кроках, притупах, похитуваннях, обертах, що часто супроводжуються співом. Рухи здебільшого наближені до природних, що надає танцю особливої щирості та органічності.

Музичний супровід поліських танців відзначається помірним темпом і чіткою метроритмічною структурою. Часто використовуються народні інструменти (скрипка, бубон, сопілка), а також вокальний супровід. Костюм, як складова хореографічної культури, вирізняється стриманою кольоровою гамою та лаконічністю орнаменту, що гармонійно поєднується з загальним характером танцю.

У сучасних умовах хореографічна культура Волинського Полісся зазнає сценічних трансформацій, однак автентичні елементи все ще зберігаються у репертуарі фольклорних колективів та в практиці етнографічних реконструкцій [34, с.117]

Центральна Україна традиційно вважається осердям формування української національної культури, зокрема народної хореографії. Саме тут склалися найбільш відомі та поширені танцювальні жанри, які згодом набули загальнонаціонального значення.

Хореографічна культура Центральної України формувалася в умовах відкритого простору, активного соціального життя та інтенсивних культурних контактів. Це зумовило динамічний, емоційно насичений характер танців, їхню багатожанровість і розвинену композиційну структуру. Значне місце займають побутові, жартівливі, парні та змагальні танці.

Танцювальна лексика центрально українських танців відзначається широкою амплітудою рухів, активною роботою корпусу, стрибковими елементами, складними обертами та віртуозними рухами, особливо у чоловічій манері виконання. Жіночі партії вирізняються граційністю, м'якістю та пластичною виразністю.

Композиція танців Центральної України часто має чітко вибудовану драматургію з кульмінаційними моментами та яскравими фіналами. Значну роль відіграє імпровізація, яка дозволяє виконавцям демонструвати індивідуальну майстерність та емоційність.

Музичний супровід танців характеризується швидким темпом, чітким ритмом і мелодійною різноманітністю. Народний костюм Центральної України

є яскравим, декоративним, насиченим орнаментами, що підсилює сценічну виразність танцю та його емоційний вплив.

У сучасній сценічній практиці хореографічна культура Центральної України активно розвивається, адаптується до професійної сцени та залишається основою репертуару багатьох народно-сценічних колективів.

Порівняльний розгляд хореографічної культури Волинського Полісся та Центральної України дає змогу виявити як спільні риси, так і суттєві відмінності. Обидві традиції ґрунтуються на народній основі, тісно пов'язані з побутом та обрядовістю, а також характеризуються колективними формами виконання.

Водночас регіональні відмінності проявляються у характері танцювальної лексики, темпоритміці, композиційній побудові та виконавській манері. Для Волинського Полісся притаманні стриманість, пластична м'якість та архаїчність форм, тоді як для Центральної України — динамічність, емоційна насиченість і сценічна виразність. Ці особливості зумовлені різними історичними, природно-географічними та соціокультурними чинниками розвитку регіонів.

Таким чином, хореографічна культура Волинського Полісся та Центральної України репрезентує багатогранність української народної хореографії, демонструючи поєднання локальної специфіки та загальнонаціональних традицій

У процесі розвитку хореографічного мистецтва вагомим чинником стала взаємодія з літературою та драматичним театром. Саме літературні твори часто стають основою для створення танцювальних постановок, надихаючи балетмейстерів на пошук нових виражальних засобів та художніх рішень. Звертаючись до сюжетів класичних творів, постановники прагнуть передати

головну ідею, внутрішній конфлікт та образний світ першоджерела за допомогою пластики тіла та музичної драматургії. Жанр, стиль і зміст літературного матеріалу безпосередньо формують хореографічну структуру вистави і визначають характер її музичного оформлення.

Завдяки впливу літератури балет збагатився глибоким психологізмом та реалістичним підходом до створення художнього образу. Драматичний театр наголосив на значущості таких понять, як «зерно ролі», підтекст та внутрішня мотивація персонажа. У центрі уваги опинилися глибокий аналіз драматургії, виявлення «надзавдання», наскрізної дії, деталізованих характеристик героїв, а також логічне пояснення їхніх учинків. Це був важливий, закономірний та продуктивний етап розвитку хореографії, який сприяв формуванню національної стилістики та зміцненню реалістичного методу в балеті.

У драматичному балеті фабула створюється шляхом поєднання окремих сцен, танцювальних номерів, епізодів та режисерських мізансцен, які об'єднані драматичним змістом. Танцювальна дія передається через рух. У створенні сценічного образу рівнозначне значення мають музика, сценографія, костюм, пластика, та інші сценічні компоненти.

Режисура хореографії спирається на принципи контрасту та гармонії й активно використовує поетичні фігури, що дозволяють створювати багатопланові смислові взаємозв'язки. Серед яких, метафора, синекдоха, порівняння, зіставлення, метонімія та перенесення властивостей одного образу чи явища на інше. Ці прийоми формують асоціативний зміст та доповнюють сценічний вигляд постановки. Кожна художня система має власні закони розвитку та власну знаково-символьну мову, яка формує стиль та жанрові особливості твору. Для балету характерне жанрове різноманіття: від ліричних і романтичних сюжетів до героїчних, комедійних, казкових та композицій.

Пошук нових способів пластичного втілення сприяє значному розвитку балетного мистецтва та розширенню виражальних можливостей балетної сцени.

Літературні джерела продовжують відігравати значну роль у творчості сучасних митців. Вони надихають композиторів створювати музику на одні теми, а балетмейстерів адаптувати сюжети відповідно до власного художнього бачення [9]. Таким чином, хореографія не лише інтерпретує літературне джерело, а й створює самобутній художній простір, де танець стає мовою глибокого смислу. [50]

Хореографічне мистецтво отримало потужний поштовх у розвитку завдяки появі балетних вистав, створених за мотивами видатних літературних творів. Звернення балету до літератури дозволило розширити художні можливості сцени та поглибити змістову складову постановок. Ідеї письменників у балеті не відтворюються прямо — вони передаються через емоції, пластику та сценічну дію, у якій розкриваються конфлікти, характери та драматичні ситуації. Саме драматургія визначає внутрішній зміст хореографічного твору та є основним методом побудови сценічної форми. Важливо, щоб технічна майстерність виконавців не затьмарювала ідейну глибину, адже балет існує насамперед як мистецтво почуттів.

Процес створення постановки починається з ідеї, що постає у свідомості хореографа. Образи майбутньої вистави оформлюються у хореографічній партитурі, а згодом втілюються танцівниками, які передають задум автора через систему професійних засобів виразності. У хореографії активно використовуються художні прийоми, властиві літературі, — порівняння, метафоричні образи, епітети, асоціації. Саме гармонійне поєднання форми та змісту створює можливість для глядача переживати постановку внутрішньо,

відчувати красу та сенс сценічного дійства. Якщо ж форма переважає над ідейним наповненням, спектакль втрачає емоційну силу та художню цілісність. Балетна вистава є результатом співпраці багатьох творчих особистостей. До створення образу долучаються не лише балетмейстер та виконавці, а й композитор, художник-постановник, костюмер, сценограф. Від узгодженості їхніх рішень залежить стилістична єдність твору. На сцені глядач сприймає підсумок цієї спільної енергії, яка й визначає емоційний вплив балету та його художню цінність. Будь-яка хореографічна композиція формується відповідно до обраної ідеї й епохи, музичного середовища, стилю авторського мислення та загальної естетики постановки. Танцювальна мова, як і вербальна, має власну структуру. Вона включає жести, пози, па, міміку, ракурси та пластичні акценти. Сукупність цих компонентів утворює танцювальний текст, який тільки тоді має значення, коли підпорядкований розвитку образу та логіці драматургії. Механічне поєднання рухів не створює мистецтва, а справжній танець народжується через послідовне розкриття внутрішньої ідеї.

Однією з найбільш важливих є завдання навчитися уникати штампів і стереотипів при створенні хореографії за мотивами та сюжетами літературних творів. Для цього застосовуються різноманітні прийоми. Треба навчитися відмовлятися від звичних рухів і способів їх з'єднання. Неувага до цієї проблеми призводить до появи однакових безликих номерів та великих хореографічних композицій, у яких не розкривається тема, відсутня ідея, немає індивідуальності постановника. Для хореографії наших днів у її взаєминах з літературою більш характерні такі поняття як вільна фантазія, версія. Танець може передати образний світ, ідею, головний драматичний конфлікт літературного твору. Балетмейстер прагне дати власне його прочитання, висунути свою концепцію.

Однак, в хореографічній версії часом бувають художні втрати, що зводять нанівець найсміливіші задуми. В окремих випадках танець стає надто

самостійним твором і втрачає будь-який зв'язок з літературною основою. Щоб у пластиці танцю достовірно втілити тему, ідею, образи без художньої шкоди, хореографічний вигадка повинен виконати основне своє призначення: розкриття змісту, змісту літературного твору в глибинному розуміння, бути оригінальним. Зазвичай це відбувається коли балетмейстер створює яскравий хореографічний образ. Це передбачає неспрошені стосунки з текстом художньої літератури.

Хореографії в повному обсязі доступне у сенсі прямого втілення літературного сюжету чи конкретного змісту, що полягає у словесному тексті. Є літературні твори, для хореографії сприятливіші і зовсім несприятливі. Проте, балетній виставі, можуть бути доступні будь-які ідеї, які стосуються, сенсу життя. Коли поставлений балет, зберігши основний образний конфлікт і врахувавши літературну основу, але водночас, не переказуючи літературний сюжет і не виходить з ідейного сенсу та образного конфлікту, це є художньою інтерпретацією. У цьому плані першоджерело може стати стимулом, що надихнув балетмейстера на постановку хореографічного твору. Хореографія в повному обсязі не може зобразити прямо, але може передати образний світ, основну ідею, головний драматичний конфлікт літературного твору.

Вплив літератури на розвитку хореографічного мистецтва є чималим. Створення самостійних концертних номерів, хореографічних композицій, балетних вистав на сюжети літератури, є вагомим досягненням хореографії. Сенси передаються через почуття, що відображається в хореографічній дії, з життєвими ситуаціями та конфліктами. [52]

Перенесення літературного твору у хореографічну форму завжди пов'язане з непростим творчим процесом. Досить часто, адаптуючи літературну основу для сцени, балетмейстер стикається з ризиком втрати важливих художніх елементів і смислових акцентів. Іноді ці втрати бувають настільки значними, що первинний задум автора практично зникає або спрощується до

рівня, який не дозволяє глядачеві побачити справжню глибину твору. У таких випадках танцювальна постановка перетворюється на цілком самостійний продукт, втрачаючи будь-який органічний зв'язок з літературним джерелом. Для того щоб хореографічна інтерпретація не завдала шкоди первинному змісту твору, балетмейстер повинен зосередити свої зусилля не лише на зовнішньому відтворенні подій, а насамперед на глибокому осмисленні ідейного підґрунтя, психологічних та образних аспектів літературного матеріалу. Головним завданням стає розкриття внутрішнього змісту твору через засоби пластики і танцю, а не формальний переказ сюжету. Тільки за такої умови хореографія здатна виконати свою художню функцію – відтворити сенсовий простір твору і створити оригінальний хореографічний образ, який не повторює текст, а розвиває його на новому рівні.

Таке переосмислення можливе лише у випадку, коли постановник вміє вибудовувати складні й змістовні взаємини з літературною основою. Адже хореографія не володіє можливістю прямого словесного відтворення подій, вона спирається на мову руху, яка більш емоційна, узагальнена і метафорична. Фактично слово і танець користуються різними художніми системами, і тому не кожний літературний текст однаково придатний для хореографічної адаптації. Деякі твори легко втілити у танцювальну форму завдяки їхній яскравій образності, драматизму, конфлікту та динаміці. Інші ж — з надмірно філософською або описовою структурою — майже неможливо перенести в пластику без значних змістових втрат.

Попри це, хореографічне мистецтво має унікальну здатність до втілення найглибших ідей, що торкаються сенсу людського життя, внутрішніх переживань і конфліктів. Навіть складні літературні твори можуть стати джерелом натхнення, якщо балетмейстер знаходить у них не лише сюжет, а головну ідею та драматичний центр, який здатний жити в танці. Важливо, щоб постановка не перетворилася на механічний переказ подій і не намагалася

повністю переказати текст. Навпаки, хореографія повинна виходити з внутрішньої суті твору, з його ідейного ядра і смислового конфлікту, використовуючи власні художні засоби.

Тому практично будь-який літературний твір може стати фундаментом для балетної вистави чи хореографічної композиції, якщо він містить сильні образи та виразні драматичні колізії. Танцювальне мистецтво може передавати не лише послідовність подій, а й внутрішній стан героїв, їхню психологію, атмосферу епохи або трагізм ситуації. Пластика здатна показати те, що словом важко пояснити — наприклад, внутрішню боротьбу, духовне очищення або катастрофу. Саме завдяки такій художній гнучкості хореографія є одним із найсильніших засобів емоційного впливу на глядача.

Взаємодія літератури і хореографії значно вплинула на розвиток танцювального мистецтва й збагатила його змістовно та стилістично. Використання літературної основи сприяло появі величезної кількості самостійних концертних номерів, хореографічних композицій і повноцінних балетних вистав, серед яких особливе місце займають постановки за творами світової класики. Це один із найвагоміших здобутків хореографії, який підкреслює її можливості як самостійного виду мистецтва з високим рівнем драматургічно-пластичного мислення.

У танці думка передається через почуття: через пластичні образи, скоординовану драматургію сценічної дії, через конфлікти й ситуації, наближені до реального життя. Саме тому хореографія здатна не лише відобразити літературний твір, але й розкрити його новими художніми засобами, роблячи сприйняття більш емоційним, глибоким і сучасним. [4]

Хореографія сприяє створенню нових авангардних форм мистецтва, реалізуючи цим мистецький потенціал напрямку. Ґрунтуючись на цьому стає зрозуміло, що взаємозв'язок літературного та хореографічного мистецтва є тісним, бо сприяє збагаченню балетного репертуару. Створення

хореографічного твору на літературній основі є одним з найважливіших досягнень хореографії. Художня цілісність хореографічних творів складає основу принципу синтезу мистецтв. Постановка хореографічних творів за мотивами літератури, особливо з національною тематикою, сприяє гармонійному поєднанню часу, простору та подій, відображених у творі, із засобами сценічно-побутової танцювальної лексики. [46, с.82]

Сценічне втілення творів класичної літератури в українському балеті стало важливим чинником розвитку національної хореографічної культури. Воно сприяє збереженню культурної пам'яті, збагачує мистецький репертуар і формує унікальний стиль українського балету. Поєднання літературних образів із мовою танцю поглиблює національну ідентичність та утверджує українську хореографію в світовому культурному просторі. Завдяки творчому осмисленню літературних першоджерел митцями-хореографами створено виразні, емоційно насичені вистави, що зберігають і передають культуру українського народу. Сучасна українська хореографія має всі підстави продовжувати традицію осмислення літературних творів. Зростає попит на автентичні, глибоко змістовні балети, що розповідають про вітчизняну історію, кохання, трагедії через призму українського хореографічного мистецтва.

Літературний образ є універсальною категорією мистецтва, здатною трансформуватися з вербальної у пластичну форму. Українська хореографія має глибоку традицію звернення до літературних джерел, що сприяє формуванню національного художнього стилю. Втілення літературних образів у хореографії відбувається через систему виражальних засобів — рух, ритм, композицію, музичну драматургію — і виступає результатом синтезу мистецтв.

Образ є центральним елементом будь-якого мистецького твору, а конкретніше, узагальнене відображення дійсності, що набуває конкретної форми через засоби певного виду мистецтва. Літературний образ є результатом поєднання змісту та форми, у якому емоційний та раціональний компоненти

функціонують як єдине ціле. Саме завдяки образу письменник передає не лише зовнішні характеристики персонажа, але й його переживання, систему життєвих цінностей, психологічні конфлікти та світоглядні позиції.

Таким чином образ у літературному творі є інструментом розкриття глибинної сутності людини. У хореографічному мистецтві поняття образу відіграє не менш важливу роль. Як підкреслює В. Литвиненко [52], будь-який танцювальний рух має не лише фізичне, а й емоційне та символічне навантаження. Він здатний передавати смисли, що не потребують словесного пояснення. У поєднанні з музичним супроводом, сценографією, костюмами та світловими рішеннями рух стає ключовим чинником формування цілісного художнього образу в танці.

На відміну від літератури, де основним засобом вираження виступає слово, у хореографії цю функцію виконують рухове вираження, пластика тіла, ритм, темпоритм, жести та просторово-композиційна побудова. Саме вони створюють можливість розкривати думку через дію, а не через вербальне пояснення. У танці образ постає через емоційний вплив і візуальне сприйняття, що дозволяє передати внутрішній світ персонажа без прямих описів.

Попри відмінність художніх мов, література і хореографія мають однакову ціль, що полягає у створенні виразного і переконливого образу, здатного занурити глядача в той світ та пережити ідейні сенси. Образ стає тим елементом, який забезпечує глибину мистецького твору та його вплив на аудиторію.

Синтез мистецтв — характерна ознака художньої культури XX–XXI століть. Література, музика, театр і танець взаємодіють, створюючи нові художні форми. Українська культура має особливо глибоку традицію такого поєднання, адже ще у фольклорі спостерігається нерозривна єдність слова й

руху, ще тоді хоровод складався з пісні і танцю. На думку дослідниці Л. Сокіл [46] література стала одним із основних джерел формування сюжетів в українському балетному театрі. Починаючи з 1930-х років, твори українських письменників, які розкривають духовні, соціальні та моральні проблеми народу, стають першоджерелом для національних балетних театрів. Серед перших прикладів — балети “Лісова пісня” М. Скорульського (1936), “Лілея” К. Данькевич (1940), “Маруся Богуславка” А. Свечникова (1944), “Тіні забутих предків” В. Кирейка (1960). У кожному з цих творів літературний образ стає центром драматургії балету. Так, образ Мавки з драми Лесі Українки на музику М. Скорульського набуває символічного сенсу втілюючи вічну боротьбу високого й приземленого аспектів. Хореографія в цьому балеті передає не лише зовнішню дію, а й внутрішні переживання героїні через пластику, контрасти ритмів, колористичне світлове оформлення.

Спираючись на фундаментальні праці з балетмейстерського мистецтва, розглядаючи проблему вибору сюжетної основи для хореографічного твору Р. Кундис та О. Замлинний пишуть, що «створення художнього образу – процес суто індивідуальний у кожного балетмейстера, джерелом створення художнього образу є різні сцени життя людини, для чого ретельно вивчають етнографічні, історичні матеріали, художню літературу, картини художників, художні твори, кінофільми, звичаї, традиції, обряди народу. Аналізуючи весь комплекс отриманих знань, балетмейстер, виробляє своє судження. Уміння вибрати головне грає велику роль для кінцевого результату роботи – створення високохудожнього хореографічного твору» [24, с.155].

Процес створення хореографічного образу включає:

- 1) інтерес до образу, вивчення матеріалів щодо його характеристик;

- 2) народження у свідомості творця художнього задуму, у якому сконцентровано спільні риси майбутнього твору;
- 3) здійснення художнього задуму – переведення художньої інформації зі сфери її ідеального буття на буття матеріальне, зміна її якісної природи;
- 4) втілення образу на сцені балетмейстером, та був – виконавцем [46].

Отже, процес створення образу, є індивідуальним, беручи матеріал своєї роботи з життя, поглиблюючи знання вивчаючи всілякі матеріали. Аналізуючи весь комплекс здобутих знань, балетмейстер формує свою думку, свій погляд. Вміння вибрати головне, найважливіше відіграє велику роль для кінцевого створення хореографічного твору. Специфіка хореографічного образу полягає у застосуванні системи виразних засобів, яка відповідно змінюється у пластичній мові танцю у кожному періоді культурно-історичного розвитку народу. Одним із головних засобів виразності під час створення хореографічного образу виступає рух.

Узагальнено-образне значення певного руху стає головним моментом у створенні танцювального образу та постановки загалом. Щоб реалізувати задуманий образ у життя, постановник підбирає руху те щоб вони поєднувалися друг з одним і найяскравіше і точно відповідали образності майбутнього твору.

Виразність руху – це головна умова втілення хореографічного образу, в якому має бути присутня внутрішня та зовнішня виразність. Єдність руху та образу найбільш яскраво можуть передати зміст постановки. Виходячи з цього, можна дійти невтішного висновку, що пластичний рух є основним засобом створення хореографічного образу.

Своєрідний образ отримується при відтворенні тексту танцівником, який інтерпретує образ, використовуючи при цьому свій пластичний та емоційний

досвід, вносячи до композиції індивідуальність, манеру, характер. Але найчастіше виконавці, отримуючи завдання від хореографа, можуть внести щось своє в заданий образ, тим самим доповнивши постановку, або ж навпаки, і тоді задум балетмейстера буде не до кінця розкритий. Танцівник виявляє свою індивідуальність, додаючи у балетмейстерське бачення своє розуміння характеру героя, тому постановникам необхідно пояснювати, що має бути у його майбутній постановці.

Тіло танцюриста – інструмент для здійснення сценічного образу. Він повинен досконало володіти тією сценічною мовою, якою доведеться говорити з глядачем, будь-то класичний, народний, сучасний танець. Ейфман не ставить руху, він ставить характери своїх героїв, які мають якимось відкривати нові світи. Кожен герой є ознакою якогось свого внутрішнього світу, в якому внутрішні трагедії, переживання та почуття. І задля втілення потрібні як виразні професійні виконавці, які вміють через рух та мову тіла висловити сенс, емоційну думку [13].

Отже, на етапі розвитку хореографічного мистецтва існує система специфічних прийомів і засобів, з допомогою яких формується хореографічно образ. Художня образна мова, безпосередній зв'язок рухів із музичним супроводом є головними компонентами створення танцювального образу. Специфіка хореографічного образу полягає у розкритті внутрішнього стану людини та її духовного світу. Синтез рухів, акторської майстерності, міміки, декорації, танцювальних костюмів, музики та багато іншого є основою хореографічного образу. Також для формування сценічного образу важливу роль відіграє реквізит, що використовуються у творах. Правильно підібрані компоненти є основним чинником створення сценічного художнього образу. Велике значення має світогляд балетмейстера, його уявлення та знання в галузі історії, культури та сучасного життя.

У сучасній науці існує кілька напрямів вивчення проблеми втілення літературного образу в танцювальному мистецтві: естетичний, семіотичний, культурологічний та мистецтвознавчий. Естетичний підхід розглядає образ як форму емоційно-чуттєвого пізнання світу. У хореографії він реалізується через гармонію руху, музики й простору.

Семіотичний підхід дозволяє трактувати хореографічний твір як текст, у якому кожен рух виступає знакам, що передає значення, як слова в літературі. Відомо, що рамки семіотики давно вийшли за межі лінгвістики, і сьогодні вона стала застосовуватись до аналізу всіх галузей культури. Упродовж останніх десятиліть у вивченні танцю все активніше застосовується поняття семіотики. Оскільки семіотика сформувалася на основі лінгвістики, важливо розуміти закономірності функціонування природної мови для виявлення принципів організації знакових систем у будь-яких сферах культури, зокрема в хореографії. При цьому мета даного дослідження не полягає в буквальному зіставленні танцю й мовознавства, а спрямована на розгляд балету як особливої семіотичної структури, що має власну знакову систему і власну мову.

Від самого початку становлення балету як автономного виду мистецтва простежувався його нерозривний зв'язок з літературою. Багато балетних постановок були створені під впливом літературних сюжетів або безпосередньо спиралися на них. Проте в перші періоди розвитку жанру хореографія ще не володіла засобами, здатними повноцінно передати складність літературної класики, і тому наймасштабніші художні тексти тривалий час залишалися майже недоступними для адекватного танцювального втілення.

Спроби перенести на балетну сцену великі літературні твори активізувалися лише у ХХ столітті та значно збагатили хореографічний театр. Водночас подібні інтерпретації часто супроводжувалися художніми втратами:

прагнучи передати складні сюжетні лінії та психологічні колізії, постановники іноді замінювали хореографічну мову пантомімою чи драматичними елементами, що призводить до збіднення танцювальної виразності. Таким чином, у процесі «перекладу» з однієї семіотичної системи в іншу нерідко втрачається естетична сила та емоційний потенціал першоджерела.

Проблема інтерпретації літературного тексту засобами хореографічної мови спонукає до питання: чи є будь-який твір доступним для сценічно-танцювального прочитання? Вважається, що саме тілесна виразність здатна передати тонкі відтінки переживань, які виходять за межі вербальної мови. У культурологічному підході художній образ розглядається як відображення національного культурного коду та історичної пам'яті народу. Мистецтвознавчий аспект зосереджений на аналізі хореографічної мови як комплексу художніх засобів, що формують сценічний образ. Поєднання цих напрямів дозволяє зрозуміти, як саме літературний текст трансформується у хореографічний твір. У цьому сенсі літературний образ стає вихідною точкою, певним «кодом», який балетмейстер перетворює на танцювальну партитуру. Кожен жест, поза, пластичне рішення або зміна темпу набувають функції своєрідного слова чи інтонації. За Т. Медвідь процес інтерпретації літературного першоджерела у хореографії реалізується на кількох рівнях: сюжетному — через відтворення ключових подій та конфлікту, і психологічному — через передачу характеру персонажів та емоційного змісту за допомогою пластики. Наприклад, у одноактному балеті “Лимерівна” (на збірну музику, хореографія Д. Матвіюка, 2025) жіночий образ подається не лише через конкретні події, а є символом долі української жінки, сповненої страждання, краси й жертвності. Питання художньої інтерпретації літературних образів у хореографії висвітлюється у працях багатьох українських дослідників.

2.2. Основні аспекти інтерпретації класичних літературних творів та їх сценічне втілення в українському хореографічному мистецтві Волинського Полісся та Центральної України

У сучасних умовах народна хореографія Волинського Полісся та Центральної України функціонує не лише в автентичному середовищі, але й у формі сценічного мистецтва, що зумовлює процеси трансформації традиційних танцювальних форм. Сценічна інтерпретація народного танцю є важливим чинником збереження та популяризації регіональної хореографічної спадщини, водночас потребує науково обґрунтованого підходу для уникнення втрати автентичних ознак.

Сценічне втілення народних танців передбачає адаптацію традиційної лексики до умов професійної сцени. Це включає зміну просторової організації, чітку композиційну побудову, узгодження рухів з музичною формою та використання елементів драматургії. У результаті танець набуває завершеної сценічної структури, однак зберігає основні стилістичні риси регіональної традиції.

У сценічних постановках, заснованих на хореографічних традиціях Волинського Полісся, зазвичай зберігається стриманий характер пластики, плавність рухів та колективна форма виконання. Хореографи акцентують увагу на обрядовості, символічності рухів і тісному зв'язку танцю з пісенним супроводом. Водночас для сценічної інтерпретації характерне посилення виразності рухів і більш чітка структуризація композиції.

Сценічні версії танців Центральної України відзначаються динамічністю, віртуозністю та емоційною насиченістю. Професійна сцена сприяє розширенню танцювальної лексики, ускладненню композиційних форм та використанню індивідуальних виконавських прийомів. Разом із тим важливою залишається

опора на традиційну основу, що забезпечує збереження регіональної ідентичності танцю.

Сучасний розвиток хореографічних традицій регіонів відбувається під впливом глобалізаційних процесів, міжкультурних контактів та інноваційних тенденцій у мистецтві. Народний танець дедалі частіше поєднується з елементами сучасної хореографії, театралізації та мультимедійних засобів, що сприяє його актуалізації для сучасного глядача.

Водночас зростає роль фольклорних ансамблів, навчальних закладів мистецького спрямування та науково-етнографічних експедицій у збереженні та відтворенні регіональних хореографічних традицій. Важливим напрямом є автентична реконструкція танців на основі польових матеріалів, що дозволяє максимально наблизити сценічні версії до традиційних зразків.

Сучасний етап розвитку української хореографії позначений прагненням переосмислити літературні образи у форматі сучасного танцю. Молоді хореографи поєднують мотиви класичних творів із новими формами сценічного мислення. Завдяки цьому, на сцені Національної опери України, Київ модерн-балету, Львівської національної опери з'являються нові постановки, які осучаснюють класичні літературні твори такі як: "Лісова пісня. Мавка" Раду Поклітару (2017), "Тіні забутих предків" Артем Шошин (2023), "Вечори на хуторі біля Диканьки" Віктор Литвинов (1993), "Мавка" Артем Шошин (2025). У сучасних балетних виставах використовують музичну основу, створену за принципом симфонічного оброблення народних пісень. У жовтні 2017 року в Нью-Йорку було представлено балет Олексія Ратманського «Пісні Буковини», поставлений в Американському театрі балету (АВТ). Музикою для вистави стали фортепіанні прелюдії Леоніда Десятникова з циклу «Буковинські пісні», в основу яких покладено народні пісні Буковини. [26, с.118]

Така динаміка засвідчує, що літературні джерела залишаються невичерпним матеріалом для хореографічного мистецтва, а процес інтерпретації це спосіб діалогу між минулим і сучасністю.

Дослідниця Леся Косаковська підкреслює, що до 1930-х рр. у сценічному мистецтві ще зберігалися мистецькі парадигми попередньої доби, тісно пов'язані з народною культурою та фольклорною танцювальною традицією. Важливу роль у цей період відіграв хореограф-фольклорист В. К. Верховинець, а також провідні українські композитори — М. О. Вериківський, М. В. Лисенко, А. П. Вахнянин, Б. І. Січинський, Б. М. Підгорецький, М. М. Аркас, у творчості яких народні мотиви стали основою драматургічної виразності. Першим українським балетом став "Пан Каньовський" [23].

Насамперед варто зупинитися на виставі «Лілея», яка посідає особливе місце в історії українського балету. Прем'єра цього твору відбулася у 1940 році, а постановку здійснила балетмейстерка Галина Березова за лібрето Всеволода Чаговця, створеним за мотивами поетичної спадщини Тараса Шевченка. Саме підготовку та появу «Лілеї» можна вважати визначною віхою у формуванні першого національного класичного балету, що став важливим культурним явищем наприкінці 1930-х – на початку 1940-х років. Поштовхом до створення вистави стало святкування 125-річчя від дня народження Тараса Шевченка у 1939 році, коли в Україні відбувалося активне вшанування поета. До цієї події було заплановано прем'єрний показ у Києві. Саме в цей період композитор Костянтин Данькевич працює над музикою, в якій органічно поєднує мотиви українських народних пісень та власні тематичні розробки, а хореографія Березової вибудовується на гармонійному синтезі академічної техніки і фольклорних танцювальних елементів.

Важливою особливістю постановки є трактування образу головної героїні. Лілея у виставі постає не лише персонажем із однойменної балади, а узагальненим образом шевченкових жіночих характерів, у яких відображено

складну внутрішню еволюцію української жінки. У ході драматургічного розвитку вона змінюється – із тихої, покірної та зламанної обставинами дівчини перетворюється на сильну, рішучу та здатну на боротьбу за свою гідність. Її помста князеві стає символом протесту проти приниження й несправедливості [53, с.202]. На думку критиків того часу, Г. Березовій вдалося створити новаторське поєднання класичної хореографічної мови з народно-танцювальними пластичними виражальними засобами, що фактично заклало підґрунтя для подальшого пошуку національної балетної стилістики. Саме «Лілея» стала роботою, яка відкрила шлях до формування українського балету як окремого художнього явища, здатного рівноправно існувати поруч з європейською класичною традицією [7, с.32].

Варто зазначити що, значення цієї вистави полягає не лише в мистецькому прориві, а й у важливому культурному підтексті. Балет «Лілея» демонструє, що хореографія може бути потужним засобом збереження ідентичності та осмислення історичної пам'яті, а жіночий образ у творчості Шевченка отримує у балетній сценічній формі новий, глибоко символічний зміст [16, с.220]. Ю. Станішевський стверджує, що Г. Березова у своїх творах дотримувалася принципів видовищного танцю, передаючи психологічний стан героїв [25, с.160].

Балет «Лілея» вже багато десятиліть перебуває в центрі уваги дослідників танцювального мистецтва, театральних критиків та балетних критиків. Перші рецензії на постановку, що з'явилися в 1940-х роках, належать таким авторам, як О. Гринович, А. Гозенпуд та В. Голуб. Вони провели ґрунтовний аналіз вистави, відзначивши її сильні драматургічні рішення, а також звернули увагу на проблемні місця в композиції та побудові драматичної лінії.

У 1970-х роках балет «Лілея» привернув увагу відомої дослідниці Марії Загайкевич, яка зосередила свій аналіз на психологічній наповненості, ліризмі та високій емоційній напрузі постановок Ганни Березової та Вахтанга

Вронського. Дослідниця зазначає, що в цих виставах особливо виразно простежується прагнення балетмейстерів заглибитися у внутрішній світ героїв і розкрити драматичну сутність сюжету через мову танцю [16].

На початку 2000-х років Юрій Станішевський продовжив дослідження історії створення «Лілеї», проаналізувавши хореографічні інтерпретації різних балетмейстерів Галини Березової, Вахтанга Вронського. Вчений підкреслює їхню творчу винахідливість, різноманітність пластичних рішень та експресивність сценічної мови, водночас звертаючи увагу на окремі прояви формалізму, що подекуди порушували цілісність драматургії [44].

Серед сучасних дослідників, які розглядають питання інтерпретації виконавських образів у різних версіях балету, варто згадати Петра Білаша, Євгенію Коваленко та Олександра Щербакова. У своїх працях вони аналізують особливості сценічного втілення жіночих і чоловічих ролей та значення провідних українських балетмейстерів у розвитку естетики «Лілеї».

Поява балету «Лілея» (музика К. Данькевича, лібрето В. Чаговця, хореографія Галини Березової) стала визначною подією в історії українського балетного театру. Саме цей твір часто розглядають як перший національний балет, що відкрив шлях до втілення поетичних образів Тараса Шевченка на професійній балетній сцені. Постановка швидко здобула популярність і була представлена в багатьох театрах України — у Києві, Львові, Донецьку, Одесі та Харкові, що підтвердило її значення для становлення української хореографії.

Протягом історії балет неодноразово зазнавав нових інтерпретацій і сценічних рішень. До його творчих переосмислень зверталися такі відомі балетмейстери, як В. Вронський, А. Шекера, В. Ковтун та інші. Подібні процеси торкалися і інших творів за Шевченковими мотивами — серед них постановка В. Гомоляки та Р. Візиренка-Клявіна за поемою «Сліпий» (Донецьк, 1964), а також «Відьма» А. Шекери на музику В. Кирейка (Львів, 1967). Це свідчить про значний інтерес хореографів до шевченківської поезики та її сценічних можливостей.

Новий етап розвитку вистави розпочався у 2003 році, коли Валерій Ковтун здійснив повернення «Лілеї» на київську сцену. У цій постановці балетмейстер зберіг основу лібрето Чаговця, проте змістив акцент на ліричну лінію взаємин головних героїв — Лілеї та Степана. У музичному вирішенні Ковтун провів значну роботу, вилучивши окремі епізоди та ввівши у виставу матеріал із симфоній та поеми «Тарас Шевченко» К. Данькевича. У ролях виступили Є. Єршова (Лілея) та О. Підгайний (Князь), а сам балетмейстер спирався на постановницьку традицію В. Вронського 1956 року [49]. Хореографічні партії головних персонажів створені переважно на основі класичної танцювальної лексики, зокрема пластики рук, корпусу, голови та характеру рухів, доповнених рисами українського національного стилю. Дослідники хореографії відзначають спорідненість лексики народного танцю з класичним балетом, що дає можливість природно інтегрувати елементи обох систем у єдину сценічну мову. Саме такі принципи поєднання стали характерними для української балетної школи та сприяли її унікальності.

Поступова еволюція сценічних постановок твору супроводжується відмовою від побутових деталей та зовнішньої декоративності. Натомість у балеті з'являється нова філософсько-символічна образність і драматична глибина, притаманна принципам симфонічного театру. Одним із найяскравіших представників цього напрямку став Анатолій Шекера, який прагнув надати танцю узагальнених і символічних змістів, особливо у виставах за мотивами творчості Тараса Шевченка [16].

Важливою складовою художньої цілісності «Лілеї» є синтез музики Костянтина Данькевича, створеної на основі українських народних мелодій, лібрето Всеволода Чаговця, що об'єднує декілька творів з «Кобзаря», та хореографії Ганни Березової, яка гармонійно поєднала академічний танець із елементами народної хореографії. Образ Лілі постає як узагальнення багатьох шевченкових героїнь: від скромної й беззахисної дівчини вона поступово

трансформується в сильну та волелюбну постать, здатну відстояти власну честь і справедливість.

Провідною музичною темою балету стає мелодія «Ой зійди, зійди, зоре та вечір», яка підсилює ліричне й драматичне наповнення вистави, відображаючи глибину душевних переживань героїв — Лілі та Степана, їхню боротьбу, віру, любов і прагнення до свободи [21, с.19].

Юрій Станішевський, аналізуючи етап становлення перших українських національних балетних постановок, підкреслює, що саме в цей час у вітчизняній хореографії формується нова художня тенденція. Її головна мета — передавати внутрішній зміст образів, почуття та ідейний зміст драматичних ситуацій не лише через сюжет, а насамперед за допомогою танцювального руху та пластики. Науковець звертає увагу на те, що у хореографію активно вводяться нові засоби виразності, розширюється пластичний словник, а сценічна дія вибудовується як цілісний драматургічний потік, що розвивається безперервно. Такі зміни стали важливим підґрунтям для формування українського балету як повноцінної національної професійної школи [45].

Однією з ключових проблем історії розвитку балету залишається питання взаємодії літератури та хореографічного театру. Попри те, що літературні твори традиційно виступають джерелом сюжетів і тематики для балетних вистав, характер і механізми цього взаємозв'язку тривалий час залишалися предметом активних дискусій як серед теоретиків мистецтва, так і серед практикуючих балетмейстерів.

П. Карп розглядає художній переклад як складний процес переходу змісту з однієї мистецької мови в іншу. На його думку, сенс твору нерозривно пов'язаний із його формою та структурою, тому під час перекладу неможливо повністю і досконало відтворити оригінал. Кожне нове трактування — це своєрідне перекодування художньої інформації, яке завжди містить елементи творчого переосмислення. У мистецтві будь-яке відтворення чи адаптація є

частково новим створенням, адже творчий процес неможливо повторити абсолютно точно і в співвідношенні первинних мистецтв із вторинними, особливо у співвідношенні першоджерел літератури з балетом.

Варто зазначити, що першим балетом за твором Т. Шевченка на українській сцені стала «Лілея» К. Данькевича (1940). Автор сценарію балету В. Чаговець використав поетичні твори «Лілея», «Відьма», «Марина», «Царівна», «Катерина» та ін. Мистецтвознавиця Є. Коваленко написала про героїко-романтичний балет «Лілея», його значення для українського балетного театру. В статті йдеться про принципи хореографії, театральну виразність у поєднанні з танцювальною виразністю [10, с.20].

Мистецтвознавець Юрій Станішевський, наголошує що “Конвалії” в балеті «Лілея» вирізняється завдяки фольклорним традиціям українського народного танцю. Хореографічна творчість Галини Березової демонструє унікальну пластику та багату палітру виразних засобів, формуючи самобутній виконавський стиль. Хореографічна мова твору розширює балетний словник, спираючись на професійний досвід хореографа В. Литвиненка, фольклористичні дослідження В. Верховинця, консультації з відомим танцівником М. Собоєм та новаторський внесок П. Вірського [45, с.97] .

У своїх постановках Галина Березова гармонійно поєднує народно-сценічний танець, експресивну пантоміму та елементи класичного балету, прагнучи відобразити найкращі традиції провідних балетних шкіл. Новий етап розвитку вистави розпочався у 2003 році, коли Валерій Ковтун здійснив повернення «Лілеї» на київську сцену. У цій постановці балетмейстер зберіг основу лібрето Чаговця, проте змістив акцент на ліричну лінію взаємин головних героїв — Лілеї та Степана. У музичному вирішенні Ковтун провів значну роботу, вилучивши окремі епізоди та ввівши у виставу матеріал із симфоній та поеми «Тарас Шевченко» К. Данькевича. У ролях виступили Є.

Єршова (Лілея) та О. Підгайний (Князь), а сам балетмейстер спирався на постановницьку традицію В. Вронського 1956 року.

Хореографічні партії головних персонажів створені переважно на основі класичної танцювальної лексики, зокрема пластики рук, корпусу, голови та характеру рухів, доповнених рисами українського національного стилю. Дослідники хореографії відзначають спорідненість лексики народного танцю з класичним балетом, що дає можливість природно інтегрувати елементи обох систем у єдину сценічну мову. Саме такі принципи поєднання стали характерними для української балетної школи та сприяли її унікальності.

Видатний український балетмейстер-шістдесятник А. Шекера, очолив Національну оперу, продовжив і збагатив досягнення українського балетного театру, художні традиції та пошуки своїх попередників, авторів національних балетних вистав. Він спирався на балетмейстерських принципах П. Вірського, поглиблюючи синтез класичного й українського народного танців. Вдалим прикладом зв'язку між основними балетмейстерськими принципами майстра українського народно-сценічного танцю та творця національного балетного репертуару є інтерпретація балету К. Данькевича «Лілея» (1976, Київ). А. Шекера зробив лексику та образний вигляд вистави за законами і формам класичної хореографії, ввівши туди національний колорит. Він вдало спрямував усі різнохарактерні епізоди на виявлення ідейно-художнього змісту балету й об'єднав усі номери в розгорнуті композиції, користуючись досягненнями сучасної радянської хореографії, насамперед принципами танцювального симфонізму та поліфонії» [45, с. 150]. Не зважаючи на те, що літературно-музична основа балету була створена за часів домінування канонів пантомімічної драми, балетмейстер прагнув до розгорнутої танцювальної виразності, тонко відчуваючи національний колорит, який не був самоціллю, а яскравіше допомагав розкрити характери героїв, відповідно до образного ладу ранніх поезій Т. Шевченка. Інтерпретація «Лілеї» А. Шекерою є безсумнівно

найвдалішою, оскільки зваживши недоліки попередніх версій, але перша постановка балету, яку здійснила Г. Березова (1940, Київ), мала багато цінного, що заслуговує уваги. По-перше, вона вже містила елементи танцювального симфонізму в масових сценах і сольних танцях. Режисерське втілення вистави було ретельно продумане та вибудоване драматургічно. У ній мало суто побутових елементів. Хореографічний текст балетмейстер спрямувала до поетичного узагальнення.

Окрім цього, у своїх постановках Г. Березова поєднувала елементи українського народного танцю з композиційними прийомами, зокрема використовуючи хороводні форми (наприклад, танці русалок як образ весняного хороводу). Завдяки такому підходу, за словами М. Загайкевич, фольклор набув значення важливої складової художнього образу [16, с. 54]. Працюючи з ученицями — виконавицями як провідних, так і кордебалетних партій, постановниця часто звертала увагу на спорідненість рухів українського й класичного танців. Вона вважала, що балерина має володіти не лише академічною технікою, а й манерою виконання національної хореографії, що забезпечувало природність і щирість сценічного образу. Саме тому перша виконавиця партії Лілеї — Лілея-Васильєва — вирізнялася органічністю виконання.

Важливим нововведенням стало й посилення ролі чоловічого танцю, який раніше здебільшого мав допоміжну функцію. У редакції Г. Березової партія головного героя Степана набула виразної, насиченої та мужньої хореографічної мови. Подібно до П. Вірського, балетмейстерка вимагала від виконавців не лише технічної досконалості, а й глибокого акторського проживання образу, коли рухи, жести та погляд передають емоції, внутрішній стан і смислове навантаження. Такий підхід засвідчив розвиток українського національного балету в напрямі поєднання академічної й народної танцювальної лексики, а також синтезу драматичної дії та симфонічного розвитку танцю [45, с. 100].

Ще одним прикладом взаємодії танцювального мистецтва та літератури є балет «Лісова пісня» композитора Михайла Скорульського, вперше поставлений у Києві 1946 року балетмейстером Сергієм Сергєєвим. Постановка була створена за мотивами однойменної поетичної драми Лесі Українки та стала знаковою подією в історії українського балету, відкривши нові художні можливості для перекладу літературної класики мовою руху.

Сценічний образ Мавки в балеті суттєво відрізняється від традиційних інтерпретацій в українській міфології, де русалка часто зображується як небезпечна спокусниця. У баченні Лесі Українки цей персонаж втілює духовну глибину, чистоту та внутрішню свободу. Хореографічна інтерпретація розкриває багатшарову особистість, яка синтезує жіночі риси, що зустрічаються в різних етнокультурних традиціях. Таким чином, Мавка постає не як руйнівна міфічна істота, а як символ життя, кохання та єднання з природою.

За час адаптації літературних джерел у балетне мистецтво традиційно застосовуються прийоми посилення драматургії, зміни композиції, вдосконалення ролей або усунення другорядних персонажів. Такі підходи дозволяють створювати не буквально відтворення тексту, а самодостатній хореографічний твір із власною художньою логікою. У «Лісовій пісні» драматична лінія побудована навколо духовного й емоційного розвитку головних персонажів — Мавки та Лукаша, де любов стає провідним рушієм сценічної дії.

Особливе місце в балеті посідає сцена Adagio Мавки та Лукаша — кульмінаційний момент, який визначає містичну природу образу Мавки. Саме тут пластична мова передає внутрішній екстаз героїв, народження почуття, що виходить за межі земного досвіду. Образ Мавки розкривається як символ відродження природи, вічного колообігу життя і духовної чистоти. Її хореографічний портрет будується на плавних, дихальних рухах, наповнених

внутрішньою м'якістю та безперервністю, що відтворює природність і позачасовість її сутності.

Лукаш у хореографічному трактуванні — складний та багатовимірний персонаж. Його шлях — це боротьба між творчим покликанням і побутовими межами. Через стосунки з Мавкою розкривається його духовне багатство, проте підкорення волі матері й зв'язок із Килиною призводять до втрати внутрішньої свободи. Цей контраст у пластичній мові відображається у переході від м'яких, ліричних рухів до різких, скутіших комбінацій.

Одним із найвиразніших образів фантастичного світу є Перелесник — втілення стихійної сили й пристрасти. Його танцювальна партія має темпераментний, динамічний характер, побудована на стрибках, обертаннях і акцентах, що протиставляються ліричній пластиці Мавки. Також важливими для розвитку образної структури є сцени появи Марища («Той, що в скалі сидить»), які поглиблюють тему боротьби життя й смерті у виставі. Філософський стрижень «Лісової пісні» розкривається через складний образ Лукаша — обдарованого сільського юнака з душею митця. Його внутрішній світ розквітає під впливом щирого кохання до Мавки, яке пробуджує його творчий потенціал та духовне багатство. Однак підданість зовнішньому тиску, зрада Мавки та шлюб із земною Килиною знищують його натхнення та гасять у ньому все світле та людське.

Мавка втілює поетичний символ живої Природи, вічної краси та духовної свободи. Її кохання до Лукаша відкриває емоції, раніше невідомі їй як вільному лісовому духу, — приносячи як глибоке щастя, так і глибокий смуток. Через палке та перетворююче кохання Мавка досягає внутрішньої сили, долаючи розчарування та зрештою рятуючи Лукаша від духовного краху.

Музичний розвиток персонажів у балеті тісно пов'язаний з їхнім хореографічним втіленням. Лукаш зображений через виразний тембр сопілки,

який відображає піднесення його поетичної душі. Його мелодії пробуджують і зачаровують Мавку, задаючи емоційний тон їхнім зустрічам.

Образ Мавки розгортається через кілька ключових танцювальних епізодів, зокрема Adagio у першому акті, яке розкриває її ліричну та духовну сутність. Центральні хореографічні сцени, такі як «Пробудження Мавки» (Pas d'action), «Сумний танець» та варіації першої та другої дії, висвітлюють її перетворення. Музичні теми, пов'язані з Мавкою, вирізняються теплотою та мелодійною плинністю, а її головним лейтмотивом протягом усього балету є кохання.

Залежно від драматичних обставин, цей лейтмотив змінює своє емоційне забарвлення, відображаючи розвиток внутрішнього стану героїні. Трагічні тони домінують у кінці першої сцени другого акту, коли Мавка усвідомлює зраду

Лукаша та кидається у смертельні обійми лісового демона. Фінальні сцени сповнені ніжних музичних образів: Мавка танцює з Лукашем та з Русалкою Польовою, що призводить до її символічного перетворення на молоду вербу. Ці епізоди утворюють хореографічну прогресію від невинного подиву та страху, через протест, пристрась та смуток, до світлого фіналу духовного відродження.

Вогняна природа Перелесника передана через потужні, енергійні варіації, що позначені динамічною інтенсивністю та яскравою звучністю мідних духових інструментів. На протигагу цьому, фігура «Того, Хто Сидить у Скелі», що символізує смерть і забуття, зображена через зловісні, важкі оркестрові фактури в найнижчих регістрах.

Музичні теми Матері та Килини містять елементи повсякденної народної пісенної інтонації, що характеризується ритмічною наполегливістю. Танцювальні епізоди в стилі диверсії розширюють хореографічний словник вистави та збагачують її національний колорит.

Хореографія балету поєднує ліричні, драматичні та жанрово-характерні епізоди. Танцювальні номери розширюють лексику вистави та створюють

багатовимірну сценічну атмосферу, підкреслюючи різницю між реальним і фантастичним простором.

Таким чином, «Лісова пісня» — це не лише інсценізація літературного твору, а глибоко філософський балет про духовний вибір людини, силу кохання та єдність людини з природою. Пластична мова вистави стає інструментом передачі психологічних процесів і метафоричної сутності образів, а драматургія будується на емоційній еволюції персонажів, що робить цей балет одним із найвизначніших явищ української хореографічної традиції. Аналіз музичних інтерпретацій Мавки у творах за мотивами «Лісової пісні» Лесі Українки, розглянутих крізь призму первісної природної релігійності, дає можливість побачити різні грані її художньої сутності. У версії Є. Станковича Мавка постає як трансцендентний образ, що балансує між світами та поєднує земне і потойбічне. І. Шамо відтворює Мавку як уособлення весни, наповненої поривом юного кохання. В. Кирейко підкреслює її як ліричний символ згасання і відродження природного циклу життя. М. Скорульський трактує Мавку перш за все як прояв вічної, всепереможної Любові. В. Польова трактує, як архетип природи та духовного відродження, перетворюючи її на феномен, де звучання стає символом циклічності життя та трансцендентної сили кохання.

Драма-феєрія «Лісова пісня» отримала широке відображення в українському музичному мистецтві у творах різних жанрів і стильових напрямів. Кожен композитор по-своєму трактує її сутність, але незмінним залишається глибоке прагнення осягнути цей світ і щира любов до нього.[12, с.70].

Наталія Скорульська — лібретистка та балетмейстер «Лісової пісні» — адаптувала зміст драми-феєрії Лесі Українки до законів балетного жанру. Вона ввела додаткові сцени, зокрема народні гуляння у лісі та весілля Лукаша й Килини, а також здійснила часткове скорочення матеріалу. Новим драматургічним акцентом став епілог, у якому син Килини грає на сопілці у

весняному лісі — цей образ підкреслює безперервність життя й нетлінність духовного.

М. Загайкевич у своїх дослідженнях акцентує увагу на глибокій вкоріненості балету в українській фольклорній традиції, зокрема у волинському мелосі, а також на використанні авторських художніх стилізацій. Важливою ознакою твору дослідниця вважає новаторський підхід М. Скорульського, який адаптував усталені форми та засоби класичного балету до контексту національної хореографічної культури. Самобутність постановки визначається вишуканим поєднанням принципів класичної балетної драматургії з художньою моделлю драми-феєрії, що формує особливий образний простір, насичений поетичними й міфологічними смислами [16, с. 174–185].

У балеті «Лісова пісня» в інтерпретації В. Вронського синтез академічного та народно-сценічного танцю органічно інтегрований у структуру хореографічної драматургії, яка прагне кореспондувати музичному розвитку твору. Хоча в хореографічній лексиці переважають узагальнені форми класичного танцю, балетмейстер створив масштабну танцювальну композицію симфонічного характеру, що вирізняється багатством пластичних барв і варіативністю народних інтонацій, заснованих на автентичних українських традиціях. Звертаючись до здобутків національного музично-драматичного театру, В. Вронський досяг гармонійного поєднання лірично-піднесених епізодів із побутово-етнографічними та гумористичними сценами, поєднавши романтичну образність із пафосом героїчного звучання [39 с.169], що є характерним і для творчості П. Вірського. В «Лісовій пісні» з'явився новий жіночий танець українського балету, який передає неповторний національний колорит [39, с.170]. В. Вронський, використовуючи напрацювання П. Вірського, зумів оновити класичну хореографічну мову та надати їй більшої емоційної виразності. Це дало можливість точніше передати внутрішні переживання персонажів і зробити їхні сценічні образи більш переконливими. Поєднання

народно-сценічного й класичного танцю у «Лісовій пісні» показало, що українська хореографія здатна засобами руху розкрити як поетичний світ твору Лесі Українки, так і драматургію музики М. Скорульського.

У 2025 році Львівська національна опера знову повертається до творчості Лесі Українки. Створено балет-феєрію «Мавка» на музику Вікторії Польової, у постановці Артема Шошина, лібрето та режисура Василя Вовкуна, сценографія Арвідаса Буйнаускаса, художниця костюмів Наталія Міщенко. Це спроба переосмислити класичну українську міфологічну драму і перетворити її на сучасну художню, пластичну метафору зіткнення двох світів: природного — містичного, і людського — конкретного.

Музична партитура Польової в цій постановці є не просто партитурою, а глибинним звуковим полотном, яке задає тон і настрій усьому спектаклю: вона поєднує елементи барокових форм, мінімалізму, фольклорних відтінків і експресивної сучасної музичної мови, створюючи міст між давнім міфом і актуальним сьогоденням. Хореографічна мова Шошина зосереджена не на класичній ілюстрації сюжету, а на пластичному відтворенні внутрішнього стану героїв, їхніх переживань, без зайвих побутових деталей, але з максимальною емоційною чесністю.

Сценографічне рішення і костюми створюють умовний, символічний простір, де природний та духовний світ постають як універсальні категорії, а не як фольклорно-реалістичні образи: ліс і його духи — не як конкретна природа, а як метафора внутрішнього та психологічного, де відбувається конфлікт і трансформація. Лібрето підкреслює центральну ідею, не простий сюжет кохання, а вибір, духовна свобода і жертвність, які стоять на межі між світом людей і світом природи.

У цій «Мавці» образ героїні перетворюється на архетип, вона символ жіночої сили, духовності, невидимої, але фундаментальної зв'язку людини з природою. Цей архетип постає у новій, сучасній художній формі. Такий підхід

до класичного матеріалу є інтерпретацією, яка відкриває давню історію для сучасного глядача, перетворюючи її на притчу про вибір, духовні цінності та глибинну людську правду. У контексті сучасної української хореографії та театру це є важливим кроком. Показати, що літературна спадщина можуть бути не лише ретельно відтворені, а переосмислені, оживлені сучасною музикою і пластикою, зберігши глибину, але здобувши нову форму.

Для глядача «Мавка», це не драма зі звичним сюжетом, скільки емоційне і символічне занурення у простір, де ллється музика, дихає ліс, б'ється серце, і де постає вибір між матеріальним і духовним, між людиною і природою. Разом з тим умовність сценічного простору та відмова від етнографічних деталей покликані створити універсальну поетику колориту який передала Леся Українка в своєму творі. Послаблює відчуття національного колориту, притаманного драмі-феєрії, і певною мірою віддаляє глядача від конкретної культурної реальності. Візуальна стилістика, спрямована на мінімалізм і символіку, іноді сприймається занадто холодною та недостатньо емоційною для передачі багатшаровості українського природного і фольклорного світу [20].

Хореографічна мова цієї постановки характеризується академічно-балетним стилем із включенням народно-сценічних елементів. Використання групових масових сцен, гуцульських танців, чіткої структури руху — усе це підтримує традиційно-балетну форму. Як Климбус зауважує, сюїта «пронизана поетикою гірського краю, його природною й музичною красою». Рухи в цій постановці мають упорядкованість, залишаються в межах стилізації народного танцю, але з академічною опорою.

Ця версія вирізняється глибоким зв'язком із національним фольклором та історичною традицією, що є вагомим для українського балету. Водночас вона може бути менш експериментальною: обмежена в площині пластичних пошуків і менш орієнтована на сучасні хореографічні мовні засоби. Ільїна, Г. А. (2022).

РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ОДНОАКТНОГО БАЛЕТУ "ЛИМЕРІВНА"

3.1 Лібрето та характеристика художніх образів

Місячне світло ніжно освітлює галявину, крізь гілки відкидаючи мерехтливі тіні. Наталка Лимерівна тихо йде по траві, її очі блищать радістю та хвилюванням. Василь чекає біля старого дуба. Їх погляди та ніжні дотики передають всю силу їхніх почуттів. Граючись закриває очі коханому, щоб той здогадався хто це. Василь знаючи що це Наталка, обережно підтримує її, створюючи відчуття легкості та феєрії почуттів. Вся галявина разом з лісом ніби шепоче, та дихає разом з ними. Їхнє побачення розгортається, але час минає. Наталка та Василь повертаються до своїх домівок, сповнені кохання в серці і сумом неминучої розлуки.

Наступного дня дівчата збираються на недільне свято. Їхній сміх і спів зливаються з шелестінням трави та легким вітерцем. Вони кружляють у танці, неподалік села, обмінюючись жартами та посмішками. Мати дозволила Наталці приєднатися, але її очі сумні, серце тужить за Василем. Коли вона прийшла то настрої став радісніший, галявина ще більше ожила та наповнилась сміхом, жартами та співом. Мелодії хороводів і танців створювали відчуття радості й піднесення, і навіть приглушена печаль у серці Наталки на мить відступила, дозволяючи їй відчути тепло спільного свята та приємну близькість подруг.

З'являється мати Наталки разом з Петром. Вона трохи напідпитку. Всі знають, що коли у Лимерівни чоловік помер, то почала вона запитати горе, збувати своє господарство. І зараз славна сім'я лимерів, занепадала. Тож мама налаштована рішуче. Знаючи, що Наталка часто зустрічається з Василем, який не має багато грошей, хоче віддати дочку заміж за Петра, щоб зберегти честь родини. Мати говорить дочці, що та мусить вийти заміж за Петра. Наталка

протестує, бажаючи втекти додому, але мати заважає їй. Дівчата продовжують свої танці, але тепер всім, стало цікаво, що ж там відбувається. У цей момент Наталка бачить, як Василь йде з Марусею, її подругою. Її серце стискається від болю, бо ж її Василь зрадив їй. Під тиском вона неохоче погоджується вийти заміж за Петра, хоча насправді Василь і Маруся просто йшли разом на гуляння – хитрий план Марусі та старої Лимерівни, щоб розлучити її з Василем.

Наталку збирають до весілля. Їй одягають вінок, стрічки, розкішний одяг. Вона плаче, її серце розривається за Василем, але мати міцно тримає її на місці. Подружки ніби і співчують Наталці, але продовжують свою роботу, утворюючи весільну процесію, але для Наталки це важке випробування.

Зустріч з нареченим, ще більше гнітить її, немов сама не своя. Вона розуміє, що не хоче все життя жити з цим чоловіком. Рухи людей навколо стають дивними та хаотичними. Наталка відчуває, як межа між реальністю та уявою починає розмиватися. Перед собою вона бачить якихось примар. Простір стає хаотичним; люди ніби танцюють під невидиму мелодію, яка існує лише в її свідомості. Але раптом Наталка прийшла до тями і все знову було нормально. Через мить усвідомлює, що її щось змотує, ті ж темні примари, схопили її та скинули з голови весільний вінок. Налякана, тікаючи від цих темних примар, покинула власне весілля. Гості були шоковані, перешіптуючись та засуджуючи Лимерівну, адже вони не розуміють чому Наталка так зробила, що могло статися, щоб та втекла з власного весілля.

Сама не знаючи куди бігти, вона згадує щасливі моменти з Василем — їхні зустрічі на галявині, танці в місячному лісі, легкість і радість кохання. Згадує і свою матір, ці спогади наповнюють її серце теплом і одночасно посилюють її внутрішню боротьбу. Згадала й про Василя з Марусею. Темні примари, прояви її страхів, сумнівів і негативних думок оточують з усіх боків.

Вона більше не може протистояти поганим думкам, втрачаючи зв'язок з реальністю та повністю піддаючись цим внутрішнім демонічним силам. Її рухи стають хаотичними, дихання частим і важким. Примари тягнуть її в різні боки, шепочуть і лякають, стираючи межу між уявним і реальним. У її свідомості тепер погані думки, вони заволоділи, немає сил опиратися.

У якийсь момент з'являється Василь. Його погляд сповнений любові та розуміння. Він обіймає Наталку, заспокоює її та пояснює, що нічого поганого не сталося, що він ніколи її не зраджував. Відчуття присутності Василя відновлює зв'язок Наталки з реальністю. Вони тікають з свого села, щоб бути разом всупереч всьому, уникаючи осуду та обмежень суспільства. Адже кохання, це єдине прекрасне почуття, яке наповнює серця закоханих.

Характеристика художніх образів

Наталка Лимерівна: Головна героїня, молода дівчина, сповнена щирості та справжнього кохання до Василя. Її образ уособлює трагедію вибору між власними почуттями та суспільним осудом. Наталка ніжна, романтична, але водночас сильна у своїх переконаннях. У ступенях розвитку дій вона божеволіє, що руйнує її внутрішній світ. Від світлих та приємних мрій та спогадів про кохання — до внутрішнього розпачу, розчарування та поступового занурення у не реальний світ поганих думок. Вона символізує вразливість жіночої долі під жорстким тиском тогочасного суспільства.

Лимерівна (мати Наталки): Владна жінка, що втілює прагматизм та традиційну мораль. Її мета — зберегти «честь» доньки та забезпечити вигідний шлюб з Петром. Лимерівну можна вважати жертвою обставин життя, та прикладом маргіналізму. Колись була славна сім'я у всьому селі, але після смерті чоловіка поступово втрачала достаток сім'ї, через випивку. Керуючись не материнськими інстинктами, а суспільним осудом та власними амбіціями,

вона уособлює тягар звичаїв та волю інших. Адже, вважає, що шлюб з Петром, який із багатой родини, допоможе повернутись в те життя яке вона мала, та поверне той добробут, та соціальний статус в селі, який був у родині.

Василь: Коханий Наталки, сирота, сповнений чесності, вірності та пристрасті. Він втілює ідеал кохання, стаючи на противагу до Петра та Старої Лимерівни. Його образ яскравий та сповнений надії, готовий боротися за справжні почуття та врятувати Наталку навіть тоді, коли вона потрапила в пастку темряви та відчаю, хоч і майже вийшла за іншого. Його поява у фіналі символізує надію на щасливий кінець та перемогу щирих невідкладних почуттів попри всі перипетії долі.

Петро: Залицяльник Наталки, обранець її матері. Юнак, вольовий, але дещо недалекий, випиває. Не здатен зрозуміти глибину внутрішнього світу Наталки. Його бажання швидше за все практичне, ніж щире. Він сприймає її насамперед як наречену, як засіб соціального утвердження, але Наталка найгарніша дівчина у селі, і тому він хоче отримати найкраще. Петро стає драматичним антагоністом Василя, уособлюючи примусовий шлюб та небажаний союз.

Маруся: Подруга Наталки, зовні ніжна та добра, але внутрішньо брехлива та хитра. Вона бере участь в змові проти Наталки, яку задумала стара Лимериха. Маруся відображає лицемірство та зраду, підкреслюючи, як навіть найближчі подруги можуть бути заздрісними та підступними.

Подруги Наталки: Загальний образ молодості, радості та дівочої краси. Вони уособлюють народні традиції, святкові пісні та танці. Їхня присутність створює атмосферу свята та невинності, слугуючи контрастом до наростаючого, внутрішнього конфлікту Наталки.

Сільське суспільство: Узагальнений образ, що уособлює колективний осуд та непохитну силу.. Громада виступає мовчазним суддею, визначаючи

долю Наталки, не визнаючи її особистих бажань. Це соціальний фон, на якому розгортається особиста драма героїні.

Темні примари (Погані думки): Символічні фігури, що втілюють внутрішній страх, розпач та психологічний зрив Наталки. Вони з'являються в моменти психічної кризи, оточуючи та володіючи її свідомістю. Хореографічно вони уособлюють кульмінацію внутрішнього конфлікту героїні, розмиття меж між реальністю та ілюзіями, а також руйнівну силу нав'язливих думок. Їхня присутність посилює трагізм балету, знаменуючи божевілля Наталки, поки Василь не знайде її, щоб врятувати.

3.2. Форма, жанр, стиль; ідейно-тематичний аналіз

Форма – одноактний балет.

Жанр – соціально-побутовий з лірично-трагічним наповненням.

Стиль – український народно-сценічний танець, стилізований український народно-сценічний танець, модерн, неокласика.

Час дії – 18 століття .

Місце дії – українське село.

Тема – трагічна доля Наталки Лимерівни та її кохання з Василем у зіткненні з суспільним осудом, зрадою, обманом, через що героїня переживає психологічний злам.

Ідея – навіть під соціальним тиском та суспільним осудом щире кохання, людська гідність та внутрішня сила здатна до внутрішнього протистояння, психоемоційного відновлення, свободи, власного вибору, демонструючи стійкість та незламність особистості.

Надзавдання – показати глядачам внутрішню трансформацію головної героїні, від її емоційної піднесеності до психологічної кризи, розкривши глибину її переживань; віру в щире та щасливе кохання.

Конфлікт – внутрішній психологічний конфлікт головної героїні.

Сюжет – Закохані Василь та Наталка прийшли на побачення у ліс посеред ночі. Та час швидко промайнув, та парубок провів її додому. На наступний день Лимериха відпустила дочку Наталку на гуляння. А сама Лимериха пішла в шинок де й домовилася про заручини дочки з багатієм Петром. Та недовго Наталка веселилась, матір привела нареченого, хоча вона вже відмовила Петру. Але коли побачила, що її коханий Василь, іде з Марусею обнімаючи її, погодилась вийти за нього. Зрада призводить до внутрішнього зламу головної героїні.

Наталку вже збирають на весілля, але вона хоче, щоб її Василь прийшов до неї. Стара Лимериха змушує її оговтатись. Весільна процесія йде вздовж села. Наталка сама не своя, їй вижаються якісь силуети, чи то темні примари. Та вони налаштовані не дуже, то зв'язують мотузкою її з нареченим, то скинули її весільний вінок. Головна героїня тікає від цих примар, та зрештою зі свого власного весілля. Погані думки оточують її, їх більше, аж поки її не знайшов Василь. Він пояснив їй про підступний обман, та разом вони втекли з цього села, в краще та світле майбутнє.

3.3. Композиційно-архітектонічна побудова

Експозиція:

У тиші нічного лісу зустрічаються двоє закоханих. Народжується легкий і чистий почуттєвий зв'язок, сповнений романтики та надії. Цей епізод створює настрій твору, вводить глядача у світ української традиції та одвічних тем кохання.

Зав'язка:

Героїня твору – перебуває серед подруг, у веселій та життєрадісній атмосфері. Тут формується її образ як майбутньої нареченої, розкривається соціальне середовище. У підсвідомості героїні зароджуються сподівання на майбутнє щастя. Але прихід матері з майбутнім нареченим все змінює.

Ступені розвитку дії:

1. Наталка збирається на власне весілля з нелюбом.
2. Весілля, на якому відбувається дуже дивне, героїня бачить невідомих темних примар.
3. Героїня поринає у внутрішній світ переживань. З'являються образи її минулого – набуті почуття, матір, та вона згадує Василя з Марусею, як пара. Атмосфера стає глибшою, драматичнішою, відчувається передчуття змін.

Кульмінація:

Героїня опиняється в полоні темних думок, внутрішнього розладу та страхів. Танцювальна мова стає різкою, імпульсивною, вибуховою. Відчувається боротьба добра і зла всередині людини. Це найвища емоційна точка – душевний надлом і протистояння з темрявою.

Розв'язка:

Повернення до світла символізує очищення і відродження.. Героїня знаходить силу подолати внутрішню темряву та відновлює гармонію, віру й чистоту почуттів Василя.

3.4. Сценарно-композиційний план та мовно-графічний опис

Танець Епізод	Виконавц	Світло	Декорації	Реквізит	Музични й	Хрономе траж
------------------	----------	--------	-----------	----------	--------------	-----------------

	i				матеріал	
Нічне Побачення	2	Нічне, Місячне світло	Живописний задник – Український ліс		Народний оркестр народних інструментів МЦКМ "Ой ти, місяцю", українська народна пісня в обробці Валерія Павловського, запис 1996 р.	2.05 хв
Дівочі гуляння	9 (1 солістка)	Денне світло	Живописний задник – Українське село, хата, тин, дерева		Національний оркестр народних інструментів України М. Різоль "Дощик"	2.40 хв
Збори нареченої	4 (2 подруги) (1 солістка), мама Лимерівни	Темна сцена, сфокусоване світло, лайт-бім.		Вінок, стрічки,	Ukrainian folk song – Українська народна пісня "Ой зійди, зійди ти місяцю" Ансамбл	1.18 хв

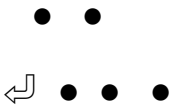
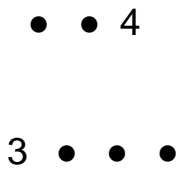
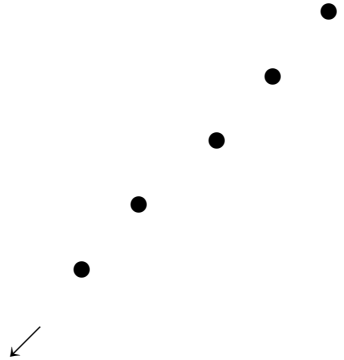
					ь "Верховина".	
Весілля	11 (1 солістка) наречени й, мама, та 8 подруг	Сонячне, денне світло, наприкінці тьмяніє	Живописний задник – Українське село, хата, тин, дерева	Коровай, мотузка,	Симфонічний оркестр Українського радіо. Варіації на тему "Цвіте терен".	1.35 хв 0.47 хв
Поява поганих думок	13 (1 солістка)	Strobe, стробоскопічний ефект, наприкінці номеру затемнення, і знову денне світло	Живописний задник – Українське село, хата, тин, дерева		ДахаБраха - На межі - 04 - Вальс	1.03 хв
Спогади	4 (1 солістка) Василь, Маруся, мама	Тьмяне Темна сцена, сфокусоване світло, лайт-бім			Мар'яна Садовська, Ой давно давно	2.34хв
Оволодіння	13 (1 солістка)	Strobe, тьмяне світло, стробоскопічний ефект, наприкінці	Темний ліс		The Count · Audiomachine The Count	2.03 хв


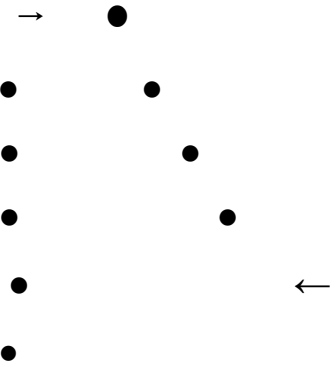
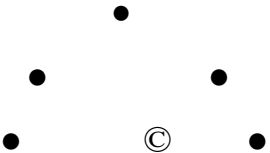
		ці номеру затемнення				
Спасіння	2	Поступовий перехід від затемнення, до появи світла	Живописний задник – Український ліс		Ой ти, дівчино, А.Кос - Анатольський, Національний оркестр народних інструментів України	1.28


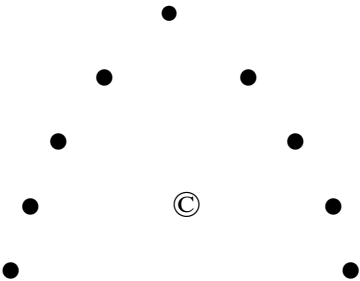
МОВНО-ГРАФІЧНИЙ ОПИС ТАНЦЮ “ДІВОЧІ ГУЛЯННЯ”

Музика: «Дощик» — М. Різоль (Національний оркестр народних інструментів України)

<p>0:00–0:04 (такт 1) Вихід двох дівчат</p> <p>Дві виконавиці входять із правої куліси.</p> <p>На 1–4 — вихід у кроках на півпальцях.</p> <p>На 3–4 — роблять оберт (поворот en dedans) у центрі сцени.</p> <p>Корпус м’який, руки у III позиції.</p>	<p>• •</p>
<p>0:04–0:08 (такт 2) Доеднується трійка</p> <p>Трійка виходить з правої куліси</p>	

<p>бігом.</p> <p>На 1–2 — вони підходять до дуету.</p> <p>На 3–4 — формують групу з 5 виконавців.</p>	
<p>0:08–0:12 (такт 3) Формування півкола</p> <p>На всі чотири долі біжать легким бігунцем по півколу, утворюючи діагональ</p> <p>0:12–0:20 (такти 4–5) Комбінація по діагоналі</p>	
<p>0:12–0:20 (такти 4–5) Комбінація по діагоналі</p> <p>Такт 4</p> <p>1–2: balance, balance 3–</p> <p>4: shene, shene, shene</p> <p>Такт 5</p> <p>1–2: тинок , тинок</p> <p>3–4: shene, shene, shene, shene</p> <p>Такт 6</p> <p>1–2: balance, balance 3–</p> <p>4: shene, shene, shene</p> <p>Після виконання — група шикується в одну колонку біля лівої куліси.</p>	

<p>Після виконання — група шикуються в одну колонку біля лівої куліси.</p>	
<p>0:20–0:28 (такти 7–8) Вибігає друга четвірка</p> <p>Такт 7</p> <p>4 дівчини вибігають з лівої куліси, бігунець по діагоналі.</p> <p>Руки — у низькому II, які відкриваються в III.</p> <p>Такт 8 Комбінація:</p> <p>1–2: balance, balance</p> <p>3–4: shene, shene, shene</p>	
<p>0:28–0:32 (такт 9) Другий блок комбінації</p> <p>1–2: тинок, тинок</p> <p>3–4: shene, shene, shene по півколу</p> <p>У цей момент перша четвірка добігає в центр формуючи коло, друга четвірка з'єднується з ними.</p>	

<p>0:32–0:40 (такти 10–11)</p> <p>Комбінація по колу</p> <p>Такт 10 1–2: вальс уперед (крок-крок-зібрання)</p> <p>3–4: зміна ракурсу → спиною по руху</p> <p>Такт 11</p> <p>1–2: вальс по колу</p> <p>3–4: tour pique, tour pique</p> <p>Після турів: shene, shene, shene (на «і-1-2-3» наступного такту).</p> <p>0:40–0:48 (такти 12–13) В центр – з центру</p> <p>Такт 12</p> <p>1–2: balance в центр кола</p> <p>3–4: balance від центру</p> <p>Такт 13 1–4: sotenyu</p> <p>0:48–0:56 (такти 14–15)</p>	
<p>Фінальна комбінація</p> <p>1–2: тинок, тинок</p> <p>3: обертас, рука — II позиція</p> <p>4: обертас, рука — III позиція</p> <p>Такт 17</p> <p>1: обертас, рука повертається у II</p>	

2–3: shene, shene	
4: tour de force — точка (фіксація)	

3.5 Аналіз музичного матеріалу

Одноактний балет "Лимерівна" створено на основі українських народних пісень, їх оркестрових обробках, а також на сучасних музичних інтерпретаціях фольклору, що створює синтез традиційного та модернового звучання. Дане музичне рішення не лише відтворює історико-культурне тло подій, але й посилює емоційно-символічний і драматургічний рівень постановки. Підбір музичного матеріалу визначався потребою відтворення психологічного стану головних героїв, та соціокультурних подій. Кожен музичний твір виконує функцію в наскрізній драматургії, поетапно змінює сцени та внутрішній стан, збільшуючи емоційну кульмінацію.

1. «Ой ти, місяцю» — українська народна пісня в обробці Валерія Павловського (Народний оркестр народних інструментів МЦКМ, 1996)

Даний твір відкриває балет і задає загальну атмосферу ліричної поетики народної драми. Музична структура побудована на м'якій кантілені, яка більше характерна для колискових та обрядових зразків. Помірний темп, тональність схожа до мінору з характерним модально-народним колоритом. В оркестровому звучанні домінують сопілка, бандура, цимбали, що підкреслює особливість образу ночі і місячного світла. У хореографічному вирішенні твір виконує роль експозиції, дуєт Наталки з Василем.

2. «Дощик» — М. Різоль (Національний оркестр народних інструментів України)

Твір відзначається активним метроритмічним малюнком та специфічними прийомами народно-оркестрового виконавства. Темпоритм жвавий, з чіткою

метричною пульсацією, що дозволяє втілити хореографію українського народно-сценічного танцю. Тричастинна музична форма (А–В–А). Оркестровка насичена, динамічність в даному музичному творі підкреслює радість, молодість та жвавий рух. У балеті «Лимерівна» ця композиція використана в сцені з дівчатами, створюючи образ безтурботності, молодості та легкості, яка у контрасті з подальшими сценами набуває драматичного відтінку. Та саме тут матір повідомляє Наталку про весілля з Петром.

3. «Ой зійди, зійди ти місяцю» — українська народна пісня (ансамбль «Верховина»)

Даний музичний твір має обрядово-заспівний характер, притаманний вечірнім пісням. Використана ладова основа та виразна вокальна манера ансамблю створюють атмосферу побутовості та емоційної щирості.

В музичну основу закладено рівну метричну пульсацію та широкі мелодичні лінії. У структурі балету композиція підкреслює поетичну ліричність Наталки, відображає її чистоту, та небажання виходити заміж за нелюба.

4. «Варіації на тему “Цвіте терен”» — Симфонічний оркестр Українського радіо

Цей оркестровий твір є одним із центральних у музичній партитурі балету. Побудований на варіаційній формі, він переходить від спокійного ліричного варіанту до трагічної кульмінації. Мелос української народної пісні «Цвіте терен» набуває в оркестровому розвитку філософсько-драматичного змісту. Широкі фрази, густий симфонічний звук, зміна темпу та динаміки створюють умови для психологічного напруження, призводить до внутрішнього зламу головної героїні. У балеті цей твір відповідає сцені внутрішнього конфлікту Наталки, її зіткнення з соціальними умовами, неможливістю обрати вільне життя. Він виконує драматургічну функцію «наростання трагедії».

5. «Вальс» — гурт ДахаБраха (альбом «На межі»)

Музика ДахаБрахи поєднує фольклорні мотиви з сучасною ритмікою та експериментальною манерою. «Вальс» має тричастинний метр (3/4), однак стилістично відрізняється від класичного вальсу, Темброва структура побудована на поєднанні вокалу, ударних та етноінструментів. Характер музики доволі специфічний експресивний, напружений та майже трансний. У балеті композиція виконує функцію зіткнення внутрішнього та зовнішнього світу, створює відчуття нестійкості, психологічного надлому та драматичної динаміки.

6. «Ой давно, давно» — Мар'яна Садовська

Твір вирізняється автентичною вокальною манерою виконання. Голос Мар'яни Садовської демонструє архаїчний характер. Музика має медитативну структуру, статичний розвиток і зміщений ритм, що створює відчуття давнього обряду та жіночої долі. У хореографічному рішенні номер слугує образом фатальності, передчуттям трагедії, переходом від реалістичних сцен до символічних.

7. «The Count» — Audiomachine

Це сучасний оркестрово-епічний трек, який слугує контрастом з народним матеріалом. Музичний твір побудований на поступовому зростанні, різких динамічних ударах, стрімких струнних пасажах і дисонансних акордах. Темп швидкий, пульсація агресивна, драматична. Твір створює ефект психологічного тиску. У балеті композиція використана як сцена внутрішнього конфлікту героїні, та її психологічному зламу. Це кульмінаційний блок музичної драматургії.

8. «Ой ти, дівчино» — А. Кос-Анатольський (Національний оркестр народних інструментів України)

Останній музичний твір балету, який має світлий ліричний характер, мелодія широка, співуча, у дусі української романтичної пісенності. Темброва мелодика оркестру народних інструментів створює атмосферу ніжності та

піднесеної чистоти. Темп — помірний. У балеті композиція виконує роль фінального адажію, в якому Василь знаходить Наталку. Музика підкреслює світлу надію, завершуючи балет не розпачем, а прагненням до свободи.

Музичний матеріал одноактного балету «Лимерівна» побудований на принципі контрастного, але цілісного поєднання народних джерел та сучасного музичного матеріалу. Така музична партитура дозволяє відобразити складну психологію героїв, підкреслити драматургічну структуру балету, соціальні конфлікти, внутрішню боротьбу, символізм трагедії та світлої надії. Музика у виставі не лише супроводжує танець, а й формує емоційний рельєф, підсилює хореографічну дію, структурує сценічний простір і виконує роль повноцінного драматургічного компонента.

3.6. Художньо-естетичне оформлення постановки

Художньо-естетичне вирішення постановки ґрунтується на принципі синтезу мистецтв, що передбачає взаємодію костюмного, сценографічного та світлового оформлення як засобів формування образно-сміслового поля хореографічного твору. Візуальний складник відіграє функцію не лише зовнішньої атрибутики, але й елементу драматургічної побудови сценічної дії, що забезпечує розкриття внутрішнього змісту та розвиток характеральних ліній персонажів.

Сценографія побудована на змінних тематичних просторах, які відповідають структурі хореографічної композиції. Основним компонентом сценічного оформлення є задник із символічним зображенням українського національного середовища, що репрезентує традиційний простір українського села. У сценах масових обрядових дійств використано стилізовані елементи етнографічного оточення. Трансформація світлової партитури забезпечує зміну

емоційно-виражального стану постановки: від м'якого теплого освітлення у сценах дівочих свят до приглушених холодних світлових акцентів у кульмінаційній сцені внутрішньої боротьби. У сцені «психологічного зламу» використано локальне контрастне освітлення, що виконує функцію візуального маркера переходу до іншого рівня драматичної напруги.

Костюм у балеті виконує семіотичну, характерологічну та функціонально-образну роль, визначаючи емоційно-психологічний стан персонажів. Зміна костюмів слугує пластичним засобом розкриття драматургії твору. Костюм головної героїні змінюється протягом всієї вистави. У сценах «Дівочих гулянь» та весільної підготовки використано традиційний український жіночий комплекс: вишита сорочка з орнаментом рослинного типу, плахта, тканий пояс, білий фартух з мережива і білий вінок зі стрічками. Білий, ніжно рожевий, бордовий домінуючі кольори, які репрезентують символіку чистоти, життєвого розквіту та гармонійного світосприйняття. У весільній сцені застосовано костюм у світлій пастельній гамі, що включає: довгу сорочку, сукню з світло рожевим верхом та чорною спідницею, яка вже натякає на внутрішню трагедію головної героїні, фартух з білого мережива та урочистий вінок білого кольору з білорожевими стрічками. Цей варіант репрезентує обрядовий сакральний зміст образу та функцію героїні як символу продовження культурної традиції. Після психологічного зламу у солістки залишається тільки довга сорочка.

У кульмінаційній сцені внутрішнього конфлікту використано образ «поганих думок», виконаний у повністю чорній гамі з напівпрозорих тканин. Асиметрія та рвані лінії силуету виконують функцію зовнішньої матеріалізації психологічного розламу, контрастуючи з попереднім світлим костюмом.

Костюм Василя складається з традиційної чоловічої сорочки та світлих штанів. Стриманість композиції відповідає драматургічній функції персонажа як носія моральної стабільності.

Костюм матері нареченої виконаний у темній гамі (чорні та коричневі відтінки) і позначає соціально-моральний авторитет та життєвий досвід.

Костюми кордебалету складаються з вишитих сорочок, плахт та фартухів, що формує необхідний обрядово-масовий фон і забезпечує стилістичну єдність сцен народного побуту.

Костюм Петра виконаний у яскравій, контрастній кольоровій гамі та підкреслює його антагоністичну роль у сценічній дії: червоні шаровари символізують імпульсивність, напружену енергію й внутрішній конфлікт персонажа, світла вишита сорочка створює зовнішній образ традиційності, що контрастує з його поведінкою, синій жупан додає образу показної урочистості та підкреслює соціальні амбіції героя, а синя крайка об'єднує елементи костюму в цілісний силует, посилюючи драматичну виразність.

Зміна візуального середовища й костюмної палітри функціонує як структуроутворюючий засіб хореографічної драматургії. Контраст світлого і темного костюмів головної героїні позначає динаміку психологічного процесу, що є центральним смисловим компонентом постановки.

Художньо-естетичне оформлення постановки виступає комплексним механізмом, який сприяє, формуванню цілісного художнього образу, забезпечуючи семантичну та структурну єдність сценічного твору. Костюм, сценографія та світлове рішення реалізують функцію візуального супроводу драматургії та сприяють поглибленню змістового наповнення хореографічної композиції.

Аналіз художніх особливостей одноактного балету «Лимерівна» дозволяє стверджувати, що хореографічний твір вирізняється цілісністю драматургічної побудови, глибиною психологічного змісту та органічним поєднанням національних традицій із сучасними сценічними формами. В основі постановки — гострий соціально-психологічний конфлікт особистості з колективною мораллю, що висвітлює питання свободи вибору, людської гідності та руйнівного впливу суспільних заборон на внутрішній світ людини.

ВИСНОВКИ

У роботі здійснено комплексне дослідження проблематики втілення класичних літературних образів в українське хореографічне мистецтво, що розширює теоретичні напрацювання даної теми. Опрацьовані джерела сприяють у практичній творчій діяльності. Встановлено, що літературні образи займають важливу нішу при створенні та формуванні сюжетно-драматургічної основи, та хореографічного тексту. Важливість першоджерела твору забезпечує більш глибоку характеристику героїв, ідейну спрямованість постановки, водночас потребуючи адаптації невербальної, хореографічної мови.

Застосовано міждисциплінарний підхід, який поєднує методи мистецтвознавчого, хореологічного, літературного, порівняльного аналізу. Даний підхід дозволив систематизувати понятійно-категоріальний апарат та наукову обґрунтованість результатів дослідження.

Розглянуто джерела про історичний розвиток українського балетного мистецтва та окреслено ключові особливості його еволюції в різних культурних контекстах. Джерела демонструють, що танець послідовно виступав універсальним засобом комунікації, відображаючи соціальні цінності, духовні переконання та естетичні пріоритети кожної епохи. За допомогою ретроспективного огляду визначено, як хореографічна мова формувалася та розвивався національний балетний репертуар професійного сценічного мистецтва України.

Доведено, що в українській хореографії інтерпретація літературних творів має виражений національний характер, що проявляється у зверненні балетмейстрів до національної тематики, фольклорних джерел.

В дослідженні приділено увагу інтерпретації художніх образів, де головним є збереження ідейно-сміслового ядра літературного твору, а не сюжетна точність.

Практична частина роботи присвячена аналізу художніх особливостей авторського твору, підтвердила дієвість теоретичних положень дослідження. Завдяки цьому, авторський одноактний балет «Лимерівна» є художньо цілісним твором із виразною структурою, символічно-психологічним змістом та високим рівнем хореографічної пластичності. Постановка демонструє актуальність проблеми внутрішньої свободи особистості, утверджує ідею перемоги щирого кохання над соціальними обмеженнями та підтверджує значний потенціал української хореографічної культури у трактуванні складних соціально-етичних тем. Художня композиція балету заснована на контрасті світлих та трагічних образів, що посилюється завдяки пластичній мові хореографії, яка відображає трансформацію емоційного стану героїні — від романтичного піднесення до психічної кризи та божевілля. Важливу драматургічну роль відіграють символічні персонажі — «темні примари», які уособлюють психологічний розлад та візуалізують внутрішню боротьбу Наталки. Їх поява підкреслює кульмінаційне загострення конфлікту та поглиблює трагічне звучання вистави.

Характеристика персонажів свідчить про багатовимірність образної системи балету. Наталка постає образом трагічної героїні, чия доля зруйнована зіткненням щирого кохання із соціальними нормами та моральними приписами громади. На противагу їй створено образ матері-Лимерівни як втілення патріархальної свідомості, суспільного тиску та прагматичних інтересів. Образи Василя і Петра формують антагоністичну пару, що відображає дилему вибору між почуттям та примусовим шлюбом.

Композиційно-архітектонічна структура твору має чітку драматургічну логіку. Експозиція, зав'язка, розвиток дій, кульмінація та розв'язка демонструють поступове наростання емоційної напруги, що зумовлює психологічну трансформацію головної героїні.

Стильова мова балету базується на синтезі українського народно-сценічного танцю з елементами модерну та неокласики, що забезпечує створення різнопланових хореографічних образів та дозволяє глибоко передати емоційні стани персонажів. Така стилістична взаємодія сприяє оновленню традиційної форми та розкриває сучасне бачення теми в контексті історичного матеріалу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білаш П. «Лілея» – нев’януча квітка. *Музика*. 1994. № 2. С. 4–5.
2. Білаш О. С. Балетмейстерська діяльність на сцені Національної опери України у ХХІ столітті. 2021.
3. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2008. 189 с.
4. Волошин Л. М. Вплив художньої літератури на хореографічне мистецтво = Influence of fiction on choreographic art : кваліфікаційна робота на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр. Херсон : ХДУ, 2023. 25 с. URL: <https://ekhsuir.kspu.edu/handle/123456789/18128>.
5. Головей В. Ю., Цап'як М. Й. Теоретико-методологічні засади дослідження кроскультурних впливів у традиційному танцювальному мистецтві. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 3. С. 15–22. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277627>.
6. Гончар О. Т. Письменницькі роздуми : літературно-критичні статті. Київ : Дніпро, 1980. 314 с.
7. Дегтяр Д. Балет «Лілея» Галини Березової 1940 року у світлі тогочасної преси. *Вісник КНУКіМ*. Серія «Мистецтвознавство». 2014. Вип. 30. С. 32–37.
8. Дегтяр Д. Відображення тенденцій розвитку радянського балету 1930-х – поч. 1940-х у «Лілеї» К. Данькевича – Г. Березової. *Вісник КНУКіМ*. Серія «Мистецтвознавство». 2013. Вип. 29. С. 54–59.
9. Дейнега А. Літературні образи в хореографічній постановці «Сила кохання» за мотивами І. Котляревського «Наталка Полтавка». 2023.
10. Дем'янчук А. Л. Роль образотворчого мистецтва в оформленні балетних постановок. *Молодий вчений*. 2018. № 3 (55). С. 19–23.

11. Дей О. І. Володарка народної пісенної скарбниці : народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. Київ : Музична Україна, 1971. С. 37–39.
12. Драганчук В. Образ Мавки у музичних інтерпретаціях «Лісової пісні». Музикознавчі студії. Луцьк, 2011. Вип. 7. С. 53–72.
13. Дункевич С. Г. Сучасна сценічна хореографія в культурі України : філософський аналіз. 2012.
14. Загайкевич М. П. Українська балетна музика. Київ : Наук. думка, 1969. 232 с.
15. Загайкевич М. П. Музична драматургія українського балету. *Проблеми української радянської музики*. Київ : Муз. Україна, 1968. Вип. 1. С. 109–162.
16. Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ : Наук. думка, 1978. 258 с.
17. Загайкевич М. П. Про танцювальну культуру України. *Студії мистецтвознавчі*. 2004. № 4. С. 58–63.
18. Загайкевич М. П. «Лісова пісня» – балет М. Скорульського. Київ : Мистецтво, 1963. 50 с.
19. Казимирів Х. Міфологеми природних стихій у драмі-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки та їхні музичні втілення. Вісник Львівського ун-ту. Серія мистецтвознавство. 2015.
20. Климбус І. Взаємодія літературного та хореографічного першоджерел у сюїті з балету «Тіні забутих предків». *Українська культура*. 2018.
21. Коваленко Є. Балет «Лілея» К. Данькевича як взірець хореографічної інтерпретації Шевченкової творчості. *Культурологічна думка*. 2014. № 7. С. 19–26.
22. Коваленко Є. Хореографічна інтерпретація «Лілеї» в балеті К. Данькевича 2013. Вип. 13. С. 104–110.
23. Косаковська Л. П. The First National Ballet “Mr. Kanyovsky” on the Stage of the Kharkiv Opera and Ballet Theater // *Культурна спадщина та її*

- збереження в умовах війни й конфліктів : досвід України та інших країн. 2023. С. 454.
24. Кундис Р. Ю., Замлинний О. В. Проблема вибору сюжетної основи для хореографічного твору. *Молодий вчений*. 2018. № 5 (57). С. 154–157.
25. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ ст. : дис. канд. іст. наук. Київ, 2003. 173 с.
26. Макарова З., Білаш О. «Українські балети» у творчості О. Ратманського. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. 2024. Вип. 51. С. 116–123. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318364>.
27. Маковій Д. Лібрето балету «Лісова пісня» (упорядкування і вступні статті). Київ : Музична Україна, 1982. 120 с.
28. Матвіюк Д. Сценічне втілення української літературної спадщини... : матеріали всеукр. наук.-практ. конф., 23 трав. 2025, Дніпро. 2025.
29. Медведик П. К. Лукіянович-Туркевич Стефанія Іванівна. Енциклопедія сучасної України. 2001–2025.
30. Мерлянова О. А. Жіночі поетичні образи Шевченка на балетній сцені. *Науковий огляд*. 2014. Т. 6, № 5.
31. Мерлянова О. А. Українські жіночі танці на оперно-балетній сцені. *Українська культура*. 2013. Вип. 19(1). С. 91–95.
32. Мірошниченко Л. Генезис «Лісової пісні». *Українська мова та література*. 2004. С. 66–71.
33. Наливайко Д. Взаємозв'язки та взаємодії літератури й інших мистецтв в аспекті компаративістики. 2004.
34. Новерр Ж.-Ж. Листи про танець / пер. А. А. Цвяховий. Л. : Academia, 1927. 316 с.
35. Перова Г. О., Хоцяновська Л. Ф. Балет «Тіні забутих предків» І. Небесного. А. Шошина. *Танцювальні студії*. 2024. Т. 7, № 2. С. 132–138.

36. Плахотнюк О. Творчість Т. Шевченка на балетній сцені. Вісник ЛНУ. Серія мистецтвознавство. 2014. Вип. 15. С. 171–176.
37. Покальчук В. Ф. Слідами Лесі Українки : спогади про Лесю Українку. Київ : Вітчизн. письменник, 1963. С. 56–58.
38. Поліщук Я. «Лісова пісня» Л. Українки : неопоганство і семантика міфу. *Дивослово*. 2000. № 1 (515). С. 2–7.
39. Пустова Е. Традиції балетного театру в постановках «Лілея» та «Лісова пісня». Матеріали міжнар. наук.-практ. конф. Харків, 2008. С. 167–171.
40. Реброва О., Лісовська Н. Методи візуалізації та розвитку хореографічно-композиційного мислення. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2017. № 16. С. 54–61.
41. Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ–початку ХХІ ст. 2019.
42. Синюк В. А., Калієвський К. В. Художні образи жінок в поезії Т. Г. Шевченка та їх розкриття засобами хореографічного мистецтва. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. 2023. № 60. С. 40–46.
43. Скорульський М. А. Лісова пісня. Київ : Мистецтво, 1964. 80 с.
44. Станішевський Ю. Український радянський балет. Київ : Мистецтво, 1963. 217 с.
45. Станішевський Ю. О. Балетний театр Радянської України : 1925–1985. Київ : Музична Україна, 1986. 240 с.
46. Сокіл Л. Інтерпретація літературних творів у хореографічному мистецтві України ХХ–поч. ХХІ ст. *Філософські обрії*. 2024. № 48. С. 81–92.
47. Срібна М. А. Здобутки та перспективи національного балету. Гілея. Науковий вісник. 2016. № 116.

48. Шершун В. Дитячий балет «Весна» С. Туркевич-Лукіянович. *Українська музика*. 2018. № 4 (30). С. 256–262.
49. Щербакова О. «Нев'януча квітка» українського балету «Лілея» : Шевченкові смисли образів і сценічна доля вистав. *Українознавчий альманах*. 2013. Вип. 12. С. 89–92.
50. Художній образ в хореографічному мистецтві : URL: <http://referaty.com.ua/ukr/details/19842/2> (дата звернення: 24.06.2025).
51. Lytvynenko V. Народна поетична творчість як джерело образності в народно-сценічній хореографії . *Мистецтвознавчі записки*. 2019. №36. С. 116–121
52. Vyshotravka, L. I. (2018). ГЕРОЇКО-РОМАНТИЧНИЙ БАЛЕТ “ЛІЛЕЯ” КОСТЯНТИНА ДАНЬКЕВИЧА У РЕДАКЦІЯХ УКРАЇНСЬКИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ: ХХ–початок ХХІ ст. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, (2), 2018. С.202-205.

ДОДАТКИ

1. Зображення задників для LED-екрану





