

УДК [792.8:793.31](4)"17/18"  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-1-18>

**Наталія ДЕМЧЕНКО,**  
orcid.org/0009-0000-8568-6272  
аспірант кафедри режисури та хореографії  
Львівського національного університету імені Івана Франка  
(Львів, Україна),  
старший викладач  
Дніпропетровського фахового мистецько-художнього коледжу культури  
(Дніпро, Україна) nataly\_demchenko@ukr.net

## ХАРАКТЕРНІ БАЛЕТНІ ОБРАЗИ КІНЦЯ XVII – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ КОНТАМІНАЦІЇ НАРОДНОГО ТА КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

*У статті розглядається складний процес формування еволюції та трансформації художнього образу в хореографії. Попри те, що танцювальне мистецтво належить до одного з найдавніших видів культури, образна система в ньому складається доволі пізно. На перших етапах існування танцю, його предметно – тематична спрямованість була пов'язана виключно з почуттєво – емоційними проявами людського життя, хоча вже тоді він проявляв свої емоційно – експресивні можливості.*

*Першим кроком до формування хореографічної образної системи став розподіл танцю на народний та класичний, що стався у XVII ст., та виокремлення з нього напрямку «danse de caractère» («танець в образі»). Він намагався передати неповторність людського характеру через одну, найбільш типову рису, що була пов'язана як з фізичними, так і соціальними, національно-етнічними, суспільно – становими особливостями героя. У цій характеристиці загальне ціле домінувало над індивідуально – неповторним.*

*Переломним етапом у становленні самобутнього художнього образу в хореографії став період романтизму. Танцювальний образ набуває в цей період синтетичного характеру, об'єднуючи високі зразки драматургії як основи лібрето, музики, сценографії, костюмів тощо. Кульмінаційною у цьому процесі стало формування нової балетної техніки – жіночого танцю на пунтах та нового естетичного наповнення вже відомих прийомів – поз, стрибків, підтримок.*

*Прихід у балет композиторів – симфоністів збагатив хореографічний образ глибокими музичними мотивами, що дозволило остаточно визначити предмет танцю – світ людських почуттів, взаємовідносин, які розкриваються в найтонших нюансах, багаторазово збільшували його емоційний вплив.*

*Центром боротьби з утвердження нової естетики та принципово нового героя стає Франція, в 30-і рр. XIX ст. позначені «битвою за романтизм» в драматичному театрі і танцювальному мистецтві. Уособленням оновлення та утвердження інших за своїм характером принципів в хореографії стає Паризька опера, навколо якої об'єдналися не лише балетмейстери, а й драматурги, лібретисти, композитори, музиканти та художники. Їх зусиллями на сцені відтворюється синтетичний художній образ піднесеного та ідеального світу, який стає складним поєднанням актуальної та важливої для глядача ідеї драматургічного матеріалу, глибокої та самодостатньої музики, сценічного оформлення та костюмів, що відповідають історичному часу та місцевим звичаям і, нарешті, оновленої балетної пластики, тієї патхненої техніки, яка перетворюється на виразний засіб розкриття змісту.*

**Ключові слова:** хореографія, танець, мистецтво, культура, балет, художній образ, естетика, класичний танець, характерний танець, фольклор, хореографічна мова, сценографія, лібрето, синтез, контамінація.

**Natalya DEMCHENKO,**  
orcid.org/0009-0000-8568-6272  
graduate student of the Department of Directing and Choreography  
Lviv Ivan Franko National University  
(Lviv, Ukraine),  
Senior Lecturer  
Dnipro Professional College of Arts and Culture  
(Dnipro, Ukraine) nataly\_demchenko@ukr.net

## CHARACTERISTIC BALLET IMAGES OF THE END OF THE 17TH – BEGINNING OF THE 19TH CENTURY IN THE CONTEXT IN THE CONTEXT OF FOLK AND CLASSICAL DANCE CONTAMINATION

*The article focuses on the complicated process of the choreographic artistic image Formation, evolution and transformation. Despite the fact that the art of dance belongs to one of the ancient kind of culture, its figurative system was formed quite late. At the initial stages of dance art existence its substantive-thematic focus was connected exclusively with sensually emotional manifestation of a man's life though even then it demonstrated its emotional-expressive potential.*

*The first step to the choreographic figurative system formation was the dance division to classic and folk one in XVII-th century and a discharge from it «a character dance». The last was an attempt to convey the uniqueness of human character with the help of one the most typical trace that was connected as with physical as with social and national peculiarities of a hero. In such characteristics there was the dominance of the general, whole over the individual, unique.*

*The turning point in the formation of the choreographic artistic image uniqueness was the period of Romanticism. In that time the dance image obtained a synthetic character, uniting the high samples of dramaturgy as the basis of the libretto, music, scenography, costumes, etc. The culmination point of that process was the formation of new ballet technic – a woman's dance on pointe and the new aesthetic trend of already known dance technic – jump, aplomb, support.*

*The arrival symphonic composers in ballet enriched the choreographic image with the deep musical motives that made it possible to determine ultimately the dance subject-matter – the world of human's feelings and interrelations. All that being revealed brightly and in subtle nuances amplified many times the dance emotional impact.*

*The composer-symphonists' coming to ballet enriched the choreographic image with deep musical motives which provided the final determination of the dance object – the world of man's feelings, relationships. All that is revealed in the subtlest nuances increasing emotions many times over.*

*The center of the struggle for the new aesthetics and the principles of a new hero approval was France where till 30s of the XIX th century the battle for Romanticism in the drama theatre and dance art took place. The Paris opera becomes the place of the obvious innovation and the approval of new principles in choreography. It becomes the unifying center not only for ballet masters but for playwrights, librettists, composers, musicians and artists. Thanks to their efforts a synthetic image of sublime and ideal world was created. This image became a complex connection of topical and important idea of a dramatic material for a spectator as well as a deep self-sufficient music, stage design and costumes that correspond the historical time and local traditions. And at last all that corresponds the updated ballet plasticity, the inspiring technique that transforms into an effective way of discovering meaning.*

**Key words:** choreography, ballet, artistic image, classical dance, character dance, folklore, choreographic language, scenography, libretto, synthesis contamination.

#### **Постановка проблеми та аналіз досліджень.**

Осмилення художнього образу не лише як феномену культури і мистецтва, а й як світоглядного явища, якою позначена людська духовність, давно стала міждисциплінарним за своїм характером. Серед інших філософських категорій він з часів Гегеля розглядається як форма художнього мислення, що включає в себе реальну дійсність, переосмилену фантазію митця в залежності від багатства його особливості та передає його відношення до неї.

Зрозуміло, що і розуміння хореографічного образу як явища одного з найдревніших видів мистецтва, хоча і з'являється пізніше, ніж в інших видах, однак переживає суттєву еволюцію та значні трансформації. Це пов'язано зі специфікою танцю як «мовчазного мистецтва» (у загально прийнятому розумінні мови), в якому виконавець «говорить тілом», а сам танець включає в себе такі елементи, що дозволяє глядачеві розуміти сказане.

Разом з тим, танець від зародження довгий час не мав власної образної системи. Адже первісні його варіанти були пов'язані з трудовими процесами та способом життя тодішньої людини, вони їх буквально наслідували та відтворювали в наївно-художній формі. Звідси – функціональний характер танця, його тісне співвіднесення з релігійними ритуалами та різноманітними проявами соціального життя – від полювання і війни, до шлюбних чи поминальних церемоній. В цих побутових народних танцях відсутність образності компенсувалось його емоційно-психологічним наповненням та змістовно-правдоподібним (віро-

гідним) характером. Не випадково Гете, говорячи про духовність древніх греків, зазначив, що вона полягала в «натхненних фізичних якостях» (Медвідь, 2015 : 18; Шариков, 2013 : 13).

Першим значним кроком до формування образної хореографічної системи був розподіл у XVII ст. танцю на народний та класичний і виділення в останньому напряму «*danse de caractère*» («танець в образі»). Останній за своєю природою ще не міг цілісно відтворювати почуття думки та переживання людського характеру. Проте в його інтермедіях можна помітити рух від «героя до людини». Правда, ознакою людського характеру стає одна, найбільш виразна чи навіть домінуюча риса, пов'язана з його особистими якостями чи належністю до певного прошарку, а відтак і способу життя (Медвідь, 2015 : 160, 167–168).

Актуальність статті полягає у більш ґрунтовному, ніж раніше, зародженні, формуванні та еволюції образної системи західно-європейської хореографії. Довгий час Україна через свій колоніальний статус в часи царизму та більшовицької імперії була штучно ізольована від загальносвітових та європейських тенденції у розвитку танцювального мистецтва. Натомість саме там починаючи ще з XVII століття йде активне формування як образної хореографії так і канонів класичного мистецтва у його поступовій взаємодії з фольклором. Без поглибленого вивчення та використання цього підґрунтя як першооснови утруднюється можливість проникнення у сутність процесів синтезу різних напрямів хореографії і на його основі

створення образної системи сучасного українського танцювального мистецтва з його духовним наповненням та сакральним змістом.

**Мета статті** корелюється із загальним мейнстрімом світової хореографії і полягає в аналізові процесу контамінації народного і класичного танців та особливостей нової художньої образності, що утворюється в її результаті: трансформації та сучасних функцій хореографічної мови; видозміни неопластичних елементів танцювального спектаклю (лібрето, музики, сценографії, костюмів) та їх значення у розвитку цілісного образу твору.

**Виклад основного матеріалу.** Початком формування самобутнього художнього образу в хореографії можна вважати період виділення з народного танцю напряму «танець в образі» (англ. *«danse de caractère»*). Як особливий підвид танцювального мистецтва він став своєрідним містком між фольклорним танцем (локальним за своїм характером, бо він не призначався для показу на сцені) і класичним, з його вже усталеними хореографічними канонами, структурою та виконавчою технікою. На відміну від останнього, що був відірваний від реальності, характерний танець запозичив з фольклору як музику, так і змістову основу, тому попри свій доволі часто побутовий та приземлений вигляд завдяки змістовності, що доволі правдиво співпадала з навколишньої дійсності, він наближався до відтворення людського характеру. Разом з тим «танець в характері», як його почали називати мав обмежені можливості для розкриття людської особистості. Адже спочатку у вигляді інтермедії він лише заповнював паузи між виходами артистів – класиків і мав на меті відволікти та розважити публіку. Звідси – його комічна спрямованість, що не виключило у подальшому його драматичного наповнення.

Характерний танець відтворив лише одну, але яскраву і максимально типову рису людського характеру. Ось чому в ньому були типи, що чи не прямо запозичувались із середньовічних фавлію (Франція) чи шванків (Німеччина) і передавались у гротескному, майже шаржовому вигляді. Розмаїття цих типів забезпечувала та обставина, що вони мали як біологічний характер, аж до екзотичних героїв, так і несли риси соціальні, станові, національно-етнічні тощо. Герой міг бути хитрим і скупим, молодим і старим, чоловіком і жінкою, і разом з тим селянином, ремісником, солдатом, розбійником, монахом і т.і. Шаржований характер героїв підкреслювався і відповідним музичним супроводом, і костюмами, і гротескною пластикою та мімікою танцюристів майданного театру.

Поява у 1830 р. трактату балетмейстера К. Блазіса «Повне керівництво до танцю» (англ. *«Manuel complet de la danse»*), вперше запроваджує визначення «характерний танець». Він відносить його до усіх народних танців, які з'являлися у балетних спектаклях. В подальшому у цьому значенні цей термін також починають використовувати й для характеристики сценічних обробок народних танців, з яскравим прикладом реалізації принципу «місцевого колориту» (Медвідь, 2015 : 198). Таким чином, вставляючи у звичну канву балетного спектаклю характерний танець, хореографи домагалися сценічного ефекту ще й завдяки цим відмінностям.

Цими особливостями визначалась і специфіка хореографічної техніки та створення спеціального хореографічного класу, який пов'язують з угорським балетмейстером Альфредом Бекефі. Він танцював з раннього віку та в дитинстві брав участь у гастролях містами Європи. Будучи блискучим танцюристом і майстром пантоміми, Бекефі мав успіх у публіки, що було рідкістю для виконавця характерного танцю. Особливо це стосувалося різних танців його батьківщини – угорських та угорсько-циганських. Він мав чудову техніку, силу і темперамент. Критики особливо підкреслили його внесок у розвиток характерного танцю (Yeshimbetova, 2020).

Кардинальну роль у становленні характерного танцю зіграло знайомство Бекефі з молодим артистом Олександром Ширяєвим, який став його однодумцем. Працюючи в одному театрі характерними танцюристами, вони вперше поставили питання про спеціалізацію, створення елементарних навчальних вправ з характерного танцю, які б готували артистів (Yeshimbetova, 2020).

Вирішальною для формування завершеної художньо-образної системи хореографії стає доба романтизму. Практично в усіх видах мистецтва романтики відкидали застарілі канони класицизму – єдність місця, часу і дії та однозначність і статичність образів і концентрували свої естетичні пошуки навколо неповторної індивідуальності людини. Це активне особистісне начало зумовлює суб'єктивний (навіть егоцентричний) характер героя, дозволяє максимально повно передати найпотаємніші нюанси прагнень та переживань людини, її відношення до оточуючої дійсності, що включає в себе протистояння та боротьбу з усім застарілим та приземлено-побутовим і пошуки неповторного ідеального позасуспільного існування. Трагізм людської долі, яка не здатна побороти оточуючий її світ філістерства та бажаності, штовхає її на відчайдушний бунт понад усе.

Центром боротьби за утвердження нової естетики та принципово нового героя стає Париж, де 30-ті рр. XIX ст., позначені битвою за романтизм в драматичному театрі і танцювальному мистецтві. Уособленням оновлення та утвердження інших за своїм характером художніх принципів в хореографії стає Паризька опера, навколо якої об'єдналися не лише французькі балетмейстери, а й драматурги, лібретисти, композитори, музиканти та художники. Їх зусиллями на сцені відтворюється синтетичний художній образ піднесеного та ідеального світу, що стає складним поєднанням актуальної та важливої для глядача ідеї драматургічного матеріалу, глибокої та самодостатньої музики, сценічного оформлення та костюмів, що відповідають історичному часу та місцевим звичаям і, нарешті, оновленої балетної пластики, тієї натхненної техніки яка перетворюється на виразний засіб розкриття змісту. Рівновеликими у цьому процесі були балетмейстери Ж-Ж. Перро і Ф. Тальоні, геніальні письменники і поети В. Гюго, Дж. Байрон, Т. Готье, композитори А. Адан та Ц. Пуні, неперевершені балерини М. Тальоні та Ф. Ельслер.

Відправною точкою у цьому процесі можна вважати балет «Сильфіда» (1832), поставлений балетмейстером Ф. Тальоні для балерини М. Тальоні. Саме в ньому вперше з'являється образ незахищеної людини, яка височить над своїм оточенням та повсякденною дійсністю, поривається до високого ідеалу і приречена ніколи його не досягнути. М. Тальоні в спектаклі, насиченому сильними почуттями, живими пристрастями постає нібито в їх первозданному вигляді, втілюючи майже «язицьку натуру» (Nomans, 2010 : 154, 158–159).

Балерина вже до цього відмовилась від звичних для «імперського» балету важких костюмів, париків та гриму і виходила на сцену в більш легкому сценічному костюмі. Тут же вона вперше в хореографічній практиці постала у балетному платті зі спідницею – пачкою і продемонструвала танець на пуантах (Nomans, 2010 : 161). Її експресивний, пристрастний танець з легко виконаними стрибками дозволяв їй начебто пурхати над сценою. Ця техніка в її виконанні дістала назву «балонного танцю», а в пам'ять про нього на могильному камені актриси вибиті слова: «Земле не дави на неї надто сильно, адже вона так легко по тобі ступала».

В балетах Ж-Ж. Перро «Жізель» (лібрето Т. Готье), «Есмеральда» (за мотивами роману В. Гюго «Собор Паризької Богоматері») та «Корсар» (за поемою Дж. Байрона), які сучасники назвали «досконалим втіленням танцю», органічно поєднувались драматургічний зміст і хоре-

ографічна дія, кожен фрагмент спектаклю ніс в собі пластичне та мімічне віддзеркалення драми. В його балетах найбільш виразно передано і відчуження романтичного героя від натовпу (в поемі «Корсар» кредо героя, висказано у зверненні до коханої: «Любов до тебе – є ненависть до інших»), і його існування. Здається, сама природа балету, в якому переважають сольні партії героїв, допомагала передати ці нові елементи образів.

Характерно, що в своїх виставах Ж-Ж. Перро лише зрідка використовував масові сцени кордебалету. Однак їх поява у виключних моментах дії дозволяла сконцентрувати та сфокусувати увагу глядача на найбільш важливих її аспектах. При цьому балетмейстер точно і тонко дотримується романтичного принципу місцевого та національного колориту. Ідилічна пастораль французької глибинки в «Жізель», екзотичні фігури піратів в «Корсарі», строкатий середньовічний натовп паризького «Двору чудес», в якому зібралися злидоброди та жебраки, шахраї та злодії в «Есмеральді».

Безумовним відкриттям Ж-Ж. Перро стала його головна виконавиця – австрійська балерина Ф. Ельслер, здавалась би необмежні творчі можливості якої якнайкраще вписувались в його експериментальні пошуки. Танцювальна манера і техніка Ф. Ельслер були майже протилежними тому, що демонструвала на сцені М. Тальоні, з якою вона змагалась за першість на сцені Гранд Опера у Парижі. Здатність до виразної пантоміми, глибокий внутрішній темперамент, інтонаційна пластика хореографічної мови, пози, характерні рухи у поєднанні з філігранною технікою пересування дрібними кроками на пальцях надавали їй неперевершеної чарівності. Вона вважалась блискучою танцівницею плану *terre à terre*, а її здатність створювати в танці характер утвердили за неї серед прихильників найменування «тактична танцівниця» (англ. «*danse tacquet*») (Denk, 1984 : 225).

Ф. Ельслер заявила про себе як виконавиця «танцю в характері». Всесвітню славу їй приніс вставний танок «Качуча» у балеті «Кульгавий біс», де в повній мірі проявилися її технічні можливості, і той темперамент, що нічим не поступався «язицькій манері» М. Тальоні. Німецька дослідниця Л. Денк в своїй монографії про балерину виразно назвала розділи, присвячені цьому періодові «Качуча – лихоманка в Парижі» та «Качуча – народження богині» (Denk, 1984 : 227).

А вже в головній ролі юної циганки в «Есмеральді» вона у всій красі і неповторності впродовж вже не вставки, а повноцінної партії передала етнічний колорит та малюнок екзотичного танцю глядачеві. В «Корсарі» створено ще один екзотич-

ний образ – східної красуні Медори, вихопленої з гарему та у всьому покірній чоловічій волі, яка своєї беззахисністю контрастує з брутально-героїчними та егоцентричними образами пірата. Разом з тим в «Жізель» її героїня – ніжна, наївна, довірлива дівчина – заворожувала глядача пластиккою та наповнених ліризмом відточених жестів та поз. Порівняння двох образів в балеті «Жізель», створених М. Тальоні та Ф. Ельслер ще раз переконливо доводить висновок про визначальну залежність образу від рівня виконавця і про його часто значний внесок у розкриття образу, створеного до нього і для нього драматургом лібретистом, балетмейстером, композитором та сценаристом (Denk, 1984 : 217).

Вже творчий діапазон композиторів – романтиків засвідчив про значне зростання музичної складової в хореографічному образі. Той же А. Адан окрім музики для знаменитих балетів написав десятки різноманітних творів у різних музичних жанрах. Досить лише нагадати його знамениту різдвяну пісню «О, свята ніч!», яка від появи і до нашого часу супроводжує святкування Різдва в Західній Європі і навіть увійшла у різдвяне богослужіння католицької церкви.

Однак практично урівняв танець та музику у досягненні високої виразності та створенні багатогранного художнього образу, коли балетмейстери знаходили стрижень постановок саме в музиці, прихід у хореографію «композиторів – симфоністів». Віднині танець узагальнював людські почуття, думки та переживання на рівні симфонічної музики. Саме подібні композитори підштовхнули хореографів до створення «безсюжетних» танцювальних композицій. В них відсутня заздалегідь визначена сюжетна лінія, конкретна дія, про те мовою танцю начебто розшифровується, «читається» і розкривається образ, закладений в музиці. Це може бути явище чи подія, близька певному народові, пори року, рослини, тварини, різноманітний емоційний стан. Їх популярність інколи більша, ніж у повномасштабних балетних спектаклях.

Романтики також широко звернулись у власній творчості до фольклору власних і чужих народів. У літературний, музичний, танцювальний, пісенний обіг увійшли практично невідомі до того скарби національних культур. Ось чому в хореографії вже по-новому ставиться і вирішується питання взаємодії і взаємопроникнення фольклору та, на цей раз, усіх складових її образної системи: драматургії, сценографії, музики, інтонацій пластичної мови.

Одним з найбільш яскравих прикладів такої багатосторонньої взаємодії з фольклором може слугувати драматична поема норвезького письменника

Г. Ібсена «Пер Гюнт». Автор бідкався, що скандинавський фольклор, як основа поеми, зробить її незрозумілою іншим народам проте ці страхи були даремними. Практично відразу земляк драматурга, видатний композитор Е. Гріг написав музику до основних сцен твору. Драматургічна сюїта, як і літературна першооснова, теж сповнена національно фольклорних мотивів.

Спочатку сюїта виконувалась як літературно – музична композиція зі співом, декламацією та подекуди з танцювальними номерами. Вже у наш час було створено балет, де вже пластичну хореографічну складову щедро заповнили фольклорні персонажі та спроби відтворення танців древніх скальдів.

**Висновки.** Попри те, що танець, належить до одного з найбільш давніх мистецтв, створених людством, образна система сформувалась у ньому доволі пізно. Це безумовно пов'язане з його природою, меншими можливостями, ніж у інших мистецтв у відтворенні навколишньої дійсності. До того ж його предметно-тематична спрямованість пов'язана з почуттєво-емоційними проявами людського життя. Вплив танцю (особливо в його первинних – фольклорних формах) як такого, відступав від життєподібних характеристик, був зосереджений на емоційних, піднесених, героїчних або навіть трагічних елементах, які попри умовність руху і жестів, передавались глядачам. Утвердження та урізноманітнення танцю підтвердило, що рух як першоелемент цього мистецтва таїть в собі величезні емоційно-експресивні можливості.

Розподіл танцю на класичний та народний, який стався у XVII ст., сприяв не просто поглибленню танцювального мистецтва завдяки його естетизації, а й зумовив рухи до створення неповторної образної системи та розробку деяких категоріальних характеристик. Цей процес розпочинається з виокремлення «характерного танцю» як першого кроку до відтворення певних рис людського характеру, а відтак й до створення пізніше повноцінного художнього образу.

«Танець у характері» зосереджується на одній, але найбільш виразній рисі особливості, що в якійсь мірі передає її індивідуальність. Надзвичайно важливо, що на сцені постає величезна кількість характерів, які пов'язані як з фізичною природою людини, так і з соціальними ознаками, належністю до певного суспільного прошарку, гендерними та віковими особливостями. Самі риси героїв, що поставали на сцені (чоловіки і жінки, старість і молодість, селяни і ремісники, солдати і розбійники і багато-багато інших), вже відповідали потребам внутрішньої логіки становлення образності танцю. Зрозумі-

міло, поки ще йдеться про узагальнені типи людей, при відтворенні яких на сцені, перевага віддається цілому, типовому, а не індивідуально-неповторному. І все ж в силу особливої виразності танцю виникає повна гармонія між часткою і цілим.

Переломним етапом у становленні хореографічного образу стає епоха романтизму з її культом самобутньої, неповторної і навіть егоцентричної особливості, що в якійсь мірі відповідала самій природі балету, де масовий кордебалет слугував узагальненим фоном для індивідуальних партій.

Завершуючи формування основоположних принципів образної системи класичного танцю, хореографія романтизму запозичує і певні досягнення характерного танцю. Не випадково своєрідним маркером цього процесу стає легендарна «Качуча» у виконанні Ф. Ельслер, якою «захворів» Париж, а потім і весь танцювальний світ і яка перетворила виконавицю на «богиню танцю».

Хореографічний образ утверджується у цей час як складне синтетичне явище, яке поєднує в собі оригінальну та глибоку драматургію, неповторну музику, нову за підходами режисуру та сценографію. Важливу роль у формуванні образності на цьому етапі відіграла, як вважають дослідники, його кульмінація – формування жіночої пальцевої техніки. Лише за допомогою такої техніки можна було відтворити мінливий та прозорий, піднесений та відречений від землі романтичний ідеал. Разом з тим новим естетичним змістом збагатились і інші елементи класичного танцю – стрибок, апломб, підтримка тощо.

Прихід у балет «композиторів-симфоністів», які вже не замикались у межах створення музики лише як супроводу танцю, а створювали самодостатні музичні шедеври, дозволив разом з процесом ускладнення хореографічної мови відзначити новий специфічний предмет танцю. Від нині – це світ людських почуттів, взаємовідносин, які втілюються у ньому надзвичайно природньо, конкретно, яскраво, наглядно, у зв'язку з чим багатозово збільшується його емоційний вплив.

Одним з наслідків такої взаємодії стало створення «безсюжетних» хореографічних композицій. Попри те, що в них відсутня конкретна літературно-сюжетна основа, мовою танцю ніби «читається» та розкривається образ, вже створений у музиці. Таким чином набагато глибше, ніж раніше, передається різноманітний емоційний стан людини. Завдяки рухам і пластиці, що співвіднесені з музикою, передаються найбільш тонкі нюанси переживань та пристрастей. Саме в епоху романтизму починається і широке звернення до фольклору своїх і чужих народів, що дозволяє відтворити та передати «місцевий колорит» подій. Цей процес відбувається одночасно у всіх видах мистецтва, тож невідомі до того скарби народної творчості стають невід'ємною частиною літературної, музичної, пісенної, танцювальної творчості. В хореографії з цього часу принципово по-новому ставиться і вирішується питання взаємодії та взаємопроникнення фольклору в класичне мистецтво, на цей раз в усі складові її образної системи: драматургії, сценографії, музиці, інтонацій пластичної мови.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Медвідь Т. Історія хореографічного мистецтва від витоків до епохи Просвітництва: навч. посіб. для студентів напрямку підготовки (спеціальності) «Хореографія» вищих навчальних закладів. Херсон : МПП «Видавництво «ІТ», 2015. 240 с.
2. Шариков Д. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Історія та художня практика хореографічної культури. Київ : КиМУ, 2013. Ч. II. 204 с.
3. Denk L. Fanny Elßler. Tänzerin eines Jahrhunderts. Tänzerin eines Jahrhunderts. Legende und Wirklichkeit. Verlag : Wien / Münchenm, Amalthea, 1984. 446 p.
4. Homans J. Apollo's angels: a history of ballet. Includes bibliographical references. New York : Published in the United States by Random House, 2010. 792 p.
5. Yeshimbetova A. The emergence and formation of the subject of folk-stage dance. *Novateur publications international journal of innovations in engineering research and technology*. Vol. 7. № 8. 2020. 75-80.

#### REFERENCES

1. Medvid, T. (2015). *Istoriia khoreohrafichnoho mystetstva vid vytyokiv do epokhy Prosvitnytstva* [History of choreographic art from its origins to the Enlightenment era]. Navch. posib. dlia stud. napr. pidhot. (spets.) «Khoreohrafiia» VNZ. Kherson: MPP «Vydavnytstvo «IT». 240 p. [in Ukrainian].
2. Sharykov, D. (2013). *Mystetstvoznavcha nauka khoreolohiia yak fenomen khudozhnoi kultury. Istoriia ta khudozhnia praktyka khoreohrafichnoi kultury* [The art science of choreology as a phenomenon of artistic culture. History and artistic practice of choreographic culture]. Kyiv: KyMU. Ch. II. 204 p. [in Ukrainian].
3. Denk, L. (1984). *Fanny Elßler. Tänzerin eines Jahrhunderts. Legende und Wirklichkeit* [Dancer of a century. Legend and reality]. Verlag: Wien / Münchenm, Amalthea. 446 p. [in German].
4. Homans, J. (2010). *Apollo's angels: a history of ballet. Includes bibliographical references*. New York : Published in the United States by Random House. 792 p.
5. Yeshimbetova, A. (2020) *The emergence and formation of the subject of folk-stage dance. Novateur publications. International journal of innovations in engineering research and technology*. Vol. 7, № 8. 75-80.