

\* \* \*

**Наталія Шутяк**  
**Софія Маркевич**

### **Формування літературно-сценічних образів персонажів у малій формі танцю**

*Визначено роль малої форми танцю, а саме: соло, дуету та тріо, як чинника для чіткого формування й сприйняття глядачем сценічного образу персонажа. Підкреслено значення цілісності передачі літературно-сценічного образу засобами танцювально-пластичної та емоційно-драматичної побудови, як допоміжного чинника для розкриття різносторонності образу героя. Виокремлено та проаналізовано особливі аспекти розкриття образності літературно-сценічних героїв крізь призму малих танцювальних форм у відомих хореографічних виставах. Зазначається, що прийомом підсилення у малих формах танцю для передачі доцільності хронотопу хореографічної постановки слугує кордебалет.*

**Ключові слова:** мала форма танцю, хореографічна вистава, соло, дует, тріо, сценічний образ, літературне першоджерело, кордебалет.

*Постановка проблеми.* Хореографічне мистецтво продовжує розвиватись та вдосконалюватись, щодня встановлюються новітні форми та канони його прояву на сценічному просторі, створюються нові хореографічні вистави створені за сюжетом літературного першоджерела, а отже й актуальною залишається проблема доцільного вираження й відображення літературно-сюжетних образів героїв хореографічного твору. Головними завданнями цієї статті є визначити роль та особливі засади функціонування малої форми танцю, а саме: соло, дуету та тріо, підкреслити значення цілісності передачі літературно-сценічного образу засобами танцювально-пластичної та емоційно-драматичної побудови, як аспекта для розкриття різносторонності образу героя, що являється допоміжними чинниками у вирішенні даної проблеми. Одержані результати можуть використовуватись для майбутнього теоретичного осмислення хореографічного мистецтва, при вивченні курсів з навчальних дисциплін «Мистецтво балетмейстера»,

«Методика роботи з хореографічним колективом», «Композиція постановки танцю», «Методика викладання хореографії» та інші.

*Метою статті* є визначити роль малих танцювальних форм, а саме: соло, дуету та тріо на формування й цілісної передачі літературно-сценічних образів персонажів.

*Аналіз досліджень.* Вагоме значення мають дослідження із встановлення, формування та методологічної складової хореографічного мистецтва.

Дослідження, що стосуються визначення та аналізу створення хореографічних творів й специфіки створення та цілісної передачі сюжетного образу героїв балетної вистави проводили такі хореографи та науковці, як: Олег Голдріч, Олександр Плахотнюк, Ростислав Захаров, Олександр Колосок, Оксана Лань, Микола Серебрянніков, Іван Смирнов.

У книзі Олега Голдріча «Хореографія» автор аналізує особливості створення композиційної побудови хореографічних творів із використанням фрагментів малих танцювальних форм, проаналізовано хореографічні номери, методичні та сценографічні прийоми відомих хореографів при створенні сценічних образів виконавців [1].

У дослідженнях Ростислава Захарова «Записки балетмейстера» [2] та «Сочинение танца. Страницы педагогического опыта» [3] автор виокремив та проаналізував особливі аспекти розкриття образності літературно-сценічних героїв крізь призму малих танцювальних форм у відомих хореографічних виставах, визначив роль та особливі засади функціонування малої форми танцю, а саме: соло, дуету та тріо.

Серед досліджень, що стало допоміжним чинником у розумінні створення та формування цілісності літературного образу героя у окремих драматичних епізодах виражених малою формою танцю стала книга Олександра Колоска «Пошуки образного рішення хореографічної композиції» [4].

Наукова праця Оксани Лань «Мистецтво балетмейстера: хореографія великої форми» [5] допомогли виокремити методи та етапи роботи із танцівниками при створенні сюжетного образу головних героїв хореографічної вистави, створити цілісне розуміння балетмейстерської діяльності та драматургії балетної вистави при побудові сюжетних творів за літературною першоосновою.

У книзі Миколи Серебрянника «Підтримка у дуєтному танці» наведено класифікацію танцювальних дуєтів, висвітлено роль та характерні функції малої форми танцю, а саме дуєту, як чинника для розкриття глядачем образності головних та другорядних персонажів хореографічного твору [6].

Серед наукових досліджень, де автор розкриває та порівнює особливості кожної із малих форм танцю (соло, дуєту та тріо) є книга Ігоря Смирнова «Мистецтво балетмейстера» [7].

Проаналізувавши, наукові видання можна сказати, що першочергову роль у створенні хореографічних вистав займає насамперед балетмейстер-постановник, його вміння якісно створити та використати у хореографічних творах фрагменти малих танцювальних форм, що являються вагомими аспектами у якісному та цілісному відтворенні й передачі літературно-сюжетного образу героїв хореографічного твору. Саме про це і пишуть багато митців у галузі хореографії, а саме ті які згадуються у статті і чиї літературні надбання були мною проаналізовані.

*Виклад основного матеріалу.* Створюючи хореографічний твір, як балетмейстер-постановник чи споглядаючи й аналізуючи вже готову виставу, як звичайний глядач, можна визначити важливу роль танцювальних частин, де представлені малі форми танцю, а саме соло, дуєти й тріо. Адже кожен хореографічний твір містить у собі балетмейстерський задум, ідею, сюжет та лібрето, яке може бути або авторським, придуманим балетмейстером-постановником або запозиченим – взятим за основу із вподобаного літературного джерела, фільму, розповіді, тощо. Сюжетна складова хореографічного твору вбачає у собі наявність головних й другорядних персонажів, що демонструють та передають через танцювальні рухи й жести повноту й цілісність відображення дієвого ряду, виразність балетмейстерського задуму та чітке розкриття сценічних образів персонажів постановки.

Сценічний образ – це поєднання конкретного характеру людини із сумою її ставлення до дійсності, що її оточує, її дії, передумовлені драматургією.

Формою мислення у хореографічному мистецтві постає сценічний художній образ, який викликає у свідомості людей (глядачів) низку уявних образів. У хореографічному творі образ

виступає на передній план, де через нього пізнається значення, думка, ідея [1, с. 135–136].

Сценічний образ, що втілений зразками хореографічної лексики – це цілісне вираження в танці почуття і думки, людського характеру. Образний танець сповнений емоційним та внутрішнім змістом. Щоб створити сценічний образ балетмейстеру постановнику слід змалювати через танець дію, характер, втілити на основі правдивого вираження почуттів певну ідею [5, с. 22].

Образний початок присутній у найпростіших побутових та народних танцях, проявляється в їх емоційності, змістовній характерності, а інколи і в зображальних елементах. У хореографічній виставі сценічний образ – це дійова особа, персонаж балету. Її танцювально-пластична характеристика складається упродовж дії з різних епізодів, які допомагають розкрити різносторонність характеру. Балетна вистава – це система художніх образів, взаємопов'язаних у єдиному драматичному конфлікті. Головним засобом створення сценічного образу є дійовий танець, але важливу роль можуть відіграти також пантоміма й жестикуляція. Основою передачі образу являється текст, створений балетмейстером, проте під час відтворення виконавцями це текст набуває тієї чи іншої інтерпретації. Водночас сценічний образ не довільний, він існує як розкриття балетмейстерського задуму, втіленого в танцювальних малюнках [5, с. 23].

Використання у хореографічній виставі малих форм танцю, де вся увага глядача направлена на головних героїв, їх емоційний стан та характерні особливості образів виражені за допомогою танцювальної лексики, доповнені костюмами, музичним й сценічним оформленням, відіграє невід'ємне значення у формуванні виразного усвідомлення й сприйняття цілісності та змістовності хореографічного твору.

Соло – це форма танцю, яка представляє у собі виконання хореографічних па лише одним танцівником. Танцювальні соло поділяють на чоловічі й жіночі, де для одних й інших відбираються особливі рухи, характерні їхній тіло будові, статі та фізичним можливостям [7, с. 104].

Соло відрізняється від інших танцювальних форм тим, що кожен рух, кожна секунда танцю, повинні бути наповнені особливою енергією виконавця, яка буде тримати увагу глядача. У

сольному танці немає таких переваг як синхронний рух кількох танцюристів або ефектні підтримки, тому, працюючи над соло, потрібно особливо ретельно підходити до створення хореографії, уникаючи кліше і прохідних рухів [2, с. 97].

Про особливості сольного танцю відомий хореограф та балетмейстер Ростислав Захаров казав: «Для того, щоб вірно втілити сольну партію не достатньо її лише вивчити та технічно освоїти, потрібно володіти творчою індивідуальністю, яскравим артистичним талантом та вміти своїм виконанням вдихнути в балетмейстерський твір живу душу. Тільки тоді перед нашими очима не будуть миготіти немов вирізані одним прийомом паперові ляльки» [3, с. 113].

Створюючи сольну партію для танцівника, що виконує роль певного літературного героя, слід опрацювати із майбутнім виконавцем основні особливості характеру персонажа, визначити його емоційний стан, який має передатись у даному соло, тип поведінки героя, його міміку й жестикуляцію, розуміння часу та середовища у якому він за сюжетом знаходиться та розкрити роль персонажа у цілій виставі, а також у сольному фрагменті. Тільки оволодівши й проаналізувавши усі попередньо описані аспекти роботи із танцівником слід обирати музичний супровід та хореографічну лексику.

Опрацьовуючи хореографічні засади балетмейстер повинен добитись від танцівника свідомості відпрацювання кожного проставленого руху чи жесту, здобути дійсного та повного проживання танцівником літературно-сценічного образу персонажа [4].

Серед яскравих прикладів поставлених танцювальних соло за літературним першоджерелом є варіація Остапа із хореографічної вистави «Тарас Бульба». Основний акцент даного соло був побудований на технічних кроках, чітких позиціях рук та стрибкових комбінаціях в характері українського танцю, що з точністю передало образ позитивного персонажа твору Миколи Гоголя.

Танцем, що виконується лише двома партнерами на сцені являється дует, ще так званий у балетному мистецтві, як адажіо чи па-де-де. Хореографічні дуети розділяють на три види: найпростіший із них – танець в унісон (інколи в ньому

зустрічаються індивідуальні для кожного танцівника комбінації). Такі дуети також називають «двійками» й втілюються, як правило виконавцями одної статі. При постановці унісонного дуетного танцю, головна увага балетмейстера приділяється синхронності та злагодженості виконання рухів [3, с. 120].

Другий вид хореографічного дуету – це танець чоловіка й жінки. Такий дует може бути придуманий на конкретну тему: любові чи ненависті; радості зустрічі чи смутку розставання, тощо. Двоє виконавців у цьому випадку передають крізь танець свої почуття і взаємовідношення. Кожна танцювальна лінія має свій початок, розвиток, кульмінацію та кінцівку, але при цьому вони взаємопов'язані й повинні зливатись в єдине художнє ціле. Для танцювальних дуетів, які втілює чоловік та жінка в парі, одними з основних елементів являються повітряні та партерні підтримки, а поєднавши їх із завданнями акторської майстерності не проста техніка підтримок утворює для танцівників специфічні труднощі. Через це даний вид дуетного танцю вважається найскладнішим у будь-якому виді хореографічного мистецтва [6, с. 68].

Третім видом дуету є танець-діалог, коли кожен із танцівників проводить в пластичній танцювальній формі свою тему, несучи індивідуальну думку та емоцію. Під час розвитку й протиставлень цих двох паралельних тем вони приходять до єдності або ж до перемоги одного над іншим. У танцях-діалогах, що містять змагальний характер, хореографи застосовують комбінації та рухи із складними лексичними зразками, що допомагають продемонструвати глядачеві витривалість, кмітливість, спритність, винахідливість та силу сценічних персонажів [3, с. 122].

Танцювальні дуети є специфічним компонентом в хореографічному світі, адже їхня присутність у балетній виставі із чіткою сюжетною лінією спроможна або ж надзвичайно підкреслити та посилити передачу балетмейстерського задуму й образу персонажів, або ж навпаки – викривити ідейно-тематичний зміст постановки й заплутати глядача.

При підготовці дієвих дуетів варто попрацювати над емоційним та комунікативним зв'язками партнерів між собою. Виконавець повинен знати усі танцювальні особливості свого партнера, відчувати його індивідуальну манеру виконання, а також

фізичні можливості – амплітуду стрибка, стійкість в складних позах, темп, ритм й динаміку танцю [6, с. 84–85].

У процесі відпрацювання дуету, де лібрето хореографічної вистави містить у собі літературне першоджерело, а танцівники являються яскравими персонажами твору, необхідно у виконавців набути навички сценічного спілкування, дотримання цілісності свого образу та аналізування впливу й співвідношення їхніх персонажів один на одного.

На заключній стадії постановки дуету, виконавці повинні знайти бажану гармонію, бути спрацьованими так, щоб всі технічні труднощі залишились для глядача непоміченими [1, с. 137].

Виразним прикладом розкриття образності літературно-сценічних героїв крізь призму хореографічного дуету являється балетна вистава «Лісова пісня», лібрето якої було створено за мотивами однойменної драми-феєрії Лесі Українки. Весь балет пронизаний великою кількістю різноманітних дуетних частин, що виконуються головними героями між собою чи із іншими другорядними особами. Такий сценічний прийом, допомагає розкрити глядачу багатогранність образу головного персонажа, адже крізь взаємозв'язок в дуеті з іншими, відмінними між собою персонажами твору, балетмейстеру постановнику вдається якісніше та чіткіше передати повноту літературного портрету героя, створити сценічне оформлення даного персонажа [4].

У виставі «Лісова пісня» засобами виразності також являється класична хореографія оснащена характерною лексикою українського танцю, що стало допоміжним чинником передачі доцільності хронотопу постановки.

Багато балетмейстерів своєю творчістю розвинули і доповнили дуетний танець, такі як: М. Петіпа, Л. Іванов, М. Фокін, Р. Захаров, Л. Лаврівський, К. Голейзовський, В. Вайнонен, Б. Фенстер, Л. Якобсон, В. Чабукіані, К. Сергєєв, В. Варковітській, Ю. Григорович, І. Бельський та інші [5, с. 26].

Тріо – одна із складових малої форми танцю, що виконуються одразу трьома артистами. Танцювальні тріо можуть бути створені в чотирьох різних варіаціях: три чоловіка, три жінки, два чоловіка і одна жінка, дві жінки і один чоловік. Як і дуети, тріо бувають синхронними, так званими «трійками», парними й діаложнимим [3, с. 113].

У танцювальних тріо, на відміну від соло, вбачається більш розгорнуте проглядання побудови композиційних малюнків, використання прийомів симетрії та асиметрії. Часто балетмейстери постановники при створенні танцювальних тріо продумують образно-виражальні засоби, пластичні малюнки, які відіграють роль допоміжних чинників у розкритті виконавцями їх сценічних образів. Сюжетні тріо у хореографічних виставах, що несуть у собі ціль передачі й осмислення літературно-сценічного образу героя часто сприймаються глядачем, як невеличкі цілісні постановки оснащені емоційною зав'язкою, стрімким розвитком дій, драматичною кульмінацією та непередбачуваною розв'язкою [7, с. 159].

Інколи для більшого підсилення передачі дієвого ряду та сприйняття цілісного й чіткого літературно-сценічного образу персонажів, хореограф у своїх постановках під час виконання малих форм танцю, а саме: соло, дуету та тріо використовує масовку, ще так звану, як – кордебалет. Танцівники масовки повторюють зазвичай деякі рухи, пози або жести головних героїв, що посилює та підкреслює важливі змістовні фрагменти хореографічного твору [2, с. 287–288].

Серед вистав, створених за літературною першоосновою, де допоміжним чинником формування й підсилення літературно-сценічних образів головних героїв відіграв кордебалет, являється вистава «Лілея» за однойменною баладою Тараса Шевченка. У ній усі драматичні та кульмінаційні моменти малоформатних хореографічних частин доповнені масовими сценами, що втілюють не лише деякі рухи й жести притаманні головним героям, але й цілі хореографічні комбінації, створені на основі танцювальної лексики українського танцювального мистецтва.

*Висновок.* Отже, мала форма танцю сприяє якісному та чіткому формуванню і сприйняттю глядачем сценічного образу персонажів. У хореографічному творі образ виступає на передній план, де через нього пізнається значення, думка, ідея. Формуючи літературно-сценічний образ персонажа, балетмейстеру разом із майбутнім виконавцем слід опрацювати основні особливості характеру героя, визначити його емоційний стан, який має передатись, тип поведінки, розуміння часу та середовища у якому він за сюжетом знаходиться, розкрити роль персонажа у цілій виставі й даному

малоформатному танцювальному уривку, проаналізувати вплив та співвідношення головних персонажів один на одного.

Створюючи хореографічні вистави за літературною першоосною балетмейстер постановник у своїх творах застосовує танцювальні соло, дуети та тріо, адже у поєднанні із засобами хореографічної лексики, пантоміми й жестикуляції, вони слугують допоміжними чинниками передачі усіх характерних особливостей літературного образу героїв. Одним із прийомів підсилення хореографічних уривків вистави, де присутні малі танцювальні форми слугує кордебалет – де масовка виконуючи певні рухи, пози або жести копіює характерні риси й внутрішній стан головного героя. Іноді кордебалет втілює цілі хореографічні композиції для передачі доцільності хронотопу даної постановки.

#### **Список використаних джерел**

1. Голдрич О. Хореографія: Посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю / О. Голдрич. – Львів : СПОЛОМ, 2006. – 172 с.
2. Захаров Р. Записки балетмейстера / Р. Захаров. – Москва : Искусство, 1976. – 351 с.
3. Захаров Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. Захаров. – Москва : Искусство, 1983. – 223 с.
4. Колосок О. Пошуки образного рішення хореографічної композиції / О. Колосок. – Київ : Видавничий центр НАУ, 1997. – 125 с.
5. Лань О. Мистецтво балетмейстера: хореографія великої форми / О. Лань. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2019. – 197 с.
6. Серебренніков Н. Підтримка в дуетному танці: підручник / Н. Серебренніков. – Ленинград : Мистецтво, 1985. – 144 с.
7. Смирнов И. Искусство балетмейстера / И. Смирнов. – Москва : Просвещение, 1982. – 192 с.