

ВИБІР КРИЗЬ ПРИЗМУ НАЦІОНАЛЬНОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті проаналізовано проблему вибору у національному танцювальному мистецтві. У ході наукового пошуку було взято до уваги ідейне навантаження таких вітчизняних хореографічних композицій, як: «Червоний мак», «Сойчине крило», «Лілея», «Маруся Богуславка», «Сопілка Довбуша», «Весна священна», «Лісова пісня», «Бісова ніч», «Русалка», «Коли папороть цвіте», «Тарас Бульба» та інших. Саме ці хореографічні композиції якнайповніше відображають реалізацію проблеми вибору у вітчизняному танцювальному мистецтві, яка проходить, в основному, через проблеми народження, життя, смерті, кохання, ненависті, свободи, вибору, зради, вірності, патріотизму, невідворотності буття. На основі аналізу хореографічних композицій встановлено, особливості національного танцювального мистецтва у контексті реалізації у хореографічних постановках проблеми вибору. Визначено, що хореографічне мистецтво є вагомим складовою сучасної хореографічної культури України та її художньої культури загалом.

Ключові слова: вибір, мистецтво, хореографія, постановка, національне танцювальне мистецтво.

CHOICE THROUGH NATIONAL DANCING ARTS

Summary. The problem of choice in national dance art is analyzed in the article. In the course of the scientific search, the ideological load of such national choreographic compositions as: "Red Poppy", "Jay's wing", "Lily", "Marusia Boguslavka", "Dovbush's panpipe", "Sacred Spring", "Forest Song" was taken into account, "The Devil's Night", "The Mermaid", "When the Fern Blossoms", "Taras Bulba" and others. It is these choreographic compositions that most fully reflect the realization of the problem of choice in the national dance art, which goes mainly through the problems of birth, life, death, love, hatred, freedom, choice, betrayal, loyalty, patriotism, the inevitability of being. Based on the analysis of the choreographic compositions, it is established that the peculiarities of national dance art in the context of the problem of choice in the choreographic productions. It is determined that choreographic art is a significant component of contemporary choreographic culture of Ukraine and its artistic culture in general. The following main features of national dance art in the context of realization in the choreographic productions of the problem of choice are established: national choreographic works are the basis of national dance folklore, folk rites and customs, reflection of great experience, combination of Ukrainian folk-dance and national ballet, music, theater culture, painting, poetry; choreography dedicated to the problem of choice, often have a certain symbolism, the deep subtext, endowed with the boldness of fancy, dramatic way of thinking, embodied in certain plastic topics; samples of choreography is a reflection of mood, emotions with a mandatory emphasis on the ideological load of the contents of each room; choreographic works of problematic ideological content are a symbol of the revival of folk song and dance traditions, the reproduction of musical and dance culture, popularization of its best samples. It is determined that the problem of choice is realized in the works of national choreographic art. Violated problems of birth, life, death, love, hatred, freedom, choice, betrayal, loyalty, patriotism, inevitability of being.

Keywords: choice, art, choreography, staging, national dance art.

Постановка проблеми. Така гуманітарна константа як вибір, безумовно, проходить через національне танцювальне мистецтво, адже вітчизняний танець є невід'ємною складовою культури, невичерпною скарбницею мудрості, що має неповторний колорит, має новий зміст і своєрідні виразні засоби.

Українським народом упродовж століть творилася самобутня культура, що є відображення багатогранності життя. Важливим атрибутом цієї культури є танцювальне мистецтво, за допомогою якого розкривається характер народу, відтворюються елементи трудової діяльності, атрибутика буття людини.

Національне танцювальне мистецтво проблемного ідейного змісту з'явилося давно. Але час ставить свої вимоги, і мистецтво теж змінюється відповідно до вимог часу. Як слушно зауважує Є. Щербак, сучасні вистави стали більш комерційними, більш видовищними (як того прагне глядач) [11].

Хоча й національне танцювальне мистецтво є цілком самобутнім, водночас більшість до-

слідників справедливо стверджують, що воно зазвичай існує у комплексі з іншими мистецькими напрямками. Ще М. Фокін писав: «Музика і рухи тіла – це дві різні мови, і якщо перекладати з однієї мови на іншу, то дослівний, рядковий переклад завжди буде в художньому розумінні убогим. Та й для чого говорити одне й те ж двома мовами, та ще й разом. Інколи музика говорить там, де танець безсильний, іноді жест може сказати те, що музика не зможе» [7, с. 355].

Танець розвивається разом з життям. Оновлюється, збагачується, модифікується, трансформується існуюча лексика, змінюється структура руху. У XXI столітті спостерігається поступова функціональна диференціація хореографічного мистецтва, в результаті чого український танець виступає і як інструмент політико-ідеологічного впливу, і як вид сценічного мистецтва, і як засіб соціалізації та інкультурації, виховання (естетичного, морального, фізичного), дозвілля, розваг, рекреації тощо [8, с. 542].

Нинішній стан українського танцювального мистецтва характеризується суперечливими тенденціями: з одного боку, спостерігаються позитивні процеси відродження та популяризації народного мистецтва, звернення до автентичних фольклорних джерел і створення на їхній основі сценічних варіантів народного танцю, а з іншого – його нівелювання внаслідок цілої низки причин, одними з найвагоміших серед яких є вплив сучасних соціокультурних обставин і активний наступ масової культури [2, с. 203].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Національне танцювальне мистецтво досить ґрунтовно охоплено численними науковими розвідками. Це, зокрема, такі дослідники, як: К. Шумицька, П. Фриз, Л. Климчук та ін. [1–11]. Національне танцювальне мистецтво, за переконанням К. Шумицької, своєю місією має формування духовного світу людини, збереження фольклорних традицій, ритмо-пластичних емоційних кодів та розвиток усіх притаманних йому складових, збалансованих у контексті духовних, естетичних і технічних принципів [10, с. 112]. Вітчизняне танцювальне мистецтво має неповторний колорит, самобутню лексику, пластичну інтонацію, структурну та композиційну побудову, тематику, оригінальну манеру виконання.

Закладена в ідейному змісті хореографічного твору проблема вибору реалізується через певний танцювальний образ або ж систему образів. У цьому контексті цілком поділяємо думку П. Фриза, який стверджує, що зміст танцювального образу складає хореографічне відображення багатоманітності світу і, перш за все, людини, що перетворює цей світ. Однак природно, що танцювальний образ особливо яскраво висвітлює ті сторони життя, котрі найбільш підвладні засобам хореографічного мистецтва, оскільки при всій широті можливостей мистецтва танцю не можна вважати, що вони безмежні. Підкреслимо, що танцювальний образ, з одного боку, безумовний, постільки його об'єкт – людина, її емоції, думки, реакції на оточуючу дійсність, а, з іншого, умовний, постільки засіб вираження образу – пластика є умовним і відноситься до життя приблизно так само, як той чи інший факт відноситься до його словесного вираження. Подібно до мови, яка відображає предмет і відношення між явищами та предметами, пластична мова здатна до різноманітних комбінацій, до узагальнених виражених думок, почуттів, подій [8, с. 539].

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми. Сучасне вітчизняне танцювальне мистецтво не статичне, а динамічне, адже швидко змінюється. Але головним атрибутом його є людина та її буття, а також у полі зору – коло різних проблем: народження, життя, смерті, кохання, ненависті, свободи, вибору, зради, вірності. Саме вони реалізують через вибір [6].

Танцювальні постановки є засобом продукування, утвердження і трансляції ціннісних орієнтирів особистості, поєднанням постійної модернізації з високим ступенем наслідування. Розуміння закономірностей функціонування та розвитку творчих процесів у царині хореографії різних культур, поглиблює наші знання в області побудови загальної теорії мистецтва танцю, виявлення принципів, його організуючих, проникнення в його природу.

Численні наукові візії основним предметом уваги мають рівень розвитку танцювального мистецтва, а реалізація у вітчизняних хореографічних композиціях проблеми вибору залишається поза кутом зору.

Мета статті – простежити реалізацію проблеми вибору крізь призму національного танцювального мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Вітчизняне хореографічне мистецтво розвивається двома шляхами: через балетний репертуар професійними творчими колективами театрів опери і балету та через індивідуальні шляхи авторських шкіл танцю. Так закладено історичне і усе це спрямовано на збереження національних традицій та цінностей.

Для надання хореографічному мистецтву національного колориту використовувалися симфонізм, поліфонія, стилізація, віртуозність, театральність у вирішенні хореографічного образу на основі техніки класичного й народного танцю. Хоча й безпосереднє перенесення національного танцю на балетну сцену виглядало наївним або дивертисментним, ускладнення техніки в біквіртуозності – розважальним, а сакральне начало – найбільш ефективним для сприйняття, загалом така практика мала позитивні наслідки для формування вітчизняного самобутнього танцювального мистецтва [9, с. 271].

Національне танцювальне мистецтво – це своєрідна танцювальна довершена мова, органічно поєднана з елементами фольклору з класикою жанру. У різних вітчизняних хореографічних постановках різноаспектно реалізується проблема вибору. Так, у хореографічній мініатюрі «Ми пам'ятаємо» через рухи й пластику виконавців відображається почуття патріотичного громадянського обов'язку перед Батьківщиною, причому це ж почуття актуалізується і у представників глядацької аудиторії. Таким чином музика і танцювальні рухи без слів реалізують ідейний задум хореографічного твору. Глядач такої постановки уже націлений на певний вибір – вибір на користь Батьківщини, який сприймається як єдино правильний.

Хореографічна постановка «Рукодільниця» актуалізує вибір на користь праці, яка фігурує як естетична категорія, мається на увазі саме краса праці.

Хореографічною мініатюрою «Чумаки» автор намагається показати суперечливість образу людини, поведінка якої залежить від її особистого вибору життєвої траєкторії. Наведені у хореографічній постановці чотири образи чумаків і чоботи, які кожен із них узуває і через які по-різному складається доля цього взуття, якраз і є яскравим ілюстратором того, що поведінка й цінності, які різні в усіх людей, є відображення певного вибору. Цією хореографічною композицією утверджується думка про оптимізм, гумор, душевна щедрість, винахідливість, спритність та життєрадісність.

Гострий конфлікт хореографічного твору «Червона калина» є демонстрацією протигорства добрих і злих сил, що теж є підтвердженням реалізації певного вибору.

У хореографічній постановці «Про що верба плаче» постає вибір між життям і смертю. Голо-

вна героїня робить особистий вибір – піти з життя, що й реалізує. У творі також використано народний образ плакучої верби – узагальнений образ матері-Вітчизни, котра оплакує нещасну жіночу долю.

Опосередковано вибір реалізується у хореографічних постановках з народним колоритом, як-от: «Пісня Бескидів», «Аркан», «Гуцулка на царині», «Співай, рідний краю», «Великодні хороводи», «Коломийки», «Іхав козак за Дунай», «Розпрягайте, хлопці, коні», «Кину кужіль на полицю». У них відчувається синкретизм танцю, пісні й слова. Цікавими і філософськими у плані вибору є постановки «Досвітні вогні», «Відьма», «Каменярі».

У хореографічному шедеврї під назвою балет «Червоний мак» у символічному ракурсі теж реалізується проблема вибору. Квітка виступає своєрідним символом. Вибір ж лежить у площині між кохання і зрадою, примарною мрією і жорстокою реальністю, між юнацьким почуттям, яке шойно зародилося, і обірваним життям; між благородством і насильством, ревностями і прощенням, ворожнечею і порозумінням, миром і загарбництвом. Танець у творі – це теж своєрідний вибір, який варіює від вітального танцю до танцю-замаху на життя, коли танцівниця підносить отруту.

Постановкою «Сойчине крило» увіковічено модерністське прозове полотно Івана Франка. В основі постановки – історія любові поета і доньки лісничого. Дівчина надала перевагу пристрасті, а не справжності почуттів, наслідком чого стало те, що вона стала жертвою сумних мандрів, стаючи коханою різних асоціальних елементів. Незважаючи на дві спроби самогубства, дівчина не втратила людської гідності. Її велике, щире й справжнє, перше юнацьке почуття до поета допомогло їй пройти через усі випробування долі і зберегти душевну чистоту і відданість першому коханню, символом якого було крило сойки.

Хореографія твору «Сойчине крило» вдало ілюструє вибір: спочатку головна героїня обирає між справжнім коханням і пристрастю, між звичним щасливим життям і життям, сповненим авантюрою; між коханням і зрадою; між розумінням і ревностями, між альтруізмом і егоїзмом, між істинністю і фальшивістю. І вибір тяжіє на користь останнього. Проте цей вибір був неправильним. Але зазнавши поневірянь, головна героїня все ж таки обирає перше. Головний герой постановки теж із двох контекстуально протилежних констант – яскраве життя і самотнє існування, комунікабельність і замкненість у собі, пристрасть і вірність – обрав друге. І це у його випадку був однозначно правильний вибір.

Унікальним і неперевершеним поєднанням українського та класичного танців з яскравим національним колоритом є постановка «Лілея». В основі сюжету – кохання кріпачки і парубка, які зазнають переслідування від князя. В особі Лілеї майстри хореографії втілили збірний образ багатьох Шевченківських героїнь, для яких актуальною була проблема особистого вибору.

Хореографічний твір «Маруся Богуславка» про красуню полонянку яка допомогла втекти з неволі своїм землякам – запорізьким козакам має ознаки фольклору. Особливо яскравим тут є вибір головної героїні – між патріотизм і зра-

дою батьківщині, між почуттями і обов'язком, між серцем і розумом.

У балеті «Весна священна» звичний сюжет відсутній, проте композитор викладає його так: «Світле Воскресіння природи, яка відроджується до нового життя, воскресіння повне, стихійне відродження зачаття всесвітнього».

На світанку плем'я відзначає свято Священної весни. Тривають різні ігри, зокрема ті, що демонструють силу і міць. Проходить ритуальний шалений танець. На часі – вибір дівчини для жертвоприношень, яка поставши перед богом, зробиться заступницею племені. У здавалося б безсюжетному творі все одно є проблема вибору – це оповитий містичним ритуалом вибір жертви-заступниці племені.

Об'єктом зображення хореографічної постановки «Сопілка Довбуша» є кохання молодої танцівниці до гуцульського хлопця Остапа. У творі фігурує чарівна сопілка Олекси Довбуша, що є символом спадкоємності визвольної боротьби. Оригінальним атрибутом хореографічної канви твору є гуцульський танець «Аркан». Також у масовці хореографічної постановки використовується коломийка, козачок. Тут також реалізується проблема вибору між справжніми почуттями і фальшу, між миром і ворожнечею, між добром і злом.

В основі сюжету балетної постановки під назвою «Ференджі» лежить протиборство індійських робітників з колонізаторами і визвольний рух народних мас. До основних атрибутів хореографії твору входить класичний танець, акробатика, пантоміма, стилізована індійська пластика та розважальні дивертисменти мюзик-хольного плану. У творі яскраво виражене протиборство протилежних констант – воля і поневолення. Практично ця ж проблема стоїть і у балеті «Пан Коньовський», який присвячений, героїчній боротьбі українського народу проти панів у другій половині XVIII ст.

Розкриття різноаспектної гами людських почуттів, романтичних стосунків, неповторних пейзажних мотивів, демонстрація справжніх, живих характерів персонажів – ось головна парадигма постановки «Лісова пісня». І примітне, що усе це здійснюється за допомогою музично-хореографічних засобів. Твір значною мірою збагатив і розширив обрії балетного мистецтва, додавши до нього чіткі нотки драматизму й психологізму. Вибір між мрією і дійсністю, між розумом і серцем, між прагматизмом, корисливістю і чесністю, між щирістю і підступом, і, безумовно, між коханням і зрадою, любов'ю і ненавистю, помстою і прощенням, благородством і ницістю.

На основі поєднання історичного минулого і сучасності побудований балет «Хустка Довбуша». Твір багатий дивертисментними танцями, коломийками, чим засвідчуються фольклорні впливи [5, с. 241].

Створений за певним обсягом прози М. Гоголя комедійний балет «Бісова ніч» багатий на українські фольклорні танці, пісенні мелодії, чим засвідчується високий рівень розвитку і навіть еволюція українського хореографічного мистецтва [4, с. 50].

Балет «Бісова ніч» був, безперечно, сповнений колоритних фольклорних елементів. Його поява у важкі роки воєнного лихоліття мала знаковий характер: він продемонстрував прагнення укра-

їнських митців за допомогою гоголівських персонажів нагадати про рідну землю, її особливий аромат і красу.

Нескладний сюжет, що розповідав про залицання молодих бурсаків до сільських дівчат Ганусі та Горпини, став приводом для примітивного нанизування гумористичних сцен. Провідний на той час балетмейстер Сергій Сергеев у хореографічному вирішенні надавав принципу механічного поєднання завершених танцювальних номерів з короткими пантомімними епізодами, форм класичної хореографії (па-даксьйон, па-де-де, варіації) з національно фольклорними (козачкою, гопаком, метелицею).

Проте зв'язок з образністю і поетикою Миколи Гоголя мав тут радше формальний характер – обмежувався запозиченням окремих сюжетних ліній і стикуванням певних зовнішніх ознак [3, с. 69].

Майстерна постановка танцю «Козак» (перша дія опери «Катерина» М. Аркаса, режисер М. Кропивицький) є відтворенням колоритних епізодів сільського побуту. Та головний вибір твору – це особистий вибір Катерини, який мотивується її складним емоційним станом. Усе вдалося передати завдяки оригінальності танцю «Козака», який став відображенням глибокого внутрішнього зв'язку з ідейної режисерської концепції [9, с. 267].

Також своєрідною є композиція «Русалка». Вона має розлогий сюжет, глибокий філософський зміст і навіть повчальність. На березі Дніпра живе старий Мельник з дочкою Наталкою. З деяких пір частим гостем став у них Князь. Він любить Наталку і зумів викликати в серці дівчини відповідне почуття. Але останнім часом Князь з'являється все рідше. З сумом чекає Наташа його приїзду. Чекає Князя і Мельник. Поговоривши з дочкою добра, він з простодушньо-грубуватою прямою повчає її, як витягти з любові Князя побільше користі для себе і для рідних. Але Наталка не слухає його.

Із задуми її виводить кінський тупіт. З радістю зустрічає Наташа коханого, ласкаво докоряючи йому за тривалу відсутність. Князь посилається на справи і турботи. Бажаючи заспокоїти дівчину, він дарує їй дороге намисто. Невеселий Князь. Його не можуть розрадити затіяні селянами танці та ігри. Він прийшов, щоб назавжди попрощатися з Наталкою. Ні, не війна і не далека дорога причина їх розлуки. «Князі не вільні дружин собі по серцю брати», – говорить Князь. Ні відчай нещасної дівчини, ні звістка про те, що вона скоро стане матір'ю, не зупиняють його. Збожеволіла від горя Наталка зриває з себе дорогоцінний подарунок і кидається в Дніпро.

Княже весілля. Князь одружується на багатій і знатній дівчині. Гості величають молодих. Серед весільних веселощів чується чиясь жалобна пісня про обману дівочу любов. Князь наляканий: він чує голос Наталки. Сват намагається відновити порушені веселощі і проголошує «Гіркий мед!». Але коли Князь нахилиється, щоб поцілувати Княгиню, в тиші лунає жіночий стогін. Весільне торжество затьмарене; все в сум'ятті.

Минуло 12 років. Одруження не принесло Князю щастя. У тужливій самоті проводить свої дні Княгиня. Входить ловчий. Він розповідає, що Князь, відіславши слуг, залишився один на березі Дніпра. Схвильована Княгиня разом з Ольгою поспішає до річки.

Ніч. На березі Дніпра під холодним світлом місяця весело грають русалки. Помітивши Князя, вони зникають. Князь дізнається місця, де бував багато років тому: напіврозвалений млин, старий дуб. Спогади про колишнє щастя і каєття наповнюють його душу. Несподівано перед ним постає страшний обірваний старий. Це Мельник. Смерть дочки позбавила його розуму. Князь кличе нещасного до себе в терем, але Мельник відмовляється. Раптово він накидається на Князя, вимагаючи повернути йому дочку. Підоспілі мисливці рятують Князя від божевільного старого.

Багато років минуло з тих пір, як Наталка, кинувшись в річку, стала грізною володаркою дніпровських вод. Вона як і раніше любить Князя, але разом з тим плаче мрію про помсту. Наташа розповідає дуже сумно про батька – своєму невірному коханого, доручаючи їй вийти на берег і заманити його в річку.

Берег Дніпра. Сюди тягнуть Князя спогади про дні колишнього щастя. З води виходить Русалочка і розповідає Князю, що вона – його дочка, кличе його за собою. Той готовий піти за нею. З'явилися на березі Княгиня і Ольга намагаються утримати його. Але чути голос Наташі, що закликає Князя. Підкоряючись йому, Князь іде слідом за Русалочкою під воду.

Як видно із сюжету, у творі реалізується дуже складний і надзвичайно важливий вибір між такими константами, як: кохання і розрачунок, воля і поневолення, прощення і помста, життя і смерть, спогади і реалії.

Для фольк-опери та балету «Коли цвіте папороть» характерне поєднання хореографії і музики, діалогів і спецефектів. В основі сюжету – почуття бідного парубка до дівчини, батько якої проти їхніх зустрічей. Для розв'язання ситуації, що склалася напередодні Івана Купала чорт пропонує парубку свої послуги. Вибір чіткий: між мрією і дійсністю, між багатими і бідними, між духовністю й аморальністю.

У постановці змальовано і часи язичництва, з його чарами і містикою, відлуння війни і її героями, спогади про волелюбне козацтво. Вибір також тяжіє між так званих вічних питань – любов і дружба, життя і смерть, боротьбу і мир. Постановка утверджує філософську думку про те, що незважаючи на зміни поколінь, традицій і звичаїв, цінності завжди залишаються сталими. Новаторство постановки у поєднанні звучання симфонічного оркестру з автентичним співом народного хору, вікових традицій фольклору – з авангардними засобами виразності, а в оркестрову партитуру ввів народні інструменти.

Вибір у постановці «Запорожець за Дунаєм» лежить між любов'ю до рідної землі і зрадою їй, між повагою до свого коріння та звичаїв і зневагою до власного походження, між хоробрістю і бязгуством, між життям і смертю.

Проблема вибору також чітко реалізується у постановці «Наталка Полтавка», причому вибір тут тяжіє між істинним коханням і фальшивими почуттями, між злидним життям із коханою людиною і забезпеченим існуванням у єднанні з нелюбом.

Найявний в оперному творі «Тарас Бульба» український танець дає змогу збагнути мотивацію вибору, який здійснюється на основі конфлік-

ту між розумом і серцем. Вибір лежить у площині між коханням до жінки, зрадою батьківщини та почуттям обов'язку перед рідною землею, рідними людьми, між життям і смертю, а також між батьківськими почуттями і справедливістю.

У постановці «Ніч перед Різдом» відповідно до часу розгортання сюжету – святкування Різдва – в перших епізодах балету широко звучать мотиви зимових обрядових пісень, зокрема й загальновідомого «Щедрика» та «Радуйся земле». Їх майстерне опрацювання, прозорий, тремтливий тембровий малюнок вводять у світлу, піднесу атмосферу. У подальшому слухача очікують суцільні несподіванки й шокуючі потрясіння.

Вражає поява в музичній розповіді неприхованих цитат, до того ж із дуже популярних творів, розрахованих, очевидно, на їх пізнаваність. Скажімо, в сцені любовних мрій Солохи звучить «Лебідь» Сен Санса, під час її загравання з Чортом – сучасна пісня О. Білаша «Два кольори», політ Вакули на Чоргісу проводить фанфарний лейтмотив «Петушка» з опери Римського-Корсакова «Сказка о царе Султане». Особливо щедро і, здавалося б, зовсім невідповідно ситуації насичена музичними цитатами тематична канва сцени при царськомудворі. Замість того, аби спиратися на характерні для того часу танціменует і гавот, тут звучать мотиви відомої радянської пісні «Не кочегары, мы не плотники» (ансамбль чотирьох вельмож), а також мелодії популярних шлягерів 30–40-х років «Танго Гулага», «Ріо-ріо», «Розамунда», зокрема покладених в основу пристрасного танцю імператриці з коханцями. І що важливо:

кожне з цих чужорідних «вкрадень» чітко виконує свою драматургічну функцію, хай навіть через віддалену асоціативність допомагає підкреслити пародійну суть сценічних образів [3, с. 72].

Висновки і пропозиції. У творах національного хореографічного мистецтва реалізується проблема вибору, яка проходить, в основному через проблеми народження, життя, смерті, кохання, ненависті, свободи, вибору, зради, вірності, патріотизму, невідворотності буття.

Основні особливості національного танцювального мистецтва у контексті реалізації у хореографічних постановках проблеми вибору такі:

– вітчизняні хореографічні твори національного танцювального фольклору, народних обрядів і звичаїв є синтезом величезного досвіду, синкретизмом українського народно-сценічного танцю, і національного балету, музики, театральної культури, живопису, поезії;

– хореографічні постановки, присвячені проблемі вибору, часто мають певну символіку, глибокий підтекст, наділені сміливістю фантазії, драматичним мисленням, втіленим у певних пластичних темах;

– зразки хореографії є відображенням настрою, емоцій із обов'язковим акцентуванням уваги на ідейному навантаженні змісту кожного номера;

– хореографічні твори проблемного ідейного змісту водночас є символом відродження народних пісенно-танцювальних традицій, відтворення автентичності музичної і танцювальної культури, популяризації краєвих її надбань.

Список літератури:

1. Благова Т.О. Розвиток школи українського народного танцю у мистецькій спадщині Л. Чернишової. *Педагогіка і психологія професійної освіти: науково-методичний журнал*. 2012. № 3. С. 127–136.
2. Гутник І.М. Основні тенденції у творчості молодих балетмейстерів-постановників українського народно-сценічного танцю. *Мистецтвознавчі записки. Театр, кіно та хореографічне мистецтво*. 2018. Вип. 33. С. 201–208.
3. Загайкевич М.П. Микола Гоголь і балетна творчість українських композиторів. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. № 4. С. 68–73.
4. Зарецька І.А. Історія зародження та створення українського класичного балету. *Пед. науки : зб. наук. пр.* 2011. Вип. 58. С. 48–51.
5. Історія української музики, 1941–1958 рр. Т.5. [відп. ред. А.І. Муха та ін.]. Київ : НАН України. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2004. 504 с.
6. Климчук Л.М. Сучасна хореографія України: на перехресті світоглядів. *Всеукраїнська науково-практична конференція «Інтеграція українського мистецтва у європейський та світовий культурний простір»*. URL: <https://ukrainka.org.ua/node/3299> (дата звернення: 19.09.2019).
7. Фокин М.М. Против течения. Воспоминания балетмейстера: Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. Ленинград-Москва : Искусство, 1962. 639 с. С. 354; Фокин М.М. Против течения: Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Ленинград : Искусство, 1981. 510 с.
8. Фриз П. Мова танцю як засіб виявлення смислових цінностей хореографічної культури. *Рідне слово в етнокультурному вимірі*. 2013. С. 537–543. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/rsev_2013_2013_71 (дата звернення: 19.09.2019).
9. Шабаліна О.М. Розвиток українського хореографічного мистецтва на початку ХХ ст.: джерела та тенденції. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2016. Вип. 28. С. 263–273.
10. Шумицька К.О. Розвиток українського народного танцю: від фольклорних традицій до авторської сценографії. *Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти : матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (Умань, 16-17 травня 2015 р.)* [ред. кол.: О.В. Дудник, Л.М. Андрощук]. Умань : ФОП Жовтий О.О., 2015. 126 с.
11. Щербак С.В. Соціокультурний контекст видозмін у хореографічному мистецтві ХХ – поч. ХХІ ст. *Культура і мистецтво в інформаційному просторі ХХІ століття*. URL: <https://sworld.com.ua/simpoz4/112.pdf> (дата звернення: 19.09.2019).

References:

1. Blahova, T.O. (2012). Rozvytok shkoly ukrainskoho narodnoho tantsiu u mystetskii spadshchyni L. Chernyshovoi [Ukrainian Folk Dance School Development in Artistic Heritage of L. Chernyshova]. *Pedahohika i psykholohiia profesiinoi osvity: naukovo-metodychnyi zhurnal*. Issue 3, pp. 127–136. (in Ukrainian)
2. Hutnyk, I.M. (2018). Osnovni tendentsii u tvorchosti molodykh baletmeisteriv-postanovnykiv ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu [The main trends in the work of young ballet-directors of Ukrainian folk-dance]. *Mystetstvoznavchi zapysky. Teatr, kino ta khoreohrafichne mystetstvo*. Issue 33, pp. 201–208. (in Ukrainian)

3. Zahaikivych, M.P. (2009). Mykola Hohol i baletna tvorchist ukrainskykh kompozytoriv [Mykola Gogol and ballet work of Ukrainian composers]. *Studii mystetstvoznavchi*. Issue 4, pp. 68–73. (in Ukrainian)
4. Zaretska, I.A. (2011). Istoriiia zarozhennia ta stvorennia ukrainskoho klasychnoho baletu [History of the birth and creation of Ukrainian classical ballet]. *Ped. nauky : zb. nauk. pr.* Issue 58, pp. 48–51. (in Ukrainian)
5. Istoriiia ukrainskoi muzyky, 1941-1958 rr. (2004). [History of Ukrainian music]. T.5. [vidp. red. A.I. Mukha ta in.]. Kyiv: NAN Ukrainy. IMFE im. M.T. Rylskoho. (in Ukrainian)
6. Klymchuk L.M. Suchasna khoreohrafia Ukrainy: na perekhresti svitohliadiv [Contemporary choreography of Ukraine: at the crossroads of worldviews]. Vseukrainska naukovo-praktychna konferentsiia «Intehratsiia ukrainskoho mystetstva u yevropeiskyi ta svitovi kulturni prostir». Retrieved from: <https://ukrainka.org.ua/node/3299> (in Ukrainian)
7. Fokin, M.M. (1962). Protiv techeniya. [Against the current]. Vospominaniya baletmeystera: Stsenarii i zamysly baletov. Stati, intervyyu i pisma. Leningrad-Moskva: Iskusstvo, 639 p. P. 354; Fokin M.M. (1981). Protiv techeniya: Vospominaniya baletmeystera. Stati, pisma. Leningrad : Iskusstvo, 510 p. (in Russian)
8. Fryz, P. (2013). Mova tantsiu yak zasib vyjavlennia smyslovykh tsinnosti khoreohrafichnoi kultury [Dance language as a means of revealing the semantic values of choreographic culture]. *Ridne slovo v etnokulturnomu vymiri*. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/rsev_2013_2013_71 (in Ukrainian)
9. Shabalina, O.M. (2016). Rozvytok ukrainskoho khoreohrafichnogo mystetstva na pochatku KhKh st.: dzherela ta tendentsii [Development of Ukrainian choreographic art]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*. Issue 28, pp. 263–273. (in Ukrainian)
10. Shumytska, K.O. (2015). Rozvytok ukrainskoho narodnogo tantsiu: vid folklornykh tradytsii do avtorskoi stsenohrafii [Development of Ukrainian folk dance: from folklore traditions to stage design]. *Suchasni stratehii rozvytku khoreohrafichnoi osvity: materialy II Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu*. Uman : FOP Zhovtyi O.O. (in Ukrainian)
11. Shcherbak, Ye.V. Sotsiokulturnyi kontekst vydozmin u khoreohrafichnomu mystetstvi XX – poch. XXI st. *Kultura y yskusstvo v ynformatsyonnom prostranstve XXI veka* [The socio-cultural context is a change in choreographic art]. Retrieved from: <https://sworld.com.ua/simpoz4/112.pdf> (in Ukrainian)