

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ
Кафедра хореографії**

На правах рукопису

ЯРУЧИК ПОЛІНА ВІТАЛІЇВНА

**ЖІНОЧІ ПЕРСОНАЖІ УКРАЇНСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ
У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ПОСТАНОВЦІ «РУСАЛОНЬКА»**

Спеціальність: 024 Хореографія

Освітньо-професійна програма Хореографія

Робота на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

Науковий керівник:

ЦАПЯК МИКОЛА ЙОСИПОВИЧ,

доктор філософії з культурології,

доцент кафедри хореографії

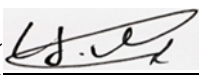
РЕКОМЕНДОВАНА ДО ЗАХИСТУ

Протокол № 4

засідання кафедри хореографії

від «10» листопада 2025 року

Завідувач кафедри

() М. ЦАПЯК

Луцьк – 2025

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	3
ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖІНОЧИХ ПЕРСОНАЖІВ УКРАЇНСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ТАНЦЮВАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ.....	13
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження.....	13
1.2. Теоретико-методологічні засади та категоріальний апарат дослідження.....	20
1.3. Типи та локальні особливості образу русалки в різних регіонах України.....	28
РОЗДІЛ 2. ХОРЕОГРАФІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖІНОЧИХ МІФОЛОГІЧНИХ ПЕРСОНАЖІВ.....	32
2.1. Значення художнього образу у створенні хореографічної постановки «Русалонька».....	32
2.2. Інтерпретації жіночих міфологічних персонажів у класичній, народно-сценічній та сучасній хореографії.....	46
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЬО-АНАЛІТИЧНІ ОСНОВИ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО ЗАДУМУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПОСТАНОВКИ «РУСАЛОНЬКА».....	50
3.1. Ідейно-тематичний аналіз хореографічної композиції «Русалонька».....	50
3.2. Лібрето та характеристика художніх образів.....	51
3.3. Літературно-графічний опис хореографічного твору «Русалонька».....	52
3.4. Мовно-графічний опис однієї розгорнутої комбінації на повну музичну фразу.....	56
3.5. Аналіз музичної основи постановки «Русалонька».....	57
3.6. Художнє оформлення постановки «Русалонька».....	59
ВИСНОВКИ.....	61
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	64
ДОДАТКИ.	68

АНОТАЦІЯ

Яручик П. В. Жіночі персонажі української міфології у хореографічній постановці «Русалонька». – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Магістерська робота присвячена комплексному аналізу жіночих персонажів української міфології та особливостям їх художньо-пластичного втілення у хореографічному мистецтві, зокрема в авторській постановці «Русалонька». Дослідження поєднує етнохореологічний, культурологічний, семіотичний та мистецтвознавчий підходи, що дає змогу всебічно розкрити архетипну природу образу українських міфологічних жіночих істот – русалок, мавок, берегинь – та визначити їхню роль у формуванні сучасної танцювальної образності.

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що сьогодні відбувається активне звернення митців до українського фольклорного та міфологічного матеріалу. Це пов'язано з процесами національного самоусвідомлення, відновленням культурної пам'яті та потребою творення оригінальних мистецьких форм, які поєднують традицію й сучасність. Попри значну кількість наукових праць, присвячених українській міфології та її мистецьким трансформаціям, проблема хореографічного втілення жіночих міфологічних образів, зокрема в контексті конкретних постановок, залишається недостатньо розробленою. Спостерігається також брак комплексних досліджень, що поєднують аналіз фольклорної першооснови, художньо-сценічну інтерпретацію та особливості композиційно-пластичної побудови хореографічного тексту.

Хореографічна постановка «Русалонька» є прикладом синтетичного сценічного твору, у якому поєднуються елементи народно-сценічного, класичного та сучасного танцю, а жіночий міфологічний образ русалки постає ключовою художньою домінантою. Саме тому вивчення специфіки пластичної інтерпретації образу русалки та інших жіночих міфологічних персонажів набуває особливої значущості для теорії та практики сучасного українського хореографічного мистецтва.

У роботі здійснено аналіз наукової літератури, присвяченої жіночим образам міфології та їх функціонуванню у фольклорі, театральній та хореографічній традиціях. Розкрито теоретико-методологічні засади інтерпретації міфологічних персонажів у танцювальній культурі, окреслено категоріальний апарат дослідження. Окрему увагу приділено художньому образу як основі хореографічної постановки та специфіці його трансформації в різних видах хореографії – класичній, народно-сценічній та сучасній.

У другій частині роботи досліджено мистецькі, музичні та композиційні принципи створення танцювального образу жіночих міфологічних істот та проаналізовано приклади їх сценічних інтерпретацій у вітчизняній та світовій хореографічній практиці.

Практична частина містить авторську концепцію постановки «Русалонька», що включає ідейно-тематичний аналіз твору, лібрето, характеристику художніх образів, літературно- та мовно-графічний опис хореографічного тексту, аналіз музичного супроводу та принципів художнього оформлення. Представлена постановка є практичною реалізацією теоретичних положень дослідження та демонструє можливість органічного поєднання української міфологічної спадщини з сучасною хореографічною мовою.

Результати роботи можуть бути використані у викладацькій, постановочній та дослідницькій діяльності у сфері хореографії, культурології, фольклористики, а також у процесі створення нових танцювальних проєктів, заснованих на національній міфологічній традиції.

Ключові слова: українська міфологія, жіночі персонажі, русалка, хореографія, художній образ, сценічна інтерпретація, танцювальна культура, постановка «Русалонька».

ABSTRACT

Yaruchyk P. V. Female Characters of Ukrainian Mythology in the Choreographic Production “Rusalonka”. – A qualification academic work, manuscript.

The master's thesis is devoted to a comprehensive analysis of female characters in Ukrainian mythology and the peculiarities of their artistic and plastic embodiment in choreographic art, particularly in the author's production “*Rusalonka*”. The study combines ethnochoreological, cultural, semiotic, and art studies approaches, which makes it possible to fully reveal the archetypal nature of Ukrainian mythological female figures – rusalkas, mavkas, berehynias – and to determine their role in shaping contemporary choreographic imagery.

The relevance of the research topic is conditioned by the contemporary artistic tendency to actively return to Ukrainian folklore and mythological material. This trend is closely tied to processes of national self-awareness, the restoration of cultural memory, and the need to create original artistic forms that integrate tradition with modernity. Despite the significant number of scholarly works devoted to Ukrainian mythology and its artistic transformations, the issue of choreographic embodiment of female mythological images – particularly within the context of specific productions – remains insufficiently explored. There is also a noticeable lack of comprehensive studies that combine an analysis of the folklore foundations, artistic-stage interpretation, and the compositional-plastic structure of the choreographic text.

The choreographic production “*Rusalonka*” represents an example of a synthetic stage work that integrates elements of folk-stage, classical, and contemporary dance, with the female mythological character of the rusalka serving as the key artistic dominant. Therefore, the study of plastic interpretation of the rusalka image and other female mythological characters becomes especially significant for the theory and practice of modern Ukrainian choreographic art.

The thesis includes an analysis of scholarly literature devoted to female mythological images and their functioning in folklore, theatre, and choreographic traditions. It outlines the theoretical and methodological foundations of interpreting

mythological characters in dance culture and defines the conceptual apparatus of the research. Special attention is paid to the artistic image as the basis of a choreographic production and to the specifics of its transformation across different dance genres – classical, folk-stage, and contemporary.

The second part of the work explores artistic, musical, and compositional principles of creating dance images of female mythological beings and analyzes examples of their stage interpretations in Ukrainian and international choreographic practice.

The practical section contains the author's concept of the production "*Rusalonka*", including an ideological and thematic analysis of the work, the libretto, characterization of artistic images, literary and graphic description of the choreographic text, analysis of the musical score, and principles of artistic design. The presented production serves as a practical realization of the theoretical foundations discussed in the study and demonstrates the potential for organically combining Ukrainian mythological heritage with contemporary choreographic language.

The results of the thesis may be applied in teaching, staging, and research activities within the fields of choreography, cultural studies, and folklore, as well as in the creation of new dance projects based on national mythological traditions.

Keywords: Ukrainian mythology, female characters, rusalka, choreography, artistic image, stage interpretation, dance culture, *Rusalonka* production.

ВСТУП

Українська міфологія є невід'ємною частиною національної культурної спадщини, у якій щільне місце посідають жіночі персонажі – богині, берегині, русалки, відьми, мавки. Їх образи виявляють глибинні пласти народного світогляду, пов'язані з природою, родючістю, материнством і смертю. У сучасному хореографічному мистецтві ці образи отримують нове прочитання – засобами танцю і пластики передається не тільки міфологічний образ, а й сучасне бачення жіночої душі, її внутрішніх конфліктів і трансформацій.

Український фольклор – це джерело багатой духовної спадщини, у якому відображено світогляд, вірування, емоційний та естетичний досвід народу. Одним із найзагадковіших і найпоетичніших образів у традиційній культурі є образ русалки, міфічної істоти, що поєднує елементи язичницьких уявлень, дохристиянських ритуалів і народної фантазії. Русалка – не лише персонаж казок і легенд, а й символ жіночої краси, водної стихії, суму і нездійсненого кохання.

Світоглядні уявлення українців про потойбіччя тісно переплітаються з традиційною обрядовою культурою, насамперед із народним календарем. Позитивним є те, що в межах календарного циклу збереглося чимало різнопланових відомостей про русалок. Водночас прикрим є поступове зникнення місцевих особливостей і руйнування колись цілісної структури русальних обрядів. Унаслідок цього сучасному дослідникові досить складно відокремити автентичні елементи в їх описах і в самому образі русалки як демонічної істоти.

В українській народній уяві русалки були водночас прекрасними й небезпечними істотами. Їх пов'язували з природою, стихією води, із тими, хто помер молодим або трагічно загинув. Народні обряди, пісні, танці та легенди зберегли багато деталей про зовнішність русалок, їхню поведінку, місце в обрядовому календарі. Особливо яскраво образ русалки постає під час

Русального тижня, коли живе спілкування з природою набирало сакрального значення, а ритуальні дії, пов'язані з цими істотами, відтворювалися в піснях і хороводах.

З розвитком української культури образ русалки трансформувався, знаходячи нові форми в літературі, музиці, театрі та, зокрема, у хореографії. Сценічні постановки з елементами народної хореографії дедалі частіше звертаються до міфологічних тем, які мають глибокий символізм і художню експресію. Вивчення хореографічного втілення образу русалки дає можливість не лише осмислити культурну спадщину, а й актуалізувати її в сучасному мистецькому просторі.

У хореографічному мистецтві жіночі міфологічні постаті набувають нових значень, адже пластика, динаміка, міміка й рухова експресія дозволяють передати не лише сюжетну складову, а й внутрішній психологізм образу. Національна танцювальна культура, збагачена фольклорними моделями руху та модернізована завдяки професійному сценічному досвіду, активно звертається до міфологічних жіночих персонажів як до засобу створення яскравих художніх характеристик і глибокої образної драматургії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До сучасних науковців, які працюють над цією темою або торкаються її окремих аспектів, належать: Корнелія Кутельмаха, Володимира Галайчука, Віктора Давидюка, Віру Соколову, Людмилу Виноградову та ін. Образ русалки досліджували: Володимир Гнатюк, Оксана Кісь, Марія Маєрчик, Антін Онищук, Віктор Петров, Володимир Ятченко тощо.

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що сьогодні відбувається активне звернення митців до українського фольклорного та міфологічного матеріалу. Це пов'язано з процесами національного самоусвідомлення, відновленням культурної пам'яті та потребою творення оригінальних мистецьких форм, які поєднують традицію й сучасність. Попри значну кількість наукових праць, присвячених українській міфології та її мистецьким трансформаціям, проблема хореографічного втілення жіночих

міфологічних образів, зокрема в контексті конкретних постановок, залишається недостатньо розробленою. Спостерігається також брак комплексних досліджень, що поєднують аналіз фольклорної першооснови, художньо-сценічну інтерпретацію та особливості композиційно-пластичної побудови хореографічного тексту.

Мета – здійснити хореологічний аналіз особливостей художньої інтерпретації жіночих персонажів української міфології в хореографічній постановці «Русалонька».

Досягнення поставленої мети передбачає розв’язання таких **завдань**:

- проаналізувати наукові розвідки та з’ясувати теоретико-методологічні засади вивчення жіночих міфологічних образів у мистецтві;
- дослідити різні підходи до інтерпретації жіночих міфологічних персонажів у різних видах танцю;
- визначити особливості художнього образу в хореографії та його роль у побудові сценічної композиції;
- розкрити композиційні, музичні та сценографічні особливості постановки «Русалонька»;
- здійснити літературно-графічний та мовно-графічний опис ключових хореографічних фрагментів постановки «Русалонька»;
- охарактеризувати засоби пластичного вираження, за допомогою яких формується художній образ русалки.

Об’єктом дослідження є образ русалки як фольклорно-міфологічний та хореографічний об’єкт у постановці «Русалонька».

Предметом магістерської роботи є особливості хореографічного втілення образу русалки та інших міфологічних жіночих персонажів у постановці «Русалонька».

Методи дослідження. Досягнення поставленої мети та розв’язання дослідницьких завдань зумовили використання комплексу методів, серед яких провідне місце посідає *етнохореологічний підхід*, що передбачає аналіз морфології, семантики та символіки танцювальних форм, пов’язаних із

жіночими міфологічними образами. Застосування цього підходу дозволяє глибше зрозуміти архетипні першооснови образів русалки, мавки, берегині та інших персонажів, а також виявити особливості їхньої пластичної трансформації у сценічному мистецтві.

У роботі використано такі основні методи:

аналітичний метод – полягає у структуруванні складного явища на окремі компоненти з метою ґрунтовного вивчення кожного з них. У межах нашого дослідження він дозволяє визначити ключові риси жіночих міфологічних персонажів у фольклорі, літературі, візуальних мистецтвах та хореографії, а також дослідити, які пластичні та смислові елементи лежать в основі їхнього сценічного втілення;

метод синтезу – забезпечує поєднання зібраних даних із різних джерел у цілісну наукову картину. На етапі роботи над постановкою «Русалонька» цей метод сприяє виробленню концепції спектаклю, формуванню цілісного художнього замислу, підбору відповідного музичного, хореографічного та образного матеріалу;

історико-культурний метод – дає змогу розглядати міфологічні жіночі образи у контексті історичних обставин їхнього виникнення, побутування та художніх трансформацій. Він дозволяє прослідкувати, як змінювалась уява про русалку чи мавку в різні епохи, та як це вплинуло на сучасні хореографічні інтерпретації;

описовий метод – застосовується для детального відтворення характеристик явищ. У дослідженні він використовується для фіксації особливостей жіночих міфологічних персонажів у різних видах мистецтва та опису процесу створення хореографічної постановки «Русалонька» – від формування задуму й роботи з виконавцями до структурування композиції та стилістичних рішень;

порівняльний метод – виявляє спільні та відмінні риси у трактуванні жіночих персонажів української міфології в народно-сценічній, класичній та сучасній хореографії. Метод застосовується також для оцінки ефективності

різних хореографічних підходів і відбору найбільш доречних засобів для інтерпретації образу русалки;

індуктивний метод – базується на переході від аналізу окремих проявів художньої пластики й міфологічної символіки до узагальнених висновків про специфіку хореографічного втілення жіночих персонажів. Він допомагає систематизувати результати дослідження, визначити закономірності сценічної трансформації міфологічних образів та оцінити їхній вплив на формування художньої концепції постановки «Русалонька».

Наукова новизна полягає в тому, що *вперше*:

- систематизовано художні, семантичні та пластичні особливості жіночих міфологічних образів у контексті української танцювальної культури, що дозволило виявити їхню символічну природу та архетипний зміст, релевантний для сучасного сценічного мистецтва;

- розкрито специфіку взаємодії міфологічного архетипу та сучасної хореографічної мови, що дало змогу обґрунтувати новий підхід до сценічного конструювання образу русалки як складного синтетичного явища, де поєднуються фольклорні витоки, психологічні характеристики й пластичні інтерпретації;

- запропоновано й обґрунтовано авторську концепцію хореографічної постановки «Русалонька», яка базується на інноваційному використанні міфологічних жіночих персонажів у поєднанні з елементами класичної, народно-сценічної та сучасної хореографії.

Практичне значення роботи полягає в можливості використання її результатів у мистецькій, педагогічній, фольклорно-етнографічній діяльності, а також у створенні нових сценічних постановок на основі фольклору.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та практичні результати дослідження доповідалися та обговорювалися на науково-практичних конференціях. Найвагоміші теоретичні положення та практичні результати наукової розвідки обговорені на засіданні кафедри хореографії

Волинського національного університету імені Лесі Українки й апробовані на щорічних науково-звітних конференціях, семінарах.

Структура магістерської роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. Повний обсяг роботи становить 67 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖІНОЧИХ ПЕРСОНАЖІВ УКРАЇНСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ТАНЮВАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

Українська міфологія є надзвичайно багатим пластом духовної спадщини, у якій особливе місце посідають жіночі персонажі. Русалки, берегині, мавки, відьми, доля та інші образи не лише відображають архаїчні уявлення про роль жінки у світі, а й стали джерелом натхнення для мистецьких практик. Серед них вагоме місце займає хореографія, яка здатна передати символіку, міфологічний підтекст та емоційне забарвлення цих образів.

Вивчення жіночих персонажів української міфології бере початок у працях етнографів та фольклористів XIX ст. Важливий внесок зробили: П. Чубинський, котрий записав численні легенди та пісні, що відтворюють уявлення про русалок, відьом, мавок; М. Драгоманов та І. Франко, які аналізували міфологічні мотиви у фольклорі та літературі. Народнопоетична спадщина українців цього краю становить багату скарбницю міфологічних сюжетів, образів і обрядових практик, що підтверджується записами та науковими розвідками Ф. Злоцького, М. Фінцицького, Г. А. де Воллана, В. Гнатюка, Ю. Жатковича, В. Гренджі-Донського, Л. Дем'яна, О. Маркуша, І. Панькевича, Ф. Потушняка, П. Світлика, С. Росохи, Й. Терелі, М. Щербея, П. Лінтура, І. Сенька, І. Хланти та інших дослідників. Праці сучасних учених суттєво розширили уявлення про цей важливий сегмент духовної культури українців, сприяли глибшому усвідомленню самотності та колориту чарівного Поліського краю, водночас підкресливши його тісний зв'язок з іншими етнокультурними регіонами України й слов'янського світу загалом.

Разом із тим значна частина цих напрацювань залишається маловідомою для сучасних фольклористів, оскільки була оприлюднена переважно в регіональних виданнях кінця XIX – початку XX століття. На нашу думку,

наукове осмислення таких матеріалів є вкрай актуальним, адже воно дає змогу сформувати цілісне уявлення про світогляд, характер і систему морально-етичних цінностей українського краю.

У ХХ ст. тема знайшла розвиток у працях О. Потебні (досліджував міфопоетичне мислення українців), Ф. Колесси (розглядав фольклор як основу музично-танцювальної культури), В. Гнатюка (систематизував легенди та демонологічні уявлення) тощо.

У новітній історіографії питання активно розробляють такі науковці як Н. Зелінська, В. Давидюк, О. Кузьменко, О. Найден, які досліджують міфологічні образи у контексті культури, мистецтва та хореографії. Сучасна хореологія та етнохореографія (праці К. Василенка, Р. Гарасимчука, М. Загайкевича) звертають увагу на символіку жіночих персонажів, їхню емоційну експресію у народному танці та сценічних постановках.

Є чимало змістовних публікацій, у яких висвітлено демонологічні уявлення українців. Важливе місце зайняли праці відомих українських дослідників демонології та міфології, як-от В. Давидюк, В. Галайчук, Ю. Буйських.

Русалці притаманна звабливість, гріховність, підступність. У стихії її почуттів прагне потонути кожен. М. Маркович писав, що «всі гарненькі малоросіянки, коли купаються, то схожі на русалок, вони ваблять голосом, не торкаючись нас, і можна із захопленням для них навіть втопитися». На цю здатність чоловікам топиться в почуттях до жінки вказує представниця психоаналітичної школи Карен Хорні: «Чоловік ніколи не втомлюється всіляко демонструвати нездоланну силу, що тягне його до жінки, і, одночасно страх, що через неї він може втратити себе чи навіть померти» [33, с. 102].

Звернення до народних вірувань та уявлень цілком узгоджувалося зі світоглядом поетів-романтиків. Вони, «вважаючи природу вищою за культуру, розглядали народні повір'я й усну творчість як частину природного світу, що має бути інтегрована в літературу» [33, с. 14–15]. Цієї ідеї дотримувався у своїй етнографічній та поетичній діяльності М. Маркевич. Його метою було

ознайомити сучасників із таємничим світом народної уяви як через наукові праці (зокрема фундаментальне дослідження «Звичаї, повір'я, кухня і напитки малоросіян»), так і через художні твори, у яких він прагнув описати перекази, звичаї, обряди, повір'я й красоти краєвидів нашої держави.

Деякі положення його наукових розвідок знаходять художнє втілення у творі «Русалки», спорідненому з жанром балади. Тут виразно простежується глибоке знання автором народних переказів і легенд. Фольклористи розрізняють кілька різновидів русалок – водяних (властиво для українців), лісових і польових. У працях М. Маркевича згадуються всі три типи: ті, що сховалися в житі з волоссям, яке спадає на плечі; ті, що живуть під холодною хвилею з косами із зеленої осоки; і ті, що блукають у тіні лісів, чиє волосся уподібнене до дубового листа. Поширене народне уявлення про звичку русалок лоскотати людей трансформується у поетичному образі: «Розтягнуться цепом, товчуться, тупочуть, / Кидаються, ловлять, на смерть залоскочуть» [43, с. 106]. У тексті подано також стислий опис вірувань, згідно з якими жито не полягає там, де перебувають русалки, а також згадується про їхню появу на свято Трійці – п'ятдесятий день після Великодня, коли оселі традиційно прикрашають зеленим гіллям. Саме цього дня, за народними уявленнями, необхідно бути особливо обережними через небезпеку зустрічі з русалками, чим і завершується твір Маркевича [33].

Л. Боровиковський значно конкретніше уявляв собі способи художнього освоєння міфологічних та фольклорних джерел. Його цікавив передусім жанротворчий аспект: «Місцева, розкішна поезія народних пісень, забобонний побут моїх земляків – лінивих пестунів родючої, голубонебої України, хитромудрість повір'їв, забобонів – становлять багату скарбницю для балад, легенд, дум; це рудник незайманий» [7, с. 208]. У баладі «Заманка» чітко відчутна авторська спроба впорядкувати народно-міфологічний матеріал і подати його крізь власне світобачення. Твір Боровиковського в багатьох моментах перегукується з «Рибалкою» П. Гулака-Артемовського та «Маною» М. Костомарова, які ґрунтуються на ідеї єдності людини й природи. Водночас у

«Заманці» ця концепція набуває нових відтінків, адже народні повір'я про русалок тут осмислюються по-іншому. Автор підкреслює нерозривність буття, у якому реальний та ірреальний світи постають у гармонійній єдності.

Учені (О. Веселовський, В. Давидюк, Д. Зеленін) підкреслюють, що русалки в українців в основному мали форму поминальних обрядів. Упродовж русального тижня на столі залишали хліб, масло, відро з водою і щодня вішали свіжий рушник. Залишивши двері відкритими, господарі виходили з хати, а деколи навіть з подвір'я, щоб не наполохати русалок, коли вони прийдуть обідати. Удосвіта на тичку вішали свіжу сорочку. Особливо дотримувалися цього звичаю в хатах, де впродовж року були покійники [22, с. 148].

Історіографія теми свідчить, що жіночі персонажі української міфології є невід'ємною частиною народного світогляду та культури, а їх вивчення пройшло шлях від фольклорно-етнографічних описів до комплексних культурологічних і хореологічних досліджень. Джерельна база охоплює і усну народну творчість, і письмові, літературні та мистецькі матеріали, що дає можливість простежити трансформацію образів від архаїчних уявлень до сценічних втілень у танцювальній культурі.

У світогляді слов'ян міфологія виступала способом осмислення й моделювання навколишнього світу. Давні українці наділяли душою предмети та явища природи, оживляючи їх. Саме з цього уявлення й виникла багатогранна система міфологічних істот, які співіснували з людьми та мали визначені функції. Уже в давній літературі зафіксовано віру людини з «нечистою силою».

Особливо значним явищем у демонології було творення жіночих образів. Жінка в давньому суспільстві відігравала провідну роль, що відобразилося і в міфології: люди поклонялися богиням, які зберігали світовий лад і відповідали за різні природні процеси. Українська міфологія зберегла цілу низку жіночих персонажів – русалок, мавок, відьом, богинь. Кожен образ мав своє призначення: відьми символізували таємні знання й могли шкодити людям (відбирати молоко чи дощ), русалки й мавки любили рукоділля, ткали й прикрашали дерева полотнами, а Мокош вважалася прародителькою

демонічних істот, пов'язувалася з культом мертвих і водночас була покровительською прядіння та вівчарства. Ці образи стали невід'ємною частиною усної народної творчості, до якої згодом неодноразово зверталися письменники.

Фольклор і його міфологічні мотиви завжди залишалися джерелом натхнення для українських літераторів, незалежно від історичного періоду. Як зазначав Іван Франко, духовне життя народу становить основу літературного процесу, і всі його зміни повинні бути предметом уваги історії літератури. Михайло Грушевський, своєю чергою, наголошував на нерозривному зв'язку між усною й писемною традицією. Письменники, використовуючи фольклорні мотиви, не лише популяризували народну культуру, а й осмислювали її по-новому – через цитування, трансформацію чи художнє переосмислення.

Подальші літературні напрями також активно зверталися до фольклору. У сентименталізмі відчутна ліричність, тоді як романтизм загострив увагу на трагічних моментах, метаморфозах і темі нещасливого кохання. Особливо поширеним у ХІХ столітті став образ русалки-мавки. До нього зверталися Леся Українка, Я. Щоголів, Г. Барвінок, О. Стороженко, а також Тарас Шевченко, який у своїх поезіях («Русалка», «Породила мене мати») пов'язував русалок із трагічними долями дітей, що помирали не своєю смертю.

Казка Івана Франка «Мавка» стала важливим етапом у закріпленні цього образу в літературі. Письменник, спираючись на фольклор, створив трагічний сюжет про зустріч дівчини з таємничою істотою, що завершився смертю героїні. На відміну від народних казок із щасливим фіналом, І. Франко підкреслив драматизм історії.

Леся Українка у своїх творах («Віла-посестра», «Лісова пісня») теж зверталася до світу духів і русалок. Вона глибше розкрила образ Мавки, надавши їй архетипного значення символу трагічного кохання та жертви. Пізніше цей образ розвивали й інші автори, зокрема В. Королів-Старий у творі «Мавка Вербинка», де протиставлено жорстокий світ людей і добріший світ демонічних істот.

Проблема впливу українського фольклору на творчість Тараса Шевченка завжди привертала увагу науковців. У своїй праці М. Костомаров дослідив численні народнопісенні джерела поезії Кобзаря та виокремив важливі аспекти його зв'язку з фольклорною традицією. Він наголошував, що через Т. Шевченка заговорив сам український народ, проте його голос зазвучав по-новому. Саме ця особливість вирізняла поета серед попередників і сучасників.

Питання світоглядних засад Т. Шевченка, впливу фольклору на його балади та відображення духовної культури українців у поезії висвітлювали у своїх працях Д. Яворницький («Народні основи в поезії Шевченка»), І. Пільгук («Шевченко і фольклор»), Д. Ревуцький («Шевченко і народна пісня»), Ю. Івакін («Шевченко і фольклор») та інші дослідники.

Серед вагомих досліджень мистецької спадщини поета варто відзначити працю Д. Антоновича, де ґрунтовно проаналізовано його малярський доробок. Відомий історик та краєзнавець К. Широцький зосередився на розгляді картини «Русалки», детально простеживши історію її задуму, особливості виконання, змістову наповненість та взаємозв'язок образного мислення художника і поета. У цій ескізній роботі Т. Шевченко постає як романтик за духом і класик за художнім вихованням.

Жанрову специфіку шевченкових балад системно дослідила В. Кравченко. На її думку, образ дівчини-русалки у творах Кобзаря символізує трагічну долю простої жінки, зумовлену важкими соціальними умовами.

Н. Мендилюк звернулася до архетипних образів у літературі доби романтизму, зокрема в баладах «Причинна», «Утоплена», «Русалка». Т. Данилюк-Терещук у низці праць вивчала особливості функціонування та інтерпретації демонологічних мотивів, серед них і образ русалок, у творчості українських романтиків, включаючи Шевченка.

Сучасні науковці також продовжують розвивати цей напрям. Так, Г. Грабович аналізував психологічні виміри творчості Кобзаря, а Н. Лисюк зосередила увагу на родинному міфі в його поезії.

Образ русалки глибоко вкорінений в українській народній творчості, проявляючись у широкому спектрі жанрів – від пісень та легенд до обрядових дійств. Ці форми народної культури дають уявлення про те, як русалка сприймалася у повсякденному житті, які функції їй приписувалися і як люди взаємодіяли з цим містичним образом.

Пісні, присвячені русалкам, є одним з найяскравіших проявів їхнього образу в народній творчості. *Русальні пісні* – це специфічний жанр календарно-обрядових пісень, що виконувалися під час Русального тижня (кінець травня – початок червня). Їхній зміст тісно пов'язаний з обрядами проводів русалок, зверненнями до них з проханням про врожай. У цих піснях русалки часто зображуються як прекрасні дівчата, що виходять з води, гуляють по полях, качаються в житах, викликаючи дощ («Ой біжить, біжить мала дівчина, а за нею русалочка: «Ти послухай мене, красна панночко, залоскочу я тебе!»»). Часто співають про їхнє зелене волосся, довгі руки, красу. У деяких піснях русалки є душами померлих, що сумують за втраченим життям.

У баладах та ліричних піснях образ русалки набуває більш драматичного або ліричного характеру. Вони розповідають історії про русалок, які з'являються перед людьми, заманюють їх, або ж самі страждають від нерозділеного кохання чи самотності. Часто фігурує мотив утопленої дівчини, яка перетворилася на русалку і мстить своєму кривдникові або сумує за рідними («Ой ходила русалонька по мосту, просила у Бога щастя та долю...» (ліричний, сумний образ).

Русалка в легендах та переказах є своєрідним «усним кодексом» народних уявлень про цих істот. Вони деталізують їхній вигляд, звички, місця проживання та правила взаємодії з ними.

У ХХІ столітті образ русалки продовжує своє життя, набуваючи нових, іноді несподіваних, інтерпретацій у масовій культурі, кіно, літературі, сучасному мистецтві:

- поп-культурна адаптація – русалки з'являються у фільмах, комп'ютерних іграх, мультфільмах, часто втрачаючи свою міфологічну

глибину, але набуваючи нових рис – від доброзичливих персонажів до екологічних активістів;

- психоаналітичний та феміністичний аспект – деякі сучасні інтерпретації розглядають русалок як символи жіночої сексуальності, нестримної природи, внутрішніх конфліктів людини, або як уособлення боротьби за жіночу свободу;

- екологічна складова – у зв'язку з екологічними проблемами, образ русалки може використовуватися як символ забруднених водойм, заклик до збереження природи.

Можна підсумувати, що образ русалки пройшов складний шлях еволюції: від давніх аграрних духів та покровительок родючості до демонічних істот, а потім до романтичних та багатогранних символів, що продовжують надихати митців і сьогодні. Кожен період додавав свої смисли до цього багат шарового образу, роблячи його одним з найцікавіших феноменів української міфології.

Таким чином, у фольклорі та у творчості українських письменників демонологічні жіночі образи отримали нове життя й багатогранні інтерпретації. Вони поєднали і позитивні, і негативні риси, підкреслюючи двоїсту природу жіночого образу. Фольклор і література в українській культурі не конкурували, а взаємно збагачували одна одну, що засвідчено в творчк І. Франка, А. Метлинського, І. Котляревського та багатьох інших авторів.

1.2. Теоретико-методологічні засади та категоріальний апарат дослідження

Неможливо говорити про єдине, усталене трактування образу русалок навіть у межах самої України. Найдавніші та найархаїчніші уявлення про цих істот збереглися в Поліссі, де русалка постає як страшна істота: оголена, вкрита шерстю, з великими грудьми, іноді – у вигляді старої жінки, що тримає в руках залізний товкач.

Дослідники виводять походження слова «русалка» від давньоруського *Rosa* – свята, присвяченого вшануванню померлих предків. Аналіз східнослов'янських вірувань свідчить, що весняні русалії мали передусім поминальний характер, оскільки центральною частиною обряду був поминальний обід. У зв'язку з цим науковці розглядають русалії як явище, що має спільні риси з аналогічними святами в інших культурах. Одні вчені вважають, що походження русалок тісно пов'язане з культом предків, інші ж підкреслюють переважання в ньому елементів культу рослинності. Виходячи з цього, можна припустити, що спершу русалки уособлювали духів, які дарують життєдайну вологу в літній період. Саме тому свято русалій припадає на початок літнього періоду. Походження ж образу русалки дослідник пов'язував із так званими «заложними» мерцями. Подібну позицію поділяв і В. Петров, який трактував русалок як предків, покликаних із водної стихії, котрі «йдуть у поля й ліси, щоб забезпечити ріст і цвітіння посівів» [36, с. 67].

«Русалка – жителька русла води. Вона постійно у воді, але весною вона виходить із неї», – писав М. Костомаров [26, с. 227]. Водночас окремі дослідники заперечували водну природу русалок, наголошуючи натомість, що їх слід розглядати як душі померлих, які навесні виходять милуватися оновленою природою. Проте аналіз пам'яток XII–XIII століть дає підстави науковцям стверджувати, що зв'язок русалок із водною стихією є беззаперечним [26, с. 15–16]. Таким чином, в українській історіографії образ русалки сформувався значною мірою в опоетизовано-романтичному ключі.

Нині виявлення принципово нових аспектів у дослідженні демонологічних вірувань і уявлень про русалок є доволі складним, адже прийнято вважати, що ця тема вже майже повністю опрацьована. Однак проблеми генезису русальних уявлень – як у світоглядному, так і в історико-географічному вимірах – і досі залишаються недостатньо вивченими. Зокрема, дослідники рідко зосереджувалися на питаннях локалізації та побутування вірувань, пов'язаних із русалками, тоді як цей чинник має надзвичайно важливе значення.

Олекса Воропай зазначав: «Весною, як тільки вкрийються травами луки, розпустяться верби й зазеленіють поля, тоді “з води на берег виходять русалки”» [17, с. 349]. Я. Головацький уважав, що сама назва походить від кельтського слова «рус», тобто вода, спорідненого зі словом «русло», яке означає середину річки, а «русалка» – це мешканка водяного русла [8]. Водночас на Поліссі активно побутують і інші найменування цієї істоти, зокрема «русалка», «ропавка» та інші.

Зазвичай русалки – це красиві дівчата з довгим, часто зеленим або золотистим волоссям, у білих або прозорих сорочках. Часто ходять босоніж. У деяких регіонах – мають риб'ячий хвіст, але в українській традиції це не обов'язково. Часто зображені в хороводах, співі, грі. Уночі можуть заманювати людей у воду.

За народними віруваннями, русалками ставали дівчата або молоді жінки, які загинули, втопившись під час купання [17, с. 349]. Серед мешканців Полісся поширене переконання, що до русалок зараховують насамперед тих, хто помер у період святкування Трійці або протягом Русального тижня. Поряд із цим побутує й інше уявлення: вважається, що народження в ці сакральні дні також може зумовити перетворення людини на русалку після її смерті.

Окремо в народній традиції русалок уявляють як семилітніх дітей – душі немовлят, які померли нехрещеними. За віруваннями, протягом семи років до свого перевтілення в русалок душі таких дітей блукають у повітрі, а на свято Трійці звертаються з проханням про хрещення: «Мене мати породила, нехрещену положила». Якщо хтось із християн почує цей голос, він зобов'язаний відповісти: «Іван та Мар'я! Хрещу тебе в ім'я Отця, Сина і Святого Духа. Амінь!», після чого кинути рушник або хоча б хустку – тоді душа дитини потрапляє до раю. Такі русалки-семилітки, за уявленнями, наділені особливою мудрістю, що проявляється, зокрема, у вмінні відгадувати загадки [26].

До русалок також зараховували дітей, народжених мертвими або тих, що втопилися. Їх, за народним звичаєм, ховали під хатнім порогом або під стріхою,

причому під порогом – частіше, адже вважалося, що душам таких немовлят на тому світі так легше. Окрему групу становлять лоскотини – душі дівчат, які померли взимку; за віруваннями, вони з'являються на полях і можуть залоскотати людину до смерті [26].

Згідно з народними уявленнями, русалки – це міфічні істоти, що мешкають у воді на суші. Особливо активними вони стають у період між Семиком і Петровим днем – у найпрекраснішу пору року, коли природа розквітає. У цей час русалки наче мандрують уздовж берегів річок, у навколишніх лісах та гаях. Для відпочинку вони обирають переважно старі, розлогі дерева, найчастіше дуби, де гойдаються на гілках або розмотують нитки, які, за повір'ям, крадуть у жінок, котрі засинають без молитви. Пояснення гойданню на деревах можна знайти у праці Л. Васильченко. Вона пише, «що повір'я, пов'язані з русалками, які спускаються з дерев на Троїцькому тижні і за допомогою того ж засобу повертаються на «той світ», виникли через те, що дерево – уособлення шляху. Слов'яни вважали, що у кожному дереві живе душа. Таким чином, померла русалка ніби долучається до світу живого» [12, с. 11].

Згідно з українськими міфологічними уявленнями, русалка є одним із найяскравіших і найзагадковіших персонажів народної демонології, що уособлює небезпечну силу водної стихії. У народних описах – це молоді, вродливі дівчата, які мешкають на дні річок у кришталевих підводних палацах. У нічний час, особливо при місячному сяйві, вони з'являються на берегах, розчісують своє довге зелене волосся і ведуть хороводи.

Русалки зазвичай зображаються оголеними, з блідою, майже прозорою шкірою, довгим хвилястим волоссям кольору трави, високим, гнучким станом і глибокими синіми очима. На головах у них – вінки: у молодших із осоки, у старшої царівни – з водяних лілей. Після виходу з води вони сідають на берегах, розчісують коси або беруться за руки, виконуючи ритуальні танці. Іноді русалки видираються на дерева, де гойдаються на гілках, співаючи мелодійні, але небезпечні пісні. Хто почує їхній спів, може піддатися чарівному

зову, підійти ближче, і тоді русалки заманюють його, залоскочують до смерті й тягнуть на дно.

Улюбленими деревами русалок вважаються дуб і клен. Можливо, саме з цим пов'язана традиція прикрашати оселі кленовим гіллям у період Зелених свят. За деякими свідченнями, русалки також бігають по житніх полях, вигукуючи загадкові заклики: «Ух-ух!... Солом'яний дух!». Іноді русалки розпалюють вогні, які нібито видно над могилами, у дібровах та лісах. У давній українській традиції існував звичай: упродовж русального тижня жінки розвішували на деревах полотно, щоб русалки могли взяти його собі для сорочок. На вікнах залишали гарячий хліб – вірили, що його пара наситить русалок. Також у цей період існували певні заборони: не можна було викидати у воду лушпиння від яєць – вважалося, що русалки плаватимуть між ним і можуть нашкодити людям.

Також існувала заборона висівати борошно безпосередньо в діжку, оскільки, за повір'ям, це могло спричинити «навалу» русалок. Для захисту від них радили вбити в хаті по чотирьох кутах осикові кілки. Упродовж Русального тижня люди уникали купання у водоймах, адже вважали це небезпечним; виняток, за народними уявленнями, становили лише київські відьми, які нічого не остерігалися. Якщо ж потреба скупатися була нагальною, слід було спершу обсипати воду полином, лепехою й любистком, почепити на груди головку часнику, взяти з собою натільний хрестик і лише після цього заходити у воду [19, с. 229–244].

Народні уявлення про русалок у пов'язані з Трійцею

Серед багатьох українських народних свят особливо вирізняються своєю обрядовістю та звичаями Зелені свята. Це одне з межових свят у народному календарі, з яким пов'язано чимало вірувань про «нечисту силу». У давні часи Зелені свята, Клечальна субота та Русальний тиждень вважалися окремими подіями. Початок свят припадав на Зелену суботу, а далі тривав Русальний тиждень, пов'язаний з обрядами та звичаями, приурочені до «русального тижня». Він починався в зелену (також відому як «гряна», «клечальна» або

«русальна») неділю і завершувався обрядами проводів русалок. Культ русалій був відомий ще за часів Київської Русі. Русалії зазвичай відбувалися у визначені календарні періоди, коли вшановували небесну воду – на Різдво, у ніч на Івана Купала, або за тиждень до свята Трійці. Усе це супроводжувалося глибокими віруваннями в русалок та мавок.

Одне з провідних свят слов'янського землеробського календаря припадає на сьомий тиждень після Великодня. Цей період відомий під назвами Русального, Зеленого або Семикового тижня. Після християнізації саме до Семика було приурочене святкування Трійці, яке сьогодні поєднує християнські практики (відвідування храму, освячення зілля тощо) з давніми язичницькими обрядами (кличання осель, плетіння й завивання вінків та ін.). Це свято мало настільки вагоме значення в народній традиції, що навіть із утвердженням християнства зберегло статус одного з великих, попри те, що трійчанські богослужіння поступаються за урочистістю Різдву чи Великодню [9]. Одним із найяскравіших образів святкового циклу була русалка, і хоча охоронні магічні практики майже втратили своє первісне значення, а обряди «вигання» чи «задобрювання» русалок та кличання сьогодні здебільшого мають розважальний характер, вони й нині посідають певне місце в культурному просторі.

В українській народній традиції особливе місце посідає Русальний тиждень – період, що настає після Трійці (зелених свят). Зазвичай він припадає на кінець травня – початок червня, залежно від календаря. У цей час, за повір'ями, русалки виходять із води або лісу та гуляють полями, луками, особливо біля річок і озер.

Понеділок і четвер цього тижня вважалися найбільш «небезпечними» – саме тоді русалки були найбільш активними. У четвер влаштовувалися обряди «вигнання русалок» – дівчата водили хороводи, співали пісень і проводили ритуальні дії для захисту від потойбічних сил.

Образ русалки у вигляді напівжінки-напівриби, поширений у західно- та частково східнослов'янських регіонах, сформувався під впливом пізніших

уявлень і пов'язується з апокрифічними легендами про військо фараона, що загинуло під час переходу через море.

За давніми віруваннями, русалок необхідно було задобрювати, аби вони оберігали врожай та поля. У Зелену середу жінки зустрічали русалок і частували їх, розкладаючи їжу на межах полів. Найбільше остерігалися Зеленого четверга – найнебезпечнішого дня Русального тижня. Саме в цей день, за народними уявленнями, русалки мали особливу силу: їхні душі ставали вільними, вони гуляли селом, співали, водили хороводи, ловили самотніх дівчат і хлопців, вмивалися росою та вдихали аромат квітів. Русалки нічого не боялися, окрім хреста, адже побачивши його, миттєво кам'яніли.

У Зелений четвер вважалося суворо забороненим працювати, щоб не прогнівити русалок, бо ті могли завдати шкоди худобі, птиці та всьому господарству. Цей день також називали “Русальчиним Великоднем”. Щойно сходило сонце, дівчата вирушали в поле «на жита», несучи із собою хліб, спечений із житнього борошна на освяченій воді. У полі вони ділили хліб між собою, а потім клали його на межі поля батька – як жертву для мавок-русалок, щоб забезпечити добрий урожай жита.

Крім того, дівчата в цей день таємно йшли до лісу, взявши з собою полин і любисток. Там вони кидали у траву сплетені вінки, щоби привернути до себе долю та забезпечити щасливе заміжжя. Вірили, що саме в цих вінках русалки потім бігатимуть по нивах. Починаючи з цього дня, дівчата не ходили на поле поодиноці й не купалися в річках, щоб уникнути небезпеки бути “залоскотаними” русалками. Полин і любисток носили з собою як обереги – русалки, за повір'ями, боялися цих трав. Якщо ж доводилося заходити у воду, то спочатку кидали туди полин або любисток, а вже потім ступали самі.

У цей день також був поширений звичай варити просто неба страви й пригощати одне одного. А господині поливали молоком стежки, якими ходила худоба на водопій чи випас, аби забезпечити її добробут і захистити від злих сил.

Напередодні свята Трійці, за народними віруваннями, в лісі можна було натрапити на русалок, які ставили запитання: «Полин чи петрушка?». Відповідь «полин» рятувала людину, адже русалка відповідала: «Сама ти згинь!» – і відпускала. Натомість слово «петрушка» прирікало на загибель: русалка вигукувала «Ти ж моя душка!» і залоскотувала жертву до смерті. Під час Русалчиного Великодня мавки шукали своїх матерів. Якщо рідні не поминали їх у суботу, то, знайшовши матір, русалка починала її лоскотати зі словами: «За те тебе лоскотала, що мене не поминала!». Цього дня також було прийнято фарбувати яйця в жовтий колір [17].

Народна традиція зберегла чимало відомостей про захисні засоби від русалок. Так, дівчата обов'язково брали із собою свіжий полин і запашну лепеху. Хлопці носили лепеху в кишенях, а дівчата – у пучках разом із шовковою травою, любистком та холодною м'ятою. Вірили, що для хрещених людей пахучі трави мають приємний аромат, тоді як для нехрещених – сморід, адже русалок, за повір'ями, вважали нехрещеними [17, 352]. Етнограф А. Коринфський зазначав, що особливо дієвими оберегами від русалок є полин і «трава зоря», які чоловіки заготовляли перед Клечальною суботою у великій кількості для захисту.

В Україні на Трійцю до церкви приносили пучки «трави зорі», калуферу, м'яти та кадила. Їх перев'язували мотузкою, а всередину ставили трійну свічку, яку називали Трійцею. Вона мала горіти протягом усієї обідні. Освячені трави зберігали в оселі як лікувальні засоби, а троїцьку свічку вкладали в руки помираючому [31].

Після завершення Русального тижня русалок урочисто «проводжали додому», щоб вони більше не завдавали шкоди людям і господарству. Такі проводи відбувалися в «Десятий понеділок», у перший день Петрівки, а інколи – на Вознесіння. Це були спеціальні обрядові дієства, спрямовані на вигнання русалок зі світу людей. У ці дні дівчата влаштовували в полі обрядову трапезу – тризну на честь русалок. Після цього вони ходили полями з розпущеним волоссям і вінками на головах. Характерно, що проводи русалок майже всюди

відбувалися в житах, що, ймовірно, мало на меті забезпечити кращий урожай, хоча з часом цей обряд набув розважального характеру.

Отже, попри те що вірування в русалок притаманні багатьом європейським народам, у східних слов'ян вони мають особливу специфіку. Вона проявляється насамперед у тісному зв'язку обрядів, захисних практик і уявлень із рослинним світом. Це свідчить про глибоку віру в цілющу та оберегову силу природи, яка яскраво відображається в традиційних «зустрічах» із троїцькими русалками.

1.3. Типи та локальні особливості образу русалки в різних регіонах України

У світовій культурній традиції образ русалки постає в кількох основних різновидах зовнішності. Серед них вирізняють маленьких дітей віком близько семи років, одягнених у довгі білі сорочки; вродливих дівчат у білому вбранні, зазвичай високих і струнких; жінок із риб'ячими хвостами; а також потворних, занедбаних старих жінок [26]. Подібну типологію ще наприкінці XIX століття запропонував Д. Лепкий, який поділяв русалок на три групи: русалок-мавок, або недолітків – нехрещених дітей, утоплених власними матерями; русалок-дів – утоплених дівчат; і морських русалок – малюзинів [31, с. 233–234].

В уявленнях поліщуків русалки-дівчата відрізняються від русалок-малоліток насамперед зростом. Найчастіше їх бачили на межах полів, причому не в період Русального тижня, а під час жнив. Іноді в образі русалки впізнавали знайому або родичку – жінку в білих онучах і з білою хусткою на голові. Зовнішній вигляд русалок та загальні риси їхньої поведінки дають підстави дослідникам говорити про співіснування в свідомості населення Полісся двох типів образів. Один із них пов'язаний із колективними молодіжними обрядами, тоді як формування іншого зумовлене уявленнями про померлих предків [26, с. 121]. Навіть така деталь, як обмотки на ногах русалки-жінки, має символічне

значення, адже поховальний одяг вирізнявся віковою та соціально-родинною диференціацією.

За етнографічними свідченнями, у білі обмотки загортали лише жінок похилого віку. Однією з характерних рис русалок, що підкреслює їхнє потойбічне походження, є обмеженість часу їхнього перебування серед людей. Постійним місцем їхньої локалізації вважався «той світ» – небо, рай, цвинтарі та могили [33, с. 180], тоді як тимчасовим, сезонним простором виступали житні поля [28, с. 18]. На відміну від померлих предків, які, за віруваннями, могли навідуватися до рідних кілька разів на рік, русалки з'являлися серед живих лише один раз. У народній свідомості переплелися різні уявлення: русалка як людина, русалка як душа самогубця, що випадково з'явилася і так само випадково залишила цей світ, а також русалка як охоронець нив.

Згідно з народними віруваннями, русалками ставали й ті дівчата, які померли неприродною смертю – утоплениці, повішениці, а також діти, що пішли з життя до хрещення. Нехрещені діти, за уявленнями, ходять гуртом у довгих білих сорочках, граються серед жита й, помітивши людей, непомітно зникають. Образ дорослої русалки має інший функціональний зміст: наділена привабливою зовнішністю та нереалізованою потребою в коханні, дівчина-утоплениця спокушає парубків і навіть одружених чоловіків. У завершенні таких сюжетів незмінно присутній мотив кохання як карі [26, с. 141].

Русалки можуть бути добрими або злими – усе залежить від ставлення людини до природи та світу духів. Добрі – граються, співають, танцюють, не шкодять. Злі – мстяться за образу, обман або порушення заборон у русальний тиждень.

Важливим доповненням до опису зовнішнього образу русалок виступають їхні функціональні характеристики. У традиційних народних уявленнях вода й рослинність символізували межу та перехід до «того світу», саме тому в цей період русалки ставали доступними для людського зору. Побутувало переконання, що в місцях, де водять хороводи русалки, посіви родять рясніше: «де русалки танцюють, там ще краще росте жито, а трава як рута зеленіє» [33,

с. 148]. Таким чином, русалок сприймали як охоронців нив і врожаю, від волі яких значною мірою залежала доля майбутніх хлібів.

Водночас у народній свідомості закріпилося й уявлення про руйнівний потенціал русалок. Подібно до інших душ померлих неприродною смертю, вони могли шкодити посівам, накликаючи негоду – бурі, зливи чи град. Те, чи виявлявся вплив русалок сприятливим або згубним, значною мірою пов'язували з поведінкою самої людини та дотриманням нею усталених заборон і приписів.

За народними переказами, русалки приваблювали випадкових перехожих мелодійним співом. Їхній голос вважався настільки чарівним, що людина могла слухати його роками, не зрушивши з місця [12, с. 179]. Зустріч із русалкою нерідко завершувалася для людини не лише переляком, а й тілесною недугою чи тривалою хворобою.

Образ русалки в різних куточках України має свої особливості:

- Полісся – русалка постає як дух померлої дівчини або нехрещеної дитини. Вона може мати зелене волосся, носити білу сорочку, її поява пророкує небезпеку.
- Поділля – вірування пов'язують русалок із лісовими чи польовими духами. Вони не лише живуть у воді, а й можуть оселятись у травах, лісах.
- Карпати – тут більш поширені образи мавок, подібних до русалок, але з акцентом на гірське походження. Вони гарні, співочі, але небезпечні.
- Слобожанщина – русалка часто зображується сумною істотою, яка зваблює чоловіків, але водночас викликає співчуття через трагічну долю.

Дослідження українських науковців, зокрема К. Кутельмаха [28] та В. Галайчука [18], ґрунтуються на ґрунтовному аналізі польових матеріалів з Українського Полісся, що відображають уявлення про походження русалок і пов'язані з ними обрядові практики. Водночас питання виявлення локальних різновидів обрядів, приурочених до дня «проводів» русалок, а також визначення ареалів їхнього побутування на території Правобережного Полісся України досі залишалося поза межами спеціального дослідження.

Сучасне уявлення про русалку є складним і неоднозначним, оскільки з часом цей образ зазнав змішування, поетизації та міфологізації, що ускладнює реконструкцію його первісного змісту. Однак на підставі етнографічних джерел можна виокремити низку ключових мотивів, які залишаються характерними для цього персонажа. По-перше, русалки асоціюються з духами, адже здатні бути невидимими, не залишають слідів або змінюють облік. По-друге, їхнє перебування часто пов'язується з полем і житом. По-третє, простежується тісний зв'язок русалок із родом: вони можуть з'являтися до матері, щоби змінити сорочку, або бути впізнаними як родички. По-четверте, функції русалок змінюються відповідно до їх вікового статусу. По-п'яте, частина цих функцій збігається з рисами, притаманними "нечистим" покійникам. Для глибокого й об'єктивного осмислення походження образу русалки та пов'язаних з ним обрядових практик дослідникові необхідно ретельно аналізувати і старі джерела, і новітні польові етнографічні матеріали, зафіксовані в різних регіонах України та за її межами.

РОЗДІЛ 2. ХОРЕОГРАФІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖІНОЧИХ МІФОЛОГІЧНИХ ПЕРСОНАЖІВ

2.1. Значення художнього образу в створенні хореографічної постановки

Специфіка художнього образу в народно-сценічному танці донині залишається об'єктом переважно мистецтвознавчого й культурологічного дослідження. Сучасні праці з проблем художньої культури базуються, в основному, на матеріалі літератури, образотворчого мистецтва, музики, театру, хоч науковці наголошують, що в їхніх дослідженнях ідеться про цілісний образ культури. Проте вони дещо обминають проблеми хореографічної культури та не з'ясовують ролі танцю в еволюції світової та вітчизняної культури.

Культурна еволюція стала незворотною і прискореною завдяки виникненню мистецтва – універсального методу збереження інформації від покоління до покоління. Мистецтво – це самосвідомість культури. Універсальність мистецтва як засобу життєдіяльності з віками не тільки не втратилась, а навпаки, зросла. Адже в ньому з'явилися нові види й жанри. Стали різноманітнішими художньо-відображувальні засоби, тобто «образи» що дало змогу багатогранніше й досконаліше втілювати у мистецтві життя суспільства, людини.

Образна самобутність українського народу в хореографічному мистецтві є однією з ключових ознак національної культури, яка розкриває багатство традицій, духовності та світогляду українців через мову танцю. Вона формувалася протягом століть під впливом етнографічних, історичних, географічних та соціокультурних чинників.

У наукових джерелах існують різні підходи до вивчення художнього образу в хореографічному мистецтві. Вагомий внесок у вивчення етнографічного танцю вніс В. Авраменко [42]. Праці по методиці народно-

сценічного танцю запропоновані дослідниками К. Балог [1], Г. Боримською [6; 38], К. Василенком [9;10;11;12], В. Верховинцем [14], О. Голдричем [21], Чуперник Я. [46]. Грунтовні дослідження (В. Авраменка, К. Василенка, П. Вірського, Р. Герасимчука тощо) присвячено творчості видатних балетмейстерів. Розкривають проблеми розвитку та функціонування української танцювальної культури є монографічні дослідження К. Балог, Б. Коломійця, І. Книша, Б. Кокуленко, Р. Пилипчука, Ф. Погрібенника.

Наукових праць, які були б присвячені художньо-виразному образу в хореографічному мистецтві, недостатньо. Однією з вагомих праць є «Теорії українського народного танцю» В. Верховинця. Аналізуючи окремі аспекти художньої виразності фольклорного танцю, ця робота спрямована на вирішення проблеми стилістичної автентичності народного хореографічного мистецтва. У своїх тезах, В. Верховинець зазначив, що спонукальним мотивом було прагнення захистити народний танець від «недолугих інтерпретаторів і вульгаризаторів», а саме акцентує увагу на нерозривному зв'язку між естетичним та морально-етичним змістом, які формують гармонійну сутність українського народного танцю. Ця методологія дослідження стала основою для аналізу художньо-виразної образності та сценічної природи українського танцю.

Вагомий внесок В. Верховинця полягає в тому, що він зібрав і ґрунтовно зафіксував техніку виконання танцювальних рухів, а також розробив зрозумілу й зручну систему їх запису. У своїй роботі дослідник застосовував словесні описи, ілюстрації, схеми та авторські замальовки. Запропонована ним методика фіксації танців стала основоположною для подальшої діяльності хореографів. Описані рухи та частина їхніх назв сьогодні вважаються класичними. Послідовником діяльності В. Верховинця був видатний хореограф, справжній ентузіаст українського танцю, В. Авраменко. Він підніс український народно-сценічний танець на якісно новий рівень. Основний принцип творчості В. Авраменка – принцип аранжування. Це дозволило збагатити український народний танець новими ознаками: віртуозністю виконання, розвинутою

драматургією, новими композиційними побудовами, елементами театралізації та образної виразності. Це були перші кроки інтерпретації танцювального фольклору та перенесення його на сцену. Його хореографічні композиції були насичені духом волелюбства («Чумак»), героїкою і звитями («Запорозький козак», «Гонта»).

Першу в Галичині школу українського народного танцю В. Авраменко заснував в 1922 р. Учні його школи активно займалися концертною діяльністю. Це сприяло піднесенню національного духу галичан. Митець вважав, що український танець може бути важливим засобом виховання. Саме танцем він намагався розбудити у молоді любов до України. Проте не довгою була творча і педагогічна діяльність В. Авраменка. Емігрувавши (переслідування польської влади), його організаторська, балетмейстерська і педагогічна робота надзвичайно велике значення мала для розвитку українського народно-сценічного танцю і вплинула на його розвиток.

Різностороння діяльність популяризатора українського народного танцю В. Авраменка до сьогодні привертає до себе увагу відомих науковців (Л. Барабана, П. Білаша, Л. Косаківської, В. Купленника та ін.).

Маємо зазначити, що осмислення творчої спадщини хореографа В. Авраменка почалося в Україні лише наприкінці ХХ століття. Міжнародні конференції, присвячені творчості В. Авраменка – «Василь Авраменко і українська культура» (1993) і «Василь Авраменко та світова українська хореографічна культура» (1995) – переконливо засвідчили необхідність розгляду проблем українського танцю в широкому контексті еволюції світового танцювального мистецтва.

Доповіді, присвячених життєвому шляху і творчій діяльності В. Авраменка та його послідовників («Лист зустрічі з Василем Авраменком» М. Коржа, «Діяльність В. Авраменка в театрі М. Садовського» Л. Барабана, «Василь Авраменко в Галичині і на Волині (20-ті роки ХХ ст.)» Р. Пилипчука), на конференціях прозвучали проблемні доповіді. Було висвітлено дещо узагальнені питання розвитку української хореографічної культури, теорії та

історії народного й народно-сценічного танцю («Творчість В. Авраменка та українська хореографічна культура» Ю. Станішевського, «Українське народознавство і В. Авраменко» О. Костюка, «Українська культура в контексті взаємин із світовою культурою» О. Федорука, «Становлення художніх принципів балетмейстерського мистецтва» В. Коломійця, «Символічний діалогізм української хореографії від обряду до танцю» Г. Веселовської, «Вплив В. Авраменка на сучасний український танець в Канаді» А. Нагачевського).

Творчість В. Авраменка не досліджувалася в середині ХХ століття у мистецтвознавстві з ідеологічних міркувань і не мала суттєвого впливу на тенденції розвитку вітчизняного народно-сценічного мистецтва.

Яскрава постать в українській хореографічній культурі, особливо в народно-сценічному танці, був П. Вірський. Він реалізував свій мистецький потенціал як практичний балетмейстер.

П. Вірський, глибоко розуміючи природу художнього образу в українському народному танці, надавав важливого значення синтезованим в його «генетичному коді» етнографічним, історичним, філософським, морально-етичним й естетичним смислам. Таке розуміння художнього образу було підставою для новаторських пошуків П. Вірського. Їх сенс полягає у прагненні гармонізувати одвічну традицію і сучасність, залучити їх до діалогу мовою народного танцю.

Аналізуючи творчість видатного майстра, який відкрив нові зображальні можливості художнього образу, оновивши всю образну систему українського народно-сценічного танцю, як зазначала В. Вірська. Протягом 25-літньої творчої діяльності в українських народних ансамблях П. Вірський вважав своїм завданням змалювати образ українського народу мовою танцю. А ще розкрити ставлення нашого народу до життя, до свого минулого й майбутнього, до праці, до природи, до кохання [16, с. 47-49].

Вивчаючи фольклор України, П. Вірський майстерно використовував його на сцені. Тонкий знавець народної хореографії, він вивчав шляхи

виникнення танцю, досліджував культуру народу, його історію, збагативши народний танець. П. Вірський підкреслював необхідність брати із фольклору насамперед традиції і новаторства, що забезпечує постійний динамізм форм, безперервність їх оновлення. Неможливо, недооцінюючи потенціальну творчу енергію фольклору, його здібності, синтезуватися з новими формами. Традиції можна використовувати там, де їх усвідомлюють, де їх розуміють – відновлювати, не як реставрацію минулого, а як збагачення, наповнення новим змістом і формами. Український народ володіє багатим фольклором, він може повчати, формувати і виховувати глядачів, стверджував майстер [40, с. 49].

Важливою у дослідженні функціонування фольклорного хореографічного образу в танці є проблема традицій і новаторства, порушена В. Вірською в контексті творчої діяльності видатного хореографа. Висловлені П. Вірським творчі думки знайшли подальше висвітлення в наукових працях вітчизняних дослідників. Однак П. Вірський і не лишив по собі чіткої теорії народно-сценічного танцю.

Узагальнення творчого досвіду видатного хореографа репрезентовано у дослідженнях українських науковців: Г. Боримської в монографії «Самоцвіти українського танцю» [6; 32], В. Литвиненка «Зразки народної хореографії» [34].

Зосередивши увагу на науковій новизні праці В. Литвиненка, який вперше здійснив комплексний аналіз творчої практики П. Вірського, узагальнив роль драматургії, симфонізму, своєрідність стилю та художнього образу хореографічних творів.

Творчий світогляд П. Вірського, як підкреслює В. Литвиненко, його бачення хореографічного образу сучасного хореографічного твору дали позитивні зразки майбутнім балетмейстерам у створенні виразної лексики та образних характеристик у різноманітних жанрових напрямках [44, с. 8].

Саме світогляд балетмейстера відіграв велику роль у створенні художніх образів. Із життя, літератури, побуту та народних джерел він черпав матеріал для хореографічних творів. П. Вірський зосереджував свою увагу як на позитивних героях, так і створив ряд комедійно-сатиричних образів (старий

залицяльник у хореографічній картинці «Ляльки», чорти, упирі в «Червоній калині», образи селян, які їздили по сіль до Криму в «Чумацьких radoшах»).

Композиції П. Вірського майстерно, несподівано оригінально відтворювали художні образи, постійно збагачували і розкривали мову сценічної хореографії. Тут була відчутна і прозора лірика, і натхнення романтика, і піднесена героїка, і хвилююча патетика, і щедрий український гумор.

Традиції національної школи хореографічного мистецтва знайшли своє продовження і розвиток у праці К. Василенка, який досить детально аналізує макро і мікропоетику народного танцю, лексику, композицію, музичний супровід, підкреслюючи, що «глядача цікавить узагальнений художній образ танцю, створений народом» [12, с. 241].

К. Василенко вирізняє поняття танцювального тексту і підтексту, наголошуючи на значенні «узагальнено-поетичного образу». Тобто органічна єдність зовнішнього зображального образу народного танцю, підкреслена внутрішнім образом. Відтак, танець не втрачає свою художню сутність і не перетворюється на механічне поєднання ілюстративних прийомів.

Дослідник конкретизує свої уявлення про образ і текст у народно-сценічному танці: «У яких же аспектах співіснують хореографічний текст і образ? Перше гармонійне сполучення тексту, підтексту й образу – підпорядкування зовнішнього логічно-композиційного вирішення (зовнішня форма) внутрішньому тематичному розвитку (внутрішня форма), тобто єдність композиції та архітекtonіки твору. Зауважимо, що саме внутрішня форма дає той імпульс, завдяки якому рухи одержують образно-дійове спрямування» [12, с. 52].

Думка К. Василенка структурується на аналізі народно-сценічних постановок українських балетмейстерів, в яких яскраво поєднується текст і підтекст, внутрішній і зовнішній зміст твору: «Плескач», «Рукодільниця», «Сестри» П. Вірського, «Горянка», «Голубка» Я. Чуперчука, «Аркан»,

«Весілля» В. Петрика, «Ятранські весняні ігри» А. Кривохижі, «Козацькому роду нема переводу» К. Василенка та ін. [8, с. 242].

В одному випадку подія відбувається тоді, коли постановник нелогічно використовує ті чи інші рухи, пози, жести, намагаючись штучно застосувати їх для розкриття образно-тематичної ситуації, а іноді до постановки в цілому. У іншому випадку ефект невідповідності «грає» тоді, коли хореографи намагаються «сформувати новий образ у сталі танцювальні форми, або «омолоджують» твори, які стали певним зразком». За таким принципом побудовані танцювальні композиції «Ой, під вишнею» П. Вірського, «Сваха» К. Василенка, «Три кума і три куми» Б. Білоцерківського, «Поворотня» А. Кривохижі та інших [33]. Слід розуміти, що в останньому випадку згадана дослідником «свідомо створена й художньо виправдана невідповідність» є засобом досягнення комічного ефекту, характерним для українського народного танцю.

Узагальнюючи власні дослідження художньої образності хореографічного тексту й підтексту, К. Василенко наголошує, що зовнішнім вираженням змісту хореографічного тексту є рухи, жести, пози, міміка. Саме вони, підкріплені творчою думкою, перетворюються на образні елементи танцю. Адже балетмейстер, володіючи певним запасом рухів, повинен знати й добре відчувати як і для чого він їх використовує. В якому контексті вони прозвучать хореографічною мелодією, а в якому – дисонансом.

Формування образу включає драматургію того чи іншого танцю. Чим більше балетмейстер відходить від зображальності і йде до внутрішнього асоціативного проникнення у природу людського буття, взаємовідносини, тим більше внутрішня образність надає танцю довголіття.

Репертуарна політика відомих професійних танцювальних колективів: ансамблі пісні і танцю «Полтава» (художній керівник народний артист України П. Бакланов), Гуцульському ансамблі пісні і танцю (художній керівник народний артист України П. Князевич), заслуженому вокально-хореографічний ансамблі України «Галичина» (художній керівник і балетмейстер заслужений

працівник культури України О. Бобків), Буковинському ансамблі пісні і танцю (художній керівник народний артист України А. Кушніренко), ансамблі пісні і танцю «Сіверські клейноди» (художній керівник народний артист України С. Вовк), ансамблі пісні і танцю «Подільянка» (художній керівник народний артист України М. Балема) демонструються новаторські у жанрово-стильовому, образному та виконавському контексті твори [2, с. 3-9].

Хореографічний образ формується в процесі специфічної творчої діяльності балетмейстера за допомогою асоціативного мислення образного бачення і реалізується танцівниками. Для створення образів слугують рухи, міміка, пози. А внутрішня структура будується на емоційності, чуттєвому сприйнятті й життєвих ситуаціях.

Як відзначає К. Василенко, «танець починається там, де рух народжує образ, а образ є носієм емоції і думки, де усвідомлене чергування пластичних рухів створює зміну емоційних станів і призводить до розвитку образу» [12, с. 129]. Водночас дослідник підкреслює, що «образність лексики залежить не тільки від її якостей. Лексика стає образною лише в цілісній системі – побудові хореографічного твору, в якому розкидається тема, ідея» [12, с.130].

К. Василенко акцентує думку на тому, що образність лексики є категорією стилістичною, а завершений хореографічний образ належить до категорії естетичної.

«Мова танцю» в загальній системі пластичного танцю певною мірою підлягає «граматичному аналізу» і є самодостатньою естетичною цінністю. Провідними виражальними засобами танцювального мистецтва є положення людського тіла - ніг, рук, корпусу, голови, що змінюються, створюючи образ. У цьому контексті гармонійне співвідношення окремих частин тіла створює пластичний малюнок, швидкість і сила рухів. Маємо додати, що до цього переліку в парних і масових танцях взаємодіють такі виражальні засоби, як групи і зміна конфігурацій, створення ряду танцювальних образів, що зливаються в гармонійній єдності чи контрастують.

Виразальні засоби танцювального мистецтва регламентовані руховими можливостями людського тіла і специфікою народного, народно-сценічного, балетного чи бального танцю. Матеріалом для створення хореографічного образу слугують рух, міміка, пози, жести – все те, що називають візуальним компонентом. Внутрішня структура образу складається з емоційності, чуттєвого сприйняття, думки, почуттів, дій, які можуть стати смисловим виразальним ядром хореографічного твору. «Хореографічний образ буде створено лише тоді, коли у танцівника внутрішній монолог зіллється з його зовнішнім еквівалентом і буде створено єдину кінетичну енергію», - стверджує К. Василенко [12, с.15].

Наголосивши, що завданням балетмейстера є творення художнього образу, К. Василенко зачіпає проблеми психології хореографічної творчості: «Психологічний процес мислення балетмейстера під час роботи над номером, проникнення у суть образу (чи образів) будується за схемою: задум – дійсність, ескіз – мотив, схема – розробка, реалізація». Саме на цьому етапі творча уява постановника дає плоть і кров ефемерним передчуттям та асоціаціям, втілюючи абстрактні ідеї у відчутних хореографічних образах.

Хореограф не завжди повністю розкриває свої думки. Коли художній образ не розкритий хореографом, то він сприяє розвитку у глядача його фантазії, уявлення, процесу мислення і перетворює її у творця танцювального твору. Усвідомлення хореографічного образу – це нескінченний процес психологічний наближення і поглиблення.

Основою хореографічного твору є пластичний рух, який у гармонійному поєднанні з іншими виразальними засобами підпорядковується внутрішній логіці сценічної дії. Процес формування художнього образу базується на втіленні цієї логіки через структуру хореографічного тексту – фрази та періоди, що в сукупності створюють цілісну «мелодію танцю» [12, с. 129].

К. Василенко зробив вагомий внесок у вітчизняне мистецтвознавство. Він ґрунтовно опрацював проблему лексики народно-сценічного танцю. Наріжним каменем, яке обґрунтоване дослідником, є положення про підпорядкування

структурних компонентів твору, якими є морфологічні лексичні одиниці, хореографічні фрази, речення, періоди, головному завданню – створенню художньої цілісності хореографічного образу.

Складність структури хореографічного образу виявляється у поєднанні елементів місцевого, регіонального, національного й загальнолюдського. А ще у фізичних формах зв'язку життєвої реальності й естетичного ідеалу. До того ж у його здатності в найбільш узагальненій формі відображати характер народу, його світогляд, уявлення про прекрасне.

Утилітаристські концепції, що розглядали хореографічне мистецтво як побічний продукт виробничої діяльності прадавніх слов'ян, набули поширення в радянському мистецтвознавстві особливо в 30-50-і роки. Це негативно позначилося на творчості українських хореографів. Так, К. Василенко в своїх працях – «Український танець» [11], «Лексика українського народно-сценічного танцю» [10] наголошує на первинності танців, що імітують різноманітні процеси, недооцінюючи фактор міфологізму і неправомірно спрощуючи складну структуру хореографічного образу, кожний елемент якого є умовним знаком, «пластичним кодом».

Народний танець, як феномен сценічного мистецтва, втрачає ряд своїх специфічних властивостей (зокрема імпровізаційність), набуваючи нові, притаманні сценічним мистецтвам. На відміну від аутентичного, народно-сценічний танець є не стільки актом творчого самовираження танцюристів, скільки втіленням творчого задуму хореографа, виявом його індивідуального художнього стилю. Видатними творцями індивідуальних стилів у вітчизняній народно-сценічній хореографії є В. Авраменко, К. Балог, М. Вантух, В. Верховинець, П. Вірський, О. Колосок, А. Кривохижа, В. Петрик, Я. Чуперчук, та ін.

Народний танець може тривати як завгодно довго й виконуватись залежно від свого характеру та обставин – на майдані чи подвір'ї, на вигоні, в полі чи на лісовій галявині. А народно-сценічний танець обмежений сценічним часопростором. Він виконується насамперед для глядачів. Презентації

танцювального номера передуює період його підготовки. Творча співпраця хореографа й виконавців творить сценічні танцювальні образи. Створенню сценічного танцювального образу допомагають декорації, сценічні костюми, атрибути, які обігруються - чоботи в «Чумацьких radoщах», шаблі, списи в «Запорожцях», «Козаках» П. Вірського, топірці в «Гуцулці» й «Аркані», Л. Чуперчука і В. Петрика, береза і віночки в «Подільночці», різнокольорові нитки в «Вишивальницях» П. Вірського, бубон в «Бубанарському» К. Балог, зірка в «Щедрику» К. Василенка. Набувають значення символу - хліб-сіль на рушниках у танцях «Ми з України», «Щедрий вечір» П. Вірського, рушники в «Подільських рушниках» А. Кривохижі, калина в «Червоній калині» К. Василенка [11, с. 105].

Художній образ в літературі та образотворчому мистецтві є статичним, а хореографічний образ існує в момент виконання. Ще В. Верховинець підкреслював, що зафіксувати танець може лише кінематограф. Запис танцю в хореографічній літературі завжди схематичний на відміну від музики, яку можна записати і вивчити по нотах. Рух, темперамент, характер не можна записати, їх можна передати тільки показом в танці на сцені, в русі, динаміці, пластиці.

Багатовіковий культурно-історичний досвід України формувався під впливом способу життя і побуту, особливостей національного характеру. Це сприяло створенню гармонійної танцювальної системи, яка базується на етнічних та етногенетичних особливостях.

Художні образи, які виникають завдяки систематизованим рухам людського тіла, розкривають реальність. Танцювальне мистецтво має часово-просторовий характер, адже танець є динамічним процесом, що розгортається в часі. Він складається з послідовності положень, які утворюють композицію, але не зводяться до статичних форм, а існують у русі.

Національний художньо-образний компонент хореографії змінюється відповідно до змін соціального контексту, історичних обставин та культурних

впливів. Ці процеси визначаються такими чинниками, як розвиток соціального змісту, взаємозв'язки з іншими культурами та особливості умов життя.

В практиці мистецтвознавства протягом минулого століття відбулися значні зміни, які вплинули як на теоретичні концепції художнього образу і культури в цілому, так і на пошуки формального вираження певних концептуальних ідей. Так народилися альтернативні «шляхи» творення художнього образу. А втрата реалістичним мистецтвом домінуючих позицій призвела до створення нової методології в мистецтвознавстві.

Пошуки художньо-образної виразності в хореографії сформували нові напрямки і стилі. Їх поява свідчила про бажання звільнитися від старих традицій і створити «нове мистецтво». Так на філософському ґрунті неоромантизму народився танець модерн.

Представники модерн-танцю в країнах Європи і США відкидають думку про необхідність «сюжету» чи «змісту», тим більше образу в хореографічному творі. Вони розглядають танець як комплекс рухів, всі елементи якого визначаються чинником випадковості.

На імпровізаційній стихії танцю, на розквітність пластичного потенціалу людського тіла спрямовувалася Айседора Дункан. Вона звільнила танець від бездушних академічних рухів класичного балету. Вона вірила у природну мову тіла та інтуїтивне, бездумне самовираження.

Нові шляхи мистецтва позначилися на традиційній українській народно-сценічній хореографії. В сучасних умовах вона розширила свої функції, акумулювавши в сучасну хореографічну культуру традиції фольклору. Самодіяльні та професійні колективи напрямку народно-сценічної хореографії, будують свою творчу діяльність на основі художньої обробки та стилізації фольклору. Тобто формують власний «художній образ». Внаслідок цього народний танець втрачає свою архетипну вкоріненість і сакральне значення. Адже будь-яке художнє освоєння фольклору (танцювального, пісенного, музичного тощо) шляхом переосмислення та видозміни традиційних форм його побутування (обробка, розробка, стилізація) відноситься до фольклоризму.

Характеристика творчості сучасних танцювальних колективів – органічне поєднання традиції українського танцювального виконавства та новаторські тенденції. Так синтезується фольклорний мелос з танцювальною стилістикою авангарду естради та сучасними мистецькими технологіями. Відтак стилізація фольклору значно посилює засоби виразності: ускладнюється малюнок, лексика, посилюється динаміка, експресія, виконавська манера, розробка нової драматургії, впровадження прийомів режисури. Такий «інноваційний» підхід балетмейстера до народного танцю часто призводить до втрати змістовної сторони хореографічного твору, інколи перетворюючи фольклор в декоративний додаток [3, с.18-26].

Сучасне самодіяльне хореографічне виконавство характеризується зв'язками з етнорегіональними танцювальними традиціями, певним рівнем майстерності виконавців, особливостями репертуару, основу якого складають обробки народних танців. Воно (виконавство) продемонстровано різними типами народних танцювальних колективів (фольклорно-етнографічний ансамбль, аматорський танцювальний ансамбль, аматорський ансамбль пісні і танцю). Нині в Україні діють і такі форми народно-танцювального виконавства як фольклорні та етнографічні гурти, художня діяльність яких спрямована на збереження і відтворення локальної та регіональної манери виконання та пошук автентичних зразків пісенно-танцювального фольклору. З іншої сторони вони здійснюють експерименти шляхом об'єднання різних жанрів та музично-танцювальних стильових напрямів.

Іноваційним типом народного колективу, який займається театралізацією пісенно-обрядового фольклору (зв'язок хорового співу, хореографії, елементів драматичного мистецтва) є театр пісні і танцю (театр української музики, пісні і танцю «Зоряни» м. Кіровоград, художній керівник заслужений артист України Д. Притула, український театр танцю «Калина» м. Київ, художній керівник народний артист України В. Козаченко) [4, с.103-108].

Народні пісенно-танцювальні традиції розвивають фольклорні ансамблі, художньо-естетичні засади яких ґрунтуються на збереженні та відтворенні

автентичної манери виконання. Глибокому відчутті імпровізаційної природи української народної пісні та танцю (фольклорний гурт «Горлиця» м. Харків художній керівник кандидат мистецтвознавства А. Гуріна, фольклорний гурт «Дике поле» м. Кіровоград, художній керівник Н. Терещенко, фольклорний гурт «Кралиця» КНУКіМ, художній керівник заслужений працівник культури України І. Синельников).

Слід підкреслити той очевидний факт, що дослідженню естетики танцю, культуротворчої, стилетворчої ролі хореографічного образу приділено у вітчизняній культурології недостатню увагу. Це пояснюється причинами, серед яких, об'єктивні (християнська традиція, котра стверджувала первинність слова, а не ритму й засуджувала народні танці як «бісівські»; несприятливі соціокультурні обставини, які загальмували розвиток всіх видів української хореографії тощо) та суб'єктивні (відсутність у фахових естетиків, культурологів, філософів, етномистецтвознавців, етнологів базових знань з теорії та історії танцювального мистецтва). Маємо визнати, що фахівці, які спеціалізуються в галузі хореографічного мистецтвознавства, надто часто зосереджуються на вузькопрофільних дослідженнях. Подолати ці негативні тенденції на довгий час визначає напрямок наукових розробок в українському хореографічному мистецтвознавстві.

Цілком ймовірно, що саме заглиблення в естетику танцювального образу вирішально позначиться на пошуках «стилю епохи». На думку багатьох дослідників, такі пошукування мають прийти на зміну еклектичному постмодернізму. Культурний плюралізм, що сьогодні існує в світі, манить митця шляхом гонитви за успіхом і грошима, призводить до атрофії творчості.

Здебільшого видатні діячі культури називають це явище трагедією свободи творчості. Варто прислухатися до слів Д. Лихачова: «Мистецтво на межі ХХІ століття не закінчується, воно вступає в перехідний період хаосу, а хаос завжди народжує нове» [37, с. 69-70].

Таким чином, поняття «нового» в мистецтві асоціюється з новим продуктивним стилем, можливо, із «стилем епохи» чи національним стилем. Це

спонукає до глибшого розкриття стилетворчого потенціалу танцювального мистецтва. Танець – це та об'єднавча ланка, що з'єднує ланцюг глядача з творцем.

2.2. Інтерпретації жіночих міфологічних персонажів у класичній, народно-сценічній та сучасній хореографії

Жіночі персонажі української міфології є яскравими носіями архетипних образів, у яких відображаються уявлення народу про добро і зло, життя і смерть, красу й небезпеку. Від русалок та берегинь до відьом і мавок – ці образи становлять невід'ємну частину духовної культури українців, передаючи крізь століття не лише міфологічні уявлення, а й глибинні психологічні та соціальні смисли. Згодом ці персонажі вийшли за межі фольклорного середовища і набули нового художнього життя в літературі, музиці та особливо в хореографії, яка завдяки мові рухів та пластики здатна передати емоційну багатогранність і символічність жіночих міфологічних образів.

У класичних танцях жіночі образи часто постають у романтизованих образах, уособлюючи красу, ніжність, духовність або ж фатальність. У народно-сценічній хореографії жіночі персонажі міфів наближені до автентичних традицій, відтворюють обрядові дієства та танцювальні символи, що побутували в народній культурі. Сучасна хореографія, своєю чергою, надає цим образам нових інтерпретацій, дозволяє розкривати їх через експериментальні форми, сучасну пластику й авторське бачення митців. Трансформація міфологічних персонажів у різних видах хореографії демонструє не лише схильність до традицій, а й динаміку культурного розвитку, де давні символи набувають нових актуальних смислів.

Хореографічне мистецтво різних епох і напрямів по-своєму відображало ці символи, надаючи їм нових значень і форм сценічного втілення. **Класична хореографія** представлена такими найвідомішими постановками:

- «Жізель» (1841, Париж) – один із найвідоміших балетів, у якому жіночі міфологічні персонажі представлені через образ віліс. Хореографи Ж. Перро, Ж. Кораллі, М. Петіпа в образі Жізелі втілили ніжність, жертвність і вірність, оскільки віліси символізують надприродну силу [49]. Сучасну інтерпретацію з елементами модерну створив королівський балет Данії (Копенгаген, 2017) що додав новий вимір класичному твору [50]. Наступне перетворення створив англійський національний балет (Лондон, 2024) сучасна адаптація з емоційною грою акторів та новим баченням класичної історії. В Україні «Жізель» входить до репертуару Національної опери України, а також регіональних театрів Львова, Одеса, Харкова. Оригінальність інтерпретацій полягає у збереженні класичної традиції поряд із сучасними підходами: Раду Поклітару (Kyiv Modern Ballet) створив сміливу версію, де трагізм і символізм жіночих образів підкреслюється сучасною пластикою [51].

- «Лісова пісня» (1946, Київ) – вперше національний балет, був поставлений у Київському академічному театрі опери та балету ім. Тараса Шевченка, у якому за музикою М. Скорульського та хореографічною постановкою В. Вронського, головний персонаж Мавка уособлює єдність людини і природи, духовну свободу та силу кохання [48]. У різних версіях балету Національної опери України (постановка В. Яременка, 2017 р.) стала одною з наймасштабніших нових постановок “Лісової пісні” за останні роки, сучасне переосмислення класичного балету, поєднання класичного балету з елементами сучасної хореографії. Саме тут зроблений сильний акцент на екологічній і культурній символіці Мавки, а також сценографію з використанням мультимедійних ефектів; «Київ модерн-балету» (постановка, Р. Поклітару 2011 р.) Мавка постає в нових образах: від романтизованої героїні до символу жіночої незалежності та внутрішньої сили.

В інших класичних творах знаходимо міфологізовані жіночі образи «Сильфіди» Г. Левенсхольда – ефірна істота, символ недосяжної мрії, «Спляча красуня» – казково-міфологічний архетип дівчини, що уособлює красу, цнотливість і гармонію.

Класична хореографія втілює жіночі персонажі здебільшого через романтизовані, піднесені та трагічні образи, які формують цілісну систему архетипів.

У *народно-сценічній хореографії* танець став одним із головних шляхів передачі міфологічних образів, адже він безпосередньо пов'язаний із фольклорною традицією. Найкраще передано ці образи в постановках Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського («Про що верба плаче» – символіка верби як жіночого начала, материнської долі та журби; «Ляльки» – хореографічна мініатюра, де крізь гру та образність передано психологію українських дівчат) та у Фольк-опері-балету «Коли цвіте папороть» (2017, Національна опера України, автор ідеї Є. Станкович) – масштабний твір, що поєднує народну міфологію та сучасні художні засоби. Центральний жіночий образ – дівчина-папороть, символ таємниці, любові та духовної краси.

Крім того, в українському народно-сценічному танці широко представлені й інші жіночі міфологічні персонажі: русалки, мавки, берегині. Такі постановки можна знайти в репертуарах провідних колективів: «Юність Закарпаття» (Ужгород) – композиції на основі легенд про русалок; «Полісся» (Житомир) – постановки з мотивами поліських обрядів; «Гуцулія» (Івано-Франківськ) – жіночі персонажі в купальських танцях і легендах про лісових духів; «Подільська» (Тернопіль) – інтерпретації образів веснянок і купальських дівчат.

Отже, народно-сценічна хореографія пропонує широкий спектр втілень жіночих міфологічних постатей – від ніжних і тендітних до величних та обрядово-сакральних.

Сучасне мистецтво танцю (modern, contemporary, neoclassical) розкриває жіночі міфологічні образи не лише як фольклорні символи, а й як психологічні та соціальні метафори.

«Київ модерн-балет» (Радуга Поклітару) інтерпретує по-сучасному версії «Лісової пісні» та «Жізелі», у яких жіночі персонажі постають у новому світлі – вони не тільки героїні-романтики, а й сильні, цілісні особистості, які долають внутрішні конфлікти.

«Art Ballet Company» (Артема Шошина) в постановці «Балет Леся», присвяченій Лесі Українці, через сучасну пластику розкриває образ жінки-митця, що уособлює силу духу, боротьбу та жіночу самодостатність.

Львівський театр «Воскресіння» та експериментальні трупи Луцька, Харкова, Дніпра також створюють сучасні вистави з мотивами жіночих міфологічних персонажів (Мавка, Русалка, Купальська дівчина), використовуючи multimedia та синтез мистецтв.

У сучасній хореографії представлені жіночі образи історичних постатей в постановках «Марія» (образ Марії Заньковецької), «Анна» (про Анну Ярославну), «Дідона і Еней» тощо. Цей перелік не є вичерпним. Окрім названих, в українській хореографії можна віднайти постановки й інших колективів: «Барвінок» (Кропивницький), «Світанок» (Київ), «Полтава» (Полтава) та ін. Усі вони по-своєму розкривають жіночі образи української міфології, засвідчуючи, що ця тема залишається невичерпним джерелом натхнення для митців різних поколінь.

Таким чином, у класичній хореографії жіночі міфологічні персонажі постають як романтизовані й трагічні героїні; у народно-сценічній – як обрядові та фольклорні символи, що поєднують природу, материнство і красу; у сучасній – як психологічні та соціальні метафори, що відображають актуальні теми свободи, самодостатності й духовної сили жінки.

РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЬО-АНАЛІТИЧНІ ОСНОВИ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО ЗАДУМУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПОСТАНОВКИ «РУСАЛОНЬКА»

3.1. Ідейно-тематичний аналіз хореографічної композиції «Русалонька»

Вибір теми зумовлений бажанням розкрити глибокий символізм образів русалок, які у народній традиції уособлюють єдність людини з природою, її загадковість і водночас трагічність. Історія матері, що втопила свою дитину й тим самим прирекла її на життя русалки, містить потужний метафоричний підтекст про провину, страждання та можливість прощення. Саме тому ця тема є надзвичайно емоційною й дає широкий простір для художньої інтерпретації.

Хореографічне опрацювання сюжету дозволяє передати тонкі психологічні стани персонажів через пластику руху, зміну настроїв та динаміку танцювальних ліній. Плавність, хвилеподібність та легкість рухів підкреслюють природне походження образів, тоді як різкі або стримані жести акцентують драматизм внутрішніх переживань.

Обрана тема є актуальною й сьогодні, оскільки порушує універсальні питання взаємодії людини з природою, відповідальності за власні вчинки та пошуку гармонії між минулим і теперішнім. Саме завдяки своїй глибині та багатосторонності вона дає можливість створити естетично виразну й емоційно насичену хореографічну композицію.

Розкриття теми через хореографію дає можливість підкреслити драматизм образів, поєднати м'якість ліній із внутрішньою напругою персонажів. Завдяки виразній лексиці танцю можна передати не лише зовнішню красу русалок, а й їхній внутрішній світ, сповнений контрастів – від світлої надії до гіркої приреченості. Такий художній підхід допомагає поглибити емоційний вплив композиції на глядача.

Хореографія в межах цієї теми може базуватися на поєднанні класичних та сучасних технік, що підкреслить універсальність сюжету та його актуальність у різні епохи. Пластичність рухів, хвилеподібність, плавність переходів і акцент на жестах дозволяють створити цілісну образну систему, в якій кожен елемент руху має символічне значення.

Загалом композиція спрямована на те, щоб передати багатогранність людських переживань через метафоричний образ русалки та показати, як міфологія може перегукуватися з реальними життєвими ситуаціями. Таким чином, хореографічна постановка стає не просто художньою інтерпретацією міфу, а й засобом осмислення вселенських тем – любові, самопожертви та відродження.

Балетмейстерська експлікація

Ідея – показати гармонію між минулим і теперішнім.

Надзавдання – донести глибокі емоції, що охоплюють любов, біль втрати, прощення, і тим самим зобразити духовне переродження та прийняття нової сутності, яка знаходить єдність з природою.

Жанр: лірико-драматичний.

Форма: масова хореографічна композиція.

Стиль хореографічної лексики: ліричний танець.

3.2. Лібрето та характеристика художніх образів

Мати колише свою дитину, але її душу охоплює розпач. У момент відчаю вона вирішує віддати немовля воді, залишаючи його у річці. Дитина, потрапивши у водний світ, перетворюється на русалку. Вона зустрічає інших русалок, які приймають її у свій загадковий підводний світ. Спершу вона сумує за людським життям, та зрештою приймає свою нову сутність, назавжди розчиняючись у водному царстві разом з іншими русалками.

3.3. Літературно-графічний опис хореографічного твору «Русалонька»

Експозиція (1-12 такт)

Мати, що ніжно колише свою дитину.

Зав'язка (13-38 такт)

За зворушливим моментом, з'являється образ води, у матері проявляється внутрішній конфлікт, зростає тривога та відчай, щоб віддати свою дитину воді.

Розвиток дії (39-126 такт)

Боротьба матері з собою. Мати прощається з дитиною та кладе її у Дніпро. Дитина опинившись у воді, перетворюється на русалку. Її рухи набувають плавності та легкості, нагадуючи хвилі та відображаючи гармонію водного простору. Русалонька зустрічає русалок та адаптується до нового життя, досліджуючи навколишнє середовище.

Кульмінація (127-138 такт)

На піку гармонії Русалонька раптово відчуває поклик з минулого- ніби голос матері, який пробуджує в ній спогади про людське життя.

Роз'язка (139-152 такт)

Інші русалки допомагають Русалоньці зрозуміти, що вона тепер належить воді. Русалонька заспокоюється, та приймає свою нову природу.

План мізансцен хореографічної композиції



- мати



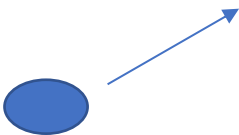
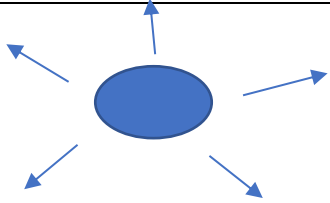
- танцівники

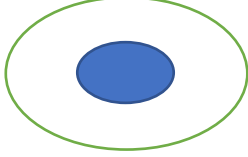
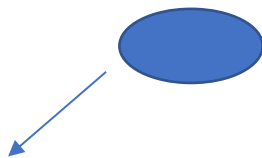
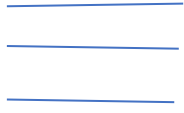
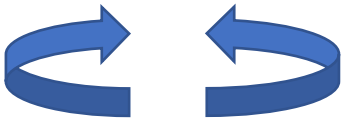
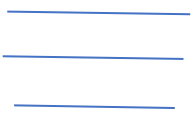


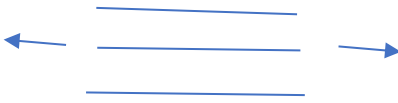
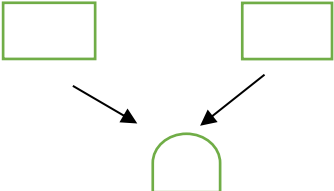
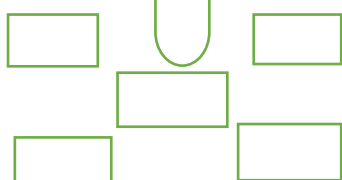
- русалонька

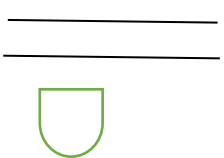
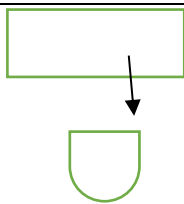
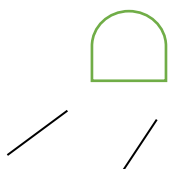
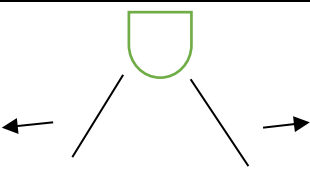


- русалки

№	Малюнок танцю	Такт	Опис
	Експозиція		
1		1-4	Поява головної героїні
2	 	5-10	Колискова для дитини
3		11-12	Зміна малюнка
	Зав'язка		
4		13-17	Рухи по діагоналі
5		18-24	Зміна малюнка
6		25-30	Поява образу води

7		31- 36	Утворення кола
8		37- 38	Утворення зовнішнього внутрішнього кола та
	Розвиток дії		
9		39- 44	Утворення кола
10		45- 50	Утворення діагоналі
11		51- 54	Вихід на лінії
12		55- 56	Танцівники рухаються по двох колах
13		57- 62	Повертаються у лінії

14		63- 68	Виконують дозадо
15		69- 76	Змінюються на дві колони
16		77- 82	Сідають в партер та розчиняються у воді
17		83- 94	Соло матері
18		95- 100	Соло русалоньки, яка виплила
19		100- 112	Зустріч русалок
20		113- 126	Багатоплановий малюнок. Танець русалок
	Кульмінація		

21		127- 138	Соло русалоньки. Русалки антураж
	Роз'язка		
22		139- 140	Шене всі разом до центру
23		141- 148	Перебудова на дві колонки. Русалонька між ними
24		148- 152	Розкриття фінального малюнка

3.4. Мовно-графічний опис однієї розгорнутої комбінації на повну музичну фразу.

«Соло русалоньки»

На «1-4» pirouette в ліву сторону по лівій діагоналі 2 рази.

На «1-2» chasse в праву сторону 2 рази.

На «3-4» спуститись на лівий шпагат.

На «1-4» зібрати ноги разом і перевернутись на глядача зігнувши коліна.

На «1-4» сісти en face зігнувши ноги і поклавши лікті на коліна, спочатку права потім ліва рука.

На «1-3» зробити коло руками разом з головою за часовою стрілкою.

На «4» лягти le fold.

На «1-2» пластичний перекид «рибкою» зі складки через плече.

На «3-4» стати на коліна.

На «1-2» зробити перекид вперед на ліктях.

На «3-4» встати на ноги.

На «1-4» зробити крок назад правою ногою прогнувши спину, руками зробити коло назад.

На «1-2» chasse в ліву сторону 2 рази.

На «3-4» замах руками в ліву діагональ на верх.

На «1-2» chasse в праву сторону 1 раз.

На «3-4» перекидний стрибок в повороті, піднімаючи руки в III позицію.

На «1-2» chasse в праву сторону 1 раз.

На «3-4» перекидний стрибок в повороті, піднімаючи руки в III позицію.

На «1-4» стати в позу efface, руки allonge права в III позиції, ліва в II позиції.

На «1-2» chasse в ліву сторону 1 раз.

На «3-4» перекидний стрибок в повороті, піднімаючи руки в III позицію.

На «1-2» chasse в ліву сторону 1 раз.

На «3-4» перекидний стрибок в повороті, піднімаючи руки в III позицію.

На «1-2» pirouette в право.

На «3-4» стрибок в повороті в праву сторону зігнути правим коліном вперед.

На «1-2» приземлитись на підлогу.

На «3-4» перевернутись на колінах в праву сторону.

На «1-4» підняти на ноги.

На «1-4» прості кроки вправо.

3.5. Аналіз музичної основи постановки «Русалонька»

Музична основа: у хореографічній композиції використані музичний твір «Місяць яснасенський» музика Алли Опейди, слова Лесі Українки, аранжування Павла Завади, та музичний твір у виконанні гурту «Нота-Нео» слова Тараса Шевченка, музика Олени Карпенко, аранжування Оксани Масляк.

Стиль: класична музика.

Тривалість композиції: 15:21

Музичний розмір: 3/4; 4/4.

Проведений аналіз музичної основи хореографічної композиції засвідчив, що добір музичного матеріалу є концептуально вмотивованим і спрямованим на підсилення художньо-образної драматургії постановки «Русалонька». Використання двох музичних творів: «Місяць яснасенський» (музика Алли Опейди, слова Лесі Українки, аранжування Павла Завади) та композиції у виконанні гурту «Нота-Нео» (слова Тараса Шевченка, музика Олени Карпенко, аранжування Оксани Масляк), забезпечує багатшарову емоційну палітру, яка розкриває ліричний і драматичний аспекти сценічного образу.

Музичний матеріал, створений на основі текстів класиків української літератури, додає постановці культурної глибини, підкреслює зв'язок із національною традицією та формує виразний поетичний контекст. Обидва твори витримані в стилі класичної музики, що сприяє органічному поєднанню вокальної та інструментальної виразності із пластичною мовою танцю.

Важливе значення має варіативність музичних розмірів (3/4 та 4/4), що дозволяє вибудувати контрастні ритмічні структури, розмежувати різні образні стани героїв та забезпечити гнучкість хореографічної побудови. Темпова організація музики гармонійно узгоджена з динамікою розвитку сценічної дії, забезпечуючи плавність переходів і підтримуючи емоційний напруження композиції.

Загальна тривалість музичного оформлення (15 хвилин 21 секунда) забезпечує цілісність хореографічної постановки та дає можливість вибудувати повноцінну драматургічну дугу – від вступних ліричних епізодів до кульмінаційних сцен і завершення. Хронометражова структура музики створює

оптимальні умови для розвитку пластичної дії, узгоджуючи ритміку рухів із внутрішніми смисловими акцентами музичного тексту.

Отже, музична основа постановки відіграє ключову роль у формуванні художнього образу, визначає емоційно-психологічний стан персонажів та слугує фундаментом композиційної організації хореографічного твору. Її стильові, ритмічні та темпові характеристики забезпечують багатство образності та підсилюють сценічне прочитання міфологічного матеріалу в сучасному хореографічному контексті.

3.6. Художнє оформлення постановки «Русалонька»

Художнє оформлення: Світлове оформлення у теплих тонах, воно спрямоване на те, щоб зробити акцент на головних героїв. При виконанні спільних частин світлом залита вся сцена. Світло глядачам допомагає зануритись у відповідну атмосферу і відчутти дійство. Реквізитами виступає блакитна тканина- символ води, лялька.

Костюми:

Мати: біла довга сукня. Русалонька: вишита льоля.

Образ води: білі довгі сукні, з блакитними тканинами.

Аналіз художнього оформлення постановки засвідчив, що сценографічні, костюмні та світлові рішення відіграють ключову роль у створенні цілісної поетичної образності хореографічної композиції «Русалонька». Використання теплого світлового забарвлення дозволяє акцентувати увагу на головних героях, водночас забезпечуючи м'яку, емоційно насичену атмосферу, яка сприяє зануренню глядачів у драматургію дійства. Загальне заливне освітлення під час масових епізодів забезпечує візуальну єдність сценічного простору та підсилює відчуття спільності й динаміки руху.

Застосований реквізит – блакитна тканина як символ води та лялька – виконує не лише декоративну функцію, а й поглиблює смислові акценти

постановки. Блакитна тканина створює асоціативне поле водної стихії, що є визначальною для образу русалки, та допомагає передати плавність, мінливість і магічність простору. Лялька, у свою чергу, виступає важливим драматургічним елементом, надаючи подіям символічного значення та підкреслюючи зв'язок персонажів із міфологічною традицією.

Костюмне вирішення ґрунтується на поєднанні фольклорної автентики та сценічної виразності. Образ матері, представлений у білій довгій сукні, втілює чистоту, світлість і духовну зрілість. Вишита льоля Русалоньки символізує її належність до традиційної української культури, водночас зберігаючи легкість та дитячу щирість образу. Виконавці, які уособлюють водну стихію, одягнені в білі довгі сукні з блакитними тканинами, що дозволяє створити ритмічно-пластичний малюнок, наближений до хвильового руху води.

Узагальнюючи, художнє оформлення постановки «Русалонька» забезпечує цілісність сценічного простору, органічно поєднуючи символіку, етнічні мотиви та сучасні сценічні засоби. Костюми, реквізит, світло й декоративні елементи формують глибокий емоційний фон і підсилюють художній зміст композиції, дозволяючи максимально виразно та переконливо розкрити образність міфологічних персонажів.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі здійснено комплексне дослідження жіночих персонажів української міфології та особливостей їхнього хореографічного втілення в постановці «Русалонька». Проведений аналіз дав змогу узагальнити фольклорні, семантичні, художньо-образні та пластичні характеристики міфологічних жіночих образів, простежити їх історичну трансформацію та визначити роль у сучасному хореографічному мистецтві.

У першому розділі роботи обґрунтовано теоретико-методологічні засади дослідження жіночих персонажів в українській танцювальній культурі. Аналіз наукових джерел показав, що образи богинь, берегинь, русалок, мавок та інших жіночих істот є фундаментальними для української міфологічної системи та мають складну архетипну природу. Систематизація дослідницьких підходів засвідчила, що їх вивчення потребує міждисциплінарного поєднання етнологічного, фольклористичного, мистецтвознавчого та хореологічного аналізу. Визначено, що пластичне втілення жіночих персонажів у танцювальному мистецтві спирається на низку ключових категорій: художній образ, символ, архетип, жест, рухова формула, композиційна структура. Правильне визначення цих понять забезпечило наукову точність і послідовність дослідження.

Другий розділ був присвячений втіленню художнього образу в хореографічну постановку та аналізу інтерпретацій жіночих міфологічних персонажів у різних напрямках танцю – класичному, народно-сценічному та сучасному. Порівняльний аналіз показав, що кожен вид хореографії виробив власні механізми передання міфологічної природи жіночого образу: від романтизованої ліричності класичного балету до експресивної пластичності сучасного танцю та символічно-ритуальної структури народно-сценічної хореографії. Ці спостереження дали змогу визначити універсальні засоби хореографічного вираження – динаміку руху, мізансценування, пластику рук,

ритмо-пластичні формули, – які забезпечують художню достовірність міфологічного персонажа.

У третьому розділі розкрито художньо-аналітичні основи реалізації творчого задуму хореографічної постановки «Русалонька». Проведений ідейно-тематичний аналіз довів, що композиція ґрунтується на поєднанні фольклорних уявлень про русалок із сучасними формами мистецтва. Розроблене лібрето, характеристика персонажів, літературно-графічний та мовно-графічний описи підтвердили цілісність концепції та логіку розвитку образу русалки. Аналіз музичного матеріалу засвідчив відповідність музичної структури драматургії танцю та визначив характерні риси звукового ряду, що посилюють емоційний вплив композиції. Докладний опис художнього оформлення показав, що костюми, реквізит, світловий дизайн і декоративні елементи слугують не лише фоном, а й активними компонентами образотворчої системи постановки.

Узагальнення результатів дає підстави стверджувати, що хореографічне втілення образу русалки є складним синтетичним явищем, у якому поєднані архетипні моделі поведінки, міфологічна символіка та сучасна пластична мова. Етнохореологічний аналіз дозволив виявити морфологічні риси руху, властиві русальному образу: плавність, хвилеподібність, циклічність, метроритмічну гнучкість, акцентовану роботу рук, що відображають водну стихію та внутрішню психологічну емоційність персонажа. Підтверджено, що ці засоби забезпечують виразність образу та сприяють його впізнаваності в різних сценічних контекстах.

Наукова новизна роботи полягає у систематизації художніх і пластичних характеристик жіночих міфологічних образів, а також у розробленні авторської концепції хореографічної постановки «Русалонька», яка інтегрує елементи народної, класичної та сучасної хореографії. Робота довела, що міфологічні жіночі персонажі є продуктивною основою для створення складних сценічних образів, здатних передавати глибинні архетипні смисли та відповідати сучасним мистецьким тенденціям.

Практична значущість дослідження підтверджується можливістю використання його результатів у хореографічній педагогіці, підготовці мистецьких кадрів, створенні нових сценічних постановок, а також у фольклорно-етнографічних студіях. Запропоновані рекомендації можуть слугувати методичною основою для подальших творчих проєктів, спрямованих на розвиток української танцювальної культури та її взаємодію з міфологічною спадщиною.

Таким чином, проведене дослідження підтвердило, що жіночі міфологічні персонажі української традиції, зокрема образ русалки, є важливим джерелом художнього натхнення та засобом формування нових хореографічних образів, які поєднують традицію та інновацію, символізм і сучасну сценічну експресію. Робота відкриває перспективи подальших наукових і мистецьких пошуків у сфері етнохореології, хореографічної драматургії та інтерпретації фольклорних образів у сучасному танцювальному мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Балог К. Розкриття джерел фольклорних танців Закарпаття. Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку: Матер. наук.-практ. конф. Київ, 28 лютого 2002р. К., 2002. С. 69-70.
2. Бойко О. С. Проблема образу в українському народно-сценічному танці. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць у 2ч. Випуск 11. К.: Міленіум, 2003. Частина 2. К., 2003. с. 3-9.
3. Бойко О. С. Хореографічний образ як естетичний вияв національного характеру. Вісник КНУКіМ: Зб. Наук. праць. К., 2005. № 12. Серія Мистецтвознавство. С. 18-26.
4. Бойко О. С. Художній образ у народно-сценічній хореографії як предмет мистецтвознавчого дослідження. Культура і сучасність. К.: Альманах ДАККіМ, 2005. с. 103-108.
5. Бойко О. С. Художній образ як естетичний вияв національного характеру. Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. К., 2005. № 12. Серія Мистецтвознавство.
6. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. К.: Мистецтво, 1974. 134 с.
7. Боровиковський Л. Повне зібрання творів. К., 1967. С. 208.
8. Боян С. Локальні особливості Зелених свят на Бойківщині: традиційні звичаї та обряди. URL: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/SOC_Gum/Nikp/2012_20-21/07.pdf. – Назва з екрану [електронний ресурс]. Дата доступу 14.11.2025.
9. Василенко К. Український народно-сценічний танець. К.: Мистецтво, 1996. 494 с.

10. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. К.: Мистецтво, 1996. 494 с.
11. Василенко К. Український танець. К.: ІПК ПК, 1997. 282 с.
12. Васильченко Л. П. Природа словян. К., 2002. 236 с.
13. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. К.: Музична Україна, 1990. 150 с.
14. Верховинець Я. В. Верховинець М. Нарис про життя і творчість. Теорія українського народного танцю. К.: Музична Україна, 1990. С. 5–35.
15. Вірський П. У вихорі танцю. К.: Мистецтво, 1997. с. 49.
16. Вірський П. Фольклор як вид мистецтва очима: стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку: Матер. наук.-практ.конф. Київ, 28 лютого 2002 р. К., 2002. с. 47–49.
17. Воропай Олекса. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. К.: «Велес», 2005. 528 с.
18. Галайчук В. Демонологічні уявлення населення Середнього Полісся про русалок URL: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/VLNU_Ist/2008_43/09.pdf Назва з екрану. Дата доступу 11.11.2025
19. Галайчук В. В. Прозовий фольклор Київського Полісся. Полісся України : матеріали історико-етно-графічного дослідження. Львів : ІН НАН України, 1997. Вип. 1 : Київське Полісся. 1994. С. 229–244.
20. Герої та знаменитості в українській культурі. К. УЦКД, 1999. 352 с.
21. Голдрич О. Стан і завдання хореографічного мистецтва західного регіону. Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку: Матер. наук.-практ. конф. Київ, 28 лютого 2002 р. К., 2002. с. 82-87.
22. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. 3-тє вид., доп. й перероб. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2007. 320 с.
23. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. Луцьк : Вежа, 1997. 310 с.

24. Давидюк В. Русалки і русальці. Реліктові форми русальної звичаєвості. Давидюк В.Ф. Кроковеє колесо : нариси з історичної семантики українського фольклору. Київ : Наукова думка, 2002. С. 118–138.
25. Коваленко Н. Український народний танець: посіб. К.: Вища школа, 1990. с. 10-30.
26. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія : Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. Київ : Либідь, 1994. 384 с.
27. Культурна політика України: Матер. наук.-практ. конф. Київ, 11–13 квітня 1995. К.: УЦКД, 1995. 40 с.
28. Кутельмах К. Русалки в повір'ях поліщуків. *Записки НТШ*. Львів, 2001. Т. ССXLII : Праці Секції етнографії і фольклористики. С. 87–153.
29. Лексика українського народно-сценічного танцю: Автореф. дис. ...доктора мистецтва / КНУКіМ. К., 1998. 52 с.
30. Лексика українського народно-сценічного танцю. К.: Мистецтво, 1996. 494 с.
31. Лепкій Д. Весняні звичаї, обряди та веровання на Руси. Зоря. Львів, 1883. Ч. 14. с.102. с. 14-15.
32. Литвиненко В. Зразки народної хореографії. Підручник. К.: Альтерпрес, 2007. 468 с.
33. Маркевич М. Звичаї, повір'я, кухня і напитки малоросіян. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. К., 1997.
34. Народне хореографічне мистецтво України: К.: Музична Україна, 1963. 253 с.
35. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. Київ : Обереги, 1992. 88 с.
36. Петров В. Фольклор і проблема балто-слов'янської спільності. Слов'янське літературознавство і фольклористика. 1970. № 5. С. 60–73.
37. Розкриття джерел фольклорних танців Закарпаття. Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку: Матер. наук.-практ. конф. Київ, 28 лютого 2002р. К., 2002. С. 69–70.

38. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. К.: Мистецтво, 1974. 134 с.
39. Станішевський Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю: автореф. дис. ...д-ра мистецтвознавства.: КНУКіМ, 1998. 52 с.
40. Станішевський Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. К.: Мистецтво, 1996., 49 с.
41. Танці Закарпаття. Ужгород: Карпати, 1998. 144 с.
42. Авраменко В. Українські народні танки, музика і стрій Кн. 1-2. Голівуд, 1947. 80с.
43. Українські поети-романтики: Поетичні твори / Упор. І.О. Дзеверін, О. Гончартаін. К., 1987. С.106.
44. Фісун В. Демонологія центрального регіону Українського Полісся. Берегиня : Всеукраїнський народознавчий часопис. Київ, 1999. № 2 (21). С. 8–22. 31 с. 18
45. Чумарна. М. З початку світу: Україна в символах; передм. автора. Вид. 2-е, доп. Л. : Сполом, 2005. 285 с.
46. Чуперник Я. Феномен гуцульської хореографії. Коломия: Вік, 2001. с. 165.
47. Яценко М. Т. Українська романтична поезія 20-60-х років XIX ст. Українські поети-романтики: Поетичні твори. / Упор. І.О. Дзеверін, О. Гончартаін. К., 1987, 14–15.
48. Лісова пісня Forest Song Ukrainian ballet 2012. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=688yJ3GWS9E>. Дата доступу 11.11.2025.
49. Балет «Жизель», 7 лютого 2019 р., Вайле, гастролі Королівського театру Данії. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7r19YPYJUcU>. Дата доступу 11.11.2025.
50. English National Ballet's Giselle | 2024 West End Trailer. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7w6jDChi9T8>. Дата доступу 11.11.2025.
51. Promo Giselle KYIV MODERN-BALLET theatre (Жізель) <https://www.youtube.com/watch?v=c7KH2iQ9Slo>. Дата доступу 11.11.2025.

Додатки:





