

Міністерство освіти і науки України
Міністерство культури та інформаційної політики України
Київський національний університет культури і мистецтв
Факультет хореографічного мистецтва
Національна хореографічна спілка України
Приватний вищий навчальний заклад «Київський університет культури»



МАТЕРІАЛИ
Міжнародної науково-практичної конференції

**ТАНЕЦЬ І ПРОЦЕСИ ІДЕНТИФІКАЦІЇ:
ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ**

(м. Київ, 15–16 квітня 2022 року)

Київ
Видавничий центр КНУКіМ
2022

УДК 793.3+792.8

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 16 від 17 червня 2022 р.)*

Танець і процеси ідентифікації: історія і сучасність : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. [упор. А. М. Підлипська], м. Київ, 15–16 квітня 2022 р. – Київ : КНУКіМ, 2022. – 156 с.

Збірник укладено за матеріалами Міжнародної науково-практичної конференції «Танець і процеси ідентифікації: історія і сучасність», проведеної 15–16 квітня 2022 року факультетом хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв (у заочному форматі).

До збірника увійшли статті й тези з актуальних питань хореографічної культури, як-от: танець як засіб національної ідентифікації; хореографічне мистецтво в глобалізованому світі: проблеми ідентифікації; танець у процесах художньої та психофізичної самоідентифікації; специфіка хореографічної освіти в Україні; хореографічна культура України в контексті світової культури.

Для науковців, мистецтвознавців, культурологів, викладачів, аспірантів і студентів гуманітарних спеціальностей.

Автори статей відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, за належність поданого матеріалу їм особисто, за правильне цитування джерел та посилання на них.

Думки авторів можуть не збігатись із позицією упорядника.

Коритна Аліна Юріївна Історико-культурні передумови становлення школи бальної хореографії КНУКіМ	40
Підлипська Аліна Миколаївна Актуальні проблеми балету крізь призму українського авангарду 1920-х років	42
Данилюк Уляна Ігорівна Хореографія у драматичних театрах-студіях Києва 1920-х рр.	46
Вишотравка Людмила Іванівна Розвиток української балетної педагогіки другої половини ХХ ст. (на прикладі викладацької діяльності Т. Ахеян, Г. Березової, Н. Верекундової, З. Серкової)	50
Гресь Олександра Ігорівна Літературні твори української тематики середини ХІХ століття як джерело хореографічних інтерпретацій	54
ШестопаЛ Лідія Віталіївна Бально-танцювальна художня самодіяльність в УРСР на початку 1980-х рр.	56
Roman Mykyta Kazka Ukrainian Folk Ensemble – Gem of Ukrainian Culture in the Anthracite Coal Region [Микита Роман Український народний ансамбль «Казка» – перлина української культури в регіоні антрацитного вугілля]	57
Найда Юрій Михайлович Найда Віра Юріївна Дитяча студія при Державному академічному ансамблі пісні і танцю «Козаки Поділля» в системі позашкільної хореографічної освіти	62
Подкопай Євгенія Юріївна Музика народних танців крізь призму жанрової специфіки та формотворчої ролі	65
Аксьонов Олександр Борисович Музична регіоналістика у практиці концертмейстера українського народно-сценічного танцю	68
Соловйова Ірина Вячеславівна Творчість Раду Поклітару в оптиці постмодерністських тенденцій в хореографії	70
Федотова Наталя Володимирівна Прояви танцю контемпорарі як мистецтва в Україні	72
Волчукова Вікторія Миколаївна Тонкошкур Катерина Ігорівна Особливості втілення теми людських пороків балетмейстерами у сучасних хореографічних творах	75

Хоцяновська Людмила Францівна Гренадир Ірина Юріївна Особливості музичного оформлення балету на одну дію (на прикладі вистави «Гала: Галатея чи Пігмаліон?»).....	79
Підлипський Андрій Ігорович Хореографічна культура як поняття	83
Мартинюк Анна Анатоліївна Балетний театр сучасності	86
Литвиненко Віктор Андрійович Творча уява в роботі балетмейстера-режисера	88
Яценко Ольга Леонідівна Збереження історико-культурної самобутності народного танцю Аргентини в сучасних сценічних постановках	91
Кеба Мирослав Євгенович Систематизація застосування підйомів та зниження при виконанні фігур європейської програми бальних танців	93
Батєєва Наталія Петрівна Кизім Петро Миколайович Сучасний танець та його вплив на рівень змагальних програм у техніко-естетичних видах спорту.....	96
Перова Ганна Олексіївна Сольні та групові імпровізації в хореографії	99
Гладка Людмила Володимирівна Музика композиторів віденської класичної школи в уроці класичного танцю	102
Коресандович Наталя Миколаївна Діяльність концертмейстера хореографії в контексті сучасних тенденцій	106
Петров Денис Сергійович Дисципліна «Аналіз танцю» в контексті підготовки педагогів-хореографів.....	109
Єфанова Світлана Олександрівна Школи та студії класичного танцю для дорослих як соціальний феномен сьогодення.....	111

РОЗДІЛ 3. ТАНЕЦЬ У ТЕОРЕТИЧНІЙ ТА ПРИКЛАДНІЙ ПЛОЩИНІ: СТУДЕНТСЬКІ СТУДІЇ

Верещак Дмитро Вікторович Науковий керівник: Гутник Ірина Миколаївна Зоцаські танці як вияв героїзму українського народу в реаліях сьогодення	115
--	-----

Дурнева Діана Анатоліївна Науковий керівник: Підлипська Аліна Миколаївна Твір М. Хвильового «Я(Романтика)»: біографічний та інтерпретаційний аспекти	118
Цвік Віра Василівна Науковий керівник: Гутник Ірина Миколаївна Гілка оливи як символ миру у хореографічній сьюті «Середземноморська феєрія»	122
Полева Яна Вадимівна Науковий керівник: Вишотравка Людмила Іванівна Танець у процесах художньої та психофізичної самоідентифікації	126
Оглобля Олександра Дмитрівна Науковий керівник: Бігус Ольга Олегівна Ідентифікація африканського танцю. Перл Примус	128
Романюк Тетяна Сергіївна Науковий керівник: Павлюк Тетяна Сергіївна Унікальність німецького експресивного танцю	132
Печененко Людмила Сергіївна Науковий керівник: Підлипська Аліна Миколаївна Елементи купальської обрядовості в балетному театрі України	133
Погорелова Марія Артемівна Науковий керівник: Підлипська Аліна Миколаївна Біографія митця як джерело хореографічного твору	136
Біляєва Анастасія Олегівна Науковий керівник: Батєєва Наталя Петрівна Лабораторний метод постановки абсурдистського хореографічного твору	138
Журавльова Катерина Павлівна Науковий керівник: Лиманська Ольга Вікторівна До визначення поняття «візуалізація» у різних видах мистецтва	141
Золотова Єлізавета Сергіївна Науковий керівник: Гутник Ірина Миколаївна Тема життя та смерті у народному хореографічному мистецтві Мексики	144
Крошка Аліна Вячеславівна Науковий керівник: Павлюк Тетяна Сергіївна Феномен «монобалету»: термінологічний аспект	148
Матата Яна Василівна Науковий керівник: Хоцяновська Людмила Францівна Астрологія, кохання і танець – незвичне поєднання у балеті Константа Ламберта «Гороскоп»	150

Захожа Вікторія Сергіївна

Науковий керівник: **Путіліна Тетяна Миколаївна**

Підходи до визначення терміну «танець контемпорарі»

в українському науковому дискурсі..... 153

Розділ 1

Палітра ідентифікацій людини крізь призму хореологічних рефлексій



Мова Людмила Вікторівна,
*доктор психологічних наук, доцент,
професор кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

РЕАКЦІЯ ТІЛА ПІД ЧАС ВІЙНИ. ПОСТУПОВЕ ПОВЕРНЕННЯ ДО ТАНЦЮ ІЗ КРИЗОВОГО СТАНУ

Сьогодні ми всі знаходимось в стані, коли порушено кордони і цілісність нашої країни. Це набагато складніше для кожного з нас, ніж може здатися на перший погляд. Заклади вищої освіти країни вийшли на онлайн навчання через місяць після початку війни, розпочатої 24.02.2022 року військовими РФ на території нашої країни. Те, що досі відбувається в Україні, не може не впливати на стан усіх українців. Представлені тези ґрунтуються на теорії травми Пітера А. Левін [3], знаннях з тілесно-орієнтованої і танцювально-рухової терапії та власному практичному досвіді, і є, на нашу думку, своєчасними і важливими для розуміння деяких нюансів в організації роботи зі студентами-хореографами.

Сучасні дослідження екстремальних навантажень проводились перш за все у зв'язку з війнами, особливо починаючи з 1980-х років. Термін «травматичний стрес», «психологічна травма» характеризують як подію високої інтенсивності при одночасній відсутності можливості адекватного подолання та перевищенні пристосувального потенціалу індивіда. При цьому, як наслідок, може бути порушення адаптації та розлади, пов'язані зі стресом.

Ще одне визначення травматичної події та травматичного стресу можна окреслити як критичні життєві події, наприклад загроза смерті прямо чи опосередковано, тяжке поранення, загрози з фізичними наслідками, що може стосуватись індивіда, але може бути і стосовно близьких людей, тобто любі загрозові для життя події, які небажані, мають негативний вплив і високу інтенсивність, неконтрольовані або слабо контрольовані, непередбачувані.

Люди по-різному реагують на події однакової інтенсивності, тобто на ідентичні стресори. Є стресори і певний процес оцінки події з різних точок зору (контрольованість, ресурсність тощо). Якості особистості та соціальні фактори можуть більшою чи меншою мірою спровокувати стресову реакцію. На це впливають такі характеристики, як-от:

- стабільність, тобто риси особистості, стійкі в часі, незалежно від ситуації;
- «душевне здоров'я» як можливість справлятися з внутрішніми і зовнішніми потребами;

- витривалість (стійкість), комплексна система стверджень стосовно себе самого та оточуючого світу.

Отже, травма в широкому розумінні – це свого роду втрата або зруйнування нормальних зв'язків (з собою, з іншими людьми, з оточуючим світом). При цьому можливість вибору дуже зменшується та суттєво зменшуються життєві сили і потенціал для дії, реалізації мрії.

Відомо, що відділи мозку, які відповідають за інстинктивну поведінку, практично ідентичні у людей і тварин. У останніх, схоже, є природня здатність при ситуації «лишився живим», в буквальному сенсі «струшувати з себе» наслідки зіткнення з хижаками і продовжувати жити так, ніби нічого не сталось. Більшість тварин мають фізіологічний механізм, який дозволяє їм, ледве уникнувши смерті, одразу ж повертатись до нормального існування. Відновлювальний процес – це тремтіння, що перетворюється в потужний струс тіла, спонтанну зміну дихання. Це реально дуже схоже з тим, що спостерігається на багатьох шаманських ритуалах зцілення.

Дуже важливо зрозуміти і пам'ятати, що травма – це в першу чергу тілесний процес, а вже потім емоційний та психологічний.

Характерні симптоми, які можуть виникати:

- перезбудження (прискорюється серцебиття, труднощі з диханням, переривчасте, поверхневе, напруга м'язів, поколювання в тілі);

- спазми в тілі та обмеження сприйняття (звуження поля зору), зміна дихання, тонусу м'язів, тобто все, що сприяє збільшенню боєздатності організму;

- дисоціація та реакція уникнення (відмежування від події, начебто її немає; ще може відбутися втрата зв'язку з якоюсь частиною власного організму, наче її не існує. Часто хронічна біль може «представляти інтереси» таких «вимкнених» частин тіла/організму.

Інстинкти призводять нас до одного з трьох станів: замри, борися або біжи.

Заціпеніння призводить до втрати чутливості. Характерним є те, що енергія буквально застигає всередині організму і при тілесних пошкодженнях, і при сильних переживаннях. Додаткова тривожність лишається, навіть коли ситуація і стан змінюються. Танцювально-рухова психотерапія використовує таке запитання: «що дозволяє мені відчувати себе цілісно?»

Травма – в першу чергу фізіологічне явище. І це те, що відбувається з організмом людини і її інстинктами, що вже потім емоції, розум, дух.

Тварина не розмірковує, вона – діє. Людина, виходячи із заціпеніння, лякається потужності власної енергії та агресії, починає чинити супротив силі цих переживань. Важливе і необхідне скидання енергії не відбувається. А невідреагована енергія накопичується в нервовій системі.

Те, що пропонує Леві, не є психотерапією з його точки зору, як фізіолога. Але ТОТ (тілесно-орієнтована терапія) і ТРТ (тілесно-рухлива терапія) використовують подібні варіанти роботи, і ми можемо говори-

ти, і з власного досвіду в тому числі, що терапевтичний ефект є можливим.

Першою найважливішою умовою якісного виходу зі стресу, з травмованого стану людини Леві вважає неспішність. Від себе додам, що це є також універсальним базовим поняттям в психотерапії взагалі.

Під час роботи, ТРТ-терапевти завжди говорять, що важливо дати собі час, стільки часу скільки є необхідним, для того, щоб відчувати контакт з власним тілом, відчуттями, його імпульсами, патернами... Щоб познайомитись з мудрістю власного тіла [1].

У роботі з травмою відбувається те саме, повільне і поступове повернення до здорового стану. Зараз в нашій країні майже всі наші люди травмовані, і студенти не виключення. Навіть ті, хто знаходиться в безпеці, не відчувають стовідсотково себе в ресурсі і нормі. Тому вихід в танцювальні зали, навіть там де є така можливість для наших студентів, має бути поступовим, з урахуванням відсутності звичних життєвих сил, і попередженням травмування. Використання відкритих позицій також може визивати певний, інколи несвідомий супротив, який виникає як момент самозбереження, і потребує великих енергозатрат для виконання. Наголосимо, що навіть виконання дуже простого руху руками, звичного, як виведення у відкриту позицію, може призвести до стану виснаження.

Дихання також важливо використовувати обережно, оскільки поглиблене дихання для людини в стресовому стані може привести до сліз на очах, підіймаючи глибинні почуття, контакт з якими в стані стресу без відповідного ресурсу може призвести до погіршення самопочуття на всіх рівнях. Необхідний час, щоб визнати, що є лють, жах, почуття повної безпорадності... Увага до всіх своїх емоцій. Але це має бути досить обережно по відношенню до себе.

Ще одна з важливих умов – спокійне і безпечне місце для роботи, для виконання запропонованих вправ. Що зараз для більшості наших студентів не є можливим.

Усвідомлення, що для більшості українців багато чого вже не буде так, як раніше, потребує часу і ресурсу. Але діяти необхідно кожного дня.

Отже:

- в першу чергу порушено територіальні і особистісні кордони, тому важливо працювати на відновлення відчуття кордонів власного тіла, використовуючи певні вправи [3];
- ґрунт під ногами загублено, тому необхідно працювати із темою «заземлення», центрування та дихання;
- використовувати роботу з темою стихій, як виток енергії ресурсу і додаткової активації ресурсів власного тіла [2];
- працювати на усвідомлення того, які відчуття в моєму тілі «маякують» мені, що у мене все добре, я відчуваюсь цілісно.

До технік «струшування» та «розтрушування» тіла можна повертатись по відчуттях, за необхідністю.

Підсумовуючи, ще раз наголосимо: 1) тілесні відчуття, навіть більшою мірою, ніж сильні емоції, є ключом до зцілення травми, виходу зі стану несвідомої стресової реакції; 2) пам'ятаємо, що всі ми зараз знаходимось в стресовому стані, тому важливим є бережне ставлення до себе і студентів при виході на заняття; 3) важливо з розумінням ставитись до власних фізичних і психологічних станів і станів студентів (виснаженість, відсутність ресурсу, небажання/неможливість багато рухатись, відсутність мотивації для навчання, «застиглість» почуттів); 4) навіть лише для адаптації до ситуації нестабільності необхідно багато енергії та зусиль.

Список посилань

1. Енциклопедичний словник з арт-терапії / О. Л. Вознесенська, О. М. Скар, О. А. Бреусенко-Кузнецов, О. О. Деркач, Л. В. Мова та ін. За заг. ред. О. Л. Вознесенської, О. М. Скар. Київ : Видавець ФОП Назаренко Т. В., 2017. 312 с.
2. Мова Л. Енергія стихій, людське тіло і танець. Цілющі сили природи: еко-арттерапія. Ред.: О. Л. Вознесенська, Л. О. Подкоритова. Київ : ФОП «Назаренко Тетяна Вікторівна», 2021. С. 98–108.
3. Piter A. Levine, Ph.D. Healing Trauma: A Pioneering Program for Reastoring the Wisdom of Your Body. Sounds True; Pap/Com edition, 2008. 104 p.

Чепалов Олександр Іванович,
*доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

«ЗОЛОТІ ВОРОТА» – ОБЕРІГ СТАРОДАВНЬОГО КИЄВА

Балет Баварської опери у останній тиждень березня та впритул до перших днів квітня 2022 р. показав усі переваги репертуарного театру в балетному фестивалі (Ballettfestwoche). Продемонстровано було багато танцювальних коштовностей та модерних експериментів – перетворена класика («Лебедине озеро»), архівна «Жізель», неокласика Дж. Баланчіна («Коштовності»), своєрідна версія «Попелюшки» С. Прокоф'єва та два вечори сучасної хореографії (в кожному по три невеликих композиції).

У зв'язку з епідемією COVID-19 й підвищеним рівнем травматизму труппа стійко переборювала труднощі, проте заміни провідних артистів та навіть цілих вистав уникнути не пощастило. У «Лебединому озері»

пішли на компроміс: не відмінати аншлагову виставу, а скоротити віртуозні фрагменти ролі Одилії. Глядачів попередили, що тридцяти двох фуєте не буде, бо виконавиця тільки-но вийшла з декретної відпустки. Але там, де фуєте й не очікували, сучасні балетмейстері підкорювали свідомість присутніх ефектними кунштюками, несподіваними режисерськими прийомами.

У центрі уваги першого вечора «Passagen» (буквально «Проходи») опинилися роботи 50-річних хореографів Девіда Доусона (David Dawson), Марко Гьоке (Marco Goetze), Олексія Ратманського (Alexei Ratmansky). Аби розібратися в їхньому задумі, не обов'язково було «розшифровувати» назви робіт – вони, зазвичай, абстраговані або провокаційні. Гьоке, наприклад, умістив героїв своєї композиції «Sweet bones` melody» у постапокаліптичну атмосферу «ядерної зими», де перелякані людинки, що здригувалися у конвульсіях, у фіналі спромоглися зберегти живого білого голуба як символ надії на краще майбутнє.

Особливий ентузіазм викликав другий вечір сучасної хореографії «Paradigma», де була показана композиція ізраїльських постановників Шарон Еяль та Гай Беар (Sharon Eyal & Gai Behar) «Bedroom Folk» («Народ у спальні»). Є очевидним зв'язок цих авторів з творчістю їхнього видатного співвітчизника хореографа Охада Нахаріна (Ohad Naharin).

Імпульси електронної музики формують потужний енергетичний центр, що примушує танцівників спонтанно пересуватися чи то єдиною групою, чи то сегментами, що розпадаються. Хореографія Шерон Еяль заснована не на історії, а на структурі, розробленій під час репетицій. У даному випадку танцівники отримують імпровізаційний матеріал руху від постановниці, потім розвивають його разом з хореографом і, нарешті, сплітають у фіксовану партитуру рухів.

Ш. Еяль неодноразово підкреслювала, що цей процес заснований на емоціях, спонтанності та інстинкті, бо вона хоче, аби глядачі були відкритими. Для неї це не інтелектуальні уподобання, а форма натхнення, яку хореографія отримує від життя, від кохання та гарного мистецтва, а також від конкретного моменту. Тобто так, як і її почуття світліші в один день і темніші в інший, хореографічні доробки також є структурами, які проявляються в різних аспектах. Інтелект грає тут підпорядковану роль.

При цьому Ш. Еяль хоче зберегти радість танців, почувати себе вільно і ні в чому не обмежуватися. Інтегровані парадигмальні рухи голови, а також інші послідовності рухів, що немов ніколи не зупиняються, а замість цього постійно змінюються і модифікуються аналогічно звуковому колажу з його різною динамікою, звуками і ритмами. Це, наприклад, танцювальна вечірка, зграя птахів, головорізи, коні, дресура, божевільня, бій тіней, солдатський корпус, вправи на релаксацію, канібали, коханці, лебедине озеро, танцюючі машини...

Таким чином, Еяль і Беар використовують новий хореографічний матеріал для створення процесу, що допускає відхилення, незважаючи на його суворість, прив'язане до основного імпульсу. У послідовність впле-

тені цитати з класичного балету, типових латиноамериканських танців, дизайнерської ходи для модного подіуму або клубних рухів, іноді з іронічним підморгуванням, іноді із загрозливо войовничим відтінком. Константа хореографічної метаморфози, що відбувається, – хода танцівника, що визначена ритмом музики й ніколи повністю не стихає. Занепокоєння, яке здатна викликати хореографія, викликається, з одного боку, звуковим колажем і оформленням сценічного простору криваво-червоною світловою смугою, що змінюється в розмірах на задньому плані.

З іншого боку, у час, коли виникають індивідуальні елементи, вони неодноразово поглинаються основним ритмом. Тож здається, що немає порятунку від влади натовпу. Прорив, бунт і ухил виявляються справою важкою в порівнянні з тягою, що захоплює за собою більшість. Проте є більш тривалі соло, що складають контрапункт формуванню групи. Усеосязна дуга напруги, яку здатні створити Шерон Еяль і Гай Бехар, заснована на тому факті, що окремі частини «Народу в спальні» тривають достатньо довго, щоб у людини виникло відчуття, що він знає послідовність рухів і може їх повторити. Але на той час вже сформувалися нові персонажі і подорож триває... На музичному рівні залишається неясним, чи визначає музика хореографічну послідовність або кінець рухи танцюристів створюють пульс того, що відбувається і тим самим створюють керуючий ними закон.

На фоні цих композицій не загублюються й інші хореографи, але емоційний ключ вечора, безумовно, тримають найбільш креативні й талановиті.

Суттєва риса як першого, так і другого вечора: кольори емоційних станів серця (ширше – багатоманітні відтінки людського існування) стають «мелодіями», де зміни фізичного стану перетворюються на емоційні висловлювання через багату можливостями виражальну мову тіла. Відповідно підвищене значення тут отримує музичний супровід. Обертальні та спіралеподібні зразки руху провокує музика Мар'яна Мозетича в концерті для скрипки та струнних (хореограф Д. Доусон, композиція «Справи сердечні»). «Солодкі» мелодії в аранжуванні Раймонда Зелменіса стають основою для композиції Д. Доусона, а скороминущість епізодів у «Картинках з виставки» М. Мусоргського підкреслюється музичними «прогулянками», передбаченими композитором та вигадливо використаними О. Ратманським у драматургії балетного видовища. Хореограф втілює саме фортепіанну, оригінальну музику на відміну від популярної переробки клавіру Мусоргського на барвисту оркестрову партитуру. Додаткові фарби хореографічного трактування О. Ратманський шукає у полотнах В. Кандинського (знаходяться в одній з мюнхенських художніх галерей), роблячи їх не тільки тлом, а й активним співучасником сценічної дії.

Композиція Доусона більше схожа на «Птахів» М. Каннінгхема, ніж на стиль У. Форсайта, з яким він співпрацював. Хоча сам Доусон стверджує, що його надихає усе, що коли-небудь існувало і усе, що існує за-

раз. Як на мене, в його композиціях присутній Дж. Баланчін, як автор вихідної естетичної позиції. У показаній роботі відчувається музичний мінімалізм і неокласика. Незрозуміло лише, звідки взялася назва «Справи сердечні». Можна зрозуміти це як сердечне кохання, адже тут усі літають, обертаються, зависають в підтримках. При цьому світло малює геометричні проєкції на заднику.

Доречно згадати, що киянин Олексій Ратманський відмовився після нападу Росії на Україну випускати балет з трупною московського Большого театру. На березневій прем'єрі «Картинок з виставки» в Мюнхені Ратманський додав до сценографії вистави у фіналі жовтоблакитну композицію. Адже останній номер цієї балетної одноактівки у лібрето має назву «Золоті ворота». Сьогодні цей символ стародавнього Києва залишається незайманим і, цілком можливо, з часом перетвориться на Триумфальну арку перемоги України над путінськими загарбниками.



Чілікіна Наталія Олександрівна,
*кандидат мистецтвознавства, викладач,
Наньчанський державний університет,
КНР*

Вітаю всіх учасників та організаторів Міжнародної науково-практичної конференції «Танець і процеси ідентифікації: історія і сучасність»!

Зараз ми і всі наші співвітчизники переживаємо вкрай важкі часи захисту нашої незалежної держави. Під загрозою опинилися саме українська ідентичність, українська самобутність, українська культура.

Пишаюсь тим, що ви знайшли сили та можливості не тільки продовжити робити справу, в якій ви професіонали, а й думати про майбутнє, про мирний час, який неодмінно прийде. Адже, думати про культуру під час війни – це вірити в нашу Перемогу! Бо саме українську культуру зараз захищають наші воїни.

Люди всього світи підтримують Україну в її боротьбі. Вони не лише збирають кошти та передають необхідні речі, вони починають вивчати та долучатися до нашої культури і мистецтва. В КНР дуже багато таких людей, а студенти мистецьких ЗВО з великою цікавістю вивчають українські танці. Так, студенти Наньчанського державного університету вміють танцювати «Аркан», українську польку, козачок, навіть намагаються оволодіти технічними елементами «Гопака» та захоплюються майстерністю професійних ансамблів України. Незважаючи на офіційну нейтральну позицію керівництва країни, більшість з них відкрито висловлюють підтримку Україні.

Бажаю всім плідної праці та найскорішої перемоги!
Слава Україні! Героям Слава!

Vidmantas Mačiulskis,
*Doctor of Arts, professor, Head of the Dance Department,
Klaipėda Faculty of the Lithuanian Academy of Music and Theater,
Lithuania*

DANCE AS A SIGN OF ETHNIC IDENTITY

The spread of fire, the bow, the wheel, the invention of gunpowder, paper, and printed writing have been the most typical signs of universal culture (globalization) since ancient times. It is in the very nature of man that he strives not only to know the world, but also to subjugate it to himself – to establish himself as a biological species throughout our planet.

However, all the inventions did not threaten to split the identity of the ethnosociety (i.e. tribe, nation) and the core of its self until the late centuries. The tribe, the nation, remained healthy, vibrant and sought to establish itself in the world precisely with its own identity.

Today's globalization attacks not only the core of ethnic, national, but also individual identity. A person who sits at a computer all day, constantly browsing the Internet, is increasingly separated from natural culture, begins to live in a virtual, constructed world. Such a person increasingly loses not only the image of the Motherland, the fullness of its experience, but also the feeling of attachment to other people based on emotionality and direct communication.

The main source of social meaning today is the search for identity – collective and individual, imposed or constructed. In the opinion of M. Castello, a prominent cultural researcher: «In today's world, regardless of the prevalence of global culture, people gather on the basis of identity – religious, ethnic, territorial, national.»

Identity is the identity of each of us, the features of individuality and uniqueness. Our identity is composed of many composite elements: national, social, religious, cultural, regional, professional.... The change of those elements is very uneven, just as the dominance of the components is uneven. Identity development is a lifelong process. Historical memory, cultural heritage, citizenship, national patriotism, and the ability to adapt to the demands of today's culture are intertwined here.

Folklore, which is used to create national identity, is as much about what the nation perceives at a given time as it is about what is real, authentic. Whether such things and views existed for a long time or a relatively short period of time is probably of little importance. It doesn't even matter if such things and views were characteristic of a certain group of ancestors, then their symbolic significance increases.

National identity is created by a collective identity system, as Spicer called it, describing what he considers to be the main features of such a system: «The relationship between individuals and special cultural elements, symbols, is the main feature of a collective identity system. In addition to the

symbols of the region and language, the components of the general identity system are also music, dances and heroes». What Spicer is talking about are the kinds of behavior that folklorists often call tradition, and what ordinary individuals see as the things that give their culture its distinctiveness.

Dance is one of the signs of cultural identity that signifies the difference between a nation or a group, it is a cultural trait that members of an ethnic group considered and consider significant, giving it an ethnic category.

[Мачульськіс Відмантас,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедрою танцю, Клайпедський факультет
Литовської академії музики та театру, Литва

ТАНЕЦЬ ЯК ОЗНАКА ЕТНІЧНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Поширення вогню, луку, колеса, винахід пороху, паперу, друкованої писемності були найхарактернішими ознаками загальнолюдської культури (глобалізації) з давніх часів. У самій природі людини закладено прагнення не лише пізнати світ, а й підпорядкувати його собі – утвердитися як біологічний вид на всій нашій планеті.

Однак усі винаходи не загрожували розколоті ідентичність етносоціуму (тобто племені, нації) та ядро його самості до останніх століть. Плем'я, нація залишалися здоровими, живими і прагнули утвердитись у світі саме своєю ідентичністю.

Сьогоднішня глобалізація атакує не лише ядро етнічної, національної, а й індивідуальної ідентичності. Людина, яка цілими днями сидить за комп'ютером, постійно переглядаючи Інтернет, все більше відривається від природної культури, починає жити у віртуальному, сконструйованому світі. Така людина все більше втрачає не тільки образ Батьківщини, повноту її переживання, а й почуття прихильності до інших людей, засноване на емоційності та безпосередньому спілкуванні.

Головне джерело соціального сенсу сьогодні – пошук ідентичності – колективної та індивідуальної, нав'язаної чи сконструйованої. На думку визначного культуролога М. Кастелло, «у сучасному світі, незалежно від переважання глобальної культури, люди об'єднуються за ознакою ідентичності – релігійної, етнічної, територіальної, національної».

Ідентичність – це особистість кожного з нас, риси індивідуальності та неповторності. Наша ідентичність складається з багатьох елементів: національних, соціальних, релігійних, культурних, регіональних, професійних... Зміна цих елементів дуже нерівномірна, як нерівномірне і домінування компонентів. Розвиток особистості – це процес, який триває упродовж усього життя. Тут переплітаються історична пам'ять, культурна спадщина, громадянськість, національний патріотизм, здатність адаптуватися до вимог сучасної культури.

Фольклор, який використовується для створення національної ідентичності, стосується як того, що нація сприймає зараз, так і того, що є реальним, автентичним. Чи існували такі речі та погляди упродовж тривалого часу чи відносно короткого періоду часу, ймовірно, не має великого значення. І навіть неважливо, чи були такі речі та погляди властиві певній групі предків, тоді їхнє символічне значення зростає.

Національна ідентичність створюється системою колективної ідентичності, як назвав її Спайсер, описуючи те, що він вважає основними рисами такої системи: «Відносини між індивідами та особливими культурними елементами, символами є головною рисою системи колективної ідентичності. Крім символів регіону та мови, складниками загальної системи ідентичності є також музика, танці та герої». Спайсер має на увазі ті види поведінки, які фольклористи часто називають традицією, і те, що звичайні люди бачать у речах, які надають їхній культурі своєрідності.

Танець є однією з ознак культурної ідентичності, що означає відмінність нації чи групи, це риса культури, яку члени етносу вважали та вважають значимою, надаючи їй етнічну категорію.]

Морозов Артем Ігорович,
*кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

ТВОРЧИЙ МЕТОД ВАСИЛЯ АВРАМЕНКА В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ

Сьогодні актуалізується діяльність видатних творців українського народно-сценічного танцю початку-середини ХХ століття в її не лише практичній, а й у теоретичній, а особливо ідеологічній площині.

В умовах війни з РФ визначення народного танцю як національної зброї, сформульоване Василем Авраменком, сприймається надзвичайно своєчасно. Замість ідеї взаємозближення, що виступало повідним наративом упродовж десятиліть, злободенною є ідея розмежування з «руським міром», а вірніше – категоричного відмежування від нього, розкриття особливостей українського танцю як вияву національної ідентичності.

В. Авраменко теоретично обґрунтував і реалізував у практичній діяльності танцівника й хореографа нову концепцію українського народно-сценічного танцю, що логічно випливала з ідеологічних підвалин національної революції і кристалізувалася в його художньому кредо: «Український танок – не пустощі, він – основний вид нашої культури, це – національна зброя» [3].

Опинившись у Калішському (Польща) таборі для військовополонених українських бійців, В. Авраменко розгорнув активну діяльність по організації танцювальної школи, через яку пройшло близько 1200 осіб [3]. Заняття у школі піднімали бойовий дух вояків, мобілізували на подальшу боротьбу. Це й спричинило до закриття школи польською владою. Згодом, перебуваючи на Волині та в Галичині, В. Авраменко відкрив десятки танцювальних шкіл, у яких, залучаючи нових учнів до занять народним хореографічним мистецтвом, прищеплював їм уявлення про героїчний козацький танець, ідею національного визволення, відбиту в пластичному образі. Властива козацьким танцям змагальність трактувалася В. Авраменком не як парубоцька розвага, а як художнє відображення боротьби за волю України.

Виступаючи разом з учнями своєї школи в Галичині, В. Авраменко розкривав героїку бойового танцю запорожців. Чіткі ритми напружених пластичних образів танцю відтворювали драматизм боротьби, були мобілізаційним чинником вияву солідарної волі виконавців.

У Галичині В. Авраменко знайомиться з діями українського національно-спортивного руху, зокрема, з І. Боберським, який присвятив йому статтю «Два вечори Авраменка» [1]. Їх зближувало однакове розуміння національної мети, трактування танцю і спорту як потужних засобів національного виховання. Творче спілкування В. Авраменка й діячів спортивного руху, з одного боку, збагатило галичан усвідомленням особливої ролі танцю в українській культурі, а з другого – мотивувало хореографа й віртуозного танцівника до пошуку нових комбінацій складно-технічних рухів, активнішого використання окремих рухів з арсеналу гімнастики, акробатики тощо.

Концерти В. Авраменка, які відзначалися життєствердним пафосом, національною спрямованістю, відразу потрапили в поле зору польської жандармерії. Постійні переслідування, що завершилися трьома арештами, змусили В. Авраменка переїхати у Подєбради (Чехословаччина), де, не відчуваючи утисків з боку влади, розгорнула свою національну культурну діяльність українська еміграція. 1925-го року В. Авраменко емігрував на Американський континент.

Вірний своїй ідеї щодо відродження українського танцю, В. Авраменко відкриває танцювальні школи у Чикаго, куди він прибув 1928 р., потім у Детройті, а вже 1929-го року – в Нью-Йорку. Він скрізь готує «інструкторів» – учителів українського танцю, разом з учнями своїх шкіл дає звітні концерти перед громадами, виступає з доповідями на тему «Відродження українського танцю». Учні В. Авраменка, роз'їжджаючись по рідних штатах, своєю чергою відкривали власні школи танцю, організували танцювальні гуртки, поширюючи українське танцювальне мистецтво по всій Америці [2].

Вершиною успіху В. Авраменка як балетмейстера й віртуозного виконавця був виступ на сцені Метрополітен-опера 25 травня 1931 р., організований митцем на відзначення 10-річчя своєї першої танцювальної

школи в Україні. Про цей виступ рецензент Генрі Бекет, зокрема, писав у газеті «New-York evening Post» за 25 травня 1931 р.: «Хоч на сцені було понад 600 осіб від 6-літнього дівчатка до 60-літнього дідуся разом із народним оркестром, мішаним хором на 100 голосів та 500 танцюристами – все це, і чудовий вид, і величні досконалі дії, є досягненням однієї людини. Це Василь Авраменко, без сумніву, людина виняткової індивідуальності, високих талантів – можливо, і геній. Йому тільки 35 років... а ось тепер, як творець українського національного балету, він став ідолом української еміграції в Америці» [цит. за: 2]. В. Авраменко вперше вивів український народний танець на світову арену. Той самий рецензент відзначав, що вистава стала «великим показом українського народного танцю» і підкреслював, що В. Авраменко «робить українців гордими українцями» [цит. за: 2].

У 1932 р. ансамбль В. Авраменка і хор О. Кошиця успішно виступили у Вашингтоні на святкуванні 200-річчя з дня народження Джорджа Вашингтона, згодом дали ще 30 концертів у різних містах Америки, з успіхом гастролювали в Канаді, Австралії.

Спільна концертна діяльність О. Кошиця і В. Авраменка, що представляла шедеври виконавської майстерності, була справжнім проривом української пісні і танцю й забезпечила виконання тієї високої місії, котру покладало на О. Кошиця керівництво Української Народної Республіки, споряджаючи його в закордонне турне для ознайомлення світової громадськості з мистецтвом України, а через мистецтво – з українським народом.

В. Авраменко збагатив українську народно-сценічну хореографію, створивши ряд танців («Чумак», «Гонта», «Довбуш», «Вільний гуцул», «Катерина», «Гопак колом», «Гопак парубоцький», «Запорозький герць», «Аркан коломийський», «Великодня гаївка», «Метелиця», «Журавель весільний» та ін.) та хореографічних картин й вистав («За Україну», «Чумаки», «Січ отамана Сірка», «Довбушева ніч», «Великдень в Україні», «Русалки» та ін.). Осмислюючи різні форми народного танцю – чоловічого й жіночого, сольного, парного, групового, масового, обрядового й побутового, ліричного й героїчного, В. Авраменко особливу увагу приділяв героїчному чоловічому танцю, насажуючи його ідеєю національно-визвольної боротьби. В. Авраменко і вихованці його школи, презентуючи український танець на світовій сцені, не лише розкривали характер народу, багатство і красу його культури, а висловлювали свою активну громадянську позицію, сприяли відродженню вільної України.

За десять років активної роботи на Американському континенті (1925–1935) В. Авраменко здобув заслужену славу як віртуозний виконавець, талановитий постановник і педагог-хореограф, який підготував у танцювальних школах десятки тисяч української молоді.

У другій половині 1930-х рр. бурхлива творча енергія В. Авраменка переключалася на кіно. Опановуючи цей новий, прибутковий, як він сподівався, вид мистецтва, В. Авраменко залишився насамперед танцю-

ристом. Про це свідчить навіть бренд створеного ним у 1935 р. «Комітету Першої української говорячої (звукової. – А. М.) фільми». У центрі був зображений сам В. Авраменко в образі Гонти – героя славнозвісного танцю. Зверху – тризуб. Назва бренду – «Студія балетна і фільмова артиста балетмейстера Василя Авраменка», напис, який розкривав ставлення майстра до народного танцю, – «Діамант дорогий на дорозі лежав, був потоптаний весь, важким пилом припав. І ніхто не підняв діаманту того, йшло люде і цуралось його» [2].

В. Авраменко поставив два повнометражних фільми – «Наталка Полтавка» (1936 р.) та «Запорожець за Дунаєм» (1938 р.), в якому було задіяно 200 українських танцюристів [2]. Поява на американському екрані фільмових версій найбільш репертуарних п'єс українського театру стала поштовхом для екранізації обох цих творів і в радянській Україні (І. Кавалерідзе, відомий скульптор і кінорежисер, поставив їх на Київській кіностудії). Конкуренція, що мала політичне підґрунтя, переросла у справжню «кінодуель» після того, як уряд США дозволив показ фільмів І. Кавалерідзе в Америці.

Значення здійснених В. Авраменком екранізацій полягає насамперед у тому, що «фільми зафіксували постановки його танців – сольних, групових, масових, його сценографію, участь його самого як танцюриста та виступи талановитих аматорів з українських громад США та Канади» [2].

В. Авраменка називали «генієм українського танцю», «лицарем українського танцю» та «батьком українського танцю». Віртуозність у його танцеві і створених ним хореографічних композиціях, балетних виставах була засобом реалізації концепції танцю як національної зброї, надавши пластичному образу ідейного змісту. Танець В. Авраменка мобілізував і консолідував енергію виконавців і глядачів, спрямовуючи на подальшу боротьбу. Це було особливістю художньої концепції балетмейстера, і це актуалізує його творчий метод сьогодні.

Список посилань

1. Боберський І. Два вечори Авраменка. Вінніпег, 1927. 11 с.
2. Корсун Л. Василь Авраменко – лицар українського танцю. *Час і Події*. 2009. № 10. URL : <https://www.chasipodii.net/article/4429/>
3. Осока С. Василь Авраменко: «Український танець – це національна зброя». *Ukrainian People*. 2017. 5 квітня. URL : <https://ukrainianpeople.us/%D0%B2%D0%B0%D1%81>

Луговенко Тетяна Георгіївна,
*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри естрадно-сценічних жанрів,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтва, Київ, Україна*

РОЛЬ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ У ПРОЦЕСАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ

Одне з актуальних питань, яке може розглядатися полівекторно – танець як засіб національної ідентифікації. Враховуючи сьогоденний стан в країні, важливо звернутися до проблеми місця та ролі народного танцю як культурного зображення самоідентифікації народу у сучасному хореографічному мистецтві.

Ця думка не потребує додаткових доказів, тому що філософами, культурологами та мистецтвознавцями давно доведена аксіоматичність такого твердження. Самоідентифікацію особистості в різних ракурсах розглядає Ігор Павлюк [3, 148], Г. Ковальова акцентує увагу на проблемі національної ідентифікації, яку можна вирішити тільки певним комплексом дій та інституцій, головними з яких є національне виховання та освіта [2, 59].

В останні роки стилі та напрями сучасної хореографії посідають все вагомніше місце в пріоритетах молоді, і це цілком зрозуміло. Прагнення нового покоління бути в тренді та не відставати від відомих світових зразків є позитивним, але ж пам'ятати свої коріння та бути ідентифікованими не тільки за назвою країни, а й за суттю та темою свого хореографічного твору – набагато продуктивніше. Мова не йде про те, що треба всім згадати кращі традиції радянських часів, а про те, що ті найкращі надбання, які збереглися до нині треба не тільки пам'ятати, а й розвивати в умовах сьогодення з використанням сучасних можливостей.

Подивимося на питання з професійної точки зору та на можливості закладів вищої освіти щодо реалізації цього питання. Кожен мистецький та багато інших університетів (педагогічні, спортивні, гуманітарні) мають кафедру хореографії, і в більшості випадків це кафедра сучасної хореографії. Кафедри ж народної хореографії зникають, і це можна зрозуміти, адже ринок потребує спеціалістів сучасних хореографічних напрямів. Дисципліни освітньо-професійних програм за спеціальністю 024 «Хореографія» мають різні назви, але майже однаковий зміст. Можна говорити про індивідуальний досвід кожного ЗВО, педагогічні напрацювання та підходи, про що свідчать авторські навчальні програми, але скрізь у навчальному матеріалі прослідковуються сучасні напрями хореографії, нехай і найкращі, найпрогресивніші, але все ж таки європейські та американські зразки. А що ж із самоідентифікацією?

Одним з можливих шляхів осучаснення та часткового вирішення проблеми ідентифікації через народно-сценічний танець є інтерпретація фольклору, або стилізація народного танцю. Дисципліни з такими назвами існують в переліку багатьох освітньо-професійних програм по підготовці зі спеціальності «Хореографія», якщо не в обов'язковому, то у вибірковому блоці. Про презентацію фольклорного матеріалу засобами сучасної хореографії вже існують наукові напрацювання, ця тема активно розглядається в різноманітних науково-практичних конференціях. Володимир Грек, один з практиків в цьому напрямку хореографії, спираючись на власний педагогічний досвід, зауважує: «Процес інтерпретації народного танцю засобами сучасної хореографії складний і творчий, що вимагає від балетмейстера неабияких знань та навичок роботи з лексичним наповненням народного танцю та технічних принципів сучасної хореографії» [1, 169]. Вивчення технічних принципів сучасної хореографії в повному обсязі задовольняє зміст навчальних програм, але що робити з лексичним наповненням народного танцю? Виходячи з цієї думки, виникає наступне питання – як можна займатися реформацією та збагаченням форм сучасного танцю засобами інтерпретування, не маючи знань з хореографічного фольклору? Деякі ЗВО вирішують ці питання впровадженням в навчальні плани вивчення народно-сценічного танцю протягом року чи двох, або дисципліни для ознайомлення з українським танцем. Чи достатньо цього для вивчення такого об'ємного хореографічного напрямку, який не тільки формує професійні компетентності, а й потенційно є основою для національної ідентичності? Звісно, що ні! У такий спосіб можна реалізувати лише поверхнєве ознайомлення. Тут ми стикаємося з дисбалансом між знаннями та виконавськими можливостями здобувачів освіти, і ніякої ідентифікації засобами національної хореографії не відбувається.

В умовах агресивного нападу на нашу країну питання національної ідентифікації набуває величезного значення. Щоб не відставати від світового рівня хореографічного розвитку і в той самий час мати своє унікальне обличчя та культивувати національні риси, закладам вищої освіти бажано врівноважити в освітньо-професійних програмах вивчення освітніх компонентів професійного циклу, збільшивши обсяг годин на вивчення народно-сценічного танцю, особливо української народної хореографії. Саме такі дисципліни спрямовані на усвідомлення значення національного танцю як своєрідного, незалежного відображення дійсності в контексті розвитку світового мистецтва, його цінності в соціокультурному просторі разом з актуальними напрямками сучасного хореографічного мистецтва.

Список посилань

1. Грек В. Інтерпретація народного танцю засобами сучасної хореографії. *Актуальні питання культурології*. 2017. Вип. 7. С. 166–171.

2. Ковальова Г. Культурологічні засади національного виховання в контексті глобалізації. *Культура України*. 2011. Вип. 32. С. 59–68.
3. Павлюк І. Національна самоідентифікація як егрегор реалізації творчої особистості: медійний контекст. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія : журналістські науки. 2020. № 4. С. 148–159.

Розділ 2

Хореографічна культура: мистецькі та освітні ракурси



Бігус Ольга Олегівна,
*кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
відмінник освіти України,
декан факультету хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ

У процесі історичного розвитку хореографічна освіта сформувалася в усталений комплекс з логічно структурованим та обґрунтованим характером професійної освіти з урахуванням вікових, психофізичних та фізіологічних можливостей. При цьому важливим аспектом є запровадження нових авторських педагогічних методик і програм, а також оригінальних освітніх проєктів, які орієнтовані на розвиток креативності студентів-хореографів.

На сучасному етапі в системі професійної хореографічної освіти існує дві стратегії навчання: традиційна та інноваційна (альтернативна). Треба зазначити, що інноваційний тип навчання та інноваційне середовище сприяють проявам креативних властивостей особистості студента-хореографа, розвитку різноманітних форм мислення (аналітичного, проєктного, концептуального та ін.).

Основною метою концепції хореографічної освіти в Україні на сучасному етапі є забезпечення умов її ефективного розвитку, формування високопрофесійного людського потенціалу та підвищення конкурентоспроможності хореографічної освіти нашої країни на всіх рівнях, в тому числі міжнародному. У свою чергу це передбачає створення структурних і технологічних інновацій в професійній хореографічній освіті, розвиток сучасних механізмів загальної та додаткової освіти, реалізацію заходів щодо популяризації хореографічної культури серед дітей та молоді.

Основним навчально-педагогічним завданням викладача закладу вищої освіти є виховання майбутнього фахівця, який здатний не лише до ефективної діяльності на рівні світових стандартів, але й готовий до постійного професійного зростання, щоб лишатися конкурентоспроможним на ринку праці.

Специфіка розвитку сучасного хореографічного мистецтва засвідчує, що хореографічна освіта в процесі підготовки хореографів це, передусім, система збереження традицій, яку студенти опановують в процесі навчання, привносячи своє власне осмислення, розуміння та індивідуальність, в процесі створення нової хореографічної школи. Метою цієї системи є формування основ професійної хореографічної культури (народно-сценічний танець, класичний танець, сучасний танець, баль-

ний танець, історія театру та балету, музичне виховання, акторська майстерність та режисура в хореографії, грим, образотворче мистецтво, сценічна практика та ін.) – самостійної динамічної цілісності, що складається з ряду компонентів, зумовлених історико-культурологічними потребами суспільства, включно з інтелектуальною, моральною, естетичною, художньою культурою особистості студентів.

Система вищої професійної хореографічної освіти в Україні спрямована на підготовку балетмейстерів, артистів-виконавців (артист балету, артист ансамблю пісні і танцю, артист хореографічного колективу) та викладачів-хореографів для всіх рівнів закладів хореографічної підготовки (від дитячих шкіл мистецтва та освітніх закладів додаткової освіти, до загальноосвітніх та професійних освітніх закладів).

Зміст освітнього процесу за спеціальністю «хореографія» визначається програмою, в якій сформовані вимоги до результатів її опанування у вигляді загальних та професійних компетентностей випускників, що передбачають не лише гармонійний розвиток особистості, а й засвоєння знань, набуття професійних умінь та навичок, які полягають у:

- здібності працювати в колективі та з колективом, а також, керувати ним;
- підвищенні педагогічної, виконавської та балетмейстерсько-постановочної майстерності;
- активному розвитку наукової та методичної роботи.

Система професійної хореографічної освіти за багатьма показниками відрізняється від педагогічної системи, передусім через її художню спрямованість в розвитку творчих здібностей студентів-хореографів та індивідуальний підхід до кожного здобувача освіти. Навчальні програми спрямовані на опанування всіх видів професійної діяльності, до яких готується студент-хореограф, а саме: педагогічної, творчо-виконавської та художньо-просвітньої.

Об'єктом професійної виконавської діяльності випускників є процес організації рухів людського тіла відповідно до естетики та закономірностей хореографічного мистецтва, а також відповідно до методик викладання хореографічних дисциплін. Результатом підготовки балетмейстерів-педагогів у вищій школі є формування професійного мислення, педагогічної свідомості, спрямованої професійної поведінки у майбутнього педагога, набуття відповідних знань, вмінь та навичок, які дозволяють конструктивно виконувати педагогічну, балетмейстерську, творчо-виконавську, репетиторську діяльність. Значущість педагогічної діяльності полягає в необхідності передачі досвіду наступним поколінням засобами спеціально організованого педагогічного процесу, виходячи з потреб ринку праці, науково-дослідних та матеріально-технічних ресурсів організації. Відповідно випускник повинен вміти:

- викладати творчі дисципліни на рівні, який відповідає вимогам Стандарту вищої освіти за спеціальністю 024 «Хореографія» галузі знань 02 «Культура і мистецтво»;

- аналізувати актуальні проблеми та процеси в сфері хореографічної освіти;
- застосовувати методи психолого-педагогічних наук та результати досліджень в хореографічному мистецтві у власній педагогічній діяльності;
- розробляти та використовувати сучасні освітні технології, обирати оптимальну мету і стратегію навчання, створювати творчу атмосферу освітнього процесу;
- формувати професійне мислення, внутрішню мотивацію учня (студента), систему цінностей, спрямованих на гуманізацію суспільства; опанувати різноманітний за історичними епохами, стилями, жанрами та художнім спрямуванням педагогічний репертуар.

Щодо процесу підготовки професійного хореографа у ЗВО ці завдання конкретизуються в напрямку розвитку спеціальних здібностей та формування особливих хореографічних навичок.

У сучасних умовах особливого значення набуває удосконалення хореографічної освіти, і найбільш перспективним напрямом є впровадження в освітній процес ефективних методик, зокрема авторських педагогічних систем, що спрямовані на розширення арсеналу професійних засобів хореографів. Саме цьому особлива увага приділяється на факультеті хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, де впродовж десятиліть вибудовувалась система викладання, яка на сьогодні ґрунтується на багаторічних традиціях, водночас, поєднуючи в собі новітні методики і сучасні підходи до педагогічного менеджменту. Так, варто зазначити, що на факультеті працюють відомі майстри, хореографи, які, перейнявши найкращий досвід від своїх попередників, корифеїв хореографічного мистецтва, зуміли створити власні авторські педагогічні методики, які нині є зразковими, ефективними і всебічно сприяють розвитку творчого потенціалу сучасного студента. Як приклад, слід згадати ряд науково-педагогічних працівників, відомих в Україні та за її межами хореографів, які сьогодні забезпечують освітній процес на кафедрі хореографічного мистецтва КНУКіМ – Д. Д. Базела, Ю. В. Васютяк, Я. О. Васютяк, Т. А. Винокурова, І. І. Герц, Г. А. Дорош, С. Л. Зубатов, М. Є. Кеба, Д. О. Кондратюк, О. В. Лещенко, В. А. Литвиненко, Л. В. Мова, Т. М. Островерх, Г. О. Перова, Р. В. Поклітару, Т. М. Путіліна, А. Д. Рубіна, Р. В. Савченко, І. О. Хомячук (Гвоздьова), Л. Ю. Цветкова, О. І. Чепалов, О. В. Шоптенко-Іванова, О. Л. Яценко та ін.

На сучасному етапі педагогіка професійної освіти визначає не лише спрямованість, але й перспективи розвитку студентів. Провідні тенденції вдосконалення професійної хореографічної освіти, відображаючи загальноосвітні, національні та регіональні освітні особливості, включають і специфічні, характерні для системи педагогічної освіти за відповідними напрямками, закладені в державних начальних стандартах вищої освіти.

Основним критерієм організації освітнього процесу, спрямованим на розвиток та удосконалення професійних знань, вмінь та навичок студентів-хореографів є вимоги Стандарту вищої освіти за спеціальністю 024 «Хореографія» галузі знань 02 «Культура і мистецтво». Водночас, зважаючи на те, що одним із головних критеріїв оцінювання діяльності сучасного закладу вищої освіти є аналіз працевлаштування випускників за спеціальністю, особлива увага має бути приділена модифікуванню програми підготовки з урахуванням показників ринку праці. Це передбачає посилення таких аспектів сучасної вищої освіти, як-от: гнучкість та нелінійність організаційних форм; процеси оновлення знань; динамічні зміни технологій за короткі проміжки часу; зміни основ соціального позиціонування людей; подолання міжкультурних та міжетнічних бар'єрів.

Однією з актуальних проблем сучасної професійної хореографічної освіти є впровадження педагогічних інновацій, які стосуються як її організації, так і змісту, і засобів (методів) навчання. Оскільки будь-яка педагогічна інновація, впроваджена в одну з підсистем освіти як системою, об'єктивно зумовлює необхідність змін в інших підсистемах або в системі в цілому, у контексті вищої хореографічної освіти мова йде передусім про необхідність впровадження комплексу організаційних, педагогічних, технічних та методичних інновацій.

Розвиток професійної хореографічної освіти як інституту трансляції загального культурного виміру на сучасному етапі повинен відбуватися з урахуванням необхідності створення та пошуку нових цінностей.

Миронюк Наталія Миколаївна,
*викладач кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦЯ ХОРЕОГРАФІЇ У ВИЩІЙ ШКОЛІ УРСР

Народно-сценічний танець як навчальна дисципліна сягає корінням у кінець XIX століття, коли в умовах професійної підготовки артистів балету виникла необхідність диференційованого підходу до формування умінь та навичок з класичної хореографії та виконання характерних танців. Поняття «характерний танець», трансформувавшись з часів становлення балетного театру XVII–XVIII, коли вживалося на означення жанрового різновиду за психоемоційною домінантою, танець у характері, в образі, наприкінці XIX – на початку XX століття закріпилося в значенні національно обарвлених танців, що виконувались у балетних виставах. Згодом «характерний танець» у закладах хореографічної освіти

став фактично означати «народно-сценічний танець», адже принципи та прийоми характерного танцю як навчальної дисципліни, запроваджені фундаторами А. Лопуховим, О. Бочаровим, О. Ширяєвим, поширилися на народно-сценічний танець, поглибилися та розвинулися у ньому. Слід зауважити, що естетика балетного театру, притаманна характерному танцю, не завжди присутня у народно-сценічному, це залежить від рівня перероблення танцювального народного першоджерела, жанру танцю та ін.

Певне підґрунтя для формування дисципліни «український народно-сценічний танець» було закладено у системі підготовки артистів балету у Київському державному хореографічному училищі. Т. Благова, досліджуючи хореографічну освіту в структурі спеціалізованих середніх навчальних закладів, зазначає, що вже 1951 року відбулася «офіційна перевірка стану викладання народно-характерного й українського народного танцю безпосередньо на базі училища» [1, 356]. Але про український народно-сценічний танець як самостійну навчальну дисципліну у цьому закладі мова йде з 1964 року, коли за ініціативи Г. Березової було впроваджено «окремий навчальний курс з вивчення української хореографії» [1, 357]. «У першій програмі курсу (1965 р.) упорядкування назв рухів, їхні класифікаційні характеристики репрезентовані переважно в інтерпретації Г. Березової. Наступним кроком у цій справі стала розробка проєктів навчальних програм цього курсу для різних вікових груп з обов'язковим обліком упровадження народних танцювальних зразків», – стверджує Т. Благова, спираючись на документи Державного архіву м. Києва та Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України [1, 357]. Серед викладачів українського танцю Київського державного хореографічного училища у 1960-х–1970-х рр. – П. Баклан, Є. Зайцев [1, 358].

Становлення українського народно-сценічного танцю як самостійної дисципліни у системі підготовки фахівця-хореографа у вищій школі УРСР відбулося в Київському державному інституті культури, де 1970-го року була відкрита кафедра хореографії. Робота кафедри була спрямована на підготовку керівників самодіяльних танцювальних колективів. Основним принципом формування навчальних планів з фаху стало поєднання виконавського, викладацького, балетмейстерського, організаційно-управлінського векторів, що необхідно для виховання професійного хореографа-керівника колективу. Поряд з дисциплінами класичний танець, народно-сценічний танець, історико-побутовий танець, мистецтво балетмейстера та ін. вагоме місце посів український танець. За спогадами Л. Цветкової, студентки першого набору кафедри хореографії, випускниці 1974 року, видатного педагога класичного танцю, заслуженого працівника культури України, доцента, декана факультету режисури та хореографії (згодом – хореографії) у 1998–2018 рр. Київського національного університету культури і мистецтв, «перші кроки у формуванні українського танцю як навчальної дисципліни здійснював

артист балету ДАТОБ ім. Т. Шевченка – Петро Миколайович Баклан» [5, 14]. Також у 1970-х–1980-х роках український танець в інституті викладали заслужений артист УРСР Михайло Мотков, заслужений артист УРСР Олександр Колосок, народна артистка УРСР Валерія Вірська, Сергій Зубатов.

Кафедра стала науково-методичним центром з розробки та впровадження технологій вищої хореографічної освіти в Україні. Особлива заслуга кафедри полягає у напрацюванні змісту та методик викладання українського народно-сценічного танцю. Вагомим став не лише практичний внесок видатних викладачів з багаторічним досвідом виконавської діяльності на професійній сцені, а й теоретичний доробок, зокрема, К. Василенка, Є. Зайцева, О. Колоска, згодом – С. Зубатова.

Фундаментального значення набули праці К. Василенка з лексики українського народно-сценічного танцю, що вже від першого видання 1971 року дозволяли уніфікувати термінологію та систематизувати рухи за групами, що значно полегшило викладання цієї дисципліни на всіх ланках хореографічної освіти в Україні [2].

У посібнику Є. Зайцева «Основи народно-сценічного танцю» (перша частина, 1975) подано тренувальні вправи біля станка та на середині залу, серед яких знаходимо й створені в характері українських танців, що надало методичну допомогу студентам в опануванні дисципліни «Український танець» [3]. У другій частині посібника (1976) значна увага приділена лексиці українського танцю, що важливо для провадження етюдної роботи, але тут подано матеріал, який переважно базується на вже на той час поширених виданнях А. Гуменюка, К. Василенка, Т. Ткаченко [4].

У подальшому вийшло декілька підручників, навчальних посібників, методичних рекомендацій та інших навчально-методичних матеріалів з українського народного танцю викладачів кафедри, що покращило загальний методичний рівень викладання дисципліни педагогами-хореографами та опанування її студентами у різних закладах вищої освіти України, де були відкриті кафедри хореографії.

Отже, український танець як навчальна дисципліна у Київському державному інституті культури увійшов до системи фахової хореографічної підготовки на кафедрі хореографії від моменту відкриття 1970 р., що мало на той час неабияке ідеологічне значення, попри державну політику нівелювання національних особливостей та культивування радянської ідентичності.

Список посилань

1. Благова Т. Розвиток хореографічної освіти в Україні (XX – початок XXI століття) : дис... доктора педагогічних наук : спец. 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти». Полтава, 2021. 595 с.
2. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ : Мистецтво, 1971. 562 с.

3. Зайцев Є. Основи народно-сценічного танцю : посіб. Ч. 1. Київ Мистецтво, 1975. 223 с.
4. Зайцев Є. Основи народно-сценічного танцю : посіб. Ч. 2. Київ : Мистецтво, 1976. 287 с.
5. Цветкова Л. «Вдячність кризь десятиліття» (педагоги-фундатори кафедри хореографії Київського державного інституту культури). *Традиції та новації в хореографічній культурі (до 50-річчя кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв) : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 25 квітня 2020 р.* Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2020. С. 12–17.

Гутник Ірина Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна

ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ ЯК СКЛАДНИК ПІДГОТОВКИ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ У КИЇВСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Сьогодні у Київському національному університеті культури і мистецтв підготовка студентів освітньо-професійної програми «Народна хореографія» до балетмейстерської діяльності передбачає набуття ними комплексу фахових знань, умінь і навичок, що забезпечать у майбутньому здатність реалізувати свій творчий потенціал з урахуванням національних особливостей хореографічної культури та сучасних світових тенденцій. Як відомо, щоб оволодіти мистецтвом постановки хореографічних творів, студент повинен мати творчу уяву, оригінальне образне мислення, яскраву палітру емоцій та вражень як реакцію на побачене, почуте, пережите, прочитане, що в подальшому стане поштовхом до нових ідей, задумів, сюжетів. Зазвичай такі якості у студента-хореографа мають бути «від природи», і згодом вони можуть розкриватися й розвиватися. Та не менш важливими для майбутніх постановників є знання теоретичних основ і володіння практичним навичками балетмейстерської діяльності, що виробляються у здобувачів під час вивчення дисципліни «Мистецтво балетмейстера».

Упродовж чотирьох років навчання за освітньо-професійною програмою «Народна хореографія» студент формується не тільки як компетентна творча особистість, виконавець і постановник танцювальних творів, а й як фахівець, що може, завдяки набутим компетентностям, плідно займатись науково-дослідницькою роботою у сфері хореографіч-

ного мистецтва. Підтвердженням готовності студентів до професійної діяльності є творчі проекти, які створюються ними на четвертому курсі та захищаються під час підсумкової атестації.

Бакалаврський творчий проєкт – «це кваліфікаційна навчально-творча робота, на підставі якої визначають рівень загальної та спеціальної підготовки студента на бакалаврському рівні, його здатність застосувати набуті компетентності під час вирішення конкретних мистецьких, педагогічних, організаційних проблем, схильність до аналізу та самостійного узагальнення матеріалу з теми творчого проєкту, готовність до виконання завдань професійної діяльності у сфері хореографії» [3, 4].

Творчий проєкт студентів освітньо-професійної програми «Народна хореографія» реалізується у формі хореографічної сюїти або хореографічної картини, яка створюється на основі танців різних народів світу чи танців одного регіону або країни. Також постановники, враховуючи сучасні тенденції в хореографічному мистецтві, можуть стилізувати лексику народних танців, відповідно підібравши музичний матеріал.

«Визначальними рисами сюїти є циклічність та наявність кількох самостійних контрастних частин, об'єднаних загальним задумом постановника. Всі ці особливості дають змогу балетмейстерам проявити безмежну творчу фантазію, пропонувати різні підходи до створення сюїти, добираючи відповідні засоби для розкриття теми і створення образів у танці. Задум, тема, ідея, матеріал зумовлюють форму сюїти: кількість її частин, танці, з яких буде складатися хореографічна композиція» [1, 76]. Не зважаючи на велику кількість варіантів komponування танців, частин у сюїти, типовим є поділ на танець сольний, парний і масовий.

«Часто танцювальну сюїту ототожнюють із картиною, хоча це абсолютно різні хореографічні форми. Хореографічна картина, як і сюїта, відноситься до великих форм. Однак картина – це композиція, яка складається з декількох епізодів. Епізоди, вміло поєднані в єдине ціле, виходячи із задуму, створюють цілісну картину (наприклад, з життя українського народу)» [1, 78].

Постановка танцювальної сюїти є свосередним результатом цілеспрямованих творчих пошуків студента, демонстрацією його професійної майстерності, набутої у процесі опанування широкого спектру фахових дисциплін, зокрема «Мистецтва балетмейстера», завдяки якій майбутні постановники засвоюють навички створення хореографічних творів, різних за формою і жанром, використаною лексикою та стилем.

Невід'ємним складником творчого проєкту є пояснювальна записка – результат самостійно проведеного дослідження, що висвітлює художні особливості хореографічної постановки, а також теоретичні основи її реалізації. У процесі написання пояснювальної записки майбутні балетмейстери удосконалюють свої навички науково-дослідної роботи, яка «розширює науковий світогляд студента, формує його переконання, навички інформаційного пошуку, сприяє розвитку самостійного мислення, тренує пам'ять, здатність до аналізу та узагальнення» [2, 63].

Наукові керівники впродовж четвертого року навчання проводять зі студентами індивідуальну роботу, яка передбачає опрацювання наукових, літературних, публіцистичних джерел, аудіо- та відеоматеріалів, їх аналіз і подальше врахування отриманої інформації у постановочній діяльності. Важливим результатом цієї співпраці є розуміння студентами логіки проведення дослідницької діяльності, набуття і закріплення методики написання та оформлення наукових робіт, що в подальшому полегшить їх навчання в магістратурі й буде спонукати до проведення власних наукових досліджень у сфері хореографічного мистецтва.

Список посилань

1. Гутник І. М. Танцювальна сюїта та специфіка її постановки в народно-сценічному танці. *Культура народів Причорномор'я : научний журнал*. 2011. № 193. С. 76–80.
2. Медвідь Т. А. Актуальні проблеми підготовки майбутніх хореографів. *Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти* : матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю, м. Умань, 16–17 травня 2015 р. Ред. кол.: О. В. Дудник, Л. М. Андрощук, Умань : ФОП Жовтий О. О., 2015. С.62–65.
3. Методичні рекомендації до підготовки та захисту бакалаврської роботи (творчого проєкту) за спеціальністю 024 «Хореографія». Укладачі : А. М. Підлипська, Д. Д. Базела. Київ : КНУКіМ, 2021. 51 с.



Geert Nijhof,
Chair Int. Festival & Practises commission,
Internationale Organisation Fiir Volkskunst,
www. iov. world, Belgium

On behalf of the President of IOV-world, it's my honor and big pleasure to thank the Folk Dance Ensemble «Kyiv» of the Kyiv National University of Culture and Arts, for their active participation in International Festivals and Art Projects initiated by the International Organization of Folk Art (IOV). The student's creative team performed an honorable and high-level mission, representing Ukraine and especial its university, in the International Art arena in the following countries: the Netherlands, Belgium, France, Italy, Poland, Hungary, Slovenia, Slovakia, Turkey and the United Arab Emirates. We are thrilled and happy with the common collaboration and we sincerely hope that it will be continued in the future as well.

The students-members of the ensemble and especially thanks to the inspiration leadership of Mrs. Iryna Gutnvc, each time demonstrated a high

level of performing skills, stage culture and knowledge of the choreographic culture of different people.

The wonderful costumes, the artistic capacity of the dancers, the harmony and the discipline in their moves and authenticity of the traditions of your country are elements that I wish to point out and which surely impressed the audience of the festivals. Folk dances, which the group presented during the performances, revealed all the richness, and the enormous diversity in choreographic culture of different regions of Ukraine. Special attention should be paid to the we organized master classes in Ukrainian folk dance, conducted by Mrs. Iryna Gutnyk with students, which were attended by choreographers and performers from around the world.

We sincerely wish you success and look forward to further cooperation in creative and scientific activities to preserve and promote folk art.

[Нійхоф Герт,
Президент міжнародної комісії по фестивалях та практиках,
Міжнародна організація народного мистецтва,
www. iov. world, Бельгія

Від імені Президента IOV-world маю честь та велике задоволення подякувати Ансамблю народного танцю «Київ» Київського національного університету культури і мистецтв за їхню активну участь у Міжнародних фестивалях та мистецьких проєктах, ініційованих Міжнародною організацією народного мистецтва (IOV). Студентський творчий колектив виконує почесну місію високого рівня, представляючи Україну та безпосередньо свій університет на міжнародній мистецькій арені в таких країнах, як Нідерланди, Бельгія, Франція, Італія, Польща, Угорщина, Словенія, Словаччина, Туреччина та США, Арабські Емірати. Ми в захваті та щасливі від спільної співпраці й щиро сподіваємося, що так буде продовжуватися надалі.

Студенти-учасники ансамблю завдяки своєму таланту та завдяки натхненному керівництву пані Ірини Гутник щоразу демонстрували високий рівень виконавських вмінь, сценічної майстерності та знання хореографічної культури різних народів.

Чудові костюми, артистичний талант танцюристів, гармонія та стрункість їхніх рухів та автентичність традицій вашої країни – елементи, які неодмінно вражають глядачів фестивалів. Народні танці, які колектив представляє під час виступів, розкриває все багатство і величезне розмаїття хореографічної культури різних регіонів України. На особливу увагу заслуговують організовані майстер-класи з українського народного танцю, які проводить пані Іриною Гутник зі студентами, в яких беруть участь хореографи та виконавці з усього світу.

Щиро бажаємо успіхів і сподіваємось на подальшу творчу та наукову співпрацю для збереження та популяризації народного мистецтва.]

Білаш Ольга Сергіївна,
*заслужений працівник культури України, доцент,
доцент кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНА ШКОЛА КАФЕДРИ КЛАСИЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ КНУКІМ

Поняття «наукова школа», «педагогічна школа», «мистецька школа» в останні роки активно увійшли в хореологічний дискурс. Визначення терміну «мистецько-педагогічна школа» чітко подає А. Підлипська: «... неформальне і/або формальне творче об'єднання декількох поколінь митців, характерними ознаками якого є наявність митця-лідера – засновника творчого напрямку (програми), його учнів-послідовників, прибічників сталих традицій, сформованих у творчому колективі, згуртованість навколо успішного розв'язання соціально і професійно значущої творчої проблеми, ефективність функціонування школи, свідченням чому є якість та кількість мистецьких проєктів та навчально-тренувальної діяльності, підготовлених митців, прилюдних виступів тощо. Основними функціями подібної школи є: мистецько-педагогічна; забезпечення творчої комунікації; продукування та розповсюдження мистецьких дій, інформації, знань; мистецько-освітня; збереження і примноження кращих традицій та інші» [4, 345–346].

Кафедра класичної хореографії КНУКіМ мала всі названі ознаки мистецько-педагогічної школи: це і наявність митця-лідера (А. Рехвіашвілі), і одноступінь та учні-послідовники, кількість мистецьких проєктів, якість навчально-тренувальної діяльності тощо.

Звернемося до історії створення та розвитку кафедри класичної хореографії КНКУіМ. У 1996 році за ініціативи М. Поплавського та для підтримки творчості Аніко Рехвіашвілі була створена кафедра сучасної хореографії, перша на теренах України та колишнього СРСР. Це був колектив одноступів та учнів, метою якого не лише збереження кращих традицій національної та світової педагогічної, балетмейстерської і виконавської шкіл класичного, народно-сценічного, бального танців, а й розвиток нових напрямків та стилів хореографії, а також розширення пошуків та впровадження нових концептуальних підходів до системи підготовки фахівців з хореографічного мистецтва. В навчальних планах з'являються нові дисципліни, які до цього часу не вивчались в хореографічній освіті, а саме: «Контемпорарі та синтезовані форми хореографії», «Методика виконання імпровізації та контактної імпровізації», «Масові та популярні форми сучасного танцю», «Сучасні напрямки хореографічного мистецтва». Розроблялись ці дисципліни вперше викладачами цієї кафедри, спираючись на досвід хореографіч-

них шкіл зарубіжжя: Л. Вишотравка («Теорія та методика викладання контемпорарі денс»), Л. Хоцяновська («Методика виконання імпровізації та контактної імпровізації»), З. Макарова («Масові та популярні форми сучасного танцю»).

До першого викладацького складу кафедри були залучені такі фахівці:

А. Рехвіашвілі (на той час – заслужена артистка України) – завідувачка кафедри, дисципліни «Мистецтво балетмейстера» «Контемпорарі та синтезовані форми хореографії»;

Л. Єрмоліна (доцент) – дисципліни «Мистецтво балетмейстера», «Режисура та майстерність актора», «Режисура в хореографії»;

Т. Чурпіта (канд. пед. наук, доцент) – дисципліна «Теорія та методика викладання класичного танцю»;

А. Єрьомін – дисципліна «Масові та популярні форми сучасного танцю»;

Р. Жовницький – дисципліни «Сучасні форми танцю», «Степ денс»;

С. Афанасьєв – дисципліни «Народно-сценічний танець», «Зразки характерного танцю в балетній виставі»;

Т. Лазарчук – дисципліна «Теорія та методика викладання класичного танцю»;

Л. Вишотравка – дисципліни «Контемпорарі та синтезовані форми хореографії», «Методика викладання віртуозних рухів»;

А. Перова – дисципліна «Теорія та методика викладання класичного танцю», «Історико-побутовий танець»;

Л. Хоцяновська – дисципліна «Імпровізація та контактна імпровізація».

У зв'язку зі структурними реформуваннями КНУКіМ з 1999 року кафедра дістала назву «сучасної класичної хореографії», «кафедра класичної хореографії» працювала з 2011 року.

Упродовж роботи кафедри з 1996 по 2021 до науково-педагогічного складу кафедри класичної хореографії були залучені досвідчені педагоги – хореографи, які мають фундаментальну професійну освіту, досвід роботи у провідних хореографічних колективах України та зарубіжжя, вчені та почесні звання, наукові ступені, відзнаки всеукраїнських та міжнародних конкурсів хореографічного мистецтва: О. Воробйова, О. Білаш (доцент, заслужений працівник культури України), З. Макарова (доцент, заслужена артистка України), В. Поклад (заслужена артистка України), Т. Вінокурова, О. Майбенко, А. Кравець, Ю. Тодорюк, О. Гресь. Весь цей час поруч з педагогами співпрацював потужний склад провідних концертмейстерів: О. Верховинець, І. Мельніченко, Л. Гладка, Н. Слупська, Н. Коресандрович.

Значна увага приділялась науково-дослідній роботі, зокрема, мистецтвознавчим та педагогічним аспектам розвитку культури і мистецтва. Цей напрямок в роботі кафедри включав написання наукових статей, підготовку та видання навчальних посібників та підручників, методич-

них рекомендацій, а також навчально-методичних комплексів дисциплін.

Слід відзначити, що на основі багаторічного власного практичного досвіду викладачі кафедри А. Рехвіашвілі, О. Білаш, Л. Хоцяновської, З. Макарової, Т. Чурпіти створили навчальні посібники та монографії, які стали вагомим внеском у методики викладання хореографічних дисциплін: А. Рехвіашвілі та О. Білаш «Мистецтво балетмейстера» [5], Л. Хоцяновська та А. Рехвіашвілі «Методика виконання імпровізації та контактної імпровізації» [6], З. Макарова «Методика виконання сучасних напрямів хореографічного мистецтва» [2], Т. Чурпіта «Микола Трегубов: життя і творчість» [7].

За період діяльності кафедри було підготовлено понад 650 висококваліфікованих фахівців, багато з яких мають наукові ступені, вчені та почесні звання. Більшість випускників кафедри працюють за фахом у провідних професійних колективах, навчальних закладах України. Колишні студенти репрезентують свої вміння та знання за кордоном.

Викладацькою діяльністю займаються:

Д. Шаріков – кандидат мистецтвознавства, доцент, декан факультету естрадного та циркового мистецтв Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв;

О. Шабаліна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сучасної хореографії Харківської державної академії культури;

М. Коростельова – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри хореографії Київського університету ім. Б. Гринченка;

О. Маншилін – викладач кафедри хореографічного мистецтва КНУКіМ;

О. Майбенко – викладач кафедри хореографії Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв.

Ж. Козленко – викладач балетної школи «Madách Dance and Drama School and Vocational High School» (Будапешт, Угорщина);

Г. Кісельова – викладач балетної школи «Ballet Art Dance Center» (м. Відень, Австрія).

Серед випускників кафедри також є багато провідних виконавців, солістів театрів:

Н. Боцій – соліст Teatru Wielki у Лодзі (Польща);

Є. Светлиця – народний артист України, провідний соліст балету Львівського Національного Академічного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької;

О. Кочкін – Stage Entertainment Germany: Tarzan Disney Musical (Гамбург, Штутгарт).

Треба зазначити, що тут названо невеличку частку тих випускників, які навчались на денній формі навчання. Якщо згадувати студентів заочної форми, то список буде значно ширший.

Під час навчання найкращі студенти мали змогу у вільний час вдосконалювати свою професійну підготовку у складі студентського ан-

самблю класичного танцю, який ставав неодноразовим учасником та переможцем Всеукраїнських фестивалів та Міжнародних конкурсів хореографічного мистецтва:

- конкурс сучасної хореографії «Adonata dance fest» 2014, м. Харків (I премія);
- чемпіонат України із джазу та модерну 2014, м. Київ (I премія);
- чемпіонат світу 2014, м. Миколайки, Польща (увійшли до 10 переможців);
- чемпіонат України із джазу та модерну 2015, м. Київ (5 перших місць у різних номінаціях);
- міжнародний конкурс сучасної хореографії Concours Choreographique International de Centre de Danse du Marais, м. Париж (III місце), 2015;
- чемпіонат світу 2015, м. Миколайки, Польща (перемога у 6 номінаціях сучасної хореографії).

Як зазначила Н. Миронюк, «важливою рисою для успішного функціонування мистецько-педагогічної школи є певний стиль роботи, своєрідний “клімат”, що створюється спільними зусиллями лідера та однодумців, які попри розбіжність індивідуальних поглядів, ідей та стилів викладацької та мистецької діяльності об’єднуються й генерують атмосферу піднесення в процесі вирішення актуальних завдань» [3, 113]. Всі хто тривалий час працював на кафедрі сучасної класичної хореографії, працювали там завдяки Аніко Рехвіашвілі. Вона не просто створювала колектив і кафедру, вона збирала однодумців, давала поштовхи для саморозвитку і самовдосконалення, лишаячись абсолютно впевненою, що її завжди підтримають і приймуть будь-які її творчі задуми та ідеї. В неї не було бажання просто керувати, було бажання творити і організовувати творчий процес.

Список посилань

1. Білаш О. Творчий феномен Аніко Рехвіашвілі. *Традиції та новації в хореографічній культурі (до 50-річчя кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтва)* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 25 квітня 2020 р. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2020. С. 24–28.
2. Макарова З. М. *Методика виконання сучасних напрямів хореографічного мистецтва* : навч. посібник. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2017. 116 с.
3. Миронюк Н. Становлення мистецько-педагогічної школи кафедри хореографії Київського інституту культури імені О. Є. Корнійчука. *Танцювальні студії*. 2021. Т. 4, № 2. С. 108–117.
4. Підлипська А. М. *Регіональні школи бального танцю в Україні. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. № 30. С. 344–350.

5. Рехвіашвілі А. Ю., Білаш О. С. Мистецтво балетмейстера : навч. посібник. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2017. 152 с.
6. Хоцяновська Л. Ф., Рехвіашвілі А. Ю. Методика виконання імпровізації та контактної імпровізації : навч. посібник. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2017. 101 с.
7. Чурпіта Т. М. Микола Трегубов: життя і творчість: монографія. Київ : НАКККіМ, 2018. 141 с.

Коритна Аліна Юріївна,
*викладач кафедри хореографічного
мистецтва, аспірантка,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ ШКОЛИ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ КНУКІМ

Становлення школи бальної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв пов'язане з періодом активного розвитку бального танцювання в умовах незалежної України та відкриттям відповідної кафедри у названому закладі вищої освіти 1994 року. Поняття «становлення» є філософською категорією, що в обраному контексті вживається досить умовно, адже пов'язане з процесом діалектичного переходу від однієї стадії розвитку до іншої. Але виявлення цих стадій розвитку у випадку зі школою бальної хореографії є суб'єктивним. Отже, процес становлення можна кваліфікувати як такий за умови набуття характерних ознак. Тому важливо усвідомлювати, що під школою бальної хореографії ми розуміємо неформальне та/або формальне творче об'єднання декількох поколінь митців, науковців, педагогів, наявність лідера – засновника школи, його учнів-послідовників, традицій колективу, згуртованості навколо розв'язання значущої проблеми, ефективності функціонування школи. Набуття зазначених ознак дає підстави говорити про етап становлення школи бальної хореографії.

Процесу становлення передували певні історико-культурні обставини, які можна розглянути як передумови (попередні умови виникнення), а також причини, що призвели, як наслідок, до створення кафедри бальної хореографії. До процесів створення та функціонування кафедри бальної хореографії КНУКіМ як мистецько-педагогічної школи зверталися Т. Павлюк [1] та А. Підлипська [2], але вони детально не розглядали історико-культурні передумови її становлення.

Серед історико-культурних передумов однією з ключових стало створення незалежної держави Україна 1991 року, що сприяло динаміч-

ним демократичним зрушенням всередині країни, поживавленню глобалізаційних процесів у зв'язку з руйнуванням «залізної завіси».

Вітчизняна система освіти почала набувати національних ознак та переходити до формування самостійної політики, серед основних векторів якої у середині 1990-х років стало урізноманітнення переліку спеціальностей, за якими здійснюється підготовка фахівців у закладах вищої освіти. Одночасно можна говорити про прагнення до осучаснення змісту освіти, у тому числі і культурно-мистецької, підготовки конкурентоспроможного фахівця за затребуваними у суспільстві професіями.

У суспільстві назріла потреба підготовки професійних керівників аматорських хореографічних колективів бального танцю, брак яких відчувався і в попередні роки, але задоволення потреби у підготовці таких кадрів суперечило ідеологічним установкам щодо несумісності міжнародної програми бального танцювання зі стандартами радянської хореографії. Також розширювався попит на виконавців сценічного бального танцю в умовах збільшення кількості розважальних закладів в країні.

Важливою передумовою, на наш погляд, також став інформаційний прорив, коли відомості про рівень бального танцювання у країнах Європи та Америки стали активно проникати в Україну, викликаючи захоплення все більш зростаючої кількості людей. Також не можна оминати увагою процеси виникнення вітчизняних федерацій бального танцю, діяльність яких сприяла створенню численних клубів бального танцю та популяризації бального танцювання українських пар.

Отже, серед історико-культурних передумов становлення школи бальної хореографії КНУКіМ можна виокремити глобальні (незалежність України, демократичні процеси у суспільстві, прорив інформаційної блокади, реформування системи вітчизняної освіти та ін.) та локальні (потреба у кадрах педагогів та виконавців бального танцю, створення федерацій бального танцю, можливість створення спеціалізацій у межах хореографічної спеціальності та ін.).

Список посилань

1. Павлюк Т. С. Бальна хореографія ХХ – початку ХХІ ст.: генезис, соціокультурний контекст, тенденції розвитку: дис... доктора мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2021. 560 с.
2. Підлипська А. М. Регіональні школи бального танцю в Україні. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. Вип. 30. С. 344–350.

Підлипська Аліна Миколаївна,
*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ БАЛЕТУ КРИЗЬ ПРИЗМУ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ 1920-Х РОКІВ

Авангард, здійснивши переворот у світовому мистецтві і культурі, визначав її інтелектуальний і духовний клімат упродовж 1910–1920-х рр. і позначається як історичний (перший) авангард. Поети, письменники, музиканти, представники образотворчого та театрального мистецтва, архітектори демонстрували творчий відгук на виклики часу.

Характеризуючись інтенсивною динамікою перебігу художніх процесів, ХХ ст. не виробило єдиного історичного стилю і увійшло в історію культури і мистецтва як «епоха стилів», репрезентованих у чисельних мистецьких напрямках, течіях, школах, що також характерно і для розвитку хореографічного (танцювального) мистецтва.

Культурний і художній дискурс перших років радянської влади, заявлені у чисельних маніфестах, були строкатими, сегментованими, оскільки відображали художньо-естетичні та ідейні платформи різних об'єднань, серед яких крім Пролеткульту виділялися ще й футуристи, культурні проекти яких були найбільш радикальними й утопічними за своєю суттю та орієнтовані на створення у найближчий час нового суспільства і нової людини.

Одразу після жовтневого перевороту 1917 року набули поширення «ліві настрої», найбільш чітко сформульовані прибічниками «пролетарської культури», яка повинна базуватися на принципі колективізму, спиратися виключно на життєвий, соціальний і професійний досвід робітників, що заперечує авторитаризм у будь-яких його формах. Малося на увазі створення власної пролетарської культури. Наслідуючи принципи пролеткульту тих територій, де було здійснено переворот 1917 року, Пролеткульт в УСРР (Українська Соціалістична Радянська республіка, існувала з 6 січня 1919 року) офіційно оформлений у 1919 р. Він здійснював освітньо-просвітницьку та культуротворчу діяльність у 1919–1932 рр., в якій виділяється чотири періоди: створення українського Пролеткульту 1919 р. – перша половина 1920, трансформація, занепад, ліквідація [1].

«Пролеткульт» не був організацією, побудованою на єдиних художніх та ідейних принципах. Так, представники радикального крила виступали за злам старих художніх форм, що безпосередньо впливало із сутності самої революції, відстоювали тезу про ворожість старої культури справі пролетаріату. У Пролеткультурі балетний і оперний театр, на відміну від народного танцювального, театрального мистецтва, фактич-

но випадали як із теорії, так і практичної діяльності чисельних організаційних структур.

Після інкорпорації Пролеткульту у державні структури політика партії стає найважливішим фактором у художньому процесі 1920-х років. У пожовтневий період вплив ідеології авангарду обумовлювався спільністю інтенцій суспільно-політичного життя країни і революційного пафосу його ідей. Авангардисти вбачали у революції можливість створення радикально нового, відмінного від старого мистецтва з новими художніми принципами.

Основне питання естетики, спрямоване на співвідношення мистецтва і дійсності, вирішувалося у мистецтві авангарду по-іншому, ніж у мистецтві попередніх епох: у минулому мистецтво виступало способом пізнання життя, у сучасності – мистецтво мало стати методом будівництва життя. Авангардисти розглядали старе і нове мистецтво у дихотомії «профанне і сакральне», де перше ототожнювалося з профанним, мирським, буденним, а у другому вони вбачали глибинний, метафізичний смисл.

Характерна особливість моделі поведінки художників-авангардистів в тому, що вони репрезентували свої концепції у маніфестах, трактатах, програмах, проєктах тощо. Маніфест (від лат. *manifestus* – явний, очевидний, поклик, протест) – одне з ключових явищ в культурі авангарду, найбільш органічна форма самовираження митців-авангардистів. У 1910-ті популярні в лівому середовищі маніфести підсумовували і узагальнювали досвід художника і його оточення, декларували програму нових напрямів, ставали частиною авангардистського ритуалу, способом самовизначення і запорукою життєздатності, служили своєрідним закріпленням авторських прав.

У маніфестах авангардистів окреслені концептуальні положення, які стають підставою для виокремлення того чи іншого напрямку серед інших авангардних течій. Характерна особливість маніфестів полягала не просто у декларації художньо-естетичної програми, а в тому, що вже у їх назвах містилася інтенція до дії. І тому для авангардистів він виходив за межі літературного чи критичного жанру, а прирівнювався до акції, вчинку, жесту, ставав частиною своєрідної, майже театральної дійсності, яку авангардисти розігрували на межі мистецтва і життя.

Авангардисти різних напрямів, починаючи з футуристів, проголошували у своїх чисельних маніфестах радикальну відмову від традицій класичного мистецтва й обґрунтовували нові художньо-естетичні принципи і світоглядні установки власної творчості, що у свою чергу зумовило войовничість і пристрасність їх маніфестів та програмних виступів. Їх прагнення вирватися з академічних приміщень задля об'єднання з повсякденністю дозволяло б з часом ліквідувати відмінність між мистецтвом і життям, грою і серйозною справою. У такому контексті зникає потреба у професійному мистецтві й професійних діячах мистецтва, а місце останніх зайняли б звичайні громадяни. Попри те, що у сфері

тогочасного балетного мистецтва не було створено жодного маніфесту, саме з описаним вище підходом до мистецтва пов'язане негативне ставлення до балету і оперного мистецтва, оволодіння якими передбачає поєднання таланту і тривалого опанування професійною майстерністю.

У інтенції наукового дискурсу авангарду створюються унікальні науково-дослідні центри, де культивується необхідність наукового осмислення художніх процесів. Такі зрушення відбувалися і в УСРР. Академік Федір Шміт, багато праць якого присвячено теорії мистецтв, 1923 року у статті «Мистецтвознавство» наполягає на важливості розбудови української науки про мистецтво, що повинна об'єднувати «статичну» теорію та «динамічну» історію, подібно до інших суспільних наук, усвідомлюючи складність цього процесу, зауважує, що «потрібні будуть одноставні змагання багатьох поколінь працівників на те, щоб прокласти науковій думці широкий та зручний шлях серед незайманих нетрів» [2, 18].

Ф. Шміт розуміє складність мистецтвознавчого досягнення просторово-часових мистецтв, до яких належить хореографічне: «Надто важкою справою є студіювання “мусичного” мистецтва, що витворює протягом часу несталі форми, – а саме музики, драми, танку» [2, 18–19]. Вважаючи, що легше досліджувати словесне мистецтво, а ще легше – пластичне, «що творить поза часом та просторінню», констатує, що в царині малярства, різьбярства, будівництва мистецтвознавство найміцніше і було визнано офіційно. Академік говорить про єдність методології дослідження мистецтв, відштовхуючись від положення про єдність «соціальної суті» та «індивідуально-психологічного творчого процесу». Ф. Шміт наполягає на розсуненні офіційних рамок мистецтвознавства, залученні до досліджень інших видів мистецтва, перевіряючи дослідницькі методи та висновки, набуті «в одній царині на аналізі фактів з інших царин» [2, 18–19].

За думкою науковця, назріла потреба в перегляді теорії, яка потрібна для того, щоб «зрозуміти все, що діється навкруги нас, і на те, щоб запобігти розпорошуванню в анархічному хаосі нестримних звернень молодих музик, що в них нове життя будить нові художні думки, – істотно-нові по змісту, а тому власне істотно-нові й по формах» [2, 18–19].

Дослідник повідомляє про власний проект створення в Києві науково-дослідної кафедри мистецтвознавства як наукового колективу, де були б представлені всі галузі мистецтвознавства, що був ухвалений Академією Наук України. Але через обмежені матеріальні можливості довелося скоротитись до особового складу Київської (єдиної на всю Україну) кафедри мистецтвознавства, до складу якої увійшли фахівці з пластичного мистецтва. «Але ми зберегли термінологію загального характеру і у назві всієї катедри і у назвах двох її секцій (“загального мистецтвознавства” і “Українського мистецтва”) умісне на те, щоб музикам, драматикам, танцюрам та словесникам, бодай принципово, двері були відчинені» [2, 18–19]. Отже, науковий підхід до дослідження тан-

цювального мистецтва був декларований Шмітом, але фактично не реалізований в Радянській Україні 1920-х рр.

Поступово у найбільших майстрів авангарду починають з'являтися кризові настрої, спричинені зовнішніми та внутрішніми чинниками. Принцип «мистецтво в маси» не зовсім узгоджувався з експериментами і футурологічними інноваціями митців. І вже на початку 1920-х років багато хто з тих, хто свого часу беззастережно прийняв революцію, починають розуміти, що в радянській державі може існувати тільки офіційне мистецтво.

Авангард переживав внутрішню кризу – кризу зупинки «вічного двигуна» формотворчості, оголошеного суттю руху. З цієї кризи намічалось кілька різних шляхів виходу. Перший – це шлях «класицизму» як відмова від ідеї інновації, від «формалізму», орієнтація на минуле, на традиції (в балетному театрі – постановка класичної спадщини). Другий шлях – перенесення авангардних формотворчих досягнень у нові види і жанри мистецтва або в нові синтетичні форми, що різко змінюють старі види і жанри, і через включення формальних елементів авангардизму – оновлення всього мистецтва. Третій – це шлях конструктивізму, де «виробниче мистецтво» постає як безпосереднє «входження мистецтва в життя», претензія на злиття мистецтва з життям як одна із головних інтенцій авангарду. На місце художника в театр приходять інженер і конструктор.

У середині 1920-х перед авангардистами постали чисельні труднощами у різних сферах діяльності: науково-художніх дослідницьких установах, навчальних закладах, виставковій діяльності, одержанні державних замовлень і можливості продати свої твори державним закупівельним комісіям. А близько 1925 року почалося політичне витіснення художнього авангарду, оскільки влада схилилася до реалізму, загальнодоступності його традиційних художніх форм, орієнтуючись на художні смаки і естетичний рівень мас, які у більшості своїй не розуміли авангардного мистецтва.

У 1920-і рр. поступальний рух авангарду різко сповільнюється і з'являється тенденція посилення емоційних, експресивних якостей в тому числі і у хореографічному мистецтва, що знаходить вияв в інтересі до німецького експресіонізму і до проблеми театрального експресіонізму, що яскраво проявилось у творчості видатного українського режисера Л. Курбаса.

Щодо балету, то 1920-ті роки при всій їх неоднозначності були часом сміливих творчих експериментів в області хореографічної пластики, пошуків нових форм танцювального мистецтва. Оскільки в країні ще існувала певна свобода думки і навіть після встановлення однопартійної влади більшовиками вона ще не встановила ідеологічної монополії в сфері мистецтва, й особливо сценічного. Однак ситуація з балетним театром склалася дещо іншою – після революції і практично впродовж першої половини 1920-х років постійно у тому чи іншому ракурсі поста-

вало питання про ліквідацію балетного і оперного театру як пережитку минулого. Попри це, наявність ще достатньо відчутної духовної свободи і естетичних переконань вселяла надію на перебудову світу, в якому знайдеться місце оперно-балетному театру.

Унікальне явище «українського авангарду» потужно вплинуло на театральне драматичне мистецтво, значно менше – на балетний театр УСРР. У балеті 1920-х рр. представлені авангардні пошуки, реалізовані, зокрема, у формалізмі й конструктивізмі. Однак позиціонування приналежності балетмейстерів до того чи іншого напрямку є достатньо умовним, оскільки під впливом зовнішніх і внутрішніх чинників їх погляди змінювалися, як і творчі пошуки балетмейстерів.

Список посилань

1. Кравченко О. О. Всеукраїнський Пролеткульт: освітньо-просвітницька та культуротворча діяльність (1917–1932): монографія. Умань: ПП Жовтий, 2016. 386 с.
2. Шміт Ф. Мистецтвознавство. *Музика*. 1923. № 6–7. С. 18–20.

*Данилюк Уляна Ігорівна,
доктор філософії, старший викладач
кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

ХОРЕОГРАФІЯ У ДРАМАТИЧНИХ ТЕАТРАХ-СТУДІЯХ КИЄВА 1920-Х РР.

У 1920-х рр. у Києві відбувався сплеск студійного руху як ознака авангардних шукань у мистецтві. Не оминули ці процеси хореографічну сферу. Зокрема, у Києві у 1920-х рр. створено студію при Миському театрі під керівництвом Захара Григоровича Ланге, балетну студію-майстерню Роберта Баланотті при Державному оперному театрі УСРР ім. К. Лібкнехта, студію «Лівого танцю “Мастанц”» під керівництвом Володимира Кононовича та ін. Також хореографія входила до системи підготовки вихованців театральних студій.

Варто наголосити, що до кінця 1910-х рр. студійна робота в Києві не лише максимально активізувалася, а й певною мірою, набула хаотичного характеру і безсистемного навчання. Як зазначав М. Терещенко, студії «зростали за рахунок нетрудового елемента, якому були потрібні посвідчення про освіту. Взаємини між різними напрямками студій набирали гострого, часом нездорового характеру» [7, 12]. З метою упорядкування

діяльності студій, Театральний комітет Всеукраїнського відділу мистецтва вирішив взяти під контроль всі початкові мистецькі осередки Києва. Так, до 3 травня 1919 р. згідно зі спеціальним розпорядженням, місцеві хореографічні школи та драматичні студії мали направити докладні плани, програми, розклади навчання та список викладачів до Відділу сценічної освіти [3]. Одночасно Театральним комітетом було ухвалено організацію єдиної Центральної студії («Центростудії») з відділеннями: музичним, драматичним і хореографічним. Часопис «Вісті» (1920, 28 січня) писав про відкриття нового мистецького осередку: «Театральною секцією розроблено план облаштування центральної драматичної студії. Згідно з проектом до студії відряджатимуть учнів та учениць київських драматичних шкіл, які будуть визнані найталановитішими» [9].

За спогадами М. Терещенка, який був керівником театральної практики при «Центростудії» (1921 р. перейменована на «Всеукраїнську Центростудію»), навчання у мистецькому осередку було розраховано на п'ять років і проводилося за програмою вищих театральної закладів. До викладацької роботи було запрошено театральних діячів-новаторів – В. Сладкопєвцева, А. Буцького, Л. Лунда, музикантів – М. Вериківського, Л. Штейнберга, режисерів – Г. Гаєвського, О. Смирнова, художника А. Петрицького та балетмейстера – Б. Ніжинську. В. Сладкопєвцев писав про роботу навчального осередку («Вісті», 1921, 20 березня): «Нові шукання щодо художнього виховання, як і взагалі шукання нових шляхів у царині мистецтва, зосереджуються тепер у Центростудії. Мені довелося бачити першу дію й частину другу найближчої постановки. Враження залишилось велике і надзвичайне. Тут, безперечно родиться нове мистецтво, його родить колектив, а не одиниця... Як і всяке нове мистецтво, воно зустріне і певні захоплення, привітання й, в такій же мірі, гарячі протести. Треба заспокоїти аматорів театру – це мистецтво не намагається знищити потребу в театральній грі. Самі керівники, як я їх розумію, не хочуть зробити із своїх досягнень панацею від усіх хворостей, хоч би тому, що репертуар буде складатись не швидко й передавання його в маси, особливо спочатку, буде гальмуватись» [6].

Б. Ніжинська була змушена погодитися на роботу в «Центростудії», де, за словами С. Лифаря, «представники робітничого класу втілювали свої естетичні потреби» [5, 104]. Дійсно, як засвідчував М. Терещенко, серед бажаючих вступити до «Центростудії» опинилися молоді люди з різною освітою. «Була молодь з вищих навчальних закладів, деяких театральних студій, яка потягнулася за своїми викладачами, котрі перейшли в Центростудію. А була молодь не обізнана з театральним мистецтвом. Вона прибувала до театрального міста за путівкою комнезамів [комітетів незалежних селян – У. Д.] з далеких сіл» [7, 13].

За свідченням Г. Веселовської, «репетиції й покази студії Ніжинської відбувалися в тому ж невеличкому приміщенні на вулиці Володимирській, що обумовило взаємне спілкування та співробітництво студійців-театралів і хореографів. Крім того, вистави “Школи руху”, костюми для

яких створювали художники Олександра Екстер та Володимир Меллер (“Мефісто” на музику Ф. Ліста), були показані під час спільного концерту студії Марка Терещенка і вихованців Ніжинської у Колонному залі Губнаркомосвіти¹» [1, 51].

Ніжинська була незадоволена роботою в «Центростудії», адже її відривали від роботи у власній школі. С. Лифар згадував: «У призначений час велично, як королева, являлася вона на урок, оточена свитою пажів – “своїми” учнями. Зрідка вона “показувала” – одягала трико та хизувалася ногами та пластикою тіла, частіше просто примушувала “тварин” топтатися і “задирати” ноги у традиційної палки чи виводила їх на середину залу – на втіху своїм учням, що знущалися над незграбною безпорадністю “студентів” Центростудії» [5, 105]. Одразу стає зрозумілим, що рівень підготовки студійців приватної та державної студій кардинально різнився, і не лише через ставлення педагога до занять, а насамперед через відсутність відбору, адже «кого тільки не було в цій державній студії! Молоді робочі та сільські дівчата, що вступили туди невідомо навіщо... “Мадемуазелі” з Хрещатику... Зголоднілі інтелектуали, заманені надією... Нічого подібного цій мішанці не було в жодному місці» [5, 105]. Також Лифар свідчив про «повне ігнорування індивідуальності» студійців, які перетворилися на сіру масу [5, 105]. Робота в Центростудії закінчилася для Б. Ніжинської разом з її еміграцією: навесні 1921 р. артистка закрила «Школу руху», а викладання у Центростудії передала учениці Ганні Воробйовій.

На початку 1920-х рр. студію при Міському театрі організував Захар Григорович Ланге. Артист балету та балетмейстер, він танцював та ставив невеликі балетні і танцювальні дивертисменти на сцені Київській опері. Ним, зокрема, було поставлено: «Коппелію» Л. Деліба, «Фею ляльок» Й. Байєра, танці в операх «Євгеній Онегін», «Фауст» та ін. [8, 117]. В організованих ним класах навчалося чимало артистів балету, що згодом поповнили трупу Київської опери та інші мистецькі осередки, серед них: Олег Сталінський та Валентина Бакалейникова [8, 28, 181].

В «Молодому театрі» Л. Курбаса пластику і хореографію за методикою Б. Ніжинської викладала майбутня зірка української драматичної сцени (дружина Л. Курбаса) – Валентина Чистякова. Про неї відомо, що народилася вона 1900 р. в Москві у родині оперного співака Миколи Петровича Чистякова та його дружини Параскеви Михайлівни. Роки юності В. Чистякова провела в Москві, де навчалася у гімназії М. Деконської, брала участь у гімназійних виставах, цікавилась театральним життям столиці. У 1918 р. разом з батьками переїхала до Києва (М. П. Чистякова було запрошено до Київської консерваторії на посаду професора з вокалу). Після переїзду В. Чистякова вступила до хореографічної школи М. Мордкіна, а в 1919 р. навчалася хореографії у студії «Школа руху» Б. Ніжинської. Згодом розпочала сценічну діяльність у «Молодому те-

¹ Тепер – Колонний зал Національної філармонії України.

атрі» під керівництвом Л. Курбаса [2]. Дослідниця життя і творчості Л. Курбаса – Н. Корнієнко пише про В. Чистякову: «З трупи Мордкіна та Ніжинської, що працювали в одному приміщенні з “Молодим театром” було прийнято у лави молодотеатрівців юну красуню Валентину Чистякову, доньку співака Великого театру... Вона скоро стала улюбленицею трупи, швидко опанувала молодотеатрівську школу, вивчила українську мову і навіть розпочала викладати у студії пластику і хореографію за методом Ніжинської-Мордкіна» [4, с. 104].

Менше відомо про інших актрис й керівників танцювальної частини курбасівського «Березоля» (прийшов на зміну «Молодому театру» та «Кийдрамте») – Олену Кривинську та Надію Шуварську. Перша народилася 1904 р. на Тульщині. Навчалася танцям у Б. Ніжинської та драматичному мистецтву в студії «Березоля». Згодом в останньому провела заняття з хореографії, брала участь у постановці танців до вистав. Про Н. Шуварську відомо, що вона працювала актрисою, педагогом танців і балетмейстером в «Березілі» з 1922 р.

Діяльність названих студій стала не лише важливим етапом на шляху розвитку українського театру та багатьох жанрів хореографічного мистецтва, а й чинником формування культурно-мистецького середовища Києва першої третини ХХ ст.

Список посилань

1. Веселовська Г. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 365 с.
2. Гордєєв С. Валентина Чистякова – легенда української сцени. Харків : ХДАК, 2003. 99 с.
3. Завдання і програми центрального інституту ритмічного виховання і список вищих початкових шкіл, 1919. *ДАКО*. Ф. 142, оп. 1, од. зб. 108. 3 арк.
4. Корнієнко Н. Лесь Курбас : репетиція майбутнього. Київ : Факт, 1998. 468 с.
5. Лифар С. Роки жнив. Пер. А. Бондар. Київ : ВАРТО, 2020. 240 с.
6. Розмова з професором Інститута М. Лисенка В. Сладкопєвцевим. *Вісті*. 1921. 20 березня. С. 2.
7. Терещенко М. Кризь лет часу. Київ : Мистецтво, 1974. 166 с.
8. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України в персоналіях : Біобібліографічний довідник / Біографічний ін-т НАН України. Київ : Інтеграл, 1999. 223 с.
9. Центральная студия. *Известия*. 1920. 28 января. С. 2.

Вишотравка Людмила Іванівна,
заслужена артистка України,
доцент кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна

РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ БАЛЕТНОЇ ПЕДАГОГІКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. (НА ПРИКЛАДІ ВИКЛАДАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ Т. АХЕКЯН, Г. БЕРЕЗОВОЇ, Н. ВЕРЕКУНДОВОЇ, З. СЕРКОВОЇ)

Помітне місце в історії вітчизняної хореографічної педагогіки другої половини ХХ ст. посідають постаті відомих майстрів балетної сцени: Т. Ахекян, Г. Березової, Н. Верекундової та З. Серкової, діяльність яких істотно вплинула на формування фахової обізнаності багатьох українських танцівників.

Значну роль у формуванні українського балету відіграла театральна практика заслуженої артистки УРСР (1953) Наталі Вікторівни Верекундової (1908–1987). По матері вона походила з дворянського роду Волконських (мати – С. О. Верекундова – уроджена княжна Волконська), батько служив старшим лікарем Павловського придворного Маріїнського шпиталю [1].

До Києва Н. Верекундова потрапила одразу по закінченні Ленінградського хореографічного технікуму, де навчалася у класі А. Ваганової. Проте її стажування на київській сцені продовжувалося лише рік: з Києва артистку було направлено до Одеської опери. На сцену Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка Н. Верекундова повернулася вже досвідченою солісткою, одночасно почала працювати на педагогічному поприщі в Київському державному хореографічному училищі (далі – ДХУ). Серед її найвідоміших вихованців варто назвати: Л. Герасимчук, Є. Єршову, О. Потапову, Р. Хілько, Е. Стебляк та інших артисток. Очільниця Київського ДХУ – А. Васильєва (1966–1972) відгукувалася про роботу Н. Верекундової в училищі: «[Вона] була природженим педагогом. В її характері прекрасно поєднувались урівноваженість і спокій з вимогливістю, яка виключала будь-який компроміс. Вона вимагала від своїх учениць технічної досконалості, бездоганної чистоти танцю. Класика була її стихією. Навіть нам, педагогам, які раніше не один рік танцювали на сцені, було цікаво послухати, як влучно, тонко, об'ємно вона описує кожен рух, як вмів за кожним па бачити виконавські перспективи майбутньої балерини» [4, 7].

Свої останні п'ятнадцять років творчого життя Н. Верекундова присвятила педагогічній роботі в Київському ДАТОБ ім. Т. Шевченка, де не лише вдосконалювала фахові навички артистів, а й готувала з ними дебютні ролі: наприклад, з Е. Стебляк – Лауренсію (однойменна виста-

ва О. Крейна) та Одетту-Оділію («Лебедине озеро» П. Чайковського); з І. Лукашовою – Аврору («Спляча красуня» П. Чайковського) і Сванільду («Коппелія» Л. Деліба), а для Р. Хілько вона стала консультантом в опануванні майже всіх ролей. Остання згадувала про свого педагога: «Наталя Вікторівна має бачити індивідуальність... Я безмежно вдячна їй і за науку, і за велику доброту» [4, 7]. Педагогічний досвід Н. Верекундова поширила не лише на власне оточення в театрі, а й на родину, з якої вийшли артистка балету Єлизавета Литвиненко (донька) та балетний прем'єр Віктор Яременко (онук).

Заслужена артистка УРСР (1941) Галина Олексіївна Березова (1909–1997) так само як і Н. Верекундова закінчила Ленінградський хореографічний технікум по класу А. Ваганової, понад десять років танцювала на сцені Ленінградського ДАТОБ ім. С. Кірова; у 1947 р. отримала диплом оперно-режисерського факультету Ленінградської консерваторії ім. М. Римського-Корсакова й відтоді розпочала свою балетмейстерську діяльність. На думку В. Пасютинської, вже у перших постановках Г. Березової («Спляча красуня» П. Чайковського, «Бахчисарайський фонтан», «Кавказький бранець» Б. Асаф'єва) визначились провідні риси її творчого обдарування: почуття стилю (академічна вистава/радянська класика), вміння віднайти влучну хореографічну форму, підібрати склад танцівників відповідно до їх фахових можливостей [2, 8].

З 1944 р. Г. Березова паралельно з балетмейстерською діяльністю розпочала педагогічну роботу в Київському ДХУ, згодом цілком присвятивши себе вихованню артистів балетної сцени. Серед числа її учнів відомі українські танцівниці: А. Гаврилова, В. Калиновська, В. Котляр-Вірська, А. Лагода та ін. Основним методом плекання майбутніх «зірок» для Г. Березової стало: збудження в учнях свідомого інтересу до творчості, уникання непосильних завдань та штучного форсування їхніх успіхів. Усе це поєднувалося з виключною вимогливістю й увагою до відшліфування кожного руху, манери й стилю його виконання. Основні принципи своєї педагогічної діяльності Г. Березова втілила на сторінках наукової літератури з проблем теорії та методики класичного танцю («Класичний танець у дитячих хореографічних колективах», Київ, 1977), а також реалізувала у балетмейстерській учнівській роботі: поставила для учнів Київського ДХУ балети «Фея і чабан» (1961), «Незвичайний день» (1964). Наприкінці педагогічної кар'єри Г. Березова тривалий час була зайнята на викладацькій роботі у Київському державному інституті культури ім. О. Корнійчука¹ та Київському театрі класичного балету.

Народна артистка України (1997) Тетяна Луківна Ахеян (1927–2021) хореографічну освіту здобула у Київському хореографічному технікумі (1935–1941), згодом навчалася на кафедрі викладання класичного танцю Ленінградської консерваторії під керівництвом А. Ваганової. По за-

¹ Тепер – Київський національний університет культури і мистецтв

кінченні навчання тривалий час танцювала у балетних трупах України: Київському театрі музичної комедії (1943–1944), Київському ДАТОБ ім. Т. Шевченка (1944–1971), згодом перейшла до балетмейстерської та педагогічної роботи – очолювала клас вдосконалення артистів головного музичного театру Києва, де під її наглядом сягали довершеності такі танцівники, як: О. Потапова, І. Лукашова, Т. Таякіна, А. Лагода, А. Кальченко, Н. Руденко та ін. Сучасник Т. Ахеян, мистецтвознавець О. Пергамент писав про неї: «Однаково уважно ставлячись і до провідного соліста, і до артиста кордебалету, знаючи можливості кожного з них, вона прискіпливо вимагає оволодіння майстерністю класичного танцю» [3, 9].

Упродовж 1968–1970 рр. Т. Ахеян здобувала важливий досвід роботи у міжнародному педагогічному проєкті: вона очолювала групу радянських педагогів, які започаткували першу в Камбоджі (при Пномпенському університеті образотворчих мистецтв) балетну школу та театральну танцювальну трупу. Силами останньої під керівництвом Т. Ахеян було поставлено хореографічну картину «Сон» з балету «Дон Кіхот» Л. Мінкуса та фрагменти з «Лебединого озера».

У 1970–1980-х рр. Т. Ахеян працювала з виконавцями народно-сценічної хореографії: упродовж 1971–1975 рр. викладала в танцювальній студії при Державному ансамблі танцю УРСР, у 1970–1983 рр. – вдосконалювала артистів Державного українського народного хору ім. Г. Верьовки. Наприкінці 1980-х – початку 1990-х рр. знов повернулася у середовище балетних танцівників: працювала балетмейстером-репетитором Київського театру класичного балету (1989–1996), викладала методику класичного танцю в Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого² (1993–1996) та в Державній академії керівних кадрів культури і мистецтв³ [6].

Заслужена артистка УРСР (1975) Зоя Володимирівна Серкова хореографічну освіту здобула у Київському хореографічному технікумі, який закінчила 1937 року; у 1947–1949 рр. навчалася в А. Ваганової на кафедрі викладання класичного танцю в Ленінградській консерваторії ім. М. Римського-Корсакова. У роки Другої світової війни З. Серкова працювала артисткою Ансамблю пісні і танцю Військово-морського флоту СРСР (1942–1944), перебувала у складі концертних бригад поблизу передових позицій; після звільнення Києва повернулася до столиці України й одразу включилася у творче життя Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка (артистка, 1944–1964) та Київського ДХУ (педагог, 1938–1953, з перервами).

Упродовж 1964–1990 рр. З. Серкова працювала педагогом-репетитором Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, витримуючи колосальне ви-

² Тепер – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого.

³ Тепер – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

кладацьке навантаження: вела клас солістів, проводила індивідуальні репетиції, працювала над спектаклями. Досить влучні слова щодо роботи З. Серкової віднайшов мистецтвознавець В. Туркевич, але на нашу думку, вони так само яскраво характеризують педагогічну й репетиторську діяльність Н. Верекундової, Г. Березової, Т. Ахеян. Він писав: «Балетмейстери ставлять танці. Але довершеності, філігранності, чіткої ансамблевості надають їм саме репетитори. Це вони беруть у своїй пам'яті сотні танцювальних комбінацій з різних спектаклів – і класичних, і сучасних. Беруть, поновлюють, розучують їх з новими виконавцями. Це вони часто “проганяють” у репетиційному залі спектаклі, які мають увечері дивитися тисячі глядачів. Це вони ведуть напружену індивідуальну роботу з окремими виконавцями, старанно плекаючи в кожному з них актора, вдумливого інтерпретатора...» [5, 8].

Отже, Н. Верекундова, Г. Березова, Т. Ахеян та З. Серкова, тривалий час працюючи в Києві, змогли передати українським виконавцям кращі риси академічної балетної школи й доклали чимало зусиль для розвитку хореографічного мистецтва як в Україні, так і поза її межами.

Список посилань

1. Верекундов Никита Викторович. *Общество Друзей Школы Карла Мая*. URL : http://www.kmay.ru/sample_pers.phtml?n=4581 (дата звернення : 19.10.2021).
2. Пасютинська В. Майстер класичного балету. *Театрально-концертний Київ*. 1979. № 11. С. 8–9.
3. Пергамент О. Відданість танцю. *Театрально-концертний Київ*. 1977. № 8. С. 8–9.
4. Туркевич В. Півстоліття – балету. *Театрально-концертний Київ*. 1978. № 9. С. 7.
5. Туркевич В. Урок починається з екзерсисів. *Театрально-концертний Київ*. 1980. № 3. С. 8.
6. Цебенко І. Ахеян Тетяна Луківна. *Енциклопедія сучасної України*. URL : https://esu.com.ua/search_articles.php?id=44682 (дата звернення : 18.10.2021).

Гресь Олександра Ігорівна,
*викладач кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

ЛІТЕРАТУРНІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКОЇ ТЕМАТИКИ СЕРЕДИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ ЯК ДЖЕРЕЛО ХОРЕОГРАФІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

У середині ХІХ століття в українській літературі панує романтизм та реалізм, перший, звичайно, набагато ближчий природі балетного театру, однак елементи другого також проникають на балетну сцену. середини ХХ – початку ХХІ ст.

Вагомий вплив на розвиток української літератури, зокрема, української фольклорно-історичної романтичної прози, справив М. Гоголь зі своєю історико-патріотичною та героїко-соціальною прозою. Для М. Гоголя характерний своєрідний «тип історизму, котрий можна назвати фольклорним, – історична тема розробляється не в генетичному відношенні до дійсності, а в протиставленні до неї; персонажі виступають не об'єктом зображення, а суб'єктами дії» [97]. Українське походження М. Гоголя відчутно позначалося не лише на тематиці його творів, а й на всій системі художнього мислення та образотворення письменника. Саме тому твори М. Гоголя в українському балетному театрі є одними з найзатребуваніших для музично-хореографічної інтерпретації.

Чи не першою балетною виставою за М. Гоголем стала реалізація «Бісової ночі» В. Йориша у постановці С. Сергєєв (1943, Іркутськ, згодом – Київ). Балет побудований на ряді гумористичних сценок, запозичених з «Вія», «Ночі перед Різдвом», «Сорочинського ярмарку» та інших оповідань і повістей М. Гоголя.

Балет «Сорочинський ярмарок» В. Гомоляки поставлений балетмейстером М. Трегубова у Донецькому оперному театрі (1956). Тут успішно пластично втілено комедійні ситуації.

Вистава «Ніч перед Різдвом Є. Станковича – В. Литвинова, вперше поставлена 1992 року на сцені Київського державного театру опери і балету ім. Т. Шевченка, зазнала декількох повернень на сцену.

1998 року на сцені Київського музичного театру для дітей та юнацтва балетмейстером В. Гаченком поставлено «Майську ніч» Є. Станковича.

За думкою М. Загайкевич, «творча спадщина Миколи Гоголя – це справжня скарбниця свіжих мистецьких ідей. Характер його образності, близький природі балетного жанру, розкриває необмежені можливості для створення ефектних, пройнятих духом новаторства спектаклів» [2, 73].

Центральною постаттю української літератури ХІХ століття став Тарас Шевченко. Вже поява його перших творів знаменувала початок

нової доби в історії української культури. «Увібравши в себе найкращі традиції багатовікової народної творчості й писемної літератури, вирісши на ґрунті визвольних прагнень уярмлених мас, творчість Шевченка справила значний вплив на духовний розвиток народу, на характер і спрямування національної культури наступних поколінь. В індивідуальному творчому методі Шевченка романтичний струмінь не зникав, а своєрідно синтезувався з реалістичним», – зазначено в «Історії української літератури XIX століття [139–140].

Творчість Т.Шевченка потужно вплинула на становлення українського балетного театру, адже перша українська хореодрама на київській балетній сцені – «Лілея» К. Данькевича у постановці Г. Березової (1940) – створена на основі поезій Т. Шевченка. Також поетична творчість Кобзаря покладена в основу балетів «Оксана» В. Гомоляки та «Відьма» В. Кирейка.

Попри нечисельність балетних вистав за творами поета, саме вони, на думку М. Загайкевич, «стали напрочуд вагомим внеском у визначення неповторного національного обличчя української балетної творчості». У центрі балетів – зображення трагічної долі жінки-кріпачки, її спротиву жорсткій дійсності, боротьбі за власну гідність та волю. «Звернення балетних творців до поезії Великого Кобзаря саме цього тематичного напрямку, що є, можливо, одним з найемоційніших та чуттєвих, пройнятих душевним теплом пластів віршованих висловлювань поета, охоплює найрізноманітніші настроєві градації – від лірики до гнівної патетики. Адже балетне мистецтво не терпить прозаїзмів, приземленості», – підсумовує М. Загайкевич [1, 101].

Серед українських письменників середини XIX століття, чиї твори потенційно можуть стати основою для створення балетних вистав, можна назвати Марка Вовчка, Л. Глібова, С. Руданського, А. Свидницького та ін. На жаль, досі балетний театр не звернувся до їхнього літературного доробку. Одночасно твори Т. Шевченка та М. Гоголя упродовж десятиліть збуджують постановочну фантазію балетмейстерів, породжуючи різностильові хореографічні інтерпретації.

Список посилань

1. Загайкевич М. Балетна Шевченкіана. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії*. 2013. Вип. 13. С. 100–103.
2. Загайкевич М. Микола Гоголь і балетна творчість українських композиторів. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. № 4(28). С. 68–73.
3. Українська література XIX століття : розгорнені конспекти лекцій. Підготувала Таня Гаєв. Белград, 2008. 287 с.

ШестопаЛ Лідія Віталіївна,
*викладач кафедри хореографічного
мистецтва, Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

БАЛЬНО-ТАНЦЮВАЛЬНА ХУДОЖНЯ САМОДІЯЛЬНІСТЬ В УРСР НА ПОЧАТКУ 1980-Х РР.

У 1980-і роки в УРСР діяла розгалужена мережа самодіяльних танцювальних колективів. Так, загальна кількість таких колективів у республіці станом на кінець 1983 року – 17399, серед них бального танцю – 759, що складало 4,36 відсотки від загальної кількості шкіл, студій, ансамблів танцю [1, 6]. У танцювальній самодіяльності переважали колективи народної хореографії, що було пов'язано із багаторічними партійно-державними ідеологічними настановами на розвиток реалістичного мистецтва в умовах багатонаціональної країни. Хоча у звітному документі щодо розвитку танцювальної художньої самодіяльності в УРСР за 1983 рік засвідчувалося, що «мистецтво бального танцю у нашій республіці користується великою популярністю серед трудящих, особливо молоді» [1, 6]. Також зазначалося про зменшення кількості колективів бального танцю на 179 порівняно з 1982 роком. Але така тенденція до зменшення спостерігалася й у інших різновидах хореографії (кількість самодіяльних хореографічних колективів інших різновидів танцю зменшилася на 1748 порівняно з попереднім роком). Серед причин такої ситуації названі централізація клубних систем та недостатня кількість кваліфікованих керівників. «Практично жоден навчальний заклад у республіці наразі не випускає фахівців з бальної хореографії. ОНМЦ (Обласний навчально-методичний центр – Л. Ш.) недостатньо уваги приділяє підвищенню кваліфікації керівників колективів, нерегулярно проводить семінари з бального танцю», – зазначається в аналітичному звіті [1, 6].

Задля розвитку бального танцю у середовищі художньої самодіяльності Міністерство культури УРСР наприкінці 1980 року видало наказ (№144 від 11.12.80) «Про план заходів щодо подальшого розвитку бальної хореографії та масової танцювальної культури», де був передбачений ряд заходів щодо «підвищення танцювальної культури колективів та окремих виконавців, ідейно-художнього рівня репертуару, кваліфікації керівників ансамблів бального танцю та музикальних колективів, що супроводжують танцювальні вечори та ін., це свідчить про недостатню роботу методистів ОНМЦ, громадських методичних рад фахівців з бальної хореографії при обласних управліннях культури...

Змістовно, з творчим підходом провадиться робота з популяризації бальної хореографії у Дніпропетровщині. По обласному телебаченню систематично транслюються передачі «Сонячне коло» та «У танцюваль-

ному залі», у яких розучуються та пропагуються бальні танці... Цей досвід слід впроваджувати й в інших областях республіки.

Недостатньо уваги приділяється розвитку дитячої бальної хореографії. Навчання дітей... доцільно планувати за шкільною програмою. Не всі керівники дотримуються цієї вимоги» [1, 6].

Отже, попри намагання в директивний спосіб розвинути бально-танцювальну художню самодіяльність, на початку 1980-х рр. намітилася тенденція до зменшення кількості таких колективів. Наприкінці 1970-х – у 1980-і роки вже були помітні провісники занепаду художньої самодіяльності через зменшення державного фінансування, економічну стагнацію в цілому, поступове розхитування командно-адміністративної системи управління усіма сферами життя, включаючи культурно-мистецьку, а також нівелювання ідеологічних важелів впливу. Соціально-економічні та політико-ідеологічні перетворення кінця 1980-х – початку 1990-х років призвели до структурних, організаційних, функціональних, художніх трансформацій в аматорському бальному танцюванні, що сприяло потужному розвитку цього різновиду хореографії.

Список посилань

1. Аналіз развития хореографического жанра в государственных клубных учреждениях Украинской ССР за 1983 г. Подготовил С. Забрედовский, отв. за выпуск И. Антипова. Киев : Республиканский научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительной работы, 1984. 8 с.

Roman Mykyta,
Ballet & Folklorique Dancer and Choreographer,
USA

KAZKA UKRAINIAN FOLK ENSEMBLE – GEM OF UKRAINIAN CULTURE IN THE ANTHRACITE COAL REGION

The Kazka Ukrainian Folk Ensemble, based in Lehighton, PA offers a gem of theatrical entertainment and Ukrainian culture to the anthracite coal region of Northeastern, Pennsylvania. Historically, this region of Pennsylvania was one of the first locations in the USA to be populated by Ukrainian immigrants beginning in the 1870s. It is understood that the location was attractive to Ukrainians not only for the lucrative opportunities in the area's booming coal industry but also because the Pocono Mountains resembled the Carpathian Mountains. Indeed, many of the Ukrainians came from the Carpathian

ethnographic regions and officially emigrated from the Austrian Hungarian Empire but their ethnic heritages were Lemkos, Boykos, Transcarpathians and Hutsuls. The communities that these Ukrainian-Americans established are the oldest in the country and their descendents continue to express a rich and unique history of old and romantic Ukrainian identity amalgamated with American identity in a beautifully nuanced way.

Location. The Kazka Ukrainian Folk Ensemble was not created in a vacuum; throughout the 20th century, almost every Ukrainian Catholic or Orthodox church had an ensemble. Many of these had been established by the Ukrainian dance pioneer Vasyl Avramenko and duly maintained by various talented organizers, leaders and choreographers but many of these ensembles experienced a stunted development and better served children less than 20 years old. In 1987, Kazka was established by four adults who had all graduated college and wanted to showcase a more polished and theatrical product of Ukrainian dance, song and culture to their community and to the larger USA.

Founding History. Kazka began with the brother and sister Michael and Paula Duda (now Paula Holoviak) and their two friends Sandra Minarichik (now Sandra Duda) and Joseph Zucofski. The four had studied Ukrainian folk dance but the four also shared a great love for singing, from singing in church choirs to rock-n-roll to musical theatre. In addition to a dance repertoire, the four also added Ukrainian folk songs to their repertoire sung in four parts and accompanied by two guitars in performance. Their first official performance was July 26, 1987. The repertoire of song and dance made their act very versatile, but they were limited by the amplitude of their dance repertoire. By the end of the 80s they added more dancers to their ranks and until today usually include up to 20 dancers in their ensemble. Today, the music quartet does not often perform, and it is indeed the dance ensemble which represents the ensemble. More musical acts are being reintroduced into the repertoire by the younger members of the ensemble.

Mission. Kazka's mission has been to share Ukrainian culture throughout Pennsylvania and the USA, and specifically to preserve the culture expressed by the immigrants who emigrated to the anthracite coal region of the USA. That is why the focus of the repertoire favors the Carpathian regions of Ukraine, specifically with many dances from Hutsulschyna, Transcarpathia, Boykyschyna and large Lemko Wedding scene. Kazka mainly accomplishes its mission through performances. However, Dr. Paula Holoviak is a professor of Political Science at the Kutztown University in Kutztown, PA (affiliated with the larger campuses of Penn State) and some of Kazka's mission is fulfilled through more academic presentations and lectures. However, Kazka has enjoyed a large performance history. In 1992, Kazka toured and performed in Lviv, Ukraine. Kazka regularly performs at the Lehighon Ukrainian Independence Day Festival. Kazka also has performed at the Baltimore Ukrainian Festival, Disney World, Musikfest in Bethlehem, PA and at Kutztown University. Kazka also has performed for various programs on local television.

Repertoire. Kazka enjoys a large repertoire: as stated before Kazka performs a large scene depicting a Lemko Wedding. From Hutsulschyna, Kazka performs Kerechanka, Arkan, Hutsulka Divchat, Kolomeija Dvodentsivka, Vis and a large scale Hutsul Suite depicting Ivana Kupala. From Transcarpathia Kazka performs a Transcarpathian Suite featuring the dance Resheto and Tropityanka. Kazka also performs the Bukovynian Dance Hordyalanka.

From Central Ukraine, Kazka performs a welcome dance, Hopak, Oj Lopnuv Obruch, Hrechanyky, Tambourine Kozachok, Khorovod and a comedic retelling of Cinderella: Oj Syrom Pyrohy. Kazka also performs other dances from Western Ukraine and newer pieces meant to commemorate recent moments in Ukrainian history. In honor of the 20th Anniversary of Ukrainian Independence in 2011, Kazka debuted Ukrainian Rhapsody. In 2014, Kazka performed a Tribute to Maidan and premiering in 2012, Kazka premiered a tribute to Taras Shevchenko.

Choreographers. In the early days, Kazka's dance repertoire was expanded by many choreographers but in recent years the choreography is relatively evenly divided between David Woznak and Master Artist Andrij Dobriansky. David Woznak is originally from Parma Ohio and also served as a co-director and choreographer for folk stage dance ensemble Kashtan from Cleveland, Ohio. Mr. Woznak had prestigious dance training at the Yunist Honored Ukrainian Dance Ensemble in Lviv, Ukraine and shared much of his extensive knowledge in building Kazka's repertoire. Staples of Kazka's repertoire include his Hopak, Welcome Dance and Tambourine Kozachok. Andrij Dobriansky, is the resident choreographer for ensemble today. He is the son of the famed operatic star Andrij Dobriansky and is originally from New York City. He trained with the legendary ballerina and dance artist Ms. Roma Pryma-Bohachevska and was very influenced by her theatrical style. His works are inherently theatrical and always forward-looking. He staged the ensemble's Tropityanka, Oj Syrom Pyrohy and Lemko Wedding along with all of the newest creations including Ukrainian Rhapsody, Tribute to Maidan and Tribute to Taras Shevchenko.

Service to the Community. In terms of service to the community, Kazka the quartet recorded and sells two music CDs. The first, Timeless Traditions, released in the late 90s, includes a range of Ukrainian folk songs and poetic songs from the early 20th century. In the early 2000s, Kazka released a Christmas Album named God Sees All, including a collection of Ukrainian Christmas Carols.

Furthermore, every summer, Kazka hosts a dance camp and workshop for ages 3 through adult at the Ukrainian Homestead in Lehighton, PA. The focus of the activities include dancing, singing and Ukrainian crafts including Pysanky making along with swimming and other summer leisure activities. In 2022, Kazka celebrates 35 years and looks forward to a bright future of more dancing, singing and bringing Ukrainian culture to the people.

[Микита Роман,
балетний та народний танцівник та хореограф,
США

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ АНСАМБЛЬ «КАЗКА» – ПЕРЛИНА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В РЕГІОНІ АНТРАЦИТНОГО ВУГІЛЛЯ

Український народний ансамбль «Казка», розташований у Лігайтоні, штат Пенсильванія, пропонує перлини театральних розваг та української культури в регіоні антрацитного вугілля Північно-Східної Пенсильванії. Історично цей регіон Пенсильванії був одним із перших заселених у США українськими іммігрантами, починаючи з 1870-х років. Зрозуміло, що це місце приваблювало українців не лише через можливість прибутку у вугільній промисловості регіону, що бурхливо розвивалась, але й тому, що гори Поконо нагадували Карпати. Дійсно, багато українців походили з етнографічних регіонів Карпат і офіційно емігрували з Австро-Угорської імперії, але їхніми етнічними пращурами були лемки, бойки, закарпатці та гуцули. Громади, які заснували ці українці-американці, є найстарішими в країні, а їхні нащадки продовжують виражати багату та унікальну історію давньої та романтичної української ідентичності, поєднаної з американською ідентичністю у чудовий тонкий спосіб.

Місцезнаходження. Український народний ансамбль «Казка» не був створений на порожньому місці, впродовж усього ХХ століття майже кожен український католицький чи православний храм мав ансамбль. Багато з них були засновані піонером українського танцю Василем Авраменком і належним чином підтримувалися за допомогою різних талановитих організаторів, керівників та хореографів, але багато з цих ансамблів розвивалися повільно, їх, переважно, відвідували діти та молоді особи віком до 20 років. У 1987 році чотири людини, які завершили навчання у коледжі та бажали продемонструвати більш відшліфовані та театральні твори українського танцю, пісні та культури своїй громаді та США, заснували «Казку».

Історія заснування. «Казка» розпочалася з брата та сестри, Майкла та Паули Дуди (тепер Паула Голов'як), та їхніх двох друзів, Сандри Мінарічик (зараз Сандра Дуда) і Джозефа Зукофські. Четвірка вивчала український народний танець, а також поділяла велику любов до співу, починаючи з церковного хору до рок-н-ролу та музичного театру. Крім танцювального репертуару, четверо також додали до свого репертуару українські народні пісні, що співались у чотирьох частинах і супроводжувались виконанням двох гітар. Їх перший офіційний виступ відбувся 26 липня 1987 року. Пісенно-танцювальний репертуар зробив їхній виступ дуже різнобічним, але вони були обмежені діапазоном

свого танцювального репертуару. Наприкінці 1980-х вони поповнили ряди танцюристів і до сьогодні зазвичай включають у свій ансамбль до 20 танцюристів. Нині музичний квартет виступає не часто, і цей ансамбль є точно танцювальним ансамблем. Все більше музичних номерів знову вводяться до репертуару молодими учасниками ансамблю.

Місія. Місія «Казки» полягає у поширенні української культури по всій Пенсильванії та США, а особливо у збереженні культури іммігрантів, які приїхали до антрацитового вугільного регіону США. Тому фокус репертуару надає перевагу карпатським регіонам України, зокрема, багатьом танцям із Гуцульщини, Закарпаття, Бойківщини та великому лемківському весіллю. «Казка» в основному досягає своєї мети шляхом виступів. Проте д-р Паула Голов'як є професором політології в Кутцтаунському університеті в Кутцтауні, штат Пенсильванія (пов'язаному з більш крупними кампусами штату Пенсильванія), і деякі цілі «Казки» реалізуються завдяки значній кількості академічних презентацій і лекцій. Проте «Казка» має і велику історію виступів. У 1992 році «Казка» гастролювала у Львові (Україна). «Казка» регулярно виступає на Незалежному Лігайтонському українському фестивалі. «Казка» також виступала на Балтиморському українському фестивалі, Дісней Ворлд, Мюзікфест у Вифлеємі, штат Пенсильванія, та в в Кутцтаунському університеті. «Казка» також виступала для різних програм на місцевому телебаченні.

Репертуар. «Казка» має великий репертуар, зокрема, ансамбль розгортає велику сцену, що зображує лемківське весілля. З Гуцульщини «Казка» виконує «Керечанку», «Аркан», «Гуцулку дівчат», «Коломию дводенцівку» та масштабну «Гуцульську сюїту» із відтворенням Івана Купала. Із Закарпаття «Казка» виконує «Закарпатську сюїту» з танцями «Решето» та «Тропотянка». «Казка» також виконує буковинський танець «Гордіянка».

З Центральної України «Казка» виконує «Привітальний танець», «Гопак», «Ой лопнув обруч», «Гречаники», «Козачок з бубнами», «Хоровод» та комедійний переказ «Попелюшки» – «Із сіром пироги». «Казка» також виконує інші танці із Західної України та новіші твори, призначені для вшанування останніх моментів української історії. На честь 20-ї річниці Незалежності України у 2011 році «Казка» дебютувала з «Українською рапсодією». У 2014 році «Казка» виконала «Вшанування Майдану», а у 2012 році відбулася прем'єра постановки «Казки», присвячена Тарасу Шевченку.

Хореографи. Спочатку танцювальний репертуар «Казки» розширювався багатьма хореографами, але в останні роки хореографія відносно рівно розподілена між Девідом Вознаком і майстром-артистом Андрієм Добрянським. Девід Возанк родом з Парми (штат Огайо), а також був співдиректором і хореографом ансамблю народно-сценічного танцю «Каштан» із Клівленда (штат Огайо). Пан Возанк отримав танцювальну освіту в Заслуженому українському ансамблі танцю «Юність» у Львові (Україна) і поділився багатьма своїми знаннями при створенні репер-

туару «Казки». Основними складниками репертуару «Казки» є його «Гопак», «Привітальний танець» і «Козачок з бубнами». Андрій Дорбрянський сьогодні є постійним хореографом ансамблю. Він син відомої оперної зірки Андрія Добрянського і походить родом із Нью-Йорка. Навчався у легендарної балерини пані Роми Прими-Богачевської та знаходився під великим впливом її театрального стилю. Його творам властива театральність і постійна спрямованість у майбутнє. Для ансамблю він поставив «Тропотянку», «Із сиром пироги», «Лемківське весілля» та всі новітні твори, зокрема, «Українську рапсодію», «Вшанування Майдану» та «Вшанування Тараса Шевченка».

Служіння громаді. З точки зору сприяння громаді кuartет «Казка» записав і продав два музичні компакт-диски. Перший, «Вічні традиції», виданий наприкінці 1990-х рр., включає ряд українських народних пісень та поетичних пісень початку ХХ століття. На початку 2000-х рр. «Казка» випустила різдвяний альбом під назвою «Бог бачить все», до якого увійшла збірка українських колядок.

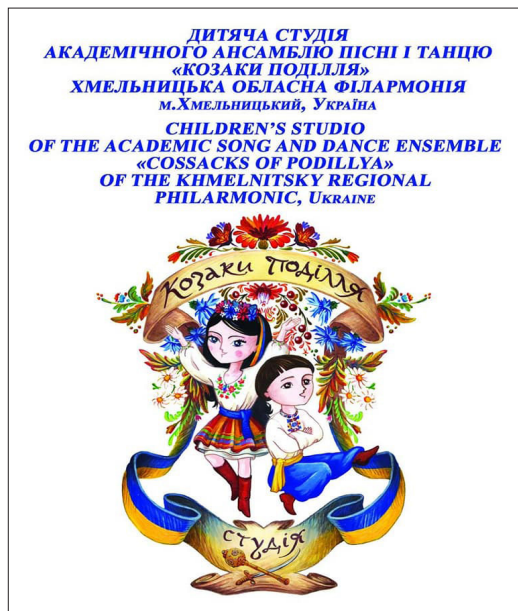
Крім того, кожного літа «Казка» організовує танцювальний табір і майстер-класи для дітей віком від 3 до дорослих в Українській Садибі в Лігайтоні. В центрі уваги – танці, співи та українські ремесла, включаючи виготовлення писанок, а також купання та інші види літнього дозвілля. У 2022 році «Казка» святкує 35-річчя і з нетерпінням чекає на світле майбутнє, аби більше танцювати, співати та нести українську культуру людям.]

Найда Юрій Михайлович,
*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музикознавства, інструментальної
підготовки та методики музичної освіти*

Найда Віра Юрївна,
*кандидатка педагогічних наук, старша викладачка
кафедри диригентсько-хорових дисциплін та вокалу,
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія,
Хмельницький, Україна*

ДИТЯЧА СТУДІЯ ПРИ ДЕРЖАВНОМУ АКАДЕМІЧНОМУ АНСАМБЛІ ПІСНІ І ТАНЦЮ «КОЗАКИ ПОДІЛЛЯ» В СИСТЕМІ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ

Дитяча студія при Державному академічному ансамблі пісні і танцю «Козаки Поділля» Хмельницької обласної філармонії – один з наймолодших хореографічних колективів м. Хмельницького. Творчу біогра-



фію колектив розпочав у серпні 2010 р. Мета діяльності колективу полягає у залученні талановитих дітей та молоді до колективної творчо-виконавської діяльності через хореографічне мистецтво. Становленню і творчому зростанню дитячої студії сприяла велика та копітка робота його незмінного художнього керівника, головного балетмейстера Академічного ансамблю, заслуженого артиста України Сергія Качуринця. Головний балетмейстер студії – Олег Капелюх, балетмейстери: Ольга Капелюх, Богдана Вітюк, Василь Сатко; концертмейстер – Ярослав Камінський (баян, сопілка, колісна ліра) [1].

У різні часи в студії працювали Марина Яцкевич (балетмейстер), Олександр Бородач (балетмейстер), Вадим Загранюк (концертмейстер). Солісти студії: Михайло Качуринець, Артур Ліщишин, Влада Королевська, Антон Шепецький, Софія Мицюк, Влад Юрчук (стипендіати Хмельницької обласної державної адміністрації) та Марія Мельник, Владислав Мальований, Марія Найда, Діана Буценко, Марія Кучер, Антон Кришталь.

З перших своїх виступів колектив привертає до себе увагу любителів і знавців народного танцю. Він відрізняється високою сценічною культурою, бездоганною хореографічною технікою, виразним емоційним виконанням, ансамблевою злагодженістю тощо. До дитячого колективу батьки приводять дітей у віці 5–6 років. Найстаршим артистам студії 17–18 років. Сьогодні дитяча студія «Козаки Поділля» – це велика дружна сім'я, що складається з-понад 100 учасників.

У структурі студії функціонують 6 вікових груп, а саме: підготовча (5–6 рр.), 1 підготовча (7–8 рр.), 2 підготовча (9–10 рр.), молодша (11–12 рр.), середня (13–14 рр.), старша (15–18 рр.). Тут юні артисти відповідно до навчального процесу опановують такі дисципліни: «Ритміка і танець», «Акробатика», «Український танець», «Класичний танець», «Народно-сценічний танець», «Віртуозна техніка». Після закінчення студії вихованці отримують теоретичні знання та практичні навички, необхідні для продовження професійного навчання у закладах вищої освіти, як-от: Національному педагогічному університеті імені М. П. Драгоманова, Київському національному університету культури і мистецтв, Хмельницькій гуманітарно-педагогічній академії, Кам'янець-Подільському

коледжі культури і мистецтв, Студії по підготовці акторських кадрів Національного заслуженого академічного ансамблю танцю імені Павла Вірського тощо. Деякі випускники студії після навчання вже повернулись у Хмельницький та працюють у рідній альма-матер – Державному академічному ансамблі пісні і танцю «Козаки Поділля» Хмельницької обласної філармонії.

Важливим мотивуючим моментом для вихованців студії є постійна співпраця з ансамблем пісні і танцю «Козаки Поділля». Діти танцюють під «живий» оркестр обласної філармонії на одній сцені зі справжніми артистами. Саме така співпраця дітей з дорослими професіоналами робить в репетиціях важке – звичним, звичне – легким, а легке – приємним. Великого значення в щоденній репетиційній роботі набуває також творча дисципліна та професійна вимогливість як до 5-річних, так і до 19-річних вихованців.

Репертуар дитячої студії різноманітний і за складністю виконання, і за формою. Найбільш вагоме значення в репертуарі колективу мають концертні номери подільських танців: «Кивак», «Титарівна», «Краків'як». Крім того, є українські танці різних регіонів України, як-от: «Гопак», «Козачок», «Гомін Карпат», «Вітерець», «Трясунець», «Волинська притупи», «Кадриль»; хореографічні композиції «Козацька Слава!», «Привітальний», «Летять галочки», «Нове покоління», «Як козаки дівчат визволяли»; хореографічні картинки «Не журись», «Шапка», «Білосніжка і гноми» тощо. Репертуар колективу постійно поповнюється новими постановками.

Одним із здобутків дитячої студії «Козаки Поділля» є організація у 2015 році фестивалю-конкурсу народного танцю «Козацькому роду нема переводу!» (м. Хмельницький). Патріотичного звучання йому надає промовиста назва, яка походить від однойменної назви пісні Миколи Балеми на вірші Мирослава Воньо, Петра Карася, Миколи Балеми, яка є справжньою візитівкою й Державного академічного ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля».

Дитяча студія «Козаки Поділля» є 11-разовим володарем Гран-Прі, дипломантом та лауреатом чисельних фестивалів і конкурсів різних рівнів, серед яких Всеукраїнський фестиваль-конкурс народного танцю «Козацькому роду нема переводу!» (м. Хмельницький), Міжнародний фестиваль-конкурс талантів «Діти ХХІ століття» (м. Луцьк), Міжнародний творчий конкурс-фестиваль дитячої творчості «ЗІРКА-ФЕСТ» (м. Київ), Міжнародний фестиваль-конкурс народної хореографії імені В. Глушенкова «HlushenkovFolkFest» (м. Хмельницький), Міжнародний фестиваль-конкурс українського народного танцю «Гопакфест» (м. Київ), Міжнародний фестиваль-конкурс хореографічних та вокально-хореографічних колективів «Samocvity» (м. Львів), Міжнародний конкурс-фестиваль дитячої творчості «Усі ми діти твої, Україно!» (м. Одеса), Міжнародний фестиваль-конкурс «Україна єднає світ» (м. Київ), Всеукраїнській багатожанровий фестиваль-конкурс «Витоки

Dance» (м. Трускавець, м. Черкаси), Міжнародний фестиваль-конкурс дитячо-юнацької творчості «Сонячний каштанчик» (м. Київ), Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії імені Павла Вірського (м. Київ) та інші.

Юні артисти успішно виборювали призові місця й за кордоном, даруючи український танець жителям Болгарії, Німеччини, Польщі, Туреччини, Чехії.

За активну творчу діяльність, високу виконавську майстерність, збереження національних традицій, вагомий внесок у розвиток та пропаганду народного хореографічного мистецтва дитяча студія багаторазово була нагороджена почесними грамотами і подяками. Вихованці дитячої студії активно беруть участь у концертних програмах і святкових заходах на різних сценічних майданчиках області та України разом з професійними артистами Державного академічного ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля» Хмельницької обласної філармонії.

«Дитяча студія не зупиняється на досягнутому, розвивається, створює нові хореографічні композиції, постійно працює над підвищенням професійного рівня. Своїм натхненним мистецтвом студія “Козаки Поділля” робить певний внесок у національно-патріотичне виховання, відродження і розвиток хореографічного мистецтва України» [1]. Відвідавши концерти Дитячої студії при Державному академічному ансамблі пісні і танцю «Козаки Поділля» Хмельницької обласної філармонії, можна з гордістю та впевненістю сказати, що «Козацькому роду нема переводу!».

Список посилань

1. Дитяча студія «Козаки Поділля». URL: <http://oblfilarmonia.com/%D0%A1hildren%27s%20Studio> (дата звернення: 26.04.2022).

Подкопай Євгенія Юрїївна,
*концертмейстер кафедри хореографії,
Харківський національний педагогічний університет
імені Г. С. Сковороди, Харків, Україна*

МУЗИКА НАРОДНИХ ТАНЦІВ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЖАНРОВОЇ СПЕЦИФІКИ ТА ФОРМОТВОРЧОЇ РОЛІ

З огляду на проблеми сьогодення у галузі хореографічного мистецтва, на окрему увагу заслуговує музичний супровід танців, адже музика і рух постають нерозривно пов'язаними одне з одним. На важливості ретельного підходу до аналізу музики народних українських танців на-

голошували видатні митці, як-от В. Верховинець, П. Вірський, А. Гуменюк, А. Іваницький та ін.

Народна інструментальна музика, що складає звукову основу танцювального малюнку, утворює окремий рід музичного фольклору [2]. Саме музичний супровід виконує важливу комунікативну функцію, забезпечуючи порозуміння у складній системі соціокоординат, де постійно «спілкуються»:

1. «танцівник(ця) – танцівник(ця)»;
2. «танцівники – глядачі»;
3. візуальний план танцю – змістовний підтекст (обрядовість, символізм, імітація явищ природи тощо);
4. фольклорна архаїка як архетипи культури та сучасні реалії (як у суспільному, так і в особистому відбитті).

Музикальна складова танцю є важливим виховним важелем сучасної культури. Достатньо нагадати, що музично-слухові уявлення формують духовний світ людини. У сучасному насиченому інформаційному просторі вкрай важко орієнтуватися невідготовленій молоді, оскільки музичний світ характеризується неоднорідністю, множинністю та різною якістю професіоналізму чи навіть його відсутністю. Саме народна інструментальна музика «до танцю» в цьому контексті опиняється на сторожі національних культурних традицій та цінностей, оскільки містить особливий український «геном».

З цього приводу доречно навести відому жанрову класифікацію традиційної української інструментальної музики І. Мацієвського, що охоплює п'ять основних сфер [3] (у дужках наводимо можливе, на наш погляд, втілення цих сфер у народно-танцювальній музиці):

1. звукотворення при спілкуванні людини з природою (як звукозображальні прийоми в музиці);
2. сфера дитячої звукової творчості (обрядові ігри, казковість, сюжетність тощо);
3. музична комунікація між людьми в процесі праці й обряду (символізм, сакральність, звукове кодування);
4. музика до ритуальних дійств (культово-магічне спрямування);
5. міфологізована та вільна інструментальна музика для себе та для слухання (як відбиття колективної та індивідуальної свідомості).

Всі зазначені складники знаходять безпосереднє втілення у музично-танцювальній національній традиції, яка водночас характеризується специфічними рисами відповідно до місцевості побутування.

Український інструментарій є надзвичайно багатим і різноманітним та обіймає ряд несхожих за принципом звуковидобування музичних інструментів. Серед них виділяють: *ідіофони*, які звучать від удару, що викликає коливання власного тіла інструмента (клепачки, калатало, дзвіночки, дрімба тощо); *мембранофони*, де звук народжують натягнуті перетинки, переважно шкіряні (на кшталт різноманітних бубонів та барабанів); *хордофони*, де джерело звуку – струни (скрипка, басоля, кобза,

цимбали, домра тощо), *аерофони*, де звучання залежить від коливання повітряного стовпа (різноманітні духові інструменти, сопілка, трембіта, флюєрка, ріг, гайда тощо) [1].

Своєрідною «візитівкою» національної музики є «троїста музика». Цей ансамбль традиційно супроводжував танці, пісні, обряди, але відрізнявся за своїм складом. Якщо традиційний склад на Закарпатті – це скрипка, цимбали, басоля, то на Полтавщині – скрипка, басоля, бубон. Крім того, на Слобожанщині цей ансамблевий склад видозмінювався за рахунок введення інших інструментів – гармошки, баяну чи акордеону, або навіть мідних духових інструментів [2].

«Троїста музика» майже завжди супроводжувала танцювальні дійства. Не лише зміни інструментального складу ансамблю, але й варіативність музичного тематизму забезпечували оригінальність танцювальної композиції, формували оновлення традиційних елементів «зсередини» за допомогою постійного варіювання. Саме такий культурно-художній підхід зумовив, наприклад, впізнання знакових для Слобожанщини танців Козачка й Гопака з їх типовими звуко-ритмічними формулами, відповідною структурою, особливостями мелодії та ладотонального забарвлення, регламентованим фактурним рельєфом тощо, з одного боку, та оригінальність композиційно-танцювальних рішень, їх самотність, що дає простір для творчих пошуків, з іншого боку. Все це вказує на безсумнівний потенціал музично-танцювальної традиції української культури та її цінність у формуванні національної свідомості сучасної молоді.

Список посилань

1. Етнографія України : навч. посібник. За ред. проф. С. А. Макарчука. Вид. 2-ге, перероб. і доп. Львів : Світ, 2004. 520 с.
2. Іваницький А. І. Українська народна творчість : навч. посібник. Вид. 2-ге, доопрац. Київ : Музична Україна, 1999. 222 с.
3. Мацієвський І. В. Жанрові угруповання в традиційній українській інструментальній музиці. Львів, 2000.

Аксьонов Олександр Борисович,
*провідний концертмейстер кафедри хореографічного
мистецтва, Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

МУЗИЧНА РЕГІОНАЛІСТИКА У ПРАКТИЦІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ

Сучасна мистецтвознавча та педагогічна думка все активніше звертається до проблем культурної регіоніки чи регіоналістики, у коло якої входять аспекти танцювальної та музичної культури. Одним з аспектів застосування регіонального підходу у практиці концертмейстера є підбір музичного супроводу до уроків українського народно-сценічного танцю у системі підготовки фахівців-хореографів в закладах вищої освіти.

Регіональні особливості музичної та хореографічної культур взаємопов'язані, залежать від географічних, історичних, соціокультурних особливостей тієї чи іншої території, відбивають певну ментальну специфіку мешканців регіону, увиразнюються в образах, символах, міфах. Тому регіонально невірний музичний супровід руйнує мистецьку цілісність, призводить до помилкових музично-хореографічних рішень, формує помилкове уявлення у студентів про народну музику та танець конкретного регіону.

Для структурування програми з українського народно-сценічного танцю хореографи послуговуються умовним розподілом на п'ять географічних регіонів, запропонованим у середині ХХ ст. відомим музикознавцем та фольклористом А. Гуменюком на основі аналізу хореографічної лексики, музики, вбрання, впливів сусідніх народів та ін. [1, 46–51] Полтавщину, Київщину, північні райони степової України, більшу частину Слобожанщини та східне Поділля автор відносить до центральної частини України. Буковину, Закарпаття, більшу частину Галичини, південну частину Поділля А. Гуменюк відносить до другого локального району. До третього, на його думку, входять Волинь, Полісся та північна частина Галичини. До четвертого – Поділля (крім південних і західних районів), частина півдня степової України. Донбас, Крим, всю південно-східну частину степової України, східні райони Слобожанщини автор відносить до п'ятого району.

Такий підхід досить часто використовується і сьогодні, хоча зустрічаються й інші принципи розподілу етномузичного та етнохореографічного матеріалу, зважаючи на тенденції посилення уваги до мистецьких особливостей локальних територій, зокрема, враховуючи значну кількість порубіжних місцин, де відчувається вплив сусідніх етносів.

Звернемося до нотного збірника «Музичний супровід для проведення занять з українського народно-сценічного танцю», де узагаль-

нено багаторічний досвід співпраці концертмейстера В. Гурової (баян) та педагога-хореографа С. Забрєдовського у процесі викладання українського народно-сценічного танцю у закладах вищої освіти. У збірнику подано авторський погляд на музичний супровід уроку українського народно-сценічного танцю з урахуванням етнорегіональних особливостей музичної та хореографічної культури України. Автори дотримуються традиційного підходу, задекларованого А. Гуменюком, розподіляючи музичний супровід за п'ятьма регіонами, а побудова уроку, судячи зі структури збірника, передбачена за традиційною методикою екзерсису – тренувальні вправи біля станка від присідань до великих кидків, елементи на середині залу, танцювальні етюди, танці. У збірнику вміщено музичні теми за підрозділами «Полісся», «Волинь», «Поділля», «Закарпаття», «Прикарпаття», «Буковина», «Гуцульщина», «Центральна Україна», а також подано приклади уроків: «Урок на матеріалі центральних областей України», «Урок на матеріалі різних областей України», «Урок на матеріалі західних областей України», «Урок на матеріалі Полісся», «Урок на матеріалі Поділля».

В. Гурова та С. Забрєдовський зазначають: «Коли хореограф починає створювати танцювальну композицію в тому чи іншому характері – це повинно підкреслюватися музичним супроводом, розкриваючи характер твору та національний колорит... концертмейстер повинен “дихати” разом із танцівниками, а вони – відповідати своїми рухами кожній ноті, кожному нюансу Музика повинна не просто організовувати рухи на уроці, вона покликана допомогти виконавцям розкрити художній образ, характер, підкреслити його регіональний та національний колорит... Музичний супровід повинен відповідати тому регіону, тій географічній місцевості, звідки походить сам танець» [2, 5–6].

Отже, високопрофесійна взаємодія концертмейстера та педагога-хореографа є однією з основних умов якісної організації навчально-виховного процесу на уроках українського народно-сценічного танцю у закладах вищої освіти. Особливо це необхідно у процесі опанування студентами-хореографами регіональних особливостей танцювальної культури, що передбачає увиразнення етномузичних нюансів у творчості концертмейстера.

Список посилань

1. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. Київ : Видавництво АН УРСР, 1963. 236 с.
2. Музичний супровід для проведення занять з українського народно-сценічного танцю : нотний матеріал. Укл. В. Гурова, С. Забрєдовський. Київ : НАКККиМ, 2015. 147 с.

Соловійова Ірина Вячеславівна,
*викладач кафедри хореографічного
мистецтва, аспірантка,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

ТВОРЧИСТЬ РАДУ ПОКЛІТАРУ В ОПТИЦІ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ В ХОРЕОГРАФІЇ

Сьогодні важливою є культуротворча (категорія, що узагальнює поняття культура та творчість) спрямованість хореографічного мистецтва, адже таке орієнтування художньої діяльності стало однією з основних вимог людського буття у новій культурній ситуації постіндустріальної доби. Виходячи з позиції, що саме культура «істотно зумовлює сенс і зміст творчої людської діяльності» [2, 404], варто говорити про різноманітність культурних феноменів, серед яких вагоме місце посідає мистецтво. У мистецтві, зокрема хореографічному, відбиваються світоглядні, соціокультурні, морально-етичні, національні та ін. орієнтири суспільства, властиві конкретно-історичній формі культури. Відповідно, художні твори акумулюють не лише індивідуальні особливості митців, їхні особистісні креативні устремління, погляди, міркування, рівень майстерності, технологічні особливості та ін., а й стають культурним документом доби, певним історико-культурним маркером. Цей процес не є однобічними: митець (а у підходах постмодерністської естетики, і сам твір, адже його буття розглядається як самостійне, незалежне від створювача, існування) справляє вплив на культуру, одночасно він зазнає впливу культури. Культура у такому тлумаченні увиразнюється як незамкнена, динамічна система, що постійно оновлюється, а мистецькі твори виступають одними з механізмів творення буття.

Творчість «Київ модерн-балету» цілком справедливо розглядати у сучасних категоріях культуротворення та постмодерністських тенденцій. Самобутній колектив, єдиний в Україні професійний театр сучасного танцю, створений 2006 року, пройшов у своєму розвитку різні етапи: від колективу двох балетів («Le forze del destino / Сили долі», «Кармен. TV») без приміщення, через авторський театр на сцені Театру опери і балету для дітей та юнацтва (нині Київська опера), де демонструвалися виключно постановки головного балетмейстера театру Р. Поклітару «Ромео і Джульєтта» (Шекспіріменти), «Дош», «Болеро», «Лускунчик», «Underground», «Палата №6», «Двоє на гойдалці» та ін., до потужної балетмейстерської та виконавської школи-лабораторії, чий вихованці успішно працюють по всьому світу. Також до репертуару колективу входять постановки молодих балетмейстерів, нинішніх та колишніх танцівників театру (О. Бусько, А. та К. Водзянські, В. Детюченко, Д. Кондрацюк, А. Шошин та ін.).

Значно масштабнішими стали вистави й самого Р. Поклітару: тепер театр на постійній основі демонструє ряд балетів на сцені Міжнародного центру культури і мистецтв «Жовтневий палац» у Києві («Лускунчик», «Жізель», «Вій», «Маленький принц», «Пікова дама» та ін.). Колектив поступово почав втілювати повністю оригінальні твори, зі спеціально створеною музикою (балети композитора О. Родіна «Видіння рози» та «Пори року» у постановці О. Буська; «Вгору по річці» та «Вій» у постановці Р. Поклітару).

Сьогодні творчість театру відбувається не лише у річищі світових балетних тенденцій, а й генерує власні напрями, що стають популярними. Колектив продукує актуальні нарративні, композиційно-архітектонічні, лексичні, стилістичні та ін. ідеї, що знаходять оригінальне втілення.

Серед характерних для сучасного суспільства рис, які активно проявляються в хореографічному мистецтві в цілому та яскраво увиразнюються у творчості «Київ модерн-балету» (їх часто відносять до ознак постмодерністського мистецтва), зокрема, вихід на перший план у людському спілкуванні зовнішніх (жестових, тілесних) проявів як форми вираження емоцій, що провокує обрання видовищних форм презентації творів; інтегрування художніх та поза художніх образних систем, відсутність канонів, стильових та лексичних обмежень. За зауваженням О. Зінченко, «у Р. Поклітару зона пошуків власної танцювальної стилістики настільки широка та багатопланова, що його навряд чи можна механічно зараховувати до апологетів чистої балетної неокласики, танцю-модерну чи contemporary dance» [1, 27]. Широкий діапазон оригінальних виразних хореографічних засобів, конструктивних сценографічних рішень (декорації, костюми, відео дизайн), музичних партитур (від незміненої музики композиторів, до креативного структурування відомих творів) та ін. створили унікальне творче обличчя колективу, що за шістнадцять років існування завоював численних прихильників в Україні.

Назва театру доволі символічна, адже «модерн» використано у значенні «новий», а не на декларування однойменного стильового напрямку. Естетика театру суголосна з постмодерністськими рисами, як-от іронізування над класичними канонами хореографічного та інших видів мистецтва при реалізації складних психологічних тем, цитування канонічних творів минулого з елементами глузування, архітектонічні дисонанси, навмисне використання примітивних рухів, що можуть сусідити з віртуозною лексикою, перебільшення, гіперболізація та ін. «Київ модерн-балет» не зраджує своїх принципів постійного оновлення хореографічного мистецтва, використання найновіших світових хореографічних та технічних досягнень, пошук власних оригінальних рішень у всіх складниках хореографічного твору. Така творча невгамовність стала прикладом для наслідування багатьох танцювальних осередків в Україні. Діяльність «Київ модерн-балету» впливає не лише на хореографічне мистецьке, а й на широке культурно-мистецьке поле країни, вона є помітним складником сучасного вітчизняного культуротворення.

Отже, балетні вистави «Київ модерн-балету» відбивають не лише оригінальні творчі рішення, світоглядні установки авторів, рівень розвитку постановочних та виконавських технологій та ін., а й стають артефактами, що акумулюють культурні патерни, виступають культурним документом доби. Митці, створюючи елементи культури та одночасно зазнаючи її впливу, беруть участь у процесах творення буття.

Список посилань

1. Зинич Е. Интеграция разных образных систем в творчестве Раду Поклитару (театр «Киев модерн-балет»). *Мова і культура*. 2013. Вип. 16, т. 4. С. 25–33.
2. Черепанова С. О. Світоглядно-ціннісний потенціал філософії освіти. *Науковий вісник Національного лісотехнічного університету України*. 2013. Вип. 23.18. С. 401–408.

Федотова Наталя Володимирівна,
*аспірантка зі спеціальності 034 «Культурологія»,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

ПРОЯВИ ТАНЦЮ КОНТЕМПОРАРІ ЯК МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

Поступове поширення та розвиток танцю контемпорарі в Україні спонукає українську спільноту сучасного танцю працювати над створенням простору для можливості демонстрації результатів творчої діяльності хореографів. Організатори таких подій основними завданнями вбачають становлення танцю контемпорарі як самостійного мистецького напрямку та презентацію українському глядачеві найкращих його зразків. Загалом творчий пошук таких творів спрямований на глибоке дослідження підсвідомості та руху, рефлексію на політичні, соціальні проблеми та внутрішні конфлікти, спекуляцію на почуттях та провокацію.

Відзначимо з-поміж реалізованих робіт (вистав та перформансів) декілька постановок українських митців. Вистава «КримМІЙ: звіт про подорож, якої ніколи не було» (ідея та виконання – Антон Овчінніков, президент асоціації «Платформа сучасного танцю», режисер – Галина Джикаєва, PostPlayTeatr), презентований в рамках міжнародного фестивалю «Простір танцю» у 2018 році. Суперечливі думки та болючі відчуття стосовно подій у Криму спонукали Антона Овчіннікова до створення цієї вистави. У формі уявної подорожі до Криму досліджуються гострі

проблеми сьогодення. Два перформери в режимі діалогу та конфронтації упродовж години здійснюють уявну поїздку до Криму. Один із них вважає своєю місією виконати 12 танців у 12 різних населених пунктах півострову біля пам'ятників Леніну. А останній танець – у селищі Леніно біля пам'ятника Леніну. У результаті циклічного танцю, який складається з 12 частин, Крим має повернутись в Україну. Після останнього танцю відбувається біг по колу зі словами: «Можливо цей біг і є танець та все наше сучасне життя, і ми танцюємо вже сто років навкруги цього Леніна, який висить в нас над головою». У такій метафоричній подачі перформер звертає увагу глядача на те, що всі наші біди почалися за часів Леніна, та закликає зупинити цей біг, оглянутися та усвідомити, що відбувається. Роль іншого перформера, як опонента, неприйняття таких дій. У виставі спостерігається суперечка про визначення та розуміння сучасного мистецтва та, безпосередньо, танцю контемпорарі [1].

Вистава «Анігіляція» від хореографа та виконавця Ярослава Кайнара та режисерки Кристини Шишкарьової також презентована у рамках міжнародного фестивалю «Простір танцю» в 2018 році в Києві. Вже з назви соло-вистави зрозумілий глибокий та послідовний підхід до постановки та виконання. Безумовно, це спонукає глядача зацікавитися дослідженням цієї проблеми хореографом, викликає бажання зрозуміти інтерпретоване значення цієї теми через виставу. Термін «анігіляція» використовується у точних науках та означає взаємодію елементарних частинок і античастинок, внаслідок якої вони перетворюються на інші частинки. При анігіляції частинок речовини й антиречовини їхня енергія переходить в решті-решт в енергію випромінювання [2]. Що ж тоді є анігіляцією у виставі Ярослава Кайнара? У своєму соло танцівник переходить до особливого стану – абсолютно чутливого до імпульсів ззовні: звук, світло, вібрацію. Він вдається до обміркування питань: «Що, якщо людина здатна бути відкритою і максимально чутливою до інформації, яка надходить до неї із зовнішнього середовища? Чи то світло, звук, хвиля, запах страху, пульсація ДНК, смак ультрафіолету. Що, якщо вона здатна приймати себе і відображати у той самий час?» [4].

Провокаційна вистава «СОС (сповіщення осмислені спекуляції)», виконавці – Вичок ART Family, режисер – Олександр Андріяшкін. «СОС» – це танцювально, багатослівно, невимушено, у напівтемряві, без піджаків і суконь, про те, що спекулюють з нами будь-де і щохвилини. На сцені В'ячеслав та Аліна Бучок. Вона в «звичайному костюмі», на якому так і написано, він – в тренувальному костюмі тілесного кольору. «СОС» вирізняється багатослівністю з-поміж інших вистав, від початку до кінця відбувається словесний діалог між танцівниками. Це вдалий експеримент – танцівники застосували нове медіа, залишаючись всередині свого звичного. Пошук балансу між глибиною дослідження і доступністю форми – чи не найголовніше завдання. Обидва потонули у концептах і штампах, що вдало підкреслює спілкування діалогами з фільмів і романів, звертаючись один до одного різними іменами. Викон-

навці ставлять запитання: «Чи правильний їх танець?». А якщо ні – тоді де правильний? Раз за разом вони повертаються до Вагнера або до його музики. Він стає для них відправною точкою, з якої починається кожна наступна тема: стосунки, мистецтво, думки про високе або низинні бажання. Посилають один одному та в зал заготовлені спекулятивні сигнали: «А показати тобі справжню спекуляцію?..» Виконавці, власне, й самі визнають, що все дійство в межах їхньої вистави – це також спекуляція. Вистава стала меседжем двох танцівників глядачеві про найефективніші методи впливу – спекуляції у стосунках, у суспільстві, у мистецтві [4].

Вистава «АСТО» створена італійським хореографом Франческо Аннарумма спільно з українським Totem Dance Theatre в рамках Міжнародної резиденції сучасного танцю в липні 2019 року. Показ відбувся на сцені Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва 19 жовтня 2021 року, а також на міжнародному фестивалі «Простір танцю». Це абстрактна робота про можливості людської пластики, безперервність потоку рухів та природні зв'язки в тілі. Танець вибухає задоволенням від руху, яке обов'язково відчуває і глядач. У цій виставі багато хореографії, естетики. Драматургія побудована таким чином, що головні ідеї народжуються в голові глядача. А якщо не вдається роздивитись основний зміст, то можна просто насолодитись красою та гармонією руху досконалих тіл танцівників. Своєю естетикою «АСТО» захохала в себе велику кількість глядачів [3].

Коллаборація італійського хореографа Франческо Аннарумма та українського сучасного театру Totem Dance Theatre знайшла своє продовження у роботі над виставою «Anima Oscura» або «Темна душа», презентація якої відбулася на сцені Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва (Київської опери) 19 жовтня 2021 року, а також на міжнародному Фестивалі сучасного танцю «Танець, який ми обираємо» з 6 по 13 листопада 2021 року в Києві та Одесі. Це метафорична розповідь про становлення особистості через переживання сильних почуттів: материнської любові, кохання, дружби, розчарування, відчуття себе частиною суспільства та бажання відокремити себе від всього. Вишукане пластичне рішення вистави у кращих традиціях європейського хореографічного мистецтва ХХІ століття. «Anima Oscura» припала до душі не лише українському глядачеві, а й була двічі запрошена на гастролі до Італії.

Крім названих робіт слід згадати ще ряд вистав українських митців, які сприяли розвитку танцю контемпорарі як самостійного мистецького напрямку, зокрема: «Вішалка», «Dynamic» (хореограф Ярослав Кайнар); «Комуналка» (хореограф Ірина Плотнікова); «Alpha», «Свідомість (під)» (хореограф Владислав Детюченко); «Не мушу» (хореограф Богдан Кириленко); «Теорія Усвідомлення» (вистава компанії Plastilin Dance Theater) та ін.

Отже, танець контемпорарі поступово набуває ознак самостійного мистецького напрямку в Україні, метою якого є використання авторефлекс-

сії та рефлексії стосовно різного роду політичних, соціальних проблем, дослідницького спрямування, пошуку нових форм танцю. Вагомим результатом впливу цього мистецького напрямку є спонукування глядача мислити, ставити запитання та не залишатись осторонь як увиразнених явищ, так і власне танцю контемпорарі.

Список посилань

1. «КримМій»: Звіт про подорож, якої ніколи не було. Кримський вечір – Радіо Крим. Реалії. 08.11.2018. URL : <https://ua.krymr.com/a/radio-krym-realii-obshuky-v-krymu-viiskova-navchannia-nato/29590094.html> (дата звернення 28.03.2022).
2. Анігіляція. *Академічний тлумачний словник української мови* : в 11 т. Т. 11, 1980. С. 666. URL : <http://sum.in.ua/s/anighiljacija> (дата звернення: 28.03.2022).
3. Міжнародний фестиваль «Простір танцю». URL : <https://danceplatform.org.ua/prostir#description> (дата звернення: 28.03.2022).
4. Тетеріна О. Міжнародний фестиваль «Простір танцю». URL : <https://danceplatform.org.ua/mizhnarodniy-festival-prostir-tancyu-persha-re-d-akciya> (дата звернення: 28.03.2022).

Волчукова Вікторія Миколаївна,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хореографії,
Харківський національний педагогічний
університет імені Г. С. Сковороди, Харків, Україна*

Тонкошкур Катерина Ігорівна,
*студентка 1-го року навчання
другого (магістерського) рівня вищої освіти,
Харківський національний педагогічний
університет імені Г. С. Сковороди, Харків, Україна*

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ТЕМИ ЛЮДСЬКИХ ПОРОКІВ БАЛЕТМЕЙСТЕРАМИ У СУЧАСНИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТВОРАХ

Упродовж багатьох століть тема високих та низьких моральних цінностей людини (чеснот та людських пороків) є актуальною й невичерпною. Адже людина має багатий спектр емоцій, почуттів, страхів, переживань, звичок, і часто у своїх діях керується набором генетично зумовлених властивостей та інстинктами. Вона розвиває свої інтелекту-

альні, фізичні якості, але не завжди орієнтується у своїх діях на високі моральні цінності, іноді через страхи робить погані вчинки. Отже, тема людських пороків є актуальною для сучасних мистецтвознавчих, філософських, хореологічних та соціологічних досліджень.

Одним з універсальних засобів вираження сутності людини, її переживань, почуттів, на нашу думку, є хореографічне мистецтво. Воно являє собою цілісну картину світу в єдності думок і почуттів, у системі емоційних художніх образів. Саме хореографічне мистецтво є дієвим засобом виховання високих моральних цінностей, етичних ідеалів сучасної молоді. Хореографія як синтетичний вид мистецтва дозволяє повною мірою розкрити тему людських пороків, вад, недоліків і донести до свідомості глядача та виконавця хореографічного твору ключові аспекти моральної культури особистості.

Проблему людських пороків розкривали у своїх творах філософи, мистецтвознавці, письменники, хореографи з давніх часів. Античний філософ Платон визначав виховний вплив танцю у тому, що танцювальний рух наочно демонструє прекрасне і потворне у людини. У період елліністичного етапу розвитку Давньої Греції елліни були впевнені, що танець демонструє єдність духовної та тілесної краси. Тема людських пороків красномовно розкривається в античному мистецтві в обрядових народних виставах древніх адигів «Ажагафа» – «танець козла». Люди у масках приміряли на себе різноманітні образи тварин та висвітлювали насущні життєві питання, як-от взаємовідносини владних багатіїв та жебраків, також висміювались представники релігії та людські пороки: жадібність, лінь, боягузтво, підлабузництво та ін.

До теми людських вад звертається безліч сучасних балетмейстерів, хореографів, режисерів. Наприклад, балетмейстер К. Стюарт, також він є постійним артистом «Нешвілл Балет» (Nashville Ballet), у співпраці з музикантами Ten Out of Tenn у сучасному мультимедійному перформансі «Сім смертних гріхів» («Seven Deadly Sins»), поставленому на сцені Театру К. Полка Центру виконавських мистецтв штату Теннессі (Tennessee Performing Arts Center's Polk Theater), сучасно та злободенно розкриває тему гріхів, яка хвилює людство майже з часів зародження цивілізації. Головний герой – чоловік – зустрічає на своєму шляху жінку, яка веде його крізь сім смертних гріхів, спонукаючи брати їх на себе. Наприкінці свого шляху він усвідомлює, що власні вади можна лише «змити», щоб отримати прощення, тому на виконавця ллється справжній дощ посеред сцени. Хореографічна мова вистави сучасна, нетривіальна та жива. Автори пісень надихались темою смертних гріхів, тому музичні фрагменти мають відповідні назви: «Жадібність», «Заздрість», «Гнів», «Гордіня», «Обжерливість», «Лінь», «Розпуста».

Вистава альтернативного польського театру Provisorium – Ф. Опрінського та В. Мазуркевича з винятково «тілесною» акторською грою порушила тему національних людських пороків, висміюючи схильність потрапляти в пастку форми і рабство введених суспільством ролей.

Аналіз сучасних хореографічних творів, які звертаються до теми людських пороків, виявив ряд існуючих проблем щодо особливостей втілення цієї теми сучасними балетмейстерами в перфомансах. Сучасний танець все частіше дивує і навіть шокує глядача. Учасники хореографічних вистав можуть не лише виконувати танцювальні партії, а й вести діалоги з глядачем, наприклад, попросити їх ввімкнути на телефонах якісь звуки, які і стають музичним супроводом дійства. Артисти балету можуть вдягнути костюми ростових ляльок, чи навіть не бути танцівниками.

Вистава може відбуватися в абсолютній тиші, як це було у спільній виставі театру «Діалог Денс» та італійської компанії сіє Zerogrammi «Punto di Fuga». Знайшлися глядачі, яких обурило те, що відбувається, вони голосно почали сперечатися і врешті втекли з показу, не оцінивши сучасну творчість.

Тому неприйняття глядачем деяких римейків, парафразів, перфомансів, тобто сучасних трактувань, особливо класичних балетів, є однією з наявних актуальних проблем розвитку сучасної хореографічної культури. Враховуючи той факт, що хореографічне мистецтво має великий виховний вплив на молоде покоління, вкрай важливо, щоб методи та прийоми донесення ідей до глядача були зрозумілими, виправданими та обґрунтованими, якщо мова йде про виховання у молоді високих моральних цінностей та формування у неї моральної свідомості засобами хореографічного мистецтва.

Створюючи хореографічний твір, балетмейстер-постановник керується певними законами драматургії та композиції танцю, він повинен ознайомити виконавців з усіма компонентами постановки танцю. Усвідомлюючи важливість і значення кожної складової майбутнього твору сучасний балетмейстер може свідомо виключати або додавати якісь інноваційні виразні засоби танцю (пересувні декорації, робота з тканиною, 3D технології, повітряна гімнастика, тим самим підкреслюючи власну креативність, світогляд, претендуючи на індивідуальність та оригінальність.

Автори наукової статті «Формування літературно-сценічних образів персонажів у малій формі танцю» Н. Шутяк та С. Маркевич підкреслюють, що «кожен хореографічний твір містить у собі балетмейстерський задум, ідею, сюжет та лібрето, яке може бути авторським... або запозиченим,... сюжетна складова хореографічного твору вбачає у собі наявність персонажів, що демонструють та передають через танцювальні рухи й жести повноту й цілісність відображення дієвого ряду, виразність балетмейстерського задуму та чітке розкриття сценічних образів персонажів постановки» [2, 3]. І далі: «У хореографічному творі сценічний образ, що втілений за допомогою танцювальної лексики – це цілісне вираження в танці почуття і думки, людського характеру. Образний танець сповнений емоційним та внутрішнім змістом. Щоб створити сценічний образ балетмейстеру необхідно змалювати через танець

дію, характер, втілити на основі правдивого вираження почуттів певну ідею» [2, 4].

Спіраючись на фундаментальні праці з балетмейстерського мистецтва, розглядаючи проблему вибору сюжетної основи для хореографічного твору Р. Кундис та О. Замлинний зазначають, що «створення художнього образу – процес суто індивідуальний у кожного балетмейстера, джерелом створення художнього образу є різні сцени життя людини, для чого ретельно вивчають етнографічні, історичні матеріали, художню літературу, картини художників, художні твори, кінофільми, звичаї, традиції, обряди народу. Аналізуючи весь комплекс отриманих знань, балетмейстер, виробляє своє судження. Уміння вибрати головне грає велику роль для кінцевого результату роботи – створення високохудожнього хореографічного твору» [1, 155]. Тому, вважаємо, що тема людських пороків є однією з перспективних для широкого використання у постановочному процесі в хореографічному мистецтві.

Знання і вміння володіннями цими компонентами створення хореографічного твору дозволяє балетмейстеру точніше і яскравіше передати тему людських пороків, притаманних головним героям постановок, як невід’ємної частини людської сутності, особливо негативним персонажам, які у сучасній інтерпретації постають не однобокими істотами, а мають власні унікальні мотиви зла, вад, недоліків і виступають складними психологічними персонажами.

Отже, тема людських пороків є актуальною серед сучасних балетмейстерів та є джерелом творчого натхнення, переживань, створення та втілення на сцені яскравих художніх образів. Проте не завжди сучасне трактування теми у хореографічних виставах знаходить відгук у серцях та свідомості глядачів. Останнім часом митці все частіше залишаються наодинці зі своїми задумами, не оцінені і не сприйняті суспільством. Тому, створюючи хореографічний твір, балетмейстер повинен володіти знаннями з драматургії хореографічного твору, з основ композиції танцю; мати знання з філософії, етики, соціології, психології людських відносин, знати інноваційні виразні засоби хореографічного твору; володіти ефективними методами, художніми прийомами побудови сучасних хореографічних композицій. Лише віртуозно володіючи широким діапазоном знань у галузі хореографічного мистецтва сучасний балетмейстер може дозволити собі рушити встановлені закони і сподіватися бути зрозумілим і почутим. Грамотний свідомий підхід до створення хореографічного твору, заснованого на актуальній моральній проблематиці, забезпечить виховний вплив хореографії на сучасну молодь.

Список посилань

1. Кундис Р. Ю., Замлинний О. В Проблема вибору сюжетної основи для хореографічного твору. *Молодий вчений*. 2018. № 5(57), травень. С. 154–157. URL : <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/5/40.pdf>

2. Шутяк Н., Маркевич С. Формування літературно-сценічних образів персонажів у малій формі танцю. *Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку*: навч.-метод. посіб. Ч. III. 2020. С. 1–9. URL : <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/04/N.-SHutiak-S.Markevych-Formuvannia-literaturno-sstenichnykh-obraziv-personazhiv-u-maliy-formi-tantsiu.pdf>

Хоцяновська Людмила Францівна,
*заслужена артистка України, доцент,
доцент кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

Гренадир Ірина Юріївна,
*студентка 1 курсу ОПП «Хореографія» ОР «магістр»,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ОФОРМЛЕННЯ БАЛЕТУ НА ОДНУ ДІЮ (НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВИ «ГАЛА: ГАЛАТЕЯ ЧИ ПІГМАЛІОН?»)

У хореографічному мистецтві музика посідає чи не первинне місце. Ще за давніх часів танець народжувався відповідно до ритмічних ударів і оплесків, які виконували роль примітивних музичних інструментів. Музика, у сучасному розумінні цього слова, пройшла великий шлях розвитку і вдосконалення. Її зразками є продукти творчості сольних виконавців та камерних груп, симфонічних оркестрів та студій цифрового звукозапису, проте незмінним залишається те, що саме вона задає танцю настрій, темп та ритм і допомагає передавати його зміст.

Г. М. Фількевич у праці «Основи балетного клавіру та партитури» пише, що музика – мистецтво звукове і часове, здатне багато і різноманітно передавати переживання людини, її почуття та емоційно-психологічний стан [1, 5]. Тому закономірно, що задля передачі свого задуму балетмейстери завжди приділяли велику увагу добору музичного матеріалу і навіть створювали її спільно з композиторами.

За словами згаданої Г. Фількевич, яка посилається на композитора і теоретика С. Танєєва, музичні форми, що виникали і видозмінювались у процесі історичного розвитку музичного мистецтва, набували живучості (а отже й значення для мистецтва) лише тоді, коли були не штучно винайдені, а виплили з внутрішнього відчуття митця й одухотворені його натхненням [1, 5]. Що можна цілком і повністю перенести

і на танець. Адже він, як і будь-яке інше мистецтво, мусить мати в собі власний задум, ідею, яка надихнула митця, і достатню майстерність для філігранного її втілення в життя.

Видатний французький хореограф і теоретик танцю Жан-Жорж Нювер мріяв бачити музику драматичною і психологічно виразною. Він говорив: «Танець, який малює мелодію, є луною, повторюючи те, що говорить музика» [4]. Тому дуже важливо, щоб вона була відповідною задуму постановника, адже від цього великою мірою залежить успіх хореографічної постановки. Саме цим аспектам була приділена значна увага при підборі музичного супроводу для магістерського творчого проекту І. Гренадір – одноактного балету «Гала: Галатя чи Пігмаліон?».

Існує декілька шляхів створення музичної основи до балетного спектаклю: написання композитором музики безпосередньо для балетного втілення; використання існуючого музичного твору відповідної часової тривалості, що був написаний як суто музичний твір; складання музичних фрагментів методом компіляції, тобто підбором окремих музичних творів і поєднання їх в єдину композицію. Музика до балету «Гала: Галатя чи Пігмаліон?» є прикладом компілятивної побудови музичної основи хореографічного твору і складається з композицій А. Вівальді, А. Ріє, К. Сен-Санса та *Eternal Eclipse*, що вибудовані у послідовність відповідно до змістовного наповнення сцен балету, особливостей характерів і взаємовідносин дійових осіб у драматургічному розгортанні.

Перший хореографічний епізод «Зустріч митців» поставлений на музику А. Вівальді «*Cello sonata III in a minor Allegro*» («Соната для віолончелі №3»). Вівальді написав принаймні десять сонат для віолончелі між 1720 і 1730 рр., дев'ять з яких збереглися. Поштовхом до їх написання стала велика популярність цього жанру [2].

Соната №3 складається з чотирьох частин, типових для сонат пізнього бароко. Темпи послідовно дотримуються схеми: повільно-швидко-повільно-швидко. Композиція є доволі динамічною, що уособлює швидкий рух міського життя у Парижі ХХ ст., тому вона була обрана для втілення задуму – сцени в літературному кафе. Бароковий характер музики дає можливість зрозуміти, що перед нами вищі прошарки суспільства – мистецька еліта. Композиція має яскраво виражену музичну драматургію і розвиток, що відповідає сюжету епізоду.

Для постановки другого хореографічного епізоду «Розставання» обрано музику *Eternal Eclipse* «*Born from ashes*» («Народжений з попелу»). Музика цього творчого угруповання стала основою для створення двох з п'яти хореографічних епізодів: «Розставання» та «У майстерні». Для кожної композиції *Eternal eclipse*, від натхненної таємниці до ударної антиутопічної драми та екшену, є спільним те, що це справді епічна музика.

Проект «*Eternal eclipse*» був запущений музичним продюсером Нітішем Райною у 2017 році з метою принести преміальний звук великих голівудських фільмів у рекламу, ігри та маркетинг. *Eternal eclipse* швидко

зарекомендував себе як місце для потужної високоякісної оркестрової музики, записаної наживо [6].

За основу музичної композиції «Born from ashes» взято струнні інструменти, де сольні партії виконує скрипка. Повільний і стриманий початок, ніби справжнє відродження з попелу, символізує стосунки Гали і її чоловіка Поля Елюара. Динаміка поступово наростає, під час чого Поль робить спроби відновити їхні стосунки, проте марно – вони вже пройшли точку неповернення. Розвиток музичного твору призводить до кульмінаційної частини, що відповідає хореографічному вирішенню. В композиції це виражається танцем солістів, що виконують складні підтримки дуетної техніки. Після чого музика різко обривається, символізуючи невідворотність доленосного рішення. За своїм характером вона епічна, проте мелодійна.

Основою для постановки третього епізоду балету «Возвеличення генія Далі» взято музику Андре Ріе: композицію «Ти мене піднімаєш» з альбому №8 «Пісні для мами» (2010). Андре Ріе – нідерландський диригент і скрипаль, якого у пресі називають «Королем вальсу», як колись називали Йогана Штрауса-сина. Естрадна манера Ріе включає різноманітні елементи шоу, однак його акцент на дуже доступному і приємному репертуарі залучає слухачів до стандартів класичного канону [3].

Образність музичної композиції відповідає сюжету епізоду одразу за двома співзвучностями. Перша: подібність змістового значення назви хореографічного епізоду «Возвеличення генія Далі» і назви музичної композиції «Ти мене піднімаєш». І другу паралель знаходимо у тому, що композиція входила до альбому, присвяченого мамі – «Songs for mum» (2010), з тим, що Гала в якійсь мірі відчувала до Сальвадора материнську любов.

Композиція дуже чутлива та романтична, надихає і пробуджує в уяві найсвітліші образи і почуття. Починається з сольного звучання скрипки, поступово динаміка зростає – долучається оркестр, а танець набуває розвитку. Яскраво виражені декілька кульмінаційних моментів, під час яких виконуються підтримки. Наприкінці поступово затихають всі музичні інструменти, окрім скрипки, яка виконує сольну партію. Вона звучить лірично і затихаючи, ніби заколисуючи, що відповідає задуму епізоду, адже за сюжетом головний герой засинає.

Четвертий епізод складений на твір Каміля Сен-Санса «Танець смерті». Це симфонічна поема, що була написана на основі віршів французького поета Арі Козаліса. Згідно з легендою Смерть з'являється щороку опівночі на Хеловін і викликає мертвих з їхніх могил танцювати для неї, в той час, як сама вона грає на скрипці. Особливого звучання композиції додає ксилофон, який імітує звуки гуркоту кісток [5].

Саме цей дещо містичний характер композиції став поштовхом до її вибору для даного епізоду. У ньому події відбуваються уві сні – царині підсвідомого видатного сюрреаліста Сальвадора Далі. Звучання у цьому музичному творі ноток веселощів та добродушних розваг, нехай навіть

не зовсім реальних істот (уві сні це цілком можливо), спонукало автора балету зупинити свій вибір на цьому музичному матеріалі.

З перших акордів музична композиція вирізняється чіткою ритмічністю, яка характерна для стилістики рухів сюрреалістичних образів з марень Далі. Проте всередині звучить контрастно лірична частина, після якої містичність у музиці нібито розвінчується. Сальвадор прокидається і намагається втілити на своїх картинах те, що бачив у своєму сні. Декілька коротких соло скрипки звучать ніби спогад про химерні образи, побачені ним. Пам'ять дозволяє побачити їх чіткими і зрозумілими, і він працює ще натхненніше.

У фінальній частині балету динаміка і напруження досягають свого піку – це тріумф Далі. Він набуває грандіозної слави у світі та визнання суспільства, що у хореографічній дії виявляється у динамічних малюнках і підтримці, де Далі піднімають всі учасники епізоду, ніби возвеличуючи його. І на завершення – фінальна мажорна крапка, як у музиці, так і у хореографії.

П'ятий хореографічний епізод поставлений на музику *Eternal Eclipse «Dawn of faith»* («Зоря віри»). Помірний монотонний початок музичного твору уособлює собою атмосферу сімейного життя подружжя Далі. На протигагу публічній епатажності воно існує тільки для них двох: Сальвадора і Гали.

Поступово музична композиція набуває розвитку: підключається ще одна скрипка, яка додає мелодійності ритмічній основі. Вступає фортепіано і вокал, багатоголосся якого нагадує хоровий спів. Музика твору набуває деякої величності і асоціативно малює в уяві релігійні картини за участі Божої матері. Саме такою для Далі постає Гала: для нього вона – Примадонна. Це відображається в лексичних особливостях хореографії їхнього дуетного танцю.

Друга частина музичної композиції швидша за своїм темпоритмом, поступово сила звучання збільшується. Вона знаменує початок дії образів сюрреалізму, які з'являються в другій частині епізоду. Їхні рухи короткі і відривчасті, відповідно до ритмічної канви, а на мелодійну частину скрипки виконують свої танцювальні партії головні герої.

Після досягнення найвищої точки у музиці, образи сюрреалізму розсіюються, настає «затишшя» – заспокоєння внутрішнього стану Сальвадора Далі. Відбувається композиційна і сюжетна розв'язка балету – Гала змогла допомогти Далі перемогти внутрішню боротьбу – «створила» Генія-Далі.

Підсумовуючи, виділимо особливості музичного оформлення балету на одну дію «Гала: Галатєя чи Пігмаліон?». Музична основа вистави має компіляційний характер. Хоч музика і не була створена спеціально для цього твору, ба навіть не одним композитором, вона має лейтмотив, що проходить наскрізною лінією крізь увесь одноактний балет. Це домінантність струнних інструментів у музичному оформленні спектаклю. Від сонати для віолончелі у першому епізоді до симфонічного ви-

конання композиції з сольною скрипкою у останньому. Проте основним принципом побудови музичної складової вистави все ж залишається співзвучність музичної драматургії даних композицій драматургії танцю і відповідність емоційного звучання музики задуму постановки кожного хореографічного епізоду.

Список посилань

1. Фількевич Г. М. Основи балетного клавіру та партитури : навч. посіб. Київ : Stylos, 2010. 117 с.
2. Selfridge-Field Eleanor. La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi. Torino : ERI, 1980. 217 с.
3. Андре Піє. *Вікіпедія*. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5_%D0%A%D1%96%D1%94 (дата звернення: 28.04.2022)
4. Балетмейстерська творчість. URL : https://allref.com.ua/uk/skachaty/Baletmeisters-ka_tvorchist-?page=10 (дата звернення: 28.04.2022)
5. Danse macabre (Сен-Санс). *Вікіпедія*. URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Danse_macabre_\(%D0%A1%D0%B5%D0%BD-%D0%A1%D0%B0%D0%BD%D1%81\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Danse_macabre_(%D0%A1%D0%B5%D0%BD-%D0%A1%D0%B0%D0%BD%D1%81)) (дата звернення: 28.04.2022)

Підлипський Андрій Ігорович,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА ЯК ПОНЯТТЯ

Останнім часом все активніше використовують термін «хореографічна культура», іноді ототожнюючи його з хореографічним мистецтвом. З'ясування сутності терміну вимагає звернення до поняття «культура». Серед підходів до тлумачення поняття «культура» в українському культурологічному дискурсі помітне місце посідають публікації Ю. Афанасьєва, С. Безклубенка, М. Поповича.

У першій Статті Закону України Про культуру читаємо: «Культура – сукупність матеріального і духовного надбання певної людської спільноти (етносу, нації), нагромадженого, закріпленого і збагаченого протягом тривалого періоду, що передається від покоління до покоління, включає всі види мистецтва, культурну спадщину, культурні цінності, науку, освіту та відображає рівень розвитку цієї спільноти» [5]. У культуролога та філософа Ю. Афанасьєва таке визначення викликає обурен-

ня, на його думку, воно насичене рудиментами застарілих радянських потрактувань культури у поєднанні з галузевими інтересами сучасності. Науковець звертає увагу на позицію, яку ряд вчених обстоює вже понад тридцять років, а саме: «Культура – це притаманний лише людині спосіб існування, спосіб одухотвореного діяльнісного освоєння першого – природного світу, і творення світу другого – світу людини. Культура – це внутрішній зміст, спосіб і програма людського життя... Не артефакти (так звані матеріальні цінності), навіть не книжки, картини і фільми, тим більш не “заклади культури” є носіями культури, а люди, в яких ця культура живе» [1, 119]. Отже, основним джерелом та носієм культури є людина, без якої «сукупність матеріальних та духовних цінностей» не можна вважати культурою.

За висловлюванням філософа та історика М. Поповича, «у загальному слововжитку термін “культура” означає щось значно більше, ніж сукупність предметів культури чи видів діяльності з їх виробництва. Ми розрізняємо живопис і культуру живопису, тобто культуру творення предметів живопису та культуру їх сприйняття, розуміння, вживання у повсякденному житті. Ми розрізняємо побут і культуру побуту. Ми розрізняємо музику як сукупність творів різних жанрів і музичну культуру цього суспільства, тобто здатність творити і сприймати музику» [7, 3]. Продовжуючи, можна сказати, що ми розрізняємо хореографію як спосіб створення художнього образу ритмічно організованими рухами і хореографічну культуру як здатність творити, сприймати, вивчати танцювальне мистецтво.

Філософ та мистецтвознавець С. Безклубенко відстоює концепцію культури як процесу, адже культура – це «процес освоєння людиною світу: освоєння людьми довкілля та освоєння людей у довкіллі» [2, 202]. Також важливим є розуміння етнокультурного (національно-культурного) процесу як процесу «освоєння людей у довкіллі, результати якого мають суб’єктивний характер і лише за певних обставин можуть набути (а можуть і не набути, що є правилом) загальнолюдського значення» [2, 203]. До таких результатів належить філософія, релігія, мистецтво (зокрема, й хореографічне) та ін. Важливо, що хореографічне мистецтво, особливо народно-сценічний танець, завжди має виразні сутнісні етнонаціональні риси.

О. Єльохіна вживає поняття «танцювальна культура» в значенні ємного феномену, «що вміщає в собі вичерпні знання про всі види та форми танцю, що побутують та зникли», а також «збирає та досліджує великий фольклорний та етнографічний матеріал, що допомагає описати та відтворити малюнки, технічні елементи, музичні темпи, ритми, мелодії, що є акомпанементом, образи та сюжети різних видів національного танцю» [3, 14].

М. Загайкевич, український музикознавець та балетознавець, торкаючись проблем танцювальної культури підтримує думку про поліелементність як одну з її ключових ознак, акцентуючи на важливості хо-

реографічної культури як складової національної культури: «Розвиток і утвердження тих чи інших галузей танцювального мистецтва формує в сукупності танцювальну культуру – поняття широке і багатомірне, що знаходить своє специфічне виявлення в різних етнонаціональних модулях» [4, 58].

Більш чітке визначення наводить мистецтвознавець Т. Медвідь, зазначаючи, що «поняття “хореографічна культура” охоплює за обсягом розгалужений комплекс танцювально-мистецьких феноменів: власне танці, мистецтво виконання й науку їх запису, творчість постановників, наукові дослідження, систему підготовки фахівців для цієї галузі» [6, 7].

Інтегруючи поняття «культура», «хореографічна культура», а також «народно-сценічний танець» (самостійний різновид хореографічного мистецтва, де засобом створення художнього образу є ритмічно організована танцювальна лексика, безпосередньо чи опосередковано пов'язана з народними танцями чи їхніми елементами) можна вести мову про «народно-сценічну хореографічну культуру» не лише як про сукупність виключно мистецьких феноменів, пов'язаних з народно-сценічним танцюванням (художня творчість танцівників та балетмейстерів, власне танці), а й до того ж різноаспектну діяльність, споріднену з цим мистецтвом, зокрема педагогічну, науково-дослідницьку, організаційну, популяризаторську та ін. (система хореографічної освіти, практична та теоретико-методологічна робота викладачів, наукові дослідження з народно-сценічної хореографії, фестивально-конкурсний рух у цій сфері та ін.).

Список посилань

1. Афанасьєв Ю. Л. Культура як мета і засіб якісної професійної освіти. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2015. Вип. 21. Т. 2. С. 116–121.
2. Безклубенко С. Мистецтво : терміни та поняття : енциклопед. вид. : у 2 т. Т. 1 (А – Л). Київ : Інститут культурології НАМ України, 2008. 240 с.
3. Елехина Е.А. Проблемы формирования танцевальной культуры Украины: Период Киевской Руси : дис... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. «Театральное искусство». Киев : 1996. 185 с.
4. Загайкевич М. Про танцювальну культуру України. *Студії мистецтвознавчі*. 2004. Число 4. С. 58–63.
5. Закон України Про культуру. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text>
6. Медвідь Т. А. Розвиток хореографічної культури національних меншин Херсонщини : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 «Теорія та історія культури». 2011. 16 с.
7. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ : «АртЕк», 1998. 728 с. (Трансформація гуманітарної освіти в Україні).

Мартинюк Анна Анатоліївна,
*викладач кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та хореографії,
Вінницький державний педагогічний університет
ім. М. Коцюбинського, Вінниця, Україна*

БАЛЕТНИЙ ТЕАТР СУЧАСНОСТІ

Питання національного мистецтва в цілому та балету зокрема є особливо актуальним у сьогоднішній час. Протягом багатьох століть хореографічні картини не втрачають своєї популярності та прикрашають сцени українських та світових театрів. Хореографія посідає вагоме місце у контексті вітчизняної культури, адже здавна саме танець супроводжував обрядові дійства, вистави кріпацьких театрів XVIII століття, став частиною опер українських композиторів XIX століття та здобув значний розквіт у минулому столітті. Під українською національною балетною виставою А. Король розуміє наступне: «це балетна вистава, насичена елементами національної ідентифікації (світогляд, етичні, естетичні, психологічні особливості тощо); партитура з елементами народного мелосу; хореографія побудована на поєднанні/синтезі класичного танцю й українського танцювального фольклору» [4]. Збереження вітчизняних рис балету, їх поєднання з новими тенденціями є одним із питань сучасного національного мистецького світу.

Балет, як театральна вистава, що реалізує авторський задум хореографічно-пластичними засобами, є актуальною темою музикознавчого дискурсу. Зокрема, О. Афоніна [1] уточнює типологію музичного ряду сучасних українських балетів. Т. Казначеева [3] у роботі «Синтез мистецтв у жанрі опери-балету» характеризує його композиційні особливості. А. Підлипська [5] піднімає питання репертуару національних театрів. М. Загайкевич [2] та Ю. Станішевський [6] розглядають балет у історичному контексті. Ю. Тодорюк присвячує дослідження дитячому балету кінця XX–початку XXI століть [7].

Не дивлячись на синтезовану природу жанру, саме танець у балеті набуває драматургічного значення. Окрім нього варто відзначити музичний супровід, що з одного боку доповнює хореографічний задум, а з іншого боку постає самостійною виразовою сферою.

90-ті роки минулого століття, що пов'язані з формуванням української держави, стали новим етапом розвитку мистецтва, в тому числі національного балету, пошуком нових форм та засобів реалізації як у сфері хореографії, так і її музичної підтримки. Композитори нерідко звертались до цього жанру. Зокрема, В. Губаренко є автором численної кількості балетів: «Камінний господар», «Ассоль», «Запорожці», «Обов'язок, і віра, і любов», «Майська ніч», «Зелені святки», «Liebestod». Є. Станкович також працював у цьому жанрі. Відомі його балети «Ольга», «Ніч

перед Різдвом», «Володар Борисфену». Партитура композицій, яка на-сичується національним мелосом, танцювальними ритмами вимагає від балетмейстера відповідних елементів хореографії. Наприклад, фольк-опера-балет «Коли цвіте папороть» Є. Станковича, яка є синтезом жан-рів опери та балету, створена на основі національного фольклору, звича-їв та обрядів, елементів народної хореографії.

Однією з тенденцій сучасного балетного мистецтва є створення хо-реографічної композиції з музичним супроводом іншого жанру. Напри-клад, Р. Поклітару поставив балет-триптих «Перехрестя», де основою є теми шостого, другого та сьомого скрипкових концертів М. Скорика. А також створення нового лібрето на відому музику, наприклад, «Фан-тастична симфонія» Г. Берліоза в постановці А. Шекери, балет «Довгий різдвяний обід» з музикою А. Вівальді, «Болеро» в постановці Р. Поклі-тару.

Проаналізувавши репертуар балетних театрів кінця ХХ – початку ХХІ століть, можна виділити ще один напрямок розвитку сучасного ба-лету, а саме дитячі вистави. Такі постановки, як-от: «Бармалей та Ай-болить» Ю. Шевченка, «Білосніжка та семеро гномів» Б. Павловського, «Лялька. Нова історія Коппелії» Л. Деліби та інші дарують наймолод-шим глядачам незабутні емоції. Їх особливістю є поєднання естетики постмодернізму, сучасної хореографії та захоплюючого лібрето. Казкові сюжети, які є надзвичайно цікавими для дитячої аудиторії, популяризу-ють цей жанр та підтверджують його актуальність для різних вікових категорій.

Таким чином, балет є популярним жанром українського мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть. Тенденція синтезу класичної та на-родної хореографії стала однією з провідних в українському мистецтві. Про це свідчить композиторська творчість та діяльність хореографів-по-становників. Їх робота відзначена характером новацій, пошуком нових форм вираження, хореографічних інтерпретацій. Сказане дозволяє зро-бити висновок про потенціал розвитку національного балетного театру.

Список посилань

1. Афоніна О. Музична основа сучасних українських балетів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 3 С. 121–126.
2. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. 258 с.
3. Казначеева Т. Синтез мистецтв у жанрі опери-балету. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 260–264. URL : <http://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/153079> (дата звернення: 04.04.2022).
4. Король А. Українські балети як етномаркери. Танцювальні студії. 2019. Т. 2, № 2. С. 149–157. URL : https://www.researchgate.net/publication/338151417_Ukrainski_baleti_ak_etnomarkeri/fulltext/5

- e2b54f74585150ee78091d0/Ukrainski-baleti-ak-etnomarkeri.pdf (дата звернення: 04.04.2022).
5. Підлипська А. Репертуар балетного театру України кінця ХХ – початку ХХІ століття: типологія та проблеми. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2017. Вип. 36. С. 86–94. URL : <https://doi.org/10.31866/2410-1176.36.2017.157682> (дата звернення: 05.03.2022).
 6. Станішевський Ю. *Балетний театр України: 225 років історії*. Київ : Муз. Україна. 2003. 440 с.
 7. Тодорюк Ю. Балети для дітей в Україні кінця ХХ-початку ХХІ століття. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 360–367. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020>.

Литвиненко Віктор Андрійович,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна

ТВОРЧА УЯВА В РОБОТІ БАЛЕТМЕЙСТЕРА-РЕЖИСЕРА

Найбільш могутньою силою в роботі балетмейстера-режисера є сила творчої уяви. «Жодна людина за свою історію не домоглася нічого великого, що не породила цього спочатку в своїй уяві» (Н. Хілл) [5]. Творчі роботи видатних українських балетмейстерів, які дивують своєю майстерністю і досконалістю людей майже всього світу, були теж створені завдяки їх творчій уяві. В той же час розвиток танцювального мистецтва України також перебував у прямій залежності від уяви митців. Переглядаючи роботи знаних балетмейстерів, ніколи не перестаєш дивуватися їх винахідливості і новизні у відтворенні тогочасної дійсності, в якій вони перебували. Яка фантазія і творча уява знадобилася для того, щоб створити танцювальні перлини, які стали зразками народно-сценічної хореографії України. Кожний хореографічний твір – хореографічна мініатюра і композиція, сюїта чи балет – перед втіленням у реальність була ідеєю у їх уяві.

Як і всім талановитим особистостям у мистецтві, балетмейстерам, які інноваційно мислили, довелося прориватися через обмежене мислення і уяву тих, хто вважав, що вони ідуть не вірним шляхом. Згадаємо хоча б той факт, коли у 1930-ті роки йшла боротьба двох напрямів у мистецтві народної хореографії, яким шляхом розвивати національний танець.

Одні вважали, що його потрібно театралізувати, технічно удосконалити з використанням вільної сценічної інтерпретації фольклорних

зразків. Інші хореографи дотримувалися протилежної думки. Наприклад, В. Верховинець закликав всіх дбайливо ставитися до первинного фольклору і переносити його на театральну сцену без ні яких змін [4, 38]. У кожного з балетмейстерів виникала своя ідея в уяві, вона направляла їх впевнено діяти і підштовхувала на реалізацію своїх творчих поглядів. Видатного новатора українського народного танцю Павла Вірського звинувачували у занедбанні і незбереженні фольклорних зразків у «чистому» вигляді (В. М. Нероденко). І саме творча уява і індивідуальність балетмейстера підштовхнули і направили його на шлях, який підняв Державний заслужений академічний ансамбль танцю України до висот театального мистецтва, і привів до створення авторського театру народного танцю [3, 295]. Сила творчої уяви дозволила йому побачити цей театр, а разом з тим і творити нові ідеї, які стимулювалися попереднім досвідом та засновувалися на ньому. Творчо уявляючи, він, по суті, створював свої сценічні твори, оскільки вони виникали спочатку і формувалися у його розумі. Уява створювала і породжувала, виробляла, здійснювала і втілювала нові сценічні образи. Вони виникали у розумі митця, містилися у собі творчу силу і змінювалися за допомогою саме творчої уяви.

Творча уява – могутня сила, яка дозволяє балетмейстеру вирішувати найскладніші завдання в процесі постановки хореографічного твору. В той час, коли творча робота заходить у глухий кут і нічого не можливо зробити, ніколи не потрібно думати, що все безнадійно. Такі думки підводять до саморуїнування, але це помилковий шлях. Якщо постановник наділений фантазією, творчою уявою, ще й фанатичною працездатністю, обов'язково будь-яка проблема вирішиться. Всі проблеми – це замасковані можливості. І що важливо, саме у скрутні хвилини й знаходиться вихід із ситуації. Так влаштована психіка людини. «Обмеження існують тільки в нашій свідомості. Але якщо ми використовуємо нашу уяву, наші можливості стають безмежними» (Дж. Паолінетті) [5].

Вирішення всіх творчих проблем знаходиться в середині балетмейстера. У повсякденному житті балетмейстер повинен підмічати красу живої природи, поведінку тварин, птахів, неординарні явища в житті людей, їх поведінку у побуті і все фіксувати. Згодом, у процесі постановочної роботи хореографічного твору, звертаючись до себе, до свого розуму, на основі зафіксованих спостережень, їх аналізу і осмислених узагальнень, шукати вирішення проблеми саме в собі. Вивчення окремих фактів, їх внутрішніх зв'язків і закономірностей їхньої взаємодії допоможуть балетмейстеру розкрити суть того чи іншого явища в своєму творі. Особливо цінним у цьому процесі – не копіювати побачене, а вносити в нього щось своє [1, 75].

Всередині творчої особистості міститься велика сила, яка здатна виконати будь-яке поставлене перед нею завдання. Цю силу потрібно розбудити. А розбудити її можна тільки постійною і безперервною творчою постановочною роботою. Ні в якому разі не шукати допомоги від

когось, тому що такий підхід в роботі не сприятиме творчому зростанню і не дозволить рухатися вперед. Інформація з навколишнього життя, позитивна і негативна, має пройти через наш розум, викликати внутрішні переживання, й вже тоді пробуджені емоції підштовхнуть нас діяти в правильному напрямку. У цьому і полягає художня творчість балетмейстера-постановника.

Важливої ролі у творчому процесі набуває музика. Музика завжди сприймається чуттєво. Вслуховуючись у музику, заглиблюючись у її зміст, балетмейстер у уяві знаходить аналогії з життєвими явищами. Як наслідок виникає динаміка переживань, з'являються зародки творчості, усі ці процеси пов'язані з активним відчуттям і сприйняттям. Як відомо, в основі музично-естетичного переживання лежить чуттєва реакція. Це обумовлюється звуковою природою музики. Очевидно, що занурення у музику відбувається успішніше, якщо балетмейстер спрямовує свою роботу на вирішення певного завдання, виконання якого залишає слід у його свідомості і впливає на самостійну творчу діяльність.

Загальновідомим є твердження, що уява, чи візуалізація – це сила розуму творця. Вслуховуючись в музику, підсвідомість балетмейстер реагує на окремі життєві сцени та образи, що утримуються на його уявному екрані. Балетмейстер у ці хвилини прокручує подумки епізоди, де виконує головну роль. Ці сцени і епізоди надалі визначають дію балетмейстера у процесі його творчої постановочної роботи. «Процес побудови образу в музиці і в танці йде через пізнання дійсності, від живого спостереження до абстрактного мислення, бо таким є шлях пізнання істини», – зазначає А. Кривохижа [2, 54].

Отже, все сказане вище має безпосереднє відношення до основного закону художньої творчості, який стверджує: «Мистецтво – це відображення і пізнання життя. Не знаючи життя, творити не можна» [1, 74].

Список посилань

1. Заворотній О. Т., Лопандя В. М. Робота режисера над п'єсою та виставою. Рівне : Рівенський державний гуманітарний університет, 2009. 197 с.
2. Кривохижа А. Гармонія танцю : навчально-методичний посібник з викладання курсу «Мистецтво балетмейстера» для хореографічних відділень педагогічних університетів. Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. Винниченка, 2006. 100 с.
3. Павло Вірський : життєвий і творчий шлях. Упоряд. Ю. В. Вернигор, Є. І. Досенко. Вінниця : Нова книга, 2012. 320 с.
4. Станишевский Ю. Украинский балетный театр: история и современность. Київ : Муз. Україна, 2008. 411 с.
5. Вислови великих та успішних людей про уяву. URL : <https://mykniga.com.ua/zmist/vislovi-velikix-i-uspishnix-lyudej-pro-uyavi.html>

Яценко Ольга Леонідівна,
*заслужена артистка України, відмінник освіти України,
відмінник столичної освіти, доцент кафедри
хореографічного мистецтва, Київський національний
університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ САМОБУТНОСТІ НАРОДНОГО ТАНЦЮ АРГЕНТИНИ В СУЧАСНИХ СЦЕНІЧНИХ ПОСТАНОВКАХ

Хореографічна культура народів світу надзвичайно багата. Це справжня скарбниця народного мистецтва, яке, оперуючи мовою людського тіла, зберігає й доносить до нащадків знання про культуру і звичаї, вірування і ментальність того чи іншого народу. Як наголошують науковці, «для збереження танцювального мистецтва того чи іншого народу особливого значення набуває звернення до фольклору як органічної частини традиційної культури, її відвічного гуманістичного початку» [3, 76].

Вивчаючи народний танець різних етносів, майбутні хореографи збагачують свої теоретичні знання і формують практичні уміння та навички, які згодом зможуть використати у власній виконавській діяльності та створенні хореографічних композицій, працюючи в танцювальних колективах.

Одним із таких невичерпних джерел вивчення народного хореографічного мистецтва з метою його подальшої інтерпретації й донесення до глядачів є народний танець Аргентини – однієї з найцікавіших з точки зору культури та мистецтва латиноамериканських країн.

«Аргентина – країна, що танцює, – наголошує мистецтвознавиця *М. Хинич*. – Танець – основа аргентинського життя. А основа більшості аргентинських танців – стосунки чоловіка та жінки. У кожній провінції Аргентині, у кожному містечку свої танці, які люди танцюють, живучи своїм повсякденним життям» [4].

В Аргентині різні фольклорні танці передають різні емоційні та енергетичні стани. Як зазначає хореограф Ярослав Грешилов, за їх допомогою можна пережити широкий спектр різноманітних почуттів: «Чамаме – це ніби плавний потік води, ніжний флірт і замилювання. Чакарера – радість зустрічі й водночас сила землі... Уежа – елегантність і насолода від споглядання краси світу. Карнаваліто – спільне святкування життя... Такирарі – радість і сила воїнів, що вирушають на полювання...» [1].

Сучасні хореографи прагнуть до збереження історико-культурної самобутності аргентинського танцю, передачі в сучасних сценічних постановках його особливостей, що витримали випробування часом. Це можна простежити на прикладі постановок танцю Маламбо, який вважається одним із найдавніших і найяскравіших танцювальних зразків Аргентини. Це чоловічий танець, який потребує від соло-виконавців

віртуозної техніки ніг у обмеженому просторі. Ці комбінації рухів ніг називаються «*tudanzas*», і кожна з них унікальна. Коли учасників кілька – один виконує свою комбінацію, а наступний має її відтворити и запропонувати свою і так далі [2].

Чакарера – народний парний танець аргентинських селян. Чоловік вистукує ногами (рух називається сапатео), ніби зображуючи себе на коні, щоб покрасуватися перед жінкою. Жінка ж у відповідь кокетує, й таким чином цей танець перетворюється у гумористичну сценку, флірт між чоловіком і жінкою.

Танець Замба також типовий для Аргентини (північної провінції), хоча вважається національним танцем сусідньої Болівії. Це парний танець, в якому неабияка увага приділяється аксесуару – хустині. Наприкінці кавалер «коронує» цією хусткою свою даму.

Вже на прикладі цих кількох розглянутих танців можемо зробити висновок, що фольклорний танець Аргентини створює неповторну атмосферу, передає веселі традиції Нового і Старого світу.

Для того, щоб передати самобутність, видовищність, дивовижну енергетику, яскраві емоції, народного танцю Аргентини, потрібно детально продумувати виразні засоби, за допомогою яких створюється романтична танцювальна історія. Особливо це важливо при створенні сценічних робіт на основі фольклорного танцю.

Характерними рисами танців Аргентини, як і більшості танців латиноамериканських країн, є енергійні, пристрасні рухи, погойдування стегнами. За допомогою цих виражальних засобів аргентинський танець стає грайливим і чуттєвим, а швидкий ритмічний музичний супровід додає йому нестримності й емоційного забарвлення.

Сьогодні зі зразками народного танцю Аргентини можна ознайомитися, переглянувши відеозаписи; відточити власні вміння, побувавши на майстер-класах, які проводять відомі майстри хореографічного мистецтва; *спостерігати за конкурсами з хореографії тощо*.

Багато роблять для популяризації народного танцю Аргентини окремі митці, що приїжджають в Україну. Зокрема, в листопаді 2021 року в КНУКіМ відбувся майстер-клас, який провів для студентів аргентинський хореограф міжнародного рівня, керівник танцювальної студії «*Malambo al 2x4*» Ніколас Корреа. Проаналізувавши історію виникнення та специфіку виконання Маламбо, він виконав сапатео, композицію з використанням болеадорас (інструмента, що складається із трьох кульок, до яких прив'язані шкіряні смужки) і фольклорного музичного інструменту Аргентини – барабана, який називають бомбо легуеро; показав студентам основні кроки та специфічні рухи.

Основні особливості народного танцю Аргентини необхідно зберігати при створенні хореографічних постановок, хоча право на життя мають і певні вдосконалення та «осучаснення». Наприклад, якщо раніше *Маламбо був суто чоловічим танцем, то поступово він еволюціонував, і в останні роки його танцюють також жінки*.

Варто також зауважити, що в останні роки на основі аргентинського народного танцю створюють вистави або шоу. Так, чудовим прикладом таких сучасних постановок може бути творчість відомої аргентинської танцювальної групи Los Potros Malambo. Як свідчить вже сама назва, основним танцем група обрала Маламбо, надавши цьому танцю сучасного вигляду: старовинне фламенко поєднали з хореографією contemporary dance, латиноамериканською віртуозною технікою і чуттєвістю.

Звернення до танцювальної культури Аргентини, вивчення зразків танцювального фольклору цієї країни, що відображають своєрідність народного світосприйняття, дає можливість збагатити виконавську практику майбутніх хореографів і окреслити для них шляхи створення власних оригінальних хореографічних постановок.

Список посилань

1. Грешилов Я. Аргентинский фольклор. URL : <http://corazonabierto.ru/folk>
2. Контрапункто де Маламбо». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=TVIvQryTiTU>
3. Помпа О. Д. Використання традицій танцювальної культури народів світу як тенденція у розвитку української народно-сценічної хореографії. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2015. Вип. 32. С. 75–80. URL : <https://doi.org/10.31866/2410-1176.32.2015.158648>
4. Хинич М. Los Potros Malambo и «Кунан». URL : <https://www.israelculture.info/los-potros-malambo-i-kunan/>

Кеба Мирослав Євгенович,
*заслужений працівник культури України,
відмінник освіти України, доцент,
доцент кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ЗАСТОСУВАННЯ ПІДЙОМІВ ТА ЗНИЖЕННЯ ПРИ ВИКОНАННІ ФІГУР ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПРОГРАМИ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ

Студентам спеціалізованих навчальних закладів з поглибленим вивченням «Теорії та методики викладання європейських бальних танців» та викладачам бальних танців у своєму житті приходиться неодноразово складати тести, заліки та іспити на знання техніки виконання підйомів та знижень при виконанні лексичного матеріалу (фігур).

Технічні аспекти виконання фігур бальних танців описані в підручниках Гая Ховарда (Gay Howard. *Technique of Ballroom Dancing*. London.), новітніх підручниках Всесвітньої федерації танцювального спорту (WDSF), а також підручнику Джеффері Херна (Geoffrey Hearn. *A technique of advanced standard ballroom figures*. London.) [1–7]. Підйоми ті зниження описують висоту, котру створює танцюрист під час виконання кроку або фігури. Гай Ховард та Джеффері Херн при описі підйомів та знижень використовують наступні терміни: зниження, початок підйому в кінці кроку, без підйому с стопі, продовження підйому, вверху. У підручниках WDSF більш деталізовано в яких частинах тіла виконуються підйоми та зниження. Наприклад: зниження на 1 (Нога), зниження в кінці 3 (Стопа), початок підйому в кінці 1 (Нога-Стопа), початок підйому в кінці 1 (Нога-Тіло), продовжити підйом на 2 (Стопа-Нога-Тіло) та інші. Підйоми виконуються в трьох частинах тіла: стопи, ноги і тулуб (тіло).

Підйом в стопі. Під час підйому в стопі вага тіла переміщується від центру стопи до подушки або носка стопи, каблук поступово або раптово піднімається над підлогою. Анатомічно відбувається розширення щиколотки і підвищення тону м'язів литки. Навпаки, під час зниження в стопі каблук опускається на підлогу з постійним контролем м'язів литки. Послідовність виконання підйому: розтягнення щиколотки, каблук піднімається над підлогою, м'язи литки в тонусі

Підйом в носі. Підйом в носі створюється випрямленням (розширенням) колінного суглобу (без блокування назад) по відношенню до нейтрального стану. Зниження в носі пов'язано зі згинанням коліна опорної ноги.

Підйом в тілі. Підйом в тілі досягається за рахунок додаткового підйому верхньої частини тулубу. Підйом в тілі використовується для досягнення максимального підйому або коли один з партнерів не використовує підйом в стопах (наприклад, крок 1 Натурального повороту Партнерки). Тулуб танцюриста завжди злегка розтягується для підтримки основної позиції. Тому після виконання підйому в тілі тіло повертається у вихідне положення без будь-кого реального зниження в тілі.

У нас є чотири танці в яких виконуються підйоми та зниження. Це Повільний вальс, Повільний фокстрот, Квікстеп і Віденський вальс. В переліку описаних фігур у цих чотирьох танцях (не враховуючи розвинені фігури) біля 160 фігур. У середньому кожна з фігур складається із чотирьох кроків. Загалом маємо опис підйомів та знижень більше ніж на 600 кроках. І всю цю інформацію треба пам'ятати. Завдання досить складне, а враховуючи необхідність уточнення в яких частинах тіла виконується та чи інша дія та роботу м'язів, кількість інформації стає непропорційно великою.

Тому виникає необхідність систематизувати принципи виконання підйомів та знижень. Візьмемо за основу техніку виконання цих дій, описану у підручнику Гая Ховарда [2]. Розподілимо всі кроки на три

типи виконання: вальсовий (Повільний вальс), фокстротний (Повільний вальс, Віденський вальс, Квікстеп) та універсальний (для всіх танців). Перший тип (вальсовий) ділиться на два варіанти виконання по дузі: три кроки з приставкою стопи і три кроки без приставки стопи. Другий тип (фокстротний) рух в площинах зі швидким підйомом наприкінці першого кроку. І третій (універсальний) тип ділиться на три варіанти виконання фігур: фігури в яких виконується каблуковий поворот, фігури на чотири кроки (шасе і локстепи) і фігури з діями спінів та імпетусів. Під цей опис попадають понад 80 відсотків описаних у підручниках фігур. Звичайно ж є винятки.

Перший тип, перший варіант виконання (вальсовий з приставкою стопи): зниження на 1, початок підйому в кінці кроку 1, продовжуємо підйом на кроці 2, продовжуємо підйом на кроці 3, зниження в кінці кроку 3.

Перший тип, другий варіант виконання (вальсовий без приставки стопи): зниження на 1, початок підйому в кінці кроку 1, продовжуємо підйом на кроці 2, вверху на кроці 3, зниження в кінці кроку 3.

Другий тип (фокстротний): зниження на 1, підйом в кінці кроку 1, вверху на 2, вверху на 3, зниження в кінці кроку 3. Якщо у фігурі більша кількість кроків, то: зниження на 1, підйом в кінці кроку 1, вверху на всіх наступних кроках, зниження в кінці останнього кроку. Такий варіант виконання підйомів та знижень характерно не тільки для Повільного фокстроту, але і для ряду фігур Квікстепу та Віденського вальсу.

Третій тип підйомів та знижень (універсальний), перший варіант – з виконанням фігур з каблуковим поворотом у партнерки. Партнер застосовує другий тип підйому (фокстротний), тобто з виконанням підйому в кінці 1 кроку і в подальшому вверху на всіх наступних кроках, зниження в кінці останнього кроку. А партнерка застосовує перший тип підйому (вальсовий): зниження на 1, невеликий підйом в кінці кроку 1, продовження підйому на 2, вверху на 3, зниження в кінці останнього кроку.

Третій тип підйомів та знижень (універсальний), другий варіант – з виконанням шасе: зниження на 1, почати підйом в кінці кроку 1, продовжити підйом на кроках 2 і 3, вверху на кроці 4, зниження в кінці кроку 4.

Третій тип підйомів та знижень (універсальний), третій варіант – з виконанням дій спінів та імпетусів (мається на увазі виконання партнером першого кроку назад): зниження на 1, перші два кроки виконуються внизу, в кінці кроку 2 підйом, крок 3 вверху, зниження в кінці кроку 3. При цьому важливо відмітити, що при виконанні Подвійного натурального спіну партнерка виконує каблуковий поворот, тому партнер використовує третій тип підйомів та знижень (універсальний), перший варіант з виконанням фігур з каблуковим поворотом у партнерки. Крім того потрібно врахувати, що у партнера і партнерки різна кількість кроків у цій фігурі – у партнера три кроки, а у партнерки чотири кроки.

Ці правила стосуються виконання зовнішнього повороту в парі. При виконанні внутрішнього повороту використовується поняття «підйом без підйому в стопі». Наприклад, крок 4 партнера та крок 1 партнерки у фігурі *Натуральний поворот Повільного вальсу*. При описі цих кроків використовується наступне: початок підйому в кінці кроку, без підйому в стопі (тобто каблук не відривається від підлоги). Виключенням будуть: перший крок назад *Біжучого закінчення* та *Поворотного локу вліво*.

Для того, щоб визначитись з характером виконання підйомів та знижень у тій чи іншій фігурі, достатньо визначитись до якого типу та виду відноситься фігура. Систематизація фігур за принципом дії полегшує процес вивчення матеріалу.

Список посилань

1. Geoffrey H. A technique of advanced standard ballroom figures. London, 2004. 240 p.
2. Howard G. Technique of Ballroom Dancing. London, 2011. 206 p.
3. Quick step/group of authors. Roma : WDSF. 2013. 174 p.
4. Slow foxtrot/group of authors. Roma : WDSF. 2013. 173 p.
5. Slow waltz/group of authors. Roma : WDSF, 2013. 213 p.
6. Tango/group of authors. Roma : WDSF, 2013. 227 p.
7. Winnese waltz/group of authors. Roma : WDSF, 2013. 189 p.

Батєєва Наталія Петрівна,

*кандидат наук з фізичного виховання та спорту, доцент,
доцент кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

Кизім Петро Миколайович,

*заслужений тренер України, доцент кафедри
гімнастики, танцювальних видів спорту та хореографії,
Харківська державна академія фізичної культури, Харків, Україна*

СУЧАСНИЙ ТАНЕЦЬ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА РІВЕНЬ ЗМАГАЛЬНИХ ПРОГРАМ У ТЕХНІКО-ЕСТЕТИЧНИХ ВИДАХ СПОРТУ

Взаємодія спорту й мистецтва має давнє історичне коріння, яке бере свій початок від світоглядних концепцій стародавніх греків, котрі, як відомо, наполягали на поєднанні спорту з естетикою мистецтва та філософією задля виховання досконалої, усебічної розвиненої людини [1, 82].

У техніко-естетичних видах спорту, основою яких є танець, як-от художня гімнастика, аеробічна гімнастика, фігурне катання, акробатичний рок-н-рол, чирлідінг, брейкінг та інші, хореографічний компонент відіграє значну роль в підготовці та виступах спортсменів. Кожен із цих видів має свою неповторність, свою ідентичність та ідентифікацію базових рухів, які характеризують його і мають основну складову змагальної програми.

Високий рівень технічної і виконавської майстерності змагальної програми надає таким видам спорту видовищності, що неодмінно впливає як на глядача, так і на самих спортсменів, і тим самим обумовлює впровадження в практику занять сучасних методик підготовки, в основі яких лежить не тільки фізична, а й значною мірою хореографічна підготовка [4, 144].

У своїх наукових дослідження В. Тодорова стверджує, що «хореографічна підготовка в техніко-естетичних видах спорту – це процес, що здійснюється з використанням адаптованих засобів хореографії та спрямований на створення фундаментального підґрунтя формування раціональної техніки виконання вправ з метою досягнення максимально можливого спортивного результату. Хореографічну підготовку розглядаємо як окремий вид підготовки, що ґрунтується на специфічних принципах, використовує спеціальні засоби та методи, потребує втручання вузьких спеціалістів – акомпаніаторів, хореографів, хореографів-постановників, тренерів-хореографів» [5, 28].

Сучасні техніко-естетичні види спорту, на думку В. Сосіної, «стають дедалі більше “мистецькими”, що регламентується правилами змагань, видовищністю, музичним оформленням, костюмами» [3, 86]. Спортсменам уже недостатньо показати надскладні, ризиковані, оригінальні та унікальні елементи в умовах жорсткої конкуренції, необхідно проявити високий рівень художніх, мистецьких здібностей, відтворити усе це у змагальній композиції, що складена за всіма законами балетмейстерського мистецтва [2].

Виконання базових рухів у техніко-естетичних видах спорту з високою майстерністю не може дати змагальній програмі повноту, а втім і виконавцям (спортсменам) яскравого, естетично-художнього її рівня без хореографічних (танцювальних) рухів та технічних елементів. Тільки професійне втілення хореографічних (танцювальних) рухів та технічних елементів у канву контенту змагальних програм дають їй колорит, образність та неповторність. Різноманітність рухів, застосованих в змагальній програмі, збагачує технічну складову майстерності виконавця (спортсмена), який демонструє сплетіння базових рухів з органічно втіленими рухами та елементами того чи іншого хореографічного напрямку.

Підґрунтям для створення спортивних програм у техніко-естетичних видах спорту слугує різноманіття всіх видів, напрямів та стилів хореографічного мистецтва: класичний, народно-сценічний, характерний, сучасний та ін. танці. Значне місце в роботі над змагальною програмою

відведено естрадності, а саме: видовищності та розкриттю яскравої індивідуальності виконавців у цих композиціях [1, 83].

Останнім часом виконання змагальних програм техніко-естетичних видів спорту демонструє динаміку використання в їх контенті рухів та технічних елементів сучасного танцю. Слово «сучасний» означає такий, що стосується теперішнього часу, існує зараз. Сьогодні існує великий вибір розгалужень сучасного танцю, його різновидів та напрямів, домінування музичного супроводу, який більш яскраво реагує на естетичні потреби сьогодення молоді.

Тренер-хореограф в роботі над змагальною програмою звертається до стилістики найсучасніших видів (напрямів, стилів, течій) хореографічного мистецтва. Його професійна обізнаність, компетентність в області історичного підґрунтя і сучасності хореографічного мистецтва дає змогу збагачувати контент змагальної програми різнобарвними відтінками танцювальних рухів. Симбіоз відчуття тренера-хореографа із виконавцем (спортсменом) до єдиного пориву у відтворенні та виконанні змагальної програми дає позитивний результат на танцювальному або спортивному майданчику та й у вирішальній стадії веде до перемоги.

Органічне поєднання технічних елементів сучасного танцю із специфікою змагальної програми в будь-якій дисципліні техніко-естетичних видах спорту дає змогу мати більш різноманітний спектр втілення (застосування) різновидів спортивно-хореографічного контенту.

Отже, хореографічні (танцювальні) рухи сучасного танцю є невід'ємною частиною контенту та мають великий вплив на рівень виконання змагальних програм у техніко-естетичних видах спорту. Також необхідно зауважити, що успіху досягають ті виконавці (спортсмени), які разом із тренером-хореографом винаходять нові оригінальні елементи сучасного танцю високого технічного рівня.

Список посилань

1. Ситченко К. Хореографія як культурно-естетичний компонент розробки змагальних програм техніко-естетичних видів спорту. *Танцювальні студії*. 2020. Т. 3, № 1. С. 80–91.
2. Сосина В. Хореографія в гимнастике: учеб. пособие. Киев : Олимп. Литература, 2009. 135 с.
3. Сосіна В. Шляхи інтеграції хореографічного мистецтва та техніко-естетичних видів спорту. *Танцювальні студії*. 2018. № 1. С. 81–90.
4. Тарасова Г. Хореографія як складова частина спеціальної підготовки у видах спорту, основою яких є танець. *Збірник наукових праць ЛОГОС*. 2020. Т. 4. С. 144–147.
5. Тодорова В. Г. Теоретико-методичні основи хореографічної підготовки у техніко-естетичних видах спорту (на матеріалі спортивної аеробіки) : автореф. дис... д-ра наук з фіз. вих та спорту : спец. 24.00.01. Львів, 2018. 39 с.

Перова Ганна Олексіївна,
*заслужена артистка України, доцент,
доцент кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

СОЛЬНІ ТА ГРУПОВІ ІМПРОВІЗАЦІЇ В ХОРЕОГРАФІЇ

У ХХ – на початку ХХІ століття, у зв'язку з народженням та розвитком модерних та постмодерних напрямів та стилів хореографії, імпровізація набула особливого статусу не лише як природний процес у межах різноманітних танцювальних форм, а й як самостійний феномен мистецького, освітнього, тілесно-терапевтичного середовища.

У сфері хореографічного мистецтва можна знайти декілька варіантів тлумачення поняття «імпровізація». Один з них подає мистецтвознавець Д. Шариков, беручи до уваги різні історичні етапи та функціональні ніші імпровізацій, як-от традиційну Михайла Фокіна, який застосовував імпровізацію з використанням класичного танцю та вільної пластики; модерністську Айседори Дункан, яка позиціонувала імпровізаційність як вільний танець, що йде від внутрішнього настрою; постмодерністську Уільяма Форсайта – імпровізація поєднана з деконструктивними експериментуваннями; контактну імпровізацію Стіва Пекстона, яка передбачає роботу з партнером. Також автор виокремлює імпровізацію звільнення (deliverence) – «імпровізацію вільну від нормативів та обмежень, що передбачає миттєве застосування будь-якої танцювальної техніки чи пластики» [3, 117].

Звертаючись до специфіки контактної імпровізації слід зауважити особливу техніку взаємодії партнерів, що містить підтримки, падіння та партерні взаємодії, переміщення в дуетних та групових, що рідше, ситуаціях.

Все активніше імпровізація як навчальна практика інтегрується у систему підготовки фахівця хореографічного мистецтва, використовує традиційні та інноваційні специфічні форми та методи. На заняттях з імпровізації дієвими є: етюдна форма, імпровізована варіація, вправи на відчуття простору, вправи на контрастний рух. Важливі навички імпровізаційних рухів можна набути під час виконання імітаційних імпровізацій, серед яких дзеркальне відображення двох танцівників є основою парної імпровізації; унісонне відображення руху партнера, як і дзеркальне, можна назвати основою імпровізаційної техніки. «Активні та пасивні ролі» є основою техніки контактної імпровізації [2].

Креативність часто розглядають як творчість окремої людини, що ґрунтується на спектрі когнітивних процесів, включаючи вирішення проблем та прийняття рішень, що базується на індивідуальній пізнавальній діяльності. Проте сучасні уявлення про творчість, зокрема, у сфері

сучасного танцю, де імпровізація та контактна імпровізація посідають важливе місце, визнають вагомість взаємодії особи з соціальними та ситуаційними факторами. Тому розгляд імпровізації в аспекті взаємодії з іншими людьми є досить актуальним. І тут ми традиційно звертаємося до онтологічних ознак хореографічного мистецтва, що екстраполуються у сферу імпровізації – колективність та соціальність.

Активна взаємодія з іншими людьми досить часто спричиняє появу нових ідей, сприяє появі художніх результатів. Отже, окрім усвідомлення, що таке творчість, важливим є розуміння того, в яких умовах вона виникає. Це стосується і імпровізації як різновиду творчості, адже імпровізація позиціонується «як своєрідне джерело нових рухів, метод лабораторної роботи з пошуку нових лексичних конструкцій» [1, 466], тобто, креативна діяльність. І таке ставлення до взаємодії з іншими людьми (навіть уявними) як до джерела творчості зміщує усталені підходи до трактування творчості як феномену, закладеному у природних здібностях, у внутрішній природі людини, як вияву геніальності чи нахнення.

Дж. Ліч та К. Дж. Стівенс засвідчують, що останнім часом до факторів, що вважаються впливовими у колективній творчості, включають соціальні зв'язки (мережі), важливість довіри між членами мережі. Також важливою є «сила взаємодії», що залежить від частоти та рівня взаємодії один з одним. Можна говорити про продуктивну творчість в умовах міцних зв'язків між членами мережі чи групи, одночасно є дослідження, які наводять результати, що справа може виграти від слабких зв'язків. Слабкі міжособистісні зв'язки можуть бути корисними для творчості, тому що вони пов'язані з доступом до різних видів знань. Групи з сильними зв'язками, з іншого боку, не витрачають ресурси на налагодження взаєморозуміння, обмін інформацією, знаходяться в ситуації «кластера надлишкових зв'язків», що може бути корисним для творчості, оскільки люди мотивовані допомагати один одному [4]. Креативність у групах слід розглядати як щось більше, ніж просте скупчення окремих індивідуальних творчих проявів. Це емерджентний аспект відносин, що може генерувати непередбачуваний креативний результат.

Досить часто у сформованих труппах ставлять завдання імпровізувати для того, щоб генерувати матеріал для постановочної роботи. І тут відбувається колективна імпровізація, заснована на ансамблевій взаємодії. Зважаючи на те, що засобом створення художнього образу в хореографії є рухи та положення людського тіла, природно, що в імпровізації танцівники спираються саме на ці засоби виразності. У творчому процесі імпровізування використовується тіло у зв'язку з іншими тілами, включаючи те, що тілу притаманне (тіло, що відбиває історію людини, антропометричні дані, фізичний стан, культурний досвід та ін.) Отже, тіло сприймається як складна система, що творить мистецтво.

Примітним в контексті наведеного вище є дослідження творчості танцюристів, проведене в Австралійському театрі танцю, описане

Дж. Ліч та К. Дж. Стівенс, метою якого було вивчення танцювальної імпровізації як індивідуальної та групової творчої діяльності. Адже імпровізаційний танець народжується тут і зараз, практично з нічого. Артистам було поставлено завдання імпровізувати сольо та у взаємодії з різною кількістю танцюристів. У результатах вказувалося, що одному легше переходити від однієї ідеї до іншої, але задоволення від такої діяльності було значно меншим, ніж, від роботи в парі. Танцюристи повідомляли, що у дуєті було «більше енергії для відновлення, було цікавіше імпровізувати у взаємодії з іншою людиною. Є більше варіантів для утворення зв'язків у просторі» [4].

В умовах парної імпровізації у танцюристів більше варіантів як індивідуального імпровізування, так і у парному контексті, і це, з одного боку, може ускладнювати ситуацію, а з іншого – надавати більше стимулу для імпровізації.

Попри те, що танцюристи працювали над створенням нових форм у просторі, Дж. Ліч та К. Дж. Стівенс не обійшли увагою і процеси тілесно-психологічної взаємодії танцюристів. Тут виявилися різні аспекти ставлення людей один до одного, зафіксовано виникнення почуттів та самовідчуття: «Я думаю, що більш цікаво працювати в групі або в парі... дізнатися, як інша людина рухається і як це впливає на ваше тіло» [4].

У сольних завданнях акцент робиться на тому, що танцюристи відчують і думають про себе, наскільки цікава чи ні імпровізація їм самим та глядачеві. Мета експерименту полягала в тому, щоб дослідити ефект групової та сольної імпровізації. Результати показують, що в сольному варіанті виникло більше ідей, ніж у парі, але їхня реалізація була проблематичною. Також їх було більше в тріо, ніж у парах, але менше, ніж у соло. Одночасно у парі та у трійці є безліч просторових пластичних рішень і варіантів, недоступних для самостійного виконання. Творчість у групах – це більше, ніж просто сума індивідуальних ідей і пластичних пропозицій, це емерджентний варіант взаємодії [4]. Описане дослідження довело, що результативність імпровізації як творчого акту та як навчальної практики більш висока у груповому варіанті. Це зайвий раз пояснює надзвичайну популярність контактної імпровізації.

Список посилань

1. Грек В. Імпровізація в хореографії: поліаспектність проявів. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 2. С. 463–466.
2. Хоцяновська Л. Ф., Рехвіашвілі А. Ю. Методика виконання імпровізації та контактної імпровізації: навчальний посібник. Київ : КНУКіМ, 2017. 104 с.
3. Шариков Д. І. Класифікація сучасної хореографії. Київ : Видавець Карпенко В. М., 2008. 168 с.

4. Leach J. & Stevens Catherine J. Relational creativity and improvisation in contemporary dance. *Interdisciplinary Science Reviews*. 2020. Vol. 45, № 1, P. 95–116.

Гладка Людмила Володимирівна,
*провідний концертмейстер кафедри хореографічного
мистецтва, Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

МУЗИКА КОМПОЗИТОРІВ ВІДЕНСЬКОЇ КЛАСИЧНОЇ ШКОЛИ В УРОЦІ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

Музика є невід’ємним компонентом виконавської, творчої та педагогічної діяльності хореографа, складником навчальних і сценічних форм танцю. Вивчення та аналіз музики, представленої творами класичного репертуару сприяє глибшому, об’ємнішому осягненню її змісту, образності, формує усвідомлене та зріле ставлення до ролі музики в хореографії.

Безсмертне мистецтво композиторів віденської класичної школи, що піднялося з найглибших пластів народного життя, втілило мрії та надії всього людства. Натхненне великими ідеями, воно стало зразком філософської відважності та глибинної думки, демократизму і витонченості, величі й простоти – класичним зразком, на який рівнялися видатні музиканти наступних епох.

Надзвичайно актуальною сьогодні залишається проблема музичного виховання студентів-хореографів у закладах вищої освіти, заснованого на матеріалі зі скарбниці світової музичної класичної спадщини, використання її в музичному оформленні уроків класичного танцю.

Сучасні українські дослідники є практикуючими концертмейстерами хореографічних класів: Л. Волошина «Основні принципи музичного оформлення уроку класичного танцю» (2010) [1], О. Настюк «Особливості роботи концертмейстера на уроках класичного танцю» (2013) [4], Т. Молчанова «Використання системно-функціонального підходу в роботі балетного концертмейстера» (2013) [3], В. Зорін «Особливості організації уроку класичного танцю у вищих закладах освіти з позиції концертмейстера» (2017) [2], Н. Слупська «Принципи роботи концертмейстера у класі хореографії у вищих навчальних закладах» (2017) [5].

Л. Волошина зазначає, що роль концертмейстера на уроці класичного танцю полягає не лише в музичному оформленні вправ, але й у наданні допомоги студентам-хореографам у розвитку музичних здібностей та у навчанні працювати з музичним матеріалом на практиці [1].

О. Настюк прямо вказує на те, що мистецтво танцю не може існувати без музики, «тому з перших навчальних кроків у класах хореографії працюють два педагоги: хореограф і музикант (концертмейстер). Уроки хореографії від початку до кінця будуються на музичному матеріалі» [4, 117].

Т. Молчанова рекомендує для використання на уроках класичного танцю репертуар класичної музичної спадщини. Цікавою є її думка, що музичне оформлення уроку класичного танцю, який складається з різних хореографічних комбінацій, постає своєрідною музичною сюїтою [3].

В. Зорін переконаний, що «для підготовки студентів старших курсів слід використовувати динамічні фрагменти музики В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена (вальси, ноктюрни), М. Глінки, П. Чайковського» [2, 145].

Н. Слупська вважає, що музичний матеріал для уроків хореографії повинен складатися з найкращих зразків музичного мистецтва, а не обмежуватися примітивним музичним супроводом [5].

Імена Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта, Людвіга ван Бетховена нероздільні в нашій уяві з вершинами музичної культури, які були завойовані Європою в період підготовки та здійснення першої французької революції. В історії музики їх поєднує скромне визначення «віденська класична школа», але справжнє значення діяльності цих великих представників німецького мистецтва XVIII століття незмірно ширше.

Цикл уроків класичного танцю на музику фортепіанних сонат Й. Гайдна, В.-А. Моцарта і Л. ван Бетховена були створені мною (Л. Гладкою) у творчому тандемі з викладачкою Ганною Олексіївною Перовою, заслуженою артисткою України, доцентом кафедри класичної хореографії факультету хореографічного мистецтва КНУКіМ.

Появі цього циклу хореографічних уроків на музику віденських класиків передували тривалий, багаторічний шлях формування концертмейстерських знань, умінь та навичок роботи в хореографічних класах: розуміння специфіки музичної основи для різних видів танцювальної діяльності, ясне уявлення всіх основних рухів класичної хореографії, вміння передбачати логіку взаємодії музики і танцю, створювати образи руху виразовими засобами музики.

Творіння таких художніх за своїм змістом уроків передбачає знання педагогом-хореографом елементарної теорії музики, початкових відомостей з аналізу музичних форм, італійської термінології, яка застосовується для позначення музичних понять, чуйної творчої співпраці й тонкого професійного взаєморозуміння з концертмейстером і високої хореографічної та музично-слухової, зокрема метро-ритмічної, підготовки студентів.

П'ятдесят дві клавірні сонати Й. Гайдна переважно тричастинні за своєю формою. Нами були використані різні частини при побудові уроку класичного танцю. Для ранніх сонат композитора характерні прозора, легка фактура, перевага певного регістру (перша і друга октави), стис-

лість форм (неповні сонатні форми), специфічна орнаментальна віртуозність (галантність і блиск епохи), наявність мелізмів (прикрас), котрі привносять у ці твори клавесинний характер. Саме тому названа музика чудово гармоніє з виконанням класичних комбінацій.

У зрілих фортепіанних сонатах Гайдна сформувався новий клавірний стиль завдяки прогресивності творчого мислення композитора: з'являються мінорні тональності, форма рондо, фігури «запитання» і «відповіді» в мелодії та гармонії, орнаментальні мелодичні лінії на фоні «альбертієвих басів», хвилеподібні пошвавлення ритму, енергія ритміки пунктирних груп, яскраві модуляції, хроматичні гармонії, клавірна фактура насичується ломаними октавами, патетичними мінорними наростаннями і співставленнями, притаманними в подальшому й музиці В.-А. Моцарта, і патетичному стилю Л. ван Бетховена.

Серед віденських класиків В.-А. Моцарт, з його ліричністю, людинолюбством, поетичним ставленням до образів повсякденного життя, здобув особливо задушевну, зворушливу любов усіх народів світу. Проникаючи в таємниці людської душі та розкриваючи її незліченні багатства, Моцарт в зрілі роки став одним з тих художників, які активно сприяли розкріпаченню співвітчизників від духовного гніту, накладеного суспільним устроєм та соціальною нерівністю.

Ранні сонати Моцарта нагадують пустотливі імпровізації з великою кількістю витончених прикрас. Теми насичені мелізмами, фігураціями, значною кількістю тем-супутників, супроводжуючих появу зв'язуючої, побічної та заключної тем, супровід – ломаними акордами та альбертієвими басами. Сонати цього періоду відрізняються деякою схематичністю, прямолінійністю форми, проте в них вже пробілися паростки чисто моцартівської мелодійної чарівності.

Моцарт почав писати сонати, коли сам жанр ще тільки формувався, обростаючи все новими й новими знахідками. Для Бетховена фортепіанна соната стала основоположним жанром.

У подальшому Моцарт створив частини сонат у формі рухливих рондо, яка стала улюбленою і «коронною» в творчості композитора: каскади дивних тем, потоки дотепних думок. У деяких частинах сонат чути ритми контрдансу, менуету чи полонезу – прекрасних, ніжних танців, витончені «котячі» моцартівські мелодії, в яких стільки грації!

Пізні сонати Моцарта написані вже для нового інструменту – молоточкового піанофорте: в них виникли декламаційні інтонації, подібні до людської мови, основні теми почали «переговорюватися» зі своїми темами-супутниками і стали справжніми дійовими особами, що з'ясовують стосунки, але без слів. У взаємодії контрастів з'явилася театральність, поліфонічність, гармонічна розкутість, глибина почуттів, споглядальна філософічність, музика дихає свободою і сміливістю, підкоряє вогняним запалом.

У двадцяти одній клавірній сонаті композитора партії правої та лівої руки розподілені на рівних, що свідчить про поліфонічний характер

мислення Моцарта, подібно до Й.-С. Баха. Для виконання творів генія віденського класицизму необхідне знання стилю: індивідуального стилю Моцарта і стилю епохи.

Бетховен не мислив свої тридцять дві сонати для фортепіано як єдиний цикл, проте в нашому сприйнятті їх внутрішня цілісність незаперечна. Граючи та слухаючи сонати, ми проходимо разом з майстром довгий шлях від юнацьких спроб «штурмувати небеса» до містичного злиття з Богом і Космосом в останній сонаті.

Навіть для Гайдна і Моцарта жанр фортепіанної сонати не був таким значущим та не перетворився на творчу лабораторію – своєрідний щоденник потаємних вражень й переживань. Унікальність бетховенських сонат пояснюється частково й тим, що він прагнув зрівняти цей передусім камерний жанр з симфонією, концертом і навіть музичною драмою.

Для перших сонат Бетховена, присвячених Й. Гайдну, учнем якого він був, притаманний сміливо-полемічний та одночасно життєствердуючий дух, мужня віртуозність. Хоча вже в ранніх сонатах Бетховена вражає глибина та проникливість повільних частин. Авторська назва єдиної програмної сонати «Патетичної» говорить сама за себе.

Разом з тим композитор створив витончені мініатюри, розраховані для дівочого чи дамського виконання. В подальшій творчості ідею сонати-симфонії змінила ідея сонати-фантазії. Бетховен ніби намагається довести, що соната – це оригінальна концепція, а не застигла форма.

Бетховенські сонати експериментальні: від дивертисменту калейдоскопічних образів до трагічних монологів та діалогів, що говорять речитативами без слів, від ніжних меланхолійних акварельних тонів до похмурих інтермецо, трагічної сили настирного «мотиву долі», від бентежної боротьби між серцем та розумом до майже шубертівської «бесіди закоханих».

Незважаючи на тотальну перевагу мажору в інструментальній класичній музиці добетховенського періоду найпопулярнішими творами Гайдна і Моцарта стали згодом саме нечисленні мінорні опуси. Бетховен був схильний до занурення в мінор з перших композиторських кроків, тому мінорних циклів у нього значно більше, ніж у його двох великих попередників.

Бетховен створив музику, в якій вже чути і беззахисність шубертівських мандрівників, і трагічне бунтарство героїв Ліста і Вагнера, і слізну мрійливість брамсівських інтермецо, і містичний політ майбутніх сильфід, віліс та інших стихійних духів.

Пізні сонати Бетховена завершують еволюцію класичної фортепіанної музики в усіх відношеннях, в тому числі й суто інструментальному. Якщо ранні сонати Гайдна і Моцарта можна виконувати також на клавесині та клавикорді, то у Бетховена таких сонат практично немає.

Тридцять дві сонати Бетховена називають «Новим заповітом» фортепіанної музики на протизага «Старому заповіту» Добре темперовано-

му клавiру Й.-С. Баха. Справді, бетховенські сонати дивляться далеко в майбутнє, не заперечуючи XVIII століття, що їх породило.

Камерна музика писалася віденськими класиками і для звичайних сучасників, і для найосвіченіших меценатів, щоб мистецтво було доступним для всіх благородних людей. Саме тому в скарбниці клавiрної музики композиторів віденської класичної школи можна знайти найрізноманітніші твори для формування музичної основи уроків класичного танцю.

Список посилань

1. Волошина Л. Основні принципи музичного оформлення уроку класичного танцю. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. Психологія і педагогіка*. 2010. Вип. 16. С. 31–40.
2. Зорін В. В. Особливості організації уроку класичного танцю у вищих закладах освіти з позиції концертмейстера. *Теорія та методика навчання та виховання*. 2017. Вип. 43. С. 140–147.
3. Молчанова Т. О. Використання системно-функціонального підходу в роботі балетного концертмейстера. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. Вип. 31. С. 236–247.
4. Настюк О. І. Особливості роботи концертмейстера на уроках класичного танцю. *Вісник Луганського національного університету імені Т. Г. Шевченка. Сер. Педагогічні науки*. 2013. Вип. 10 (ч. 2). С. 117–123.
5. Слупська Н. В. Принципи роботи концертмейстера у класі хореографії у вищих навчальних закладах. *Молодий вчений*. 2017. № 11. С. 679–684.

Коресандович Наталя Миколаївна,
провідний концертмейстер кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

ДІЯЛЬНІСТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ХОРЕОГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ

Діяльність концертмейстера хореографії є унікальною, тому що передбачає поєднання у своїй роботі багатьох функцій: концертмейстер, педагог, психолог, учасник дії та ін. Але в сучасних умовах вона стає все більш складною, зазнає деяких змін у зв'язку з новими вимогами сьогодення.

Професійна діяльність концертмейстера упродовж тривалого періоду досліджувалась великою кількістю науковців, серед яких О. Переверзева, яка аналізує роботу концертмейстера згідно зі специфікою вищого навчального закладу та акцентує увагу на трансформації та доповненні професійної підготовки фахівця [8]; О. Умрихіна та А. Подолян – приділяють основну увагу педагогічній діяльності концертмейстера [9]; Р. Гургула та І. Єфремова – висвітлюють психолого-педагогічний аспект підготовки концертмейстерів [2]; В. Зорін – говорить про методологію роботи піаніста [3]; О. Настюк – розглядає особливості роботи концертмейстера хореографії [7]; І. Кравченко – вивчає специфіку музичного оформлення хореографічних вправ [5]; видатний український хореограф О. Голдріч – говорить про співпрацю викладача та концертмейстера [1]. Незважаючи на велику кількість праць, що розглядають основні принципи та особливості діяльності концертмейстера, досліджень з концертмейстерства у хореографії в контексті сучасних тенденцій недостатньо.

У статті «Специфіка педагогічної діяльності концертмейстера в контексті тенденцій сучасної мистецької освіти» [4] я розглядаю основні аспекти педагогічної діяльності концертмейстера в контексті особливостей розвитку мистецької освіти в перші десятиліття ХХІ століття, акцентую увагу на тому, що кожен історичний етап розвитку суспільства висуває нові вимоги до науково-методичних принципів, методик системи виховання майбутніх фахівців. Це ставить серйозні завдання як перед викладачами, так і перед концертмейстерами.

Діяльність концертмейстера хореографії є багатofункціональною. Він бере участь у виборі програми разом з педагогом-хореографом, допомагає студентам опанувати репертуар, мотивує їх, психологічно готує до виступу, емоційно підтримує, тобто, частково виконує функції педагога зі спеціальності, диригента, режисера та інші.

В останні роки, в цю складну епоху пандемії коронавірусу і повномасштабної війни росії проти України, виникла гостра потреба опанування навичок дистанційного навчання, що стало складною справою, враховуючи специфіку професії хореографа. Виникає потреба пошуку та впровадження нових технологій навчання. Наприклад, великою допомогою майбутньому хореографу в процесі самостійного вивчення комбінацій є запис аудіофайлу партії музичного супроводу. Також досить ефективними методами роботи є проведення занять онлайн з використанням Інтернет платформ; підбір та пошук в Інтернеті відео та аудіо записів професійного виконання творів навчальної програми, для самостійного перегляду їх студентами; аранжування, перекладання, підбір на слух нових творів для впровадження їх в навчальний процес. Також великого значення для підвищення професійного рівня концертмейстера набула участь в онлайн семінарах, тренінгах, вебінарах, присвячених формуванню нових методик навчання.

Отже, концертмейстер хореографії на сучасному етапі розвитку вищої освіти – це не тільки музикант, який має навички роботи у хорео-

графічному класі, а людина, яка створює атмосферу творчого пошуку, повноправний педагог, який формує у майбутніх митців-хореографів найкращі художньо-естетичні якості та сприяє всебічному розвитку творчої особистості.

Список посилань

1. Голдрич О. С. Тіні забутих танців. *Український шлях*. 2004. № 7, 19–25 лютого. С. 8.
2. Гургула Р. І., Єфремова І. М. Педагогічний аспект підготовки майбутнього піаніста-концертмейстера. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2021. № 75. С. 26–31.
3. Зорін В. В. Педагогічна майстерність піаніста-концертмейстера. *Гілея : науковий вісник*. 2019. Вип. 145 (2). С. 72–75.
4. Koresandovich N. M. Specifics of the concert master's pedagogical activity in the context of trends of modern art education. *Intellectual archive*. 2021. July / September. Vol.10, no. 3. P. 122–129.
5. Кравченко І. А. Основні принципи музичного оформлення вправ класичного екзерсису : методичні рекомендації для студентів денної та заочної форм навчання спеціальностей : 7.010103. ПМСО. Хореографія. Херсон, 2010. 70 с.
6. Матковський О. Особливості роботи концертмейстера-баяніста в хореографічному класі (заняття з народного танцю). *Світогляд – Філософія – Релігія*. 2014. Вип. 6. С. 211–216.
7. Настюк О. Особливості роботи концертмейстера на уроках класичного танцю. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. 2013. № 10 (269). Ч. 2. С. 117–123.
8. Переверзева О. Педагогічні аспекти професійної діяльності концертмейстера у загальнокультурному та музично-естетичному розвитку майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Педагогічна освіта: теорія і практика: збірник наукових праць*. 2019. Вип. 27. С. 226–230.
9. Умрихіна О., Подолян А. Роль піаніста-концертмейстера в педагогічній освіті. *Збірник наукових праць УДПУ імені Павла Тичини*. 2017. Вип. 2., Ч. 2. С. 286–295.
10. Щербінін О. М. Професійна діяльність музиканта-педагога: сучасні вимоги та критерії оцінювання. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя*. 2018. № 1. С. 85–89.

Петров Денис Сергійович,
*член президії Української Ради Спортивного Танцю,
перший заступник голови комітету Про-Ам УРСТ,
Президент міжнародної танцювальної студії «Авангард»,
Харків, Україна*

ДИСЦИПЛІНА «АНАЛІЗ ТАНЦЮ» В КОНТЕКСТІ ПІДГОТОВКИ ПЕДАГОГІВ-ХОРЕОГРАФІВ

Сьогодні у процесі підготовки педагогів-хореографів у ЗВО важливим є набуття професійних компетентностей високого рівня, що вимагає сучасний ринок праці. Саме фахові дисципліни спрямовані на формування здатності розв'язувати складні спеціалізовані задачі та практичні проблеми в сфері хореографії, що передбачає застосування певних методів та теорій і характеризується комплексністю та невизначеністю умов [1, 7].

Сучасні умови вимагають від студента бути підготовленим та здатним аналізувати основні етапи, виявляти закономірність історичного розвитку мистецтв, стильові особливості, види і жанри, основні принципи координації історико-стильових періодів світової художньої культури. Вміння застосовувати теорію та сучасні практики хореографічного мистецтва, використовувати і розробляти сучасні інноваційні освітні технології в галузі, креативний підхід до розв'язання завдань та вирішення проблем в сфері професійної діяльності [1, 8].

У цій публікації систематизовано практичний досвід викладання дисципліни «Аналіз танцю», спираючись на аналіз практики викладання цієї дисципліни у мистецьких закладах освіти країн Європи.

Дисципліна «Аналіз танцю» спрямована на формування здатності майбутнього педагога-хореографа аналізувати та вміння синтезувати та інтерпретувати всі знання з хореографічного мистецтва для втілення у власній професійній діяльності.

Метою курсу є ознайомлення з методологічними основами аналізу танцю та існуючими аналітичними процедурами, надання базової основи та концептуального апарату для аналізу внутрішньої структури танцю та його зовнішніх контекстів. Теоретичні знання застосовуються до конкретного танцювального матеріалу. Курс сприяє вмінню розуміти танець та його закономірності.

Під час вивчення дисципліни проводиться історичний огляд розвитку танцювального аналізу: інтерпретація становлення аналізу танцю як специфічної танцювальної дисципліни, його призначення та вихідні умови, проблема методів запису танцю (порівняння кінозйомки та графічного позначення танцю як основи для аналізу танцю), безперервність теорії та аналізу танцю, провідні фігури в історії та сьогоденні танцювального аналізу (Рудольф фон Лабан, Клаудія Єшке, Адрієнн Кепплер).

Також увага приділяється основним принципам аналізу танцю, концепції *langue* та *parole*: теорії Фердинанда де Соссюра як основа аналізу танцю та можливості їх використання в аналізі танцю. Визначення поняття «танець» у культурно-антропологічному ракурсі, стосовно понять театру та мистецтва, значення аналізу танцю.

Вивчаються методи аналізу танцю: огляд існуючих методів аналізу танцю, розпізнавання методів, які шукають загальне у різних типах і стилях танцю (аналіз руху Лабана), та методів, призначених для аналізу конкретних танцювальних систем (наприклад, форми історичних танців, техніки класичного танцю, етнічні танці тощо); метод Лабана, його джерела, походження та формулювання, універсальний характер та використання, основні принципи, просторовий аналіз руху, теорія зусиль/форми та їх особливості.

Ознайомлення з теорією та практична робота з моделлю аналізу танцю Janet Adshead-Lansdale: інтерпретація моделі на основі чотирьох аналітичних кроків, включаючи аналіз танцювальних компонентів, форм танцю, інтерпретацію танцю та оцінку.

Теоретичні знання відразу використовуються на семінарі для аналізу обраних танців, які представляють собою варіативну вибірку різних танцювальних стилів, історичних форм і географічно різних танцювальних культур. Студенти працюють переважно з відеозаписами або з кінетограмами танців (наприклад, «Післяполудневий відпочинок фавна» в хореографії Вацлава Ніжинського на музику Клода Дебюссі). Частиною семінарської діяльності є робота з партитурою при аналізі співвідношення танцю та музики.

Підводячи підсумок, слід зауважити, що дисципліна «Аналіз танцю» розвиває необхідні професійні компетентності педагога-хореографа під час підготовки в закладі вищої освіти та вчить аналізувати матеріал, синтезувати його й використовувати у професійній діяльності. Названа дисципліна заслуговує на введення до навчального процесу в мистецьких та педагогічних закладах освіти України, де провадять підготовку студентів за спеціальністю 024 «Хореографія».

Список посилань

1. Стандарт вищої освіти України. Перший (бакалаврський) рівень. Ступінь бакалавр. Галузь знань 02 Культура та мистецтво. Спеціальність 024 Хореографія. Київ, 2020. 19 с. URL : <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2020/03/024-choreografia-B.pdf> (дата звернення: 10.04.2022).

Єфанова Світлана Олександрівна,
*викладач кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтва, Київ, Україна*

ШКОЛИ ТА СТУДІЇ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ ДЛЯ ДОРОСЛИХ ЯК СОЦІАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН СЬОГОДЕННЯ

Упродовж останніх двадцяти років у суспільстві з'явився запит на різноманітні засоби розвитку особистості. Людина, яка розвивається, постійно потребує нового та більш складного завдання для себе, саме тому в процесі еволюції люди у своїх хобі дійшли до класичного танцю, як до одного з найскладніших видів мистецтв. Заняття балетом потребує професійного навчання з дитинства та забирає багато часу та енергії, але стрімкі соціальні перетворення сучасності вимагають від вчителів-хореографів шукати шляхи адаптування до потреб і бажань дорослих людей займатись класичним танцем. Завдяки цій тенденції школи та студії з класичного танцю почали створювати групи для дорослих, бажаних займатися основами класичної хореографії, що само собою є соціальним феноменом.

Енциклопедичним визначенням поняття соціальний феномен є одне із засадничих понять соціології та соціальної філософії, яке означає елемент соціальної реальності, що володіє всією повнотою соціальних властивостей та ознак; це будь-який вияв відносин чи взаємодії людей або навіть окрема подія чи випадок; все те в соціальній дійсності, що проявляє себе, існує, є. Соціальні явища – це явища взаємодії людей, здійснювані в соціальному просторі: безпосередньо в контактній групі або опосередковано, через причетність індивідів до спільнот, через соціальні організації, інститути [2].

Тож розглянемо соціальні умови, що призвели до зростання популярності класичного танцю серед дорослих. Але, по-перше, треба зауважити, що переважна кількість поціновувачів класичного танцю – це дівчата та жінки будь-якого віку. Після народження та виховання дітей або вдалої кар'єри жінки мають змогу знову зайнятися собою. У цей час виділяється дві умовні соціальні групи – ті, що займалися танцями у дитинстві, та ті, що шукають альтернативу іншим хобі, пов'язаним з фізичним та моральним розвитком.

Творчі дівчата з дитинства мріють стати або співачкою, або актрисою, або балериною, що здається майже недосяжним. Не у всіх дівчат складається з професійним навчанням балету, тому більшість у віці 10–13 років перестають займатися балетом та обирають менш складні види танцю, або зовсім лишають хореографію. Згодом, коли такі діти зростають, у них залишається недосяжна мрія бути балериною, а коли у житті складаються всі умови для зайняття хобі – давня мрія знов

знаходить втілення у групах з класичного танцю для непрофесіоналів будь-якого віку.

З іншого боку є жінки, які пройшли шлях через різні форми розвитку особистості, такі, як, наприклад, йога, фітнес або інші види танцю, та забажали об'єднати фізичний та духовний розвиток завдяки класичній хореографії. Загальновідомо, що балет об'єднує елементи знання багатьох творчих професій та фізичне навантаження, що згодом дає суттєвий результат, який особливо помітний у звичайному суспільному житті.

У будь-якому випадку основний акцент ставиться на особистісному гармонійному розвитку фізичних даних (виворотність, підйом, гнучкість, танцювальний крок, стрибок), що підвищують грацію жінки. Базою для цього є вивчення основ класичного танцю в поєднанні з розтяжкою у групах для дорослих при школах та студіях класичного танцю. Під час творчої самореалізації та духовно-естетичного самовдосконалення велику роль відіграє комунікація з навколишнім середовищем через спілкування з педагогом та групою, а також виступи на публіку.

Одним з найпоказовіших зразків прояву тенденції навчати дорослих балету є досвід провідної Київської школи класичного танцю «Ля Пріма» під керівництвом соліста балету Національної Опери України Віктора Іщука. Ця школа у довоєнний час демонструвала вистави у Міжнародному Культурному Центрі Жовтневий за участі професійних артистів з Національної Опери України, Українського Класичного Балету (Ukrainian Classical Ballet) та учнів школи, серед яких діти віком від 4 до 11 років та дорослі дівчата від 25 років.

У репертуарі школи три балети: «Попелюшка», «Лускунчик» та «Шопеніана» у постановці Віктора Іщука. Доросла група виконувала різні партії у цих виставах та була широко залучена в якості кордебалету. На прикладі школи «Ля Пріма» можна проаналізувати, чому балет та класична хореографія стали приваблювати дорослих людей.

Вперше, коли дорослий учень потрапляє на урок класичного танцю, він отримує надскладну задачу, яка стимулює розвиток. Потім у процесі репетицій закріплюється увага та витривалість, що дає відчутний ефект у звичайному житті та додає учню впевненості. Участь у репетиціях з артистами театру дають повне відчуття роботи у професійному колективі. Соціалізація з великою кількістю танцівників різного віку руйнує багато психологічних блоків, що також позитивно впливає на соціальне життя. Самореалізація на сцені театру поруч з професійними артистами балету – це та мета, з якою людина обирає балет як заняття для самозадоволення. І наприкінці – емоційна буря під час овацій залу та фотографії на пам'ять як свідчення того, що людина змогла зробити те, що до цього вважала неможливим. Саме такий перебіг розвитку подій потрібен активній культурній соціальній групі, що обирає класичну хореографію як засіб саморозвитку.

Одна з проблем, з якою стикається багато дорослих, тих, хто бажає займатися класичним танцем, полягає у фізичних обмеженнях тіла, які

були сформовані під час життя. Далеко не всі люди за бажанням можуть робити те саме, що й професіонали, які тренувалися з дитинства, тож біль або фізичні травми роблять подальше навчання неможливим.

Інша проблема – це велика кількість непрофесійних викладачів, які навчають всіх бажаючих, використовуючи методи, які можуть завдати фізичної або моральної травми, та, як результат, відвернути людину від мистецтва балету.

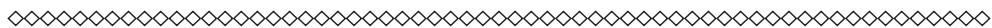
Вирішити ці проблеми можливо лише у навчальних закладах, у яких працюють професійні педагоги та артисти. Лише професіонал зможе навчити будь-кого основам класичного танцю або відразу виявити фізичні вади, які унеможливають заняття хореографією.

Отже, заняття балетом, як альтернатива йоги або крос фіту, стають все більш популярним вибором для саморозвитку серед дорослих жінок та підлітків. У період пандемії коронавірусу великої популярності набули дистанційні методи навчання через інтернет. Базова основа класичного танцю у вигляді виконання вправ біля станку та заняття партерним уроком стала доступна багатьом бажаючим завдяки появі великої кількості груп для дорослих у всіх приватних школах класичного танцю. Класичне мистецтво стало ближче до широкого загалу, що ще раз підтверджує незамінність, популярність та універсальність класичного танцю, як методу виховання тіла та розуму.

Список посилань

1. Драч Т. Духовність у танцювальному мистецтві сучасності. URL : <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/2501>
2. Соціальне явище. *Вікіпедія*. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B5_%D1%8F%D0%B2%D0%B8%D1%89%D0%B5
3. Суровська О. Дорослі йдуть в балет. Як у Франківську доторкнутися до дитячої мрії. 13.11.2021. URL : <https://report.if.ua/statti/dorosli-jdut-v-balet-yak-u-frankivsku-dotorknutysya-do-dytyachoyi-mriyi-foto/>
4. Шайтанова О. Що таке професіоналізм в балеті та з чим його плутають. 05.08.2020. URL : <https://balletristic.com/how-to-understand-professionalism-in-ballet-and-avoid-misinterpreting-it/>

Розділ 3
Танець у теоретичній та прикладній
площині: студентські студії



Верещак Дмитро Вікторович,
*студент 4 курсу кафедри хореографічного мистецтва
ОПП «Народна хореографія», Київський національний
університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

Науковий керівник – Гутник Ірина Миколаївна,
*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

КОЗАЦЬКІ ТАНЦІ ЯК ВИЯВ ГЕРОЇЗМУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ В РЕАЛІЯХ СЬОГОДЕННЯ

Хореографічна культура нашого народу має велику історичну цінність, оскільки вона є відображенням світосприйняття, традицій, історії та побуту українців. У своїх танцях народ завжди звертався до актуальних для нього тем, зображуючи визначні та трагічні історичні події.

Яскравою сторінкою в історії нашої країни є доба козацтва, яка знайшла своє відображення у культурі українців. Про козаків склали пісні та думи, писали вірші й балади, в яких оспівували їх незламність і силу духу, а також визвольні походи.

Запорозька Січ була створена як адміністративний і культурний центр козацтва. Щоб приєднатися до захисників українських земель, сюди їхали чоловіки та парубки з різних регіонів України зі своєю культурою і традиціями [2; 7].

На Січі жили й працювали представники різних професій, які пліч-о-пліч активно навчались військовій справі, гартуючи в собі дух братерства. Вільний від праці та тренування час козаки присвячували відпочинку і змаганням, метою яких було визначення найкращого у володінні зброєю, верховій їзді, витримці, спритності та силі. Часто запорожці звертались до танців, як до одного з видів змагань. Таким чином виник своєрідний танець імпровізаційного характеру, що виконувався на Січі двома чоловіками та мав назву «Козак». Сам танець був не лише умовним двобоєм, а й кепкуванням один над одним, мав жартівливе забарвлення. Імпровізаційний характер та свобода вибору танцювальних рухів сприяли використанню хореографічної лексики різних регіонів України, тим самим створюючи унікальний танець [4; 7].

З часом запорожці стали своєрідним символом цілої нації. Селяни та заможні пани й міщани намагались слідувати культурі козаків, копіюючи їх повсякденний одяг, традиції, обряди й танці. Це сприяло проникненню танцю «Козак» з його характером і манерою виконання в танцювальну культуру простих людей. Поширеними стали сюжети на тему козацтва, у яких відтворювалися історичні події, бойове мистецтво,

повсякденне життя козаків – їх побут, ремесла і звичаї. Запорожці та їх героїзм у національно-визвольній війні за Україну стали основою культури народу, якому судилося боротися за свою незалежність [4].

Детально висвітлено культуру козаків у художній літературі, де у творах провідне місце займають образи запорожців та їх подвиги. Прикладом цього є «Енеїда» І. Котляревського, в якій автор описує традиції, обряди, побут, одяг, танці українського народу XVIII – XIX століття, тим самим вказуючи на значний вплив козацького танцю на духовну культуру українців. У тексті можна знайти підтвердження думки, що в танці «Козак» активно виконувались рухи різних народних танців, серед яких гайдуки, присядки, вистукування, голубці, вихиляси та ін. [3].

У другій половині XX століття відбувався активний розвиток української народно-сценічної хореографії. З появою великої кількості аматорських та професійних колективів козацький танець удосконалювався та ставав невід’ємною складовою репертуару ансамблів народного танцю. Балетмейстери створювали оригінальні, цікаві сценічні твори на дорослих виконавців та дітей. Більшість з таких колективів продовжують свою діяльність і в наш час, вдосконалюючи та синтезуючи свої найкращі доробки із сучасними напрямками мистецтва [1; 6].

Хореографічні композиції на козацьку тематику Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського, Національного заслуженого академічного українського народного хору України ім. Григорія Верьовки, Українського академічного фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина» та багатьох інших колективів є прикладами професійного поєднання танцювальної лексики українського народно-сценічного танцю з образами запорозьких козаків [5].

Хореографічні номери на козацьку тематику, що виконуються на професійних сценах, насичені різноманітними технічними елементами, трюками, які слугують не лише доказом професійності артиста, а й підкреслюють вправність самих запорожців. Також в номерах досить часто використовуються шаблі, піки, пістолі, литаври, булави, барабани, бубни, завдяки яким виникає збірний образ козака та його вмінь користуватися різною зброєю. У сюжетах хореографічних композицій відтворюються історичні події доби козацтва. У таких танцях, як правило, козаків представляють сильними, безстрашними, вправними воїнами та безумовними героями. Таке гіперболістичне зображення запорожців викликає у глядачів захоплення козаками та гордість за свій народ, як окрему національну спільноту [1; 5; 6].

Козацькі танці та образи запорожців український глядач в реаліях сьогодення сприймає як уособлення героїзму нашого народу. На сцені ніби постають герої Крут, воїни УПА, бійці АТО та усі захисники, які нині безстрашно боронять нашу землю від російських загарбників.

У нинішній, такий не простий для нашої держави період глядачі у різних країнах світу під час виступів українських колективів бачать на сцені не просто козака у традиційному строї, вони уявляють сучасного,

добре екіпірованого воїна, з нашивками прапору та гербу України, який тримає свою зброю так міцно, як і власні землі, у погляді якого – ані страху, ані думки про поразку!

Героїзм козаків простежується у вчинках українців, які роблять все можливе задля перемоги. В інтернет-просторі досить активно почали порівнювати воїнів ЗСУ та запорожців, акцентуючи увагу на їх схожості. Багато художників зображують захисників України сьогодення та доби козацтва поруч, тим самим наголошуючи на їхній подібності та спільній цілі – захист рідної землі.

Тема героїзму у танцювальному мистецтві, зокрема в українській народно-сценічній хореографії, не втратила своєї актуальності і в наш час. Образи запорозьких козаків є уособленням гідності, відваги українського народу, його прагнення і готовності самовіддано захищати нашу державу та її незалежність. Без сумніву, після нашої перемоги у жорстокій війні з росією хореографічне мистецтво України збагатиться низкою танцювальних композицій, головна роль в яких буде належати незламним воїнам, які сьогодні відважно боронять наші землі.

Список посилань

1. Благова Т. Розвиток українського народно-сценічного танцю в діяльності професійних вокально-хореографічних колективів ХХ століття. Вісник Львівського університету. Серія: мистецтвознавство. 2014. Вип. 14. С. 125–130.
2. Боплан Г., Меріме П. Опис України. Українські козаки та їх останні гетьмани; Б. Хмельницький. Пер. з фр. Я. Кравиця. Львів : Каменяр. 1990. 302 с.
3. Котляревський І. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. Київ : Наукова думка. 1982. 320 с.
4. Купленік В. Козацький танець. Нариси з історії українського народного танцю. URL : <http://danc.ho.ua/boh/dans/bookstan/kozak.html>
5. Морозов А. Козацькі теми та образи в українському народно-сценічному танці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок : Мистецтвознавство. 2017. Вип. 24. С. 94–99.
6. Нечитайло В. Народне хореографічне мистецтво України у соціокультурних умовах сьогодення. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. Вип. 2. С. 88–93
7. Історія українського козацтва : нариси у 2-х томах. Редкол: В. А. Смолій та ін. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. Т. 1. 800 с.

*Дурнєва Діана Анатоліївна,
студентка 4 курсу кафедри хореографічного мистецтва
ОПП «Сучасна хореографія», Київський національний
університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

*Науковий керівник – Підлипська Аліна Миколаївна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

ТВІР М. ХВИЛЬОВОГО «Я(РОМАНТИКА)»: БІОГРАФІЧНИЙ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТИ

Літературна творчість українських письменників 1920-х років сьогодні привертає увагу багатьох митців, зокрема театральних режисерів та кінематографістів. Література цього періоду кваліфікується як своєрідне національно-культурне відродження, що у 1930-ті руки було жорстоко придушене. Вона піднімає складні суспільно-політичні проблеми, яких ще до недавнього часу намагалась уникати сучасна хореографія. Але звернення до таких творів балетмейстерів дає можливість танцювально-пластичними засобами відтворити психологічні стани людей в контексті складних історичних подій. Серед таких творів – новела Миколи Хвильового «Я(Романтика)», що була оприлюднена 1924 року [12].

Цей твір не піднімає лише конкретно-історичні питання, що можна було б припустити, виходячи з дати виходу новели та її сюжету, а сягає загальнолюдських проблем добра та зла, милосердя та жорстокості, цінності родинних зв'язки та вірності примарним ідеологічним зобов'язанням, віри та атеїзму та ін. Головний герой психологічної новели Миколи Хвильового «Я(Романтика)» бореться із самим собою, переживає розкол душі, в результаті чого зло бере верх над добром. Постає проблема вибору між хибними ідеалами, нав'язаними ідеологією та закріпленими у голові з власної волі героя, та загальнолюдськими цінностями, моральністю та гуманізмом. Різні види мистецтва, у тому числі і хореографія, як один з найбільш експресивних видів художньої творчості, здатні повернути увагу до таких вічних проблем власними засобами.

Людина майже щодня стикається з проблемою вибору. Часто такий вибір глобально не впливає на життя, але іноді може назавжди змінити його. Проблема відповідальності за власні вчинки, за той вибір, який ми робимо, за те, що іноді піддаємося впливу сторонньої думки або обставин, що негативно впливають на такий доленосний вибір – ще один з важливих актуальних аспектів, над яким примушує замислитися новела М. Хвильового.

На жаль і до сьогодні не втрачає актуальності проблема самовизначення особистості в складних соціально-політичних обставинах, в умовах ствердження диктатури влади військовими засобами. Досить часто це призводить до людських жертв. Людина позбавляється найціннішого – життя, знищується її природне право – розпоряджатися власною долею.

До творчості М. Хвильового зверталось чимало дослідників, зокрема, їй присвячено працю Леоніда Плюща «Його таємниця, або Прекрасна ложа Хвильового» [8], де проведено пошук прихованих сенсів у творах письменника, відтворюється панорама українського «Розстріляного Відродження». Серед відео-джерел примітні лекція «Безгрунтовні романтики Миколи Хвильового», прочитана у Мистецькому арсеналі літературознавицею Вірою Агеевою [2], лекція кандидатки філологічних наук Ярини Цимбал у рамках курсу «Українська література в іменах» [7], програма про Хвильового в циклі передач «Велич особистості» на каналі «Рада» мовознавиці та політичної діячки Ірини Фаріон [3]. Фахівці сходяться у тому, що Хвильовий був людиною високої ідеї і пошуку правди, який став письменником хвилі українізації та засновником нової української прози.

Ідеї Миколи Хвильового звучать сьогодні надзвичайно сучасно. Він виступав за нову українську літературу, відмову від наслідування російської літератури, за орієнтування на «психологічну Європу»: «Перед нами стоїть таке питання: на яку зі світових літератур взяти курс? В будь-якому випадку, не на російську. Від російської літератури, від її стихії українська поезія повинна втікати як можна швидше. Справа в тому, що російська література віками тяжіє над нами, як хазяїн положення, який привчив психіку до рабського наслідування. Українське суспільство, зміцнівши, не примириться зі своїм фактичним гегемоном – російським конкурентом. Ми повинні негайно стати на сторону молодого українського суспільства, яке втілює не лише селянина, але і робітника, і цим назавжди покінчити з контрреволюційною ідеєю створювати на Україні російську культуру» [4].

13 травня 1933 року в Харкові, у будинку українських літераторів письменник покінчив життя самогубством, тим самим протестуючи проти сталінської політики нищення української культури і геноциду українського народу.

На основі опрацьованих джерел можна стверджувати про вплив біографії та політичних ідеалів Хвильового на зміст його творів, зокрема й новелу «Я(Романтика)». Одночасно названий твір присвячений новелі М. Коцюбинського «Цвітові яблуні», темою якої є двоїстість людини. Сьогодні літературознавці висловлюють декілька підходів до трактування подій новели. Зокрема, що весь сюжет «Я(Романтика)» – це історія, яка відбувається у свідомості головного героя. Є прибічники й іншого тлумачення: у головного героя роздвоєна душа (чекіст і людина), тому можна говорити про конфлікт «Я» і «Романтики», зневіру та розчарування романтиків, які вірили, що одним поривом (втіленим у революції)

вони принесуть казку на українську землю. Також існує соціологічне тлумачення, де «Я» – чекіст – герой, який вбиває матір – Україну, тим самим зраджує національну ідею, стає на бік комуністичної ідеології.

Про інтерпретаційний потенціал твору М. Хвильового свідчать кінематографічні та театральні звернення, серед яких короткометражний фільм режисера Михайла Калюжного «Я(Романтика)», знятий за мотивами новели у 2008 році [6]. Також можна назвати короткометражний документальний фільм «Будинок “Слово”», знятий у 2017 році режисером Тарасом Томенко, що розповідає про долю українських митців та діячів культури «Розстріляного Відродження» [5; 11].

Першою театральною виставою за мотивами творів М. Хвильового стала вистава «Шлях до загірної комуни» 13 грудня 1993 року в експозиції Харківського літературного музею, присвяченій 100-річчю від дня народження М. Хвильового, від театр-студії «Арабески» – недержавного театрального колективу, заснованого у Харкові того ж року студентами театрального відділення Харківського інституту мистецтв [10].

Концерт-вистава «Я-Романтика» відбулася до Дня української писемності та мови 9 листопада 2016 року у Київському муніципальному академічному театрі опери та балету для дітей та юнацтва. Тут глядачам запропонували зрозуміти, як саме творцям «Розстріляного Відродження» вдавалося знаходити сили та мотивацію для своєї творчості в період тоталітарного сталінського режиму. Завданням цієї вистави було також вшанування пам'яті митців цього періоду, які боролись за національну незалежність, ідентичність та розвиток української культури. «Ми не соромимося визнати, що нинішній стан української культури переважно залишає бажати кращого, але саме через те, що називається зараз “Розстріляним Відродженням”, нам це по-справжньому болить. У 20-і роки минулого століття українська культура була на такому високому рівні, що її не могли не знищити, бо тоді це був би 100-метровий стрибок від Москви», – висловився режисер-постановник та автор сценарію Дмитро Тодорюк [1].

У театральній виставі «Я(Романтика)», яку грають у Театрі драми та комедії на лівому березі у Києві за мотивами новели М. Хвильового, літературне джерело – лише підґрунтя. Режисер вистави Олександр Середін ставить завдання на основі цього твору відповісти на питання та зрозуміти, чому зло перемагає над молодими людьми, і чому ці люди зі світлим майбутнім обирають темну сторону. Його метою також є провокувати глядачів на певні емоції за допомогою заглиблення у стан акторів. Прем'єра одноактної вистави, жанр якої визначено як «тихий трилер», відбулася 15 червня 2019 [9].

Ще одна театральна вистава-перформанс «Це не романтика» була представлена у 2019 році за підтримки Українського культурного фонду. Цей проект є адаптацією новели Миколи Хвильового «Я(Романтика)» режисера Ксенії Оніщенко. Перший показ відбувся 22 вересня 2019 року у місті Тростянець Сумської області, на батьківщини автора. До проекту

були залучені семеро професійних акторів, а також 14 учнів режисера з акторської школи Trip Cinema School [13].

Можна констатувати, що наші сучасники – українські діячі культури, зокрема режисери кіно та театру, все частіше звертаються до творчого надбання Миколи Хвильового, адже ідеї української самоідентифікації та поширення української культури, висвітлені письменником у час тотальної диктатури радянського режиму, залишаються актуальними для сучасної України.

Список посилань

1. Баланович Г. У Києві відбувся концерт-вистава «Я-Романтика». *Польське радіо*. URL : <http://archiwum.polradio.pl/5/38/Artykul/327580>
2. Безгрунтовні романтики Миколи Хвильового. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=larcZLNhi14>
3. Ірина Фаріон: Чому застрелився Микола Хвильовий? Велич особистості. травень '14. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=TPnjGjM-xL8&t=159s>
4. Квітка В. Микола Хвильовий. Плата за романтику. *Український інтерес*. 13.12.2021. URL : <https://uain.press/blogs/mikola-hvilovij-plata-za-romantiku-1130934>
5. Короткометражний фільм «Слово» – 2018. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Tc1P89uEPq8>
6. Микола Хвильовий – «Я (Романтика)», короткометражний фільм режисера Михайла Калюжного. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=3QaeuTQYx5Y>
7. Микола Хвильовий. Українська література в іменах. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=OCjHwLU5rY8>
8. Плющ Л. Його таємниця, або Прекрасна ложа Хвильового. Київ : Комора, 2018. 800 с.
9. Романтика. *Театр драми і комедії на лівому березі*. URL : <https://drama-comedy.kiev.ua/afisha/romantuka/>
10. Театр-студія «Арабески» : стаття. *Вікіпедія – вільна енциклопедія*. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80-%D1%81%D1%82%D1%83%D0%B4%D1%96%D1%8F%C2%AB%D0%90%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%C2%BB>
11. Томенко Т. Документальний фільм «Будинок «Слово»: анотація. *Комітет з Національної премії України імені Тараса Шевченка*. URL : <http://knpu.gov.ua/content/%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D0%B9-%D1%84%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BC-%C2%AB%D0%B1%D1%83%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%BA-%C2%AB%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BE%C2%BB>

12. Хвильовий М. «Я(Романтика)»: новела. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=660>
13. «Я (Романтика)». *Український культурний фонд. Архів проєктів УКФ*. URL : <https://ucf.in.ua/archive/5efd8a8e41f2825de47e51c3>

Цвік Віра Василівна,
*студентка 4 курсу кафедри хореографічного мистецтва
ОПП «Народна хореографія», Київський національний
університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

Науковий керівник – **Гутник Ірина Миколаївна,**
*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

ГІЛКА ОЛИВИ ЯК СИМВОЛ МИРУ У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ СЮЇТІ «СЕРЕДЗЕМНОМОРСЬКА ФЕЄРІЯ»

Танцювальна культура кожної країни – це відображення подій та почуттів, що інтерпретовані у власну, своєрідну національну форму. Ця форма наповнена конкретним змістом, який обумовлений політичними, економічними, історичними чинниками, побутом народу, кліматичними умовами, географічним розташуванням тощо.

Середземне море – одне з найбільших у світі. Прикметник «середземноморський» широко використовується при описі країн, народів, клімату, рослинності. Для багатьох це поняття асоціюється з особливим способом життя чи з цілим періодом в історії людства. Понад двадцять країн розташовані біля Середземного моря. До європейських держав відносять Італію, Іспанію, Грецію, Хорватію, Словенію, Мальту, Монако, Францію; до азіатських: Ізраїль, Кіпр, Ліван, Сирію, Туреччину; до африканських: Туніс, Єгипет, Алжир, Лівію та Марокко [6].

Ці країни багаті своєю історичною спадщиною, національною культурою та традиціями. Греція, Іспанія та Італія вирізняються серед європейських країн високим рівнем народного хореографічного мистецтва, яке є вираженням національної самобутності народу, темпераменту, його минулого, теперішнього та прагнень на майбутнє. Саме тому основою творчого проєкту «Хореографічна сюїта “Середземноморська феєрія”» було обрано всесвітньовідомі народно-сценічні танці Греції, Італії та Іспанії.

Народне хореографічне мистецтво цих країн знане в усьому світі. Легко впізнати запальну «Тарантелу», яку танцюють на околицях Неа-

поля – італійського міста з мальовничими краєвидами. Не поступається своєю граціозністю грецький «Сиртаки», у якому місцеві жителі під народні мелодії об'єднуються у вихорі танцю. А у ритмах «Фламенко» відтворено пристрасну танцювальну культуру Іспанії, яка не залишить нікого байдужим, адже вона відкриває неповторний світ почуттів та емоцій, що надихає. Видовищні та легкі на перший погляд танці вимагають від артистів належної хореографічної підготовки, виконавської майстерності, адже наповнені складними технічними елементами, віртуозними рухами та глибоким змістом.

Особливістю хореографічної сюїти «Середземноморська феєрія» є те, що вона розпочинається дівочим хороводним танцем з гілками оливи, які символізують мир та добробут. І впродовж всієї композиції дівчата з гілками оливи проходять лейтмотивом, вони ніби обрамлюють колоритні танці трьох самобутніх народів цього регіону. Завершується сюїта спільним танцем усіх учасників, у якому основна увага знову зосереджена на виконавицях з гілками оливкового дерева, що є символічним у культурі Середземномор'я.

Існує велика кількість тлумачень символу «гілки оливи», і переважна більшість з них пов'язані саме з Грецією, яка вважається колискою західної цивілізації, адже саме ця країна досягла найбільшого культурного розвитку. Стародавня Греція, Стародавній Єгипет, Фінікія, Егейська культура виникли на берегах Середземного моря, що вважалося батьківщиною мореплавання, по якому здійснювалася тісна торгівля та обмін культурними досягненнями між найдавнішими цивілізаціями.

У період близько III тисячі років до нашої ери на острові Крит виникла високорозвинена Мінойська цивілізація, культура якої згодом поширилася і на материк. За нею була епоха Крито-мікенської або Егейської цивілізації. Згодом виникли грецькі поліси, а також античні колонії Північного Причорномор'я, Великої Греції та Малої Азії. Почався стрімкий розвиток культури по всьому середземноморському регіону [4].

Багато тисячоліть тому у Греції з'явилося оливкове дерево, одне з найбільш життєлюбних рослин на землі, що здатне зростати і плодоносити сотні років, а його плоди використовують для виготовлення оливкової олії, яка допомагає лікувати недуги, робить їжу корисною та смачною. Завдяки своїм позитивним якостям оливкова гілка стала символом добрих намірів у різних народів. Відомо, що оливи розводили на Криті ще за часів царя Міноса, саме греки завезли оливкові дерева на Сицилію, Сардинію, в Італію, у засновані ними міста, тим самим сприяючи поширенню рослини по всьому Середземномор'ю.

Вислів «протягнути гілку миру» стосувався саме оливкової гілки. Воюючі сторони під час переговорів парламентаріїв приносили оливкову гілку як символ миру. Так, з античних часів встановилася міцна асоціація оливкових гілок і самого дерева із станом спокою та відсутністю воєн.

Значення оливи як мироносиці розкриває легенда Стародавньої Греції, згідно з якою в поєднку між Посейдоном і Афіною за владу над центральною частиною Греції Атикою перемогла Афіна – богиня войовнича, але мудра, яка принесла людям в дар оливкове дерево. Посейдон вдарив тризубом у скелю – і звідти ринула солоня вода, Афіна ж встромила спис у землю – і зі списа проросла олива. Люди вибрали дар Афін, віддавши перевагу оливковому дереву перед джерелом солоня води, що дарував Посейдон. Розгніваному Посейдону на знак примирення Афіна піднесла гілку оливи, і світ об'єднався [3].

У греко-римській традиції олива (гілка, паросток) уособлює родючість, життєву силу, багатство, радість, славу, мир та злагоду.

Олива – священне дерево Стародавньої Греції, а оливкова гілка – символ перемоги. Вінок, прикрашений оливковим чи лавровим листям, вручався переможцям Олімпійських ігор, спортсменів також обдаровували глечиками оливкової олії, яка цінувалася на вагу золота. Часто ця рослина виступає маніфестацією божественного і божественності, так, наприклад, згідно з Павсанієм, про талант Фідія говорили, що він подібний до гілки оливи, тобто має божественність [5].

У християнстві олива символізує вічне життя та мудрість. Голуб, випущений Ноем із ковчега, щоб перевірити, чи закінчився потоп, повернувся до господаря з оливковою гілкою: «Голуб повернувся до нього у вечірній час, і ось, свіжий оливковий листок у дзьобі в нього, і Ной дізнався, що вода зійшла з землі» [2]. Це означало, що вода вже майже зійшла і небезпека минула. Оливкова гілка стала символом союзу між людьми і Богом, що люди остаточно прощені та їм дається можливість знову побудувати на землі спільноту й бути в мирі один з одним і Всевишнім [2].

У Середземномор'ї олива вважалася деревом місяця, яке символізує жіночність у всіх її проявах. У Стародавній Елладі під час релігійних церемоній дівчата з оливковими гілками в руках уособлювали цнотливість. Оливковими гілками римляни прикрашали весільні та пологові церемонії.



Мал.1. «Голубка з гілкою оливи»

Недарма у весільному обряді, поширеному не лише в Італії, «молоді» разом вибирають та висаджують саджанець оливи, дерева, що покликане забезпечити плодючість, життєву силу, багатство, мир та злагоду новій родині. Адже плодоносити дерево почне лише через 20 років, тим самим молоде подружжя демонструє готовність зростати, поєднуючи у своїй спільній праці жертовність, любов і вірність.

У сучасному світі оливкова гілка стала символом миру після закінчення Другої світової війни та перших випробувань атомної бомби. Емблемою Першого всесвітнього конгресу прихильників світу, що пройшов у 1949 році, стала фігура білого голуба, який несе в дзьобі оливкову гілку (мал.1.), автор символу – Пабло Пікассо [1].

Тож у хореографічній сюїті «Середземноморська феєрія» мовою танцю ми розкриваємо не лише красу й неповторність народних танців Греції, Іспанії, Італії, ми говоримо про надію, мир та прощення, символом яких є гілки оливи, і які так потрібні всім країнам світу, а особливо – нашій Україні.

Список посилань

1. Черкаська Г. Пікассо. *UA History*. URL : https://uahistory.com/topics/famous_people/11519 (дата звернення: 10.04.2022)
2. Хром'як А. Випущення з ковчега ворона і голуба. *Волинська єпархія Православної церкви України*: офіційний сайт. URL : <https://www.pravoslavivvolyni.org.ua/stattia/104-vypushchennia-z-kovcheha-vorona-i-holuba/> (дата звернення: 10.04.2022)
3. Редакційний профіль веб-сайту Conocedeculturas, інтегровано в Postposmo.com. Ким був бог Посейдон для греків. *Дізнайтеся про культури*: офіційний сайт. URL : <https://www.postposmo.com/uk/dios-poseidon/> (дата звернення: 10.04.2022)
4. Мінойська цивілізація: перші європейці в історії. URL : <https://artefact.org.ua/history/minojska-cyvilizacziya-pershi-yevropejczy-v-istoriyi.html>
5. Мінойська цивілізація. *Artefact*. URL : <https://artefact.org.ua> (дата звернення: 10.04.2022)
6. Від дописувача в Іспанії. Рідке золото Середземномор'я. *Свідки Єгови*. URL : <https://www.jw.org/uk/бібліотека/журнали/g200804/Рідке-золото-Середземномор'я/> (дата звернення: 10.04.2022)
7. The Mediterranean Marine and Coastal Environment. *Barcelona Convention - Mediterranean 2017 Quality Status Report*. URL : <https://www.medqsr.org/mediterranean-marine-and-coastal-environment> (дата звернення: 10.04.2022)

Полюєва Яна Вадимівна,
*студентка 4 курсу кафедри хореографічного мистецтва
ОПП «Сучасна хореографія», Київський національний
університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

Науковий керівник – Вишотравка Людмила Іванівна,
*заслужена артистка України, доцент,
доцент кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

ТАНЕЦЬ У ПРОЦЕСАХ ХУДОЖНЬОЇ ТА ПСИХОФІЗИЧНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ

Сучасний світ чітко категоризований. Людина створює суб'єктивну реальність, бо здатна будь-що вкласти у певні рамки. Парадокс полягає у тому, що, ідентифікуючи все, людина часто не може визначити саму себе. Це питання цікавило філософів здавна, а в умовах глобалізації воно є однією з основних проблем ХХІ століття. Безліч духовних практик, курсів оновлення, ретритів, психологічних тренінгів обіцяють людині заспокоїти метушню думок і пізнати себе. Чому це стало нашою реальністю?

Архаїчні потреби в захисті, харчуванні й розмноженні перестали бути сенсом існування. Людина піднялася на вищі шаблі в загальній піраміді потреб, а фокус на стосунках з іншими людьми змістився на зосередження на внутрішньому світі. Тобто, коли довколишнє середовище у свідомості людини прийшло у більш-менш зрозумілий порядок, а сама людина духовно розвинулася від особи до особистості, постали потреби у самовизнанні, самоствердженні та самоактуалізації. На основі цього відомий дослідник-екзистенціаліст Жан-Поль Сартр сформував основоположний принцип, наголошуючи, що існування передує сутності. Тобто народитися в тілі людини не означає бути нею свідомо. Але ми народжуємося в системі відпрацьованих роками установок, живемо за універсальним планом, часто не замислюючись, чого насправді нам хочеться.

Сьогодні нашим надзавданням є досягнення щастя. А будь-яка формула щастя включає розвиток, рух. Цей самий рух знаменується і морально-етичним зростанням людини, про що свідчить поява науки аксіології. Варто зазначити, що розвиток, кроки до щастя неможливі без усвідомлення своїх особливостей. Людина не здатна до прогресу і гармонії всередині себе, поки не визначить свою сутність і місце в системі природно-соціальних координат. Поки вона твердо не ідентифікує себе у світі, розмаїття можливостей і темпи змін будуть ще більше віддаляти її від себе.

Нині культ успішності сприяє розвитку екзистенційної кризи. У постійній гонитві за продуктивністю людина втрачає зв'язок із душею і справжніми бажаннями. Це і породжує конфлікт щастя, адже, слідуючи за нав'язаними ідеалами, людина часто може залишатися глухою до власних уподобань і шляху. Важливо налагоджувати гармонійні стосунки з оточенням, зі справою життя, боротися зі страхами й сприяти власному щастю. Можливо, хтось побачить у цьому момент егоїзму, але уявіть суспільство, в якому кожен, замість того, щоб набридати та повчати інших, дбаючи про свій добробут, відчувається щасливим. Це люди, які так само поважають щастя інших, які знаходяться на своєму місці, бо знають, де їм хочеться бути, знають, що відповідає їхній особистій моралі, і дотримуються цього.

Усвідомлюючи вагу цієї проблематики, слід шукати шляхи її розв'язання. Кожен із нас має власне коріння, неповторну історію. Перш за все слід вивчити свої витоки. Проаналізувати події та людей, які посприяли нашому формуванню як особистостей. По суті те, як людина осмислює пережиті ситуації, лягає фундаментом її характеру, впливає на емоційний інтелект, розвиває власну систему критеріїв і оцінок.

Тож яку роль у питанні самоідентифікації може відіграти танець? Перш за все слід зазначити, що тіло розумніше за нас. Мозок може обманювати свідомість, а тіло – ніколи. Фізичний рух завжди вкаже, наскільки вільно і розкуто відчуває себе дух людини у її тілі. Наскільки гармонійним чи, навпаки, неприродним є танець. Дослідниця Піна Бауш вбачала сутність руху не у формі, а в мотивації до нього, чим він спричинений. Відносини з тілом є одним з ключових складників самоідентифікації людини. Окрім того, танець зображує зріз в культурному пласті та надає змогу людині усвідомити себе крізь призму національно-мистецького фактора. А вподобання людиною конкретних стилів можуть охарактеризувати її темперамент і загальний психофізичний стан.

Отже, питання самоідентифікації залишається відкритим і актуальним для кожної людини незалежно від віку, і воно потребує уваги. Художні виразальні засоби мистецтва видозмінюються, вони корелюють із розвитком духовності людини. За їх допомогою ми занурюємося у внутрішній світ і досліджуємо природу власного «Я». Тому танець як система відповідних засобів сприяє самоідентифікації особистості і сприяє реалізації головного прагнення – наближає до щастя.

Оглобля Олександра Дмитрівна,
*студентка 4 курсу кафедри хореографічного мистецтва
ОПП «Сучасна хореографія», Київський національний
університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

Науковий керівник – Бігус Ольга Олегівна,
*кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України, відмінник освіти України,
декан факультету хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

ІДЕНТИФІКАЦІЯ АФРИКАНСЬКОГО ТАНЦЮ. ПЕРЛ ПРИМУС

Перл Ейлін Примус (29 листопада 1919 – 29 жовтня 1994) – американська танцівниця, хореограф і антрополог. Примус зіграла важливу роль у просуванні африканського танцю як виду мистецтва, гідного вивчення та виконання. Робота Примус була реакцією на міфи про жорстокість та нестачу знань у африканців. Це була спроба навчити західний світ розглядати африканський танець як важливу та гідну заяву про інший спосіб життя.

Народилася в Порт-оф-Спейні, Тринідад, Перл Примус було два роки, коли вона переїхала зі своїми батьками, Едвардом Примусом та Емілі Джексоном, до Нью-Йорка в 1921 році. У 1940 році Примус отримала ступінь бакалавра в Хантерському коледжі з біології та домедичних наук [3]. Будучи аспіранткою з біології, вона зрозуміла, що їй мріє стати дослідником-медиком не будуть здійснені через тогочасну расову дискримінацію, яка накладала обмеження на роботу в галузі науки для кольорових людей. Зрештою Примус звернулася за фінансовою допомогою до Національної молодіжної адміністрації, і вони дали їй роботу за лаштунками у відділі гардеробу для танців Америки. Після того, як місце для танцівниці стало доступним, Примус була найнята дублеркою, що розпочало її перший театральний досвід.

Перл відкрила свій вроджений дар до руху, і її швидко визнали за її здібності. Протягом року Примус пройшла прослуховування та виграла стипендію для New Dance Group, виконавської компанії, розташованої в Нижньому Іст-Сайді Нью-Йорку. Примус почала своє офіційне вивчення танцю в New Dance Group у 1941 році, вона була першою темношкірою студенткою групи. Навчалася під керівництвом засновників групи Джейн Дадлі, Софі Маслоу та Вільяма Бейтса. Девізом New Dance Group було: *«танець – зброя класової боротьби»* [3]. Засновники трупі вселили віру в те, що танець – це свідоме мистецтво.

Примус продовжувала розвивати свою базу сучасного танцю разом із кількома піонерами, такими як Марта Грем, Чарльз Вайдман, Ісмей Ендрюс та Асадата Дафора.

Після шести місяців ретельних досліджень африканської культури вона завершила свою першу велику композицію African Ceremonial. Цей твір став початком зростання інтересу до чорношкірої спадщини. Ця детально досліджена композиція була представлена разом із Strange Fruit, Rock Daniel і Hard Time Blues на її дебютному виступі 14 лютого 1943 року. Її виступ був настільки видатним, що Джон Мартін, головний танцювальний критик з New York Times, заявив, що «вона має право на власну компанію».

Протягом 10 місяців її енергія та емоції панували на сцені нічного клубу Cafe Society Downtown, об'єднаному в расово інтегрованому стилі, разом із її приголомшливими стрибками на висоту 5 футів (півтора метри). Вона продовжувала дивувати публіку, коли виступала на ралі свободи негрів у червні 1943 року в Медісон-сквер-гардені перед аудиторією у 20 000 осіб.

Протягом того ж місяця Примус, яка була переважно сольним виконавцем, сформувала Primus Company. Компанія виступала з концертами в театрі Roxу.

З часом Примус зацікавилась тим, як танець представляє життя людей у культурі. Вона також була заінтригована відносинами між африканською рабською діаспорою та різними видами культурних танців. З великим інтересом Примус почала проводити деякі польові дослідження. Влітку 1944 року хореограф відвідала Глибокий Південь, щоб дослідити культуру та танці південних чорношкірих. Вона видавала себе за робочого мігранта з метою *«пізнати власних людей, де вони страждають найбільше»*. Після польових досліджень Перл змогла створити нову хореографію, постійно розвиваючи деякі зі своїх колишніх інноваційних робіт.

Примус дебютувала на Бродвеї 4 жовтня 1944 року в Театрі Білсона. Тут вона виконала твір, який був поставлений на вірш Ленгстона Хьюза «Негр говорить про річки». Вірш звернувся до нерівності та несправедливості, накладеної на чорну громаду, одночасно вводячи порівняння між походженням чорношкірих людей із чотирма великими річками. Танець під цю поему сміливо визнав силу і мудрість афроамериканців у періоди свободи та поневолення.

Робота Примус продовжувала розширювати межі, коли вона заново розробила ще один зі своїх дебютних творів Hard Time Blues (1945). Вона поставила цей танець на пісню народного співака Джоша Уайта. Хореографія цього твору, створеного на знак протесту проти поділу, справді представляла стиль руху Примус. Цей твір був прикрашений атлетичними стрибками, які кидали виклик гравітації та вражали публіку. Але хореограф пояснила, що стрибки не завжди символізують радість. У цьому випадку її потужні стрибки символізували непокору, відчай і гнів, які вона відчувала на власному досвіді під час польових досліджень. Перл вважала, що, спостерігаючи за стрибками в хореографії, важливо звернути увагу на *«форму тіла в повітрі»*. Для Hard Time Blues форма тіла була провісником емоційного стану бідних.

У 1946 році Примус продовжила свою подорож на Бродвеї, її запросили знятися у відродженій бродвейській постановці «Шоу-човен» у хореографії Хелен Таміріс. Потім її попросили поставити хореографію бродвейської постановки «Каліпсо», назва якої стала Карибським карнавалом. Вона також з'явилася в Чиказькому театрі в 1947 році відродження Імператора Джонса в ролі «Відьмака», яку прославив Хемслі Вінфілд.

Доктор Чарльз Джонсон – президент Університете Фіска, був настільки вражений силою інтерпретаційних африканських танців Перл Примус, що запитав її, коли вона востаннє відвідувала Африку. Вона відповіла, що ніколи цього не робила. Таким чином, вона стала останнім одержувачем великої стипендії Розенвальда і отримала найбільшу суму грошей (4000 доларів), яку коли-небудь давали. Отримавши це фінансування, Примус спочатку запропонувала розробити танцювальний проєкт на основі твору Джеймса Уелдона Джонсона «Божі тромбони». Але замість цього вирішила провести 18-місячну дослідницьку та навчальну подорож до Золотої узбережжя, Анголи, Камеруну, Ліберії, Сенегалу та Бельгійського Конго.

Під час навчальної поїздки Перл настільки добре прийняли в громадах, що сказали, що в ній проявився дух предків африканської танцівниці. Оні та жителі Іфе, Нігерія, відчували, що вона була такою частиною їхньої спільноти, що вони посвятили її в свою співдружність і з любов'ю присвоїли їй титул «Омовале» — дитина, яка повернулася додому. Під час своїх подорожей по селах Африки Примус оголосила чоловіком, щоб вона могла вчити танці, призначені для чоловіків. Вона освоїла такі танці, як «Бушаше», військовий танець і «Фанга», які були спільними для африканського культурного життя [2].

Коли Примус повернулася до Америки, вона поставила п'єси для американського театру танцю Елвіна Ейлі.

Примус багато чому навчилася в Африці, але вона все ще прагнула продовжити своє академічне зростання. У 1978 році вона отримала ступінь доктора антропології в Нью-Йоркському університеті. У 1979 році Примус та її чоловік Персіваль Борде, з яким вона познайомилася під час своїх досліджень у Тринідаді, заснували Pearl Primus «Dance Language Institute» у Нью-Рошелі, Нью-Йорк, де пропонували заняття, які поєднували афроамериканські, карибські та африканські форми танцю з сучасними танцювальними та балетними техніками. Вони також створили виконавську групу під назвою «Театр Землі».

«Моє життя було схоже на подорож вгору річкою, – сказала вона в інтерв'ю 1979 року. – Іноді я чула співи за поворотом, і тому за поворотом я йшла і займалася життям» [1].

Як педагог, Примус викладала в ряді університетів під час своєї кар'єри, включаючи Нью-Йоркський університет, Коледж Хантера, Університет штату Нью-Йорк в Пурчезі, Коледж Нью-Рошель, Коледж Айона, Університет штату Нью-Йорк в Буффало, Говард, Університет,

консорціум п'яти коледжів у Массачусетсі. Вона також викладала в середній школі Нью-Рошель, допомагаючи проводити культурні презентації. Як антрополог, вона проводила культурні проекти в Європі, Африці та Америці для таких організацій, як Фонд Форда, Управління освіти США, Нью-Йоркський університет, Комітет універсальної унітарної служби, Фонд Джуліуса Розенвальда, Управління освіти штату Нью-Йорк та Рада для мистецтв у Вестчестері.

Атлетизм Примус зробив її вражаючою танцівницею. Вона зберегла традиційні рухи, але додала свій стиль, що включає модифіковані оберти таза і ритмічні варіації. Коли вона рухалася, то несла інтенсивність і демонструвала пристрасть, одночасно привертаючи увагу до соціальних проблем.

Тверде переконання Примус в тому, що багатий хореографічний матеріал лежить у глибинному досвіді людей, було підхоплено і відображено в ритмі та темах Елвіна Ейлі, Дональда Маккейла, Теллі Бітті, Дайан Макінтайр, Ело Помаре та інших. Хореографію Примус, яка включала зігнуті коліна, ізоляцію та артикуляцію частин тіла, а також ритмічно-ударні рухи, можна спостерігати у рухах Золлара та багатьох інших. Ці подібності показують, що стиль, теми та статура Перл сприяли прояву чорної культури у танцювальному співтоваристві.

Як і історії багатьох митців, історія Перл Примус розповідає про багато шляхів, які вона пройшла, щоб реалізувати своє художнє бачення, яке включало її любов до виступів, її прихильність до соціальних і політичних змін і її бажання передати свої знання та свою майстерність наступним поколінням. Примус померла від діабету у своєму будинку в Нью-Рошель, штат Нью-Йорк, 29 жовтня 1994 р. [3].

Список посилань

1. Kisselgoff A. Pearl Primus Rejoices in the Black Tradition. *The New York Times*. 06.19.1988.
2. Hering D. Little Past Feet. *Dance Magazine*. 1953. July 23.
3. Peggy & Murray Schwartz. *The Dance Claimed Me: A Biography of Pearl Primus*. Yale University Press, 2011. 352 p.

Романюк Тетяна Сергіївна,
*студентка 1 курсу ОР «магістр» спеціальності 024 Хореографія
кафедри мистецтв, Приватний вищий навчальний заклад
«Київський університет культури», Київ, Україна*

Науковий керівник – Павлюк Тетяна Сергіївна,
*доктор мистецтвознавства, доцент, професор
кафедри мистецтв, Приватний вищий навчальний заклад
«Київський університет культури», Київ, Україна*

УНІКАЛЬНІСТЬ НІМЕЦЬКОГО ЕКСПРЕСИВНОГО ТАНЦЮ

Поняття «експресивний танець» походить від німецької «Ausdruckstanz» – «вільний танець». Експресивний, або експресіоністський танець, як і інші мистецтва цього стильового напрямку, походить від потреби людини виявити свої емоції, спричинені зовнішніми впливами чи внутрішніми почуттями, думками тощо. Танцівники, виражаючи себе у мистецтві експресивного танцю, використовували весь спектр власних ресурсів – тіло, розум, дух, а не лише власне тіло як засіб самовираження. Фактично експресивний танець став специфічною формою художньої презентації почуттів особистості.

Експресивний танець сформувався як унікальний феномен не лише хореографії, а й усього конгломерату експресіоністичного мистецтва, адже досить рідку танцю вдається настільки яскраво заявити про себе у межах того чи іншого стильового напрямку, породженого поза хореографічним мистецтвом, що пов'язано із синтетичністю та консервативністю останнього.

Емоційно-змістовним джерелом експресіоністського танцю стали глибинні людські почуття, бажання, пов'язані з первісною сутністю людини. Особисте превалювало над політичним чи соціальним, рух обґрунтовувався стосунками танцюриста з навколишнім середовищем: простір навколо, предмети поряд, земля, інші танцюристи, глядачі та ін.

Вільний танець виник на початку ХХ ст. в Європі як опозиція класичному балету. Чітко структурований, лексично унормований класичний танець сприймався як консервативний, обмежений спосіб хореографічної презентації. Виникла потреба у вільному самовираженні, що міг надати сучасний танець, який активно почав розвиватися з кінця ХІХ століття. У середовищі танцю модерн осібно місце посів німецький вільний танець, адже він і емоційно, і стилістично відрізнявся від того танцю модерн, який запропонували представники Америки та інших країн Європи. Хоча витоки німецького експресивного танцю більшість дослідників пов'язують з американською танцівницею Айседорою Дункан, яка одна з перших поширювала принципи вільного танцю по всьому світу.

Серед основних рис німецького експресивного танцю – надмірне підкреслення природності тіла та емоцій, а не «красивість», акцентування уваги на диханні, чергування напруження та розслаблення та ін. Часто було присутнє контактування з підлогою, робота з «вагою» тіла, експериментальне ставлення до музики, звуків. Серед фундаторів принципів німецького експресивного танцю – Рудольф фон Лабан та його учні Курт Йосс і Мері Вігман.

Німеччина посіла особіне місце в історії експресивного танцю, адже окрім яскраво увиразнено специфіки власне німецького експресивного танцю, саме в цій країні було закладено основи унікального явища сучасної хореографії, де культивувався експресивний танець – Танцтеатр (Tanztheater), що стійко асоціюється з ім'ям Піни Бауш.

Печененко Людмила Сергіївна,
*студентка 1 курсу ОПП «Хореографія» магістерського ОР,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

Науковий керівник – Підлипська Аліна Миколаївна,
*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

ЕЛЕМЕНТИ КУПАЛЬСЬКОЇ ОБРЯДОВОСТІ В БАЛЕТНОМУ ТЕАТРІ УКРАЇНИ

Народні звичаї, вірування, традиції, обряди, як важливі складники української духовної культури, відіграють вагому роль у ствердженні української ідентичності. Елементи обрядової культури та традицій дійшли до нас завдяки збереженню народних пісень, танців, усної народної творчості та ін. Важливо, що багато елементів народної культури минулого не втратили своєї актуальності й сьогодні як у побуті, так і для творчого осмислення у різних видах мистецтва.

Одним з найбільш колоритних в системі календарної обрядовості українців є свято Івана Купала. Прихованими смислами, язичницьким символізмом, магічною атмосферою це свято завжди привертало увагу відомих митців – письменників та поетів, музикантів та кінематографістів, художників та хореографів тощо. Серед творів, навіяних діями цього свята, варто назвати оповідання М. Гоголя «Ніч проти Івана Купала», фольклористичну працю Л. Українки «Купала на Волині», оперу А. Вахняніна «Купало», кінофільм Ю. Ілленка «Вечір на Івана Купала», фольк-оперу Є. Станковича «Коли цвіте папороть» та ін. [1].

Нами було проаналізовано інтерпретацію купальських традицій у народно-сценічному мистецтві на прикладі таких хореографічних композицій, як-от «Купальська ніч» народного хореографічного ансамблю «Пролісок» (м. Кропивницький) у постановці А. Короткова; «На Івана, на Купала» (складник етновистави «Зглянься, Роде»), створеної М. Ваньовським для Заслуженого ансамблю танцю України «Юність» (м. Львів); «Ой пливи, вінок» ансамблю народного танцю «Київ» Київського національного університету культури і мистецтв у постановці І. Гутник. Також приділено увагу таким вокально-хореографічним композиціям, як-от: «На Купала, на Івана» у виконанні Державного академічного Волинського народного хору балетмейстера-постановника В. Смирнова; «Ой, на Івана та й на Купала» Черкаського академічного заслуженого українського народного хору [1].

Звернемося до балетного театру задля виявлення інтерпретацій купальської обрядовості. Твори літератури є невичерпним джерелом для хореографічних втілень, що доведено багаторічною історією балетного театру. Інтерпретація романів, оповідань, новел, повістей та ін. засобами танцювального мистецтва поповнювали та поповнюють сьогодні репертуар балетного театру. В українському балетному театрі сформовано традицію втілення етнічно маркованих літературних творів засобами синтезованої лексики українського балету (органічне поєднання елементів класичного та українського народно-сценічного танцю). Серед таких найвідомішими є вистава «Лілея» К. Данькевича, яка упродовж декількох десятиліть прикрашає репертуар балетних театрів України.

Лілея у однойменному балеті, який вперше був поставлений Г. Березовою 1940 року на сцені київського оперно-балетного театру, з'являється на сцені у розпал ночі Івана Купала. У загальний надзвичайно темпераментний характер сцени органічно вливається тема головної героїні. «Берегом сонної річки задумливо і несміливо пливе тендітна дівчина. Вітер надуває рукава вишитої блузки, розвіває вишиту плахту, довга русява коса прикрашена стрічкою, на голові віночок з білих лілей. Сьогодні ніжна Лілея вперше бере участь у дівочих іграх, сьогодні вона назавжди попрощалася з дитинством і прийшла на луг, тремтлива і радісна, сповнена нового, незнаного почуття. Рухи її танцю ще нерішучі й незграбні, вона наближається до дівчат якось несміливо, ледь торкаючись землі кінчиками пальців. Дівчина з цікавістю вдивляється в новий, невідомий їй раніше світ молодіжної веселості. Навколо Лілеї у танцювальному вихорі проносяться спритні парубки. Але даремні їхні старання. Серце чекає іншого. А ось і він. Наче сокіл пролітає над купальським вогнищем стрункий чорнобровий Степан. Так починається танцювальна повість про кохання і страждання дівчини-кріпачки», – поетично описує сцену з балету «Лілея» Ю. Станішевський [4, 78].

В. Вронський здійснив постановку «Лілеї» у Києві 1956 року, врахувавши досвід постановки Г. Березової. Щодо версії В. Вронського

Ю. Станішевський зазначає, що у «багатобарвній картині ночі під Івана Купала балетмейстер... використав скарби українського народно-сценічного танцю», «продовжив свої пошуки у створенні поліфонічного ансамблевого акомпанементу солістам і пластичного контрапункту хореографічних лейттем героїв і танцюючої маси» [3, 177].

1964 року А. Шекера представив власну версію «Лілеї» на сцені Львівського театру опери та балету. І в цій виставі значну роль відіграла сцена народного свята ночі на Івана Купала, що визнана критиками найбільш художньо цілісною. Саме в романтичній атмосфері цього свята й народжувалося щире кохання головних героїв – Лілеї та Степана. А. Шекера, на відміну від попередників, не будував цю сцену за дивертисментним принципом зміни номерів, не вводив танці, побудовані на фольклорних першоджерелах чи створених за принципом репертуарних творів ансамблів народно-сценічного танцю, а створив образний ряд свята в естетиці класичної хореографії, органічно ввівши національні пластичні інтонації та відтінки [3, 204].

Серед балетних творів хореографічне «осмислення» купальських обрядів присутнє у балеті Є. Станковича «Ольга» (постановка А. Шекери, лібрето Ю. Ілленка), що стала героїко-історичною виставою, присвяченою 1500-річчю заснування міста Києва. Попри те, що балетмейстер не цитував зразки хореографічного фольклору, балет вийшов національно офарбленим. У першій дії в музиці присутні поспівки східнослов'янських веснянок та купальських хороводів, що відбито і в хореографії з метафоричністю та емоційністю. А. Шекері вдалося розкрити поетичну красу древнього язичеського свята Купали, його піднесену атмосферу, пройняту відчуттям могутньої стихійної сили щедро розквітлої природи і сплеску людських почуттів [2, 167].

Знайомство глядача з Ольгою, подібно до Лілеї, відбувається саме під час купальських обрядових дій – героїня вперше з'являлася під час мальовничих купальських ігор у хороводі в образі простої дівчини, такої, як і інші дівчата-учасниці хороводу.

Отже, попри те, що передавання колориту українського побуту та культури в цілому найповніше можна реалізувати за допомогою народно-сценічної хореографії, естетика балетного театру також не вступає у протиріччя з образністю народних обрядів, зокрема, комплексу дій свята Івана Купала. Інтерпретація купальських обрядодій у етнічно офарблених балетних виставах («Лілея» К. Данькевича, «Ольга» Є. Станковича) доводить значний потенціал корпусу народних традицій в аспекті його хореографічного «осмислення» засобами балетного театру.

Список посилань

1. Печененко Л. Інтерпретація традицій купальських свят у народно-сценічному хореографічному мистецтві України. *Хореографічна культура сучасності: глобалізаційні виклики* : зб. матеріалів Міжнар.

- наук.-практ. конф. [упор. А. М. Підлипська], м. Київ, 23 квітня 2021 р. Київ : КНУКіМ, 2021. С. 152–154.
2. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України : 1925–1985 : Шляхи і проблеми розвитку. Київ : Музична Україна, 1986. 235 с.
 3. Станішевський Ю. Балетний театр України : 225 років. Київ : Музична Україна, 2003. 438 с.
 4. Станішевський Ю. Лебеді чарівного озера. Київ : Молодь, 1966. 92 с.

Погорєлова Марія Артемівна,
*студентка 1 курсу ОПП «Хореографія» магістерського ОР,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

Науковий керівник – Підлипська Аліна Миколаївна,
*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

БІОГРАФІЯ МИТЦЯ ЯК ДЖЕРЕЛО ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ

Мистецтво в усі часи відігравало вагомую роль у житті людини, допомагаючи у складних обставинах, виконуючи просвітницьку, компенсаторну, гедоністичну, релаксаційну, рекреаційну та ін. функції. Роль мистецтва у сучасному діджиталізованому світі посилюється, дозволяючи людині залишатися людиною, яка чуттєво сприймає та емоційно реагує на події. Тому нові хореографічні проекти є важливими для розбудови художньої палітри сучасного мистецтва.

Біографії всесвітньо відомих митців стають основою для інтерпретації у різних мистецтвах, у тому числі й хореографічному. Однак біографії художників нечасто потрапляють до кола мистецької уваги балетмейстерів та режисерів. Однією з найвідоміших балетних вистав, присвячених долі художника італійського бароко Мікелаанджело Мерізі да Караваджо, є балет постановника Мауро Бігонцетті «Караваджо» у Берлінському державному балеті (2009, в головній партії – Володимир Малахов). Творчий та життєвий шлях одного з найвідоміших, найяскравіших та найзагадковіших художників ХІХ століття – нідерландського живописця Вінсента ван Гога, досі не зазнав інтерпретування у хореографічному мистецтві.

Актуальною проблемою в усі часи існування мистецтва було несприйняття суспільством нетривіальної поведінки обдарованих людей,

нерозуміння їхньої творчості, що випереджала час. Така доля спіткала й імпресіоніста Вінсента ван Гога. Привернення уваги до проблеми неопціненності митця сучасниками є злободенним і у наш час.

Сьогодні значною популярністю користуються літературні, кінематографічні, театральні твори, присвячені різним аспектам біографії митців, що пов'язано з прагненням людей виявити основні кроки на шляху до успіху, з'ясувати секрети майстерності, що стали запорукою визнання, та ін. Тому-то вважаємо актуальною реалізацію хореографічного проєкту – авторського погляду на шлях художника з урахуванням особистісних рис митця та історико-культурного контексту, що дозволяє глядачу зануритися у світ живописця.

Сьогодні не втрачають популярності теорії психоаналізу, які стимулюють бажання проникнути у внутрішній світ особистості для пізнання її психологічних особливостей, що вплинули на поведінку у суспільстві та знайшли відбиття у творчості. У такому ракурсі біографія Вінсента Ван Гога є невичерпною для мистецьких інтерпретацій, у тому числі й хореографічних.

За мотивами подій біографії Вінсента Ван Гога розроблено та реалізовано магістерський творчий проєкт – одноактний балет «Гасмниця на кінчику вуха», який складається з семи епізодів: «Удари долі», «Наодинці з пензлем», «Христин», «Подорож Європою», «Загадкова історія з Гогеном», «Крок у вічність», «Музей Вінсента Ван Гога». Одноактний балет розгортається за традиційними законами драматургії: *експозиція* – рятуючись від депресивного стану через заборону відвідувати церкву Вінсент ван Гог звертається до живопису; *зав'язка* – кузина не відповідає взаємністю на настирливі залицяння Вінсента, та двері рідного дому перед ним зачиняються; *етапи розвитку дії* – 1) важка праця Вінсента у пошуках власного індивідуального стилю; 2) закоханість у натурницю Христин; 3) розрив з Христин та новий етап живописної майстерності Вінсента; 4) мандрування Вінсента Європою у пошуках комфортного місця для творчості, активне навчання та написання картин у психологічному стані, що постійно погіршується; 5) вибір міста Арль – останнього притулку в житті художника; 6) творче спілкування Вінсента ван Гога та Поля Гогена; *кульмінація* – сварка Ван Гога з Гогеном і відрізання собі вуха; *розв'язка* – тривале перебування Ван Гога у психіатричній лікарні, де він створює «Зіркову ніч»; *фінал* – повернення Ван Гога з прогулянки з пулею в грудях та смерть; *епілог* – через певний час художника визнають найкращим митцем своєї доби.

У балеті продемонстровано шлях Вінсента Ван Гога від самотньої людини-митця, що достойно протистоїть постійним ударам долі, до одного з найвеличніших художників світу всіх часів. Попри непорозуміння з оточуючими та відсутність визнання він залишився вірним своїм переконанням та таланту, вірив у свій успіх. Проєкт доносить думку, яку художник ствердив всім своїм життям – людина не повинна зраджувати власній творчій природі, відмовлятися від божого дару та уподобань

попри вороже ставлення оточуючих та прижиттєве невизнання. Отже, біографія митця виявилась продуктивним джерелом для хореографічних інтерпретацій.

Біляєва Анастасія Олегівна,
*студентка 1 курсу ОПП «Хореографія» магістерського ОР,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

Науковий керівник – Батєєва Наталя Петрівна,
*кандидат наук з фізичного виховання та спорту, доцент,
доцент кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

ЛАБОРАТОРНИЙ МЕТОД ПОСТАНОВКИ АБСУРДИСТСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ

Танець як відображення дійсності і стану суспільства, пов'язаний із тим, що відбувається в різних сферах людського буття, зокрема у політиці, часто розвивається завдяки досягненням різних галузей науки та техніки (фізіологія, нейронаука, квантова фізика, теорія фракталів, хаосу, потоку, синергії, множинного інтелекту, розвиток всіх видів мистецтва в мультимедійному просторі тощо) [2, 17–18].

Теми абсурду та екзистенціалізму набули поширення у різних дискурсах у ХХ столітті та не втрачають актуальності сьогодні. Вони стосуються різних сфер життя, а сам термін «абсурд» має багато сенсів в залежності від контексту або царини його застосування. З латинської «absurdus» означає «нестройний, безглуздий» [1]. Найпоширенішим є тлумачення цього явища як чогось нелогічного, нісенітного, безглузлого, що передбачає щось таємниче для розуму і нездійсненне в реальності; це одночасне ствердження та заперечення будь-чого.

Творчі люди не залишились осторонь цієї теми, а почали досліджувати, розвивати та експериментувати з новими прийомами абсурдистського напрямку. Так з'являється театр абсурду, арт-хаусне кіно, перформативне мистецтво, у яких стає абсолютно не важливим, які саме смисли заклав автор і від чого колись відштовхнувся, аби написати свій твір, набагато важливішими є ті емоції, спогади, переживання, рефлексії, які виникають у глядача під час перегляду.

Течія театру абсурду у мистецтві виникла як протест проти класичного театру та відмова від традиційних вистав. Цьому питанню присвятила своє дослідження О. В. Моцар (2016), яка зазначає, що в основі

театру була закладена ідея використовувати абсолютно новітні інструменти для створення нового продукту з іншим баченням та сприйняттям, а також можливості поєднувати непоєднувані речі та явища. Абсурд не піддається поясненню, оскільки у ньому немає логіки. Вистави були звільнені від простих сюжетів і передбачуваних кліше. Саме тому публіка сприймала їх абсурдними, тому що це суперечило їх очікуванням. Одна з головних особливостей творів театру абсурду є відсутність ядра драматичного твору – драматичного конфлікту. Конфлікт як протистояння двох сил-антагоністів можливий лише у світі, де є система цінностей (релігійних, політичних, моральних) [3]. Отже, у світі абсурду, де панує хаос, конфлікт не просто втрачає сенс, він там просто неможливий. Найяскравішими представниками театру абсурду вважають Семюеля Беккета, Ежен Іонеско, Жана Жене.

У кіноіндустрії з'являється експериментальне кіно – арт-хаус, яке не розраховане на широку аудиторію, оскільки без належної підготовки, людині складно вловити сенс. Арт-хаус – жанр, в якому режисер має повну творчу свободу. Він наповнений прихованими смислами і викликає різні образи в уяві, – це як ребус, який не так просто розгадати. Образи мають незвичну подачу і нестандартні аналогії. Зазвичай сюжет взагалі не головний, його може і не бути зовсім. Джерелом натхнення тут можуть стати сни митця, ландшафти мрій або фантазії на тему паралельних світів. Серед найяскравіших режисерів арт-хаусного кіно можна назвати Бернардо Бертолуччі, Андрія Тарковського, Ларса фон Трієра.

Серед танцювального арт-хаусного кіно яскравим прикладом є бельгійська компанія *Ultima Vez* [4]. Її режисер-хореограф Вім Вандекейбус знімає свої роботи без конкретного сюжету, він будує їх довкола ідеї, де один епізод змінюється наступним. Роботи наповнені нестандартними і непередбачуваними режисерськими рішеннями, які одночасно вражають та шокують глядачів. Виразальними засобами є досить агресивні тваринні рухи, у більшості кадрів переважно відбувається все по-справжньому.

З'являється новий вид мистецтва – перформанс, який у своїй основі переважно має лабораторний процес творення продукту, тобто створення засобами пошуку та експерименту.

Центральна роль цього «медіума» визначається самою присутністю митця-перформансиста, що виступає в реальному часі – живого виконавця. Термін «мистецтво перформансу» застосовують до найрізноманітніших шоу, що йдуть безпосередньо на очах у глядачів. Перформанс-маніфести, від футуристичних до сучасних, були самовираженням творців бунтарів, які намагалися знайти інші методи аналізу та переживання мистецтва у щоденному житті.

Наприклад, французький філософ Альбер Камю пропонує через бунт звільнитися від відчуття абсурдності, тобто через усвідомлене прийняття тих правил гри, які стають зрозумілими завдяки абсурду, що

розвіяв ілюзії. Абсурд, у розумінні філософа, – це зіткнення між світом і людиною, це розкол, який виникає в цьому зіткненні, це прагнення до ясного розуміння дійсності, яке є у людини.

Лабораторна діяльність – це дослідження, в якому завжди знайдеш нове: це і про себе і свої внутрішні патерни, які транслюються через рух, і про збагачення свого танцювального словника. Найприємніше – це несподіваність, завжди неповторний результат, навіть при однакових завданнях, адже всі учасники унікальні, зі своїм настроєм, руховим досвідом, фантазією.

Танцювальна лабораторія – це творчий процес, який складається з пошуку та експерименту, та, зазвичай, він вже відбувається у залі. Це вигадкування певних рамок, з конкретними завданнями, які відповідають напрямку теми. У відповідності до створених обставин тіло починає вільно рухатись – це є першим етапом лабораторії. На другому етапі ми намагаємось надати конкретну форму отриманим рухам і зафіксувати її – запам'ятати чи зняти на відео. Таким чином накопичується певний лексичний матеріал для постановки, але поки не остаточний. У подальшому такий матеріал може піддаватися багаторазовим змінам та вдосконалюватися.

Лабораторний процес пошуку стосується не лише добору лексичного матеріалу, а ще й підбору доречної форми реалізації задуму. Так у ході різних експериментів та апробації усіх виникаючих ідей, остаточно затверджений матеріал вписується у конкретну фінальну рамку.

Сучасний танець можна розглядати як танець, що може відбутися «тут і тепер» від внутрішнього імпульсу або внутрішньої необхідності, у яких важливими є природний, анатомічно обумовлений, усвідомлений рух тіла в просторі та усвідомлене, якісне й ефективне використання тілесної структури танцівника та його рухів під час танцю [2, 17].

Для того щоб легше було реалізувати постановку на практиці та краще побачити, що в ній є головним, а що другорядним можна застосувати техніку малювання хореографічних карт. Суть її полягає у тому, щоб поступово виписувати асоціації на головну тему. Слова, які залишаються у підсумку, можуть бути використані як епізоди вистави, її декорації чи костюм, можуть вплинути на вибір музичного матеріалу або лексичне рішення. А також допомагають побачити бажану виставу в цілому і розібрати її на драматургічні складові, що є запорукою успіху при переході до реалізації практичної частини.

Отже, лабораторний метод постановки хореографічного твору надає широкий творчий простір для пошуку, експериментів, нових відкриттів у реалізації будь-якої ідеї, можливість розвинути режисерсько-хореографічні якості постановнику та віднайти свій власний мистецький почерк. А створення хореографічного твору за принципами абсурду дозволяє глядачеві стати безпосередньо активним учасником процесу, адже без рефлексій твір втрачає свою значущість.

Список посилань

1. Абсурд. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B1%D1%81%D1%83%D1%80%D0%B4> (дата звернення: 22.01.2022).
2. Мова Л. Особливості формування творчого потенціалу особистості хореографа в системі неперервної освіти. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2020. № 10(104). С. 15–24.
3. Моцар О. В. Ідеї театру абсурду у процесах оновлення музичного театру останньої третини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Київ, 2016. 17 с.
4. Ultima Vez – Wim Vandekeybus. URL : <https://www.ultimavez.com/en/ultima-vez-wim-vandekeybus> (дата звернення: 10.12.2021).

Журавльова Катерина Павлівна,
*студентка 1-го року навчання
другого (магістерського) рівня вищої освіти,
Харківський національний педагогічний
університет імені Г.С. Сковороди, Харків, Україна*

Науковий керівник – Лиманська Ольга Вікторівна,
*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії,
Харківський національний педагогічний
університет імені Г.С. Сковороди, Харків, Україна*

ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «ВІЗУАЛІЗАЦІЯ» У РІЗНИХ ВИДАХ МИСТЕЦТВА

Сучасне хореографічне мистецтво стало надзвичайно видовищним за рахунок виразних засобів різних видів мистецтва. Актуальним сьогодні є вивчення нових прийомів та засобів впливу сучасної хореографії на емоційне сприйняття глядача, що пов'язано з виховання здатності до співпереживання, естетичного смаку та культури особистості.

Докорінно не відомо, що спонукає митця до творчого процесу. Існує думка про ефемерну «музу», про абстрактне «натхнення», емоційне піднесення, стороннє спонукання чи необхідність. Але точно можна сказати, що спосіб, завдяки якому митець утілює ідею у форму, яку може сприймати аудиторія – це візуалізація.

Візуалізація є логічним результатом прояву суб'єктивного сприйняття творчої особистості об'єктивного світу та його проявів. Технічний прогрес, що спровокував соціокультурні зміни впродовж ХХ століття, сьогодні істотно впливає на мистецтво і його розвиток та виводить візуалізацію на новий рівень, відокремлюючи її у самостійний мистецький

напрямок. Ця трансформація та варіативність поняття «візуалізація» у різних його проявах, як «місток» від митця до глядача або як завершена одиниця мистецтва, що видозмінюється під впливом розвитку технологій, викликає значну зацікавленість дослідників. Враховуючи вище зазначені аспекти, тема є актуальною для наукового дослідження.

Зрозуміти сутність явища «візуалізація» та пояснити його у своїх працях намагалося багато дослідників. Така одиниця як «візуальний образ» фігурує у багатьох працях філософів, культурологів, мистецтвознавців. І. Герасимова розглядає візуалізацію у двох аспектах: матеріальну і ментальну [2, 12]. Авторка показує як символи сприяють розвитку науки та як зробити наукове відкриття завдяки вдало підбраному образу. Мистецтвознавець Л. Мартиненко [4] розкриває істотність «візуального образу» у живопису та вплив зображення на соціум і ставлення до зображуваного через палітру обраних кольорів. Ряд дослідників розглядають розширення візуалізації з винайденням кінематографу, проблему візуалізації у хореографії та ін.

Спроби осмислити та пояснити поняття «візуалізація» та «візуальний образ» фігурують у трактатах видатних філософів, але на оформлення думки про нематеріальне матеріальною мовою пішло багато часу та зусиль [3]. Наприклад, у античній філософії, центральною темою якої є людина, за працями Платона образ визначається як відбиток чуттєвих «ейдосов», а за Аристотелем «образ» дорівнює «ідеалу» і є проявом матерії, де форма і матерія не можуть існувати одне без одного, але матерії притаманне внутрішнє прагнення до «оформлення». Аристотель наголошує, що прагнення візуалізувати – атрибут існування кожного, а Платон зазначає конкретні випадки. Але саме Евклідова геометрія допомогла відділити зір від тактильності та слуху, що стало величезним кроком людства у вимір візуальності.

Далі, упродовж багатьох століть, візуалізація допомагала пояснювати незрозуміле, бо «краще один раз побачити, ніж десять разів почути». Прикладом може бути візуалізація у прояві «літургійної драми» [1]. Під час розповсюдження християнства у Європі більшість потенційних парафіян були неписьменними, тим паче не розуміли суті церковного богослужіння латиницею, тож тут у нагоді став театральний прояв візуалізації: перед неписьменним населенням розігрувалися сцени з Біблії. Візуальне виявилось найкоротшим шляхом до розуму людини. За цією аксіомою людство і надалі продовжувало свій розвиток, з ним розширювалися і можливості візуалізації.

Синтез візуалізації у хореографічному, музичному та театральному мистецтві українці плекали з давніх давен, розігруючи вертеп. Майстерно сплітаючи слова щедрівок та колядок з пластикою тіла, наші пращури знов і знов зверталися до візуалізації.

Проблематика візуалізації в мистецтві укладена в абстрактності понять, що візуалізуються. Митець передає почуття, стан, емоцію через різні, притаманні тому чи іншому виду мистецтва, форми. Хореограф

розмовляє з аудиторією мовою руху, рух возводиться у пластику, пластика наштовхує глядача на певний внутрішній стан чи конкретну думку. Схоже на дитячу гру у «зламаний телефон», і як у грі, якщо перше і останнє збігається, то механізм візуалізації спрацював. Звісно, у сучасному мистецтві прийнято говорити про різночитання побаченого, задум автора може бути розтлумачено по-різному: грає роль минулий досвід глядача, настрої у момент перегляду і багато різних суб'єктивних аспектів. І у цьому випадку також бачимо механізм візуалізації, але у інший бік: глядач візуалізує свій досвід.

Безумовно, хореографія, розвиваючись у плінні історичних подій та мистецьких течій, не могла не утворити власні стилі та напрями. Тому пластична мова кожного стилю й напряму є унікальною та обумовлює варіативність візуалізації однієї і тієї ж теми. Тіло людини в хореографії – єдиний спосіб комунікації з глядачем, тому тут візуалізація стикається з обмеженнями фізичних властивостей тіла. Танцівник з кожним тренуванням намагається розсунути рамки обмежень, щоб язик хореографії міг збагатитися хоча б на один рух. І якщо у класичній хореографії танцівник може лише досягнути якомога ідеальнішого виконання базового руху, то у сучасному танці хореограф може трансформувати рухи під задум, візуалізуючи ідею органічно.

Найпростіший приклад – «вертикаль» танцівника. У класичному танці вона повинна зберігатися, візуалізуючи прагнення до естетичного ідеалу, чогось вищого, натомість у сучасному танці ця «вертикаль» ламається, трансформується, народжуючи нову техніку. Балет, з розвитком романтизму та притаманних цьому напряму образів, почав візуалізувати відсутність сили тяжіння: стрибки та підтримки, декорації та підйом на пуанти, а згодом – «шопенка» та пачка, які зробили балерину схожою на міфічну істоту, легку та невагому.

Сучасний танець побудовано на законах інерції та свободи руху під плином емоції, практичності руху і одночасній чи складно скоординованій роботі центрів тіла. Все це здобутки нової ери хореографії, що має розширену мову пластичного прояву світу та завдяки цьому може якісно візуалізувати складні явища, які не мають фізичного аналогу, але ж на мить з'являються через тіло танцівника у цьому світі.

Існують допоміжні візуальні засоби (костюм, декорація, світло, реквізит, малюнок), що доповнюють та роблять образ цілісним. Також за теорією «бачення музики» Л. Кастеля музичні твори також можуть визивати у глядача зорові картини-образи. Цікаво, що Олександр Скрябін просунувся цією теорією ще далі: у партитурі його музичного твору «Прометей» є допоміжний рядок з назвою «Luce» тобто «Колір». Це по-справжньому нове бачення музики – кожній ноті притаманний власний колір. За цією системою справді можна побачити музику.

Іншим вагомим аспектом візуалізації для всієї історії людства є збереження інформації. Ноти, рукописи, малюнки – це все традиційні, багатовікові способи прояву візуалізації у музиці, літературі, образотворчо-

му мистецтві та хореографії. Довгий час важливим кроком вперед у цій галузі був кінематограф. Але зараз візуалізація переживає новий етап розвитку. Створення віртуальної реальності та загальна комп'ютеризація, де неживі образи мають настільки реальний вигляд, що не викликає сумнів їх існування, все це новий вид мистецтва, що розвивається кожну хвилину, неначе сам живий.

Взагалі, згідно з дослідженнями, істотна частина людства сприймає та організовує розумову діяльність через зорові образи. Такі люди схильні до мистецтва, бо закарбовують побачене у пам'яті і можуть навіть ще раз відчувати ті ж емоції. Навіть у виборі їжі перше, що спонукає розглядіти страву детальніше – це її вигляд, картинка. Ми невіддільні від нашого образного мислення, тому така галузь духовного, як мистецтво, тісно пов'язана з образом та всіма його категоріями.

Список посилань

1. Близнюк А. С. Притчово-алегоричний напрям в епічній драмі : автореф. дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.06. Житомир, 1995. 21 с.
2. Візуальний образ. Міждисциплінарне дослідження. За редакцією І. Герасимової. Київ, 2008. 294 с.
3. Кулка И. Психология искусства. Пер. с чешск. Харьков : Гуманитарный Центр. И.В. Олива. 2014. 211 с.
4. Естетика : навчальний посібник. За ред. Л.Б. Мартиненко. Умань : ФОП Жовтий О.О., 2016. 137 с.

Золотова Єлізавета Сергіївна,
*студентка 4 курсу кафедри хореографічного мистецтва
ОПП «Народна хореографія», Київський національний
університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

Науковий керівник – Гутник Ірина Миколаївна,
*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

ТЕМА ЖИТТЯ ТА СМЕРТІ У НАРОДНОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ МЕКСИКИ

Мексиканські Сполучені Штати – одна з найбільших та найрозвинутіших країн Латинської Америки, що знаходиться у південній частині

Північної Америки. На пристрасний темперамент мексиканців, а відповідно і на формування їх хореографічної культури, вплинув тропічний клімат та субтропічний на півночі, де танцюристи більш стримані та флегматичні [1].

Народні танці Мексики, які побутують у наш час, сформувалися під впливом трьох різних культурних напрямків: індіанського, іспанського та африканського. У цій країні танець активно почав розвиватися з 1520 року, коли Мексика стала колонією Іспанії, відповідно культура, зокрема хореографічна, увібрала в себе чимало її ознак.

Корінним населенням Мексики до періоду колоніальної епохи були індіанці, які проживали у чисельних племенах, зокрема, майя, сапотеки, ацтеки – одні з найрозвинутіших цивілізацій, відомих на сьогодні. Початком завоювання Мексики вважається 14 березня 1519 року, коли іспанські війська зійшли на землю. Корінні жителі почали чинити супротив, унаслідок чого почалося жорстоке винищення індіанців з боку колонізаторів, які мали на меті збагачення королівської казни за рахунок завоювання багатих на цінні копалини земель та впровадження католицької віри серед язичницького народу [5].

Під час завоювання сучасної території Мексики, на той час індіанських держав, іспанці зіткнулися з незнаною досі та самотньою релігією, демонічні та надприродні образи якої проявлялися у колоритній національній культурі мексиканців. Ритуали і традиції індіанців, які мали переважно релігійний характер, були доволі жорстокими з погляду католицької віри, а поклоніння різним богам та культи – незрозумілими. Шляхом різноманітних ритуалів народ звертався до своїх богів за допомогою, з проханнями багатого врожаю або дощу під час засухи. Різновидів танців-ритуалів налічувалось більше тисячі, до них входили ритуали очищення вогнем, жертвопринесення, в яких у ролі жертви виступала людина – посередник між світом живих та богами, з її допомогою народ передавав свої моління вищим силам. Бути обраним вважалося честю. Варто зазначити, що невід'ємною частиною таких ритуалів були танці, які мали неабияке значення для індіанців, інколи були доволі складними у виконанні та довготривалими, могли тривати упродовж цілого дня [5].

Такий життєвий устрій суттєво відрізнявся від західноєвропейського, а тому завойовники почали активно винищувати індіанські цивілізації. Не зважаючи на те, що католицизм, який нав'язувався мексиканцям з боку нової влади, забороняв вищезгадані прояви язичництва та намагався повністю вилучити їх з життя й культури мексиканців, деякі з ритуалів все-таки залишилися в історії індіанців і проявляються до сьогодні у танцювальному мистецтві. Звісно, вони зазнали певних змін, оскільки були адаптовані до канонів католицької віри. Завдяки єдності та незламному духу мексиканцям вдалося зберегти свою національну ідентичність, яка на сучасному етапі яскраво виражена у народному хореографічному мистецтві.

Цікавою особливістю мексиканського народу є ставлення до смерті, що суттєво відрізняється від загальноприйнятого. Смерть сприймають як щось знайоме та близьке, зустрічають як добру подружку, співають їй серенади, танцюють і жартують з нею, загалом сприймають з гумором на відміну від норм католицької та православної віри.

У результаті такого ставлення з'явилося свято «День мертвих» (*Día de los muertos*), що походить від давніх племен ацтеків і майя, їх ритуалів поховання та воскресіння. Невід'ємними атрибутами цього свята були черепи родичів, які місцеві жителі, до завоювання іспанцями, зберігали у своїх домівках. При нав'язуванні колонізаторами католицизму не вдалося повністю знищити ритуал на честь свята мертвих. У процесі наближення свята до християнських канонів відбулося скорочення терміну проведення ритуалу – з одного місяця до 3-х днів, вдалося прибрати криваві жертвопринесення, що супроводжували святкування, проте змінити ставлення мексиканців до смерті не вдалося, як і перетворити радість на скорботу [5].

Свято «День мертвих» збереглося до сьогодні та вважається національним. Одним з основних елементів святкування є танець. У хореографічній спадщині на честь святкування Дня мертвих виділяють такі танці: *La Llorona* (у перекладі з ісп. – «Жінка, що плаче»), яка є персонажем мексиканського та мексико-американського фольклору, та *La Bruja* (у перекладі з ісп. – «Відьма»). Елементом цього танцю є свічка або склянка, яку виконавці ставлять собі на голову [3].

Смерть вважається не кінцем життя, а продовженням у іншому світі, тому невід'ємним атрибутом свята є вітвар, що символізує двері між світами, які допомагають покійним знайти дорогу до рідних. Також з цим пов'язані інші ритуали та обряди. Наприклад, велика кількість свічок та яскравих квітів полегшить мандрівнику світами знайти дорогу; на вітварі обов'язково повинна бути вода та спеціальний солодкий хліб, щоб дух міг втамувати спрагу. Також до вітваря приносять різноманітні подарунки, готують улюблені страви та ставлять фотографії тих, кого чекають у цей день. Родичі та друзі об'єднуються, щоб разом вітати духів. Характерними атрибутами Дня мертвих також вважаються черепи, скелети, труни.

«Зразком» смерті стала робота Хосе Гуадалупе Посада «Ла Калавера Катрина» (1913 р.), саме це зображення стало найпопулярнішим та незмінним символом Дня смерті (рис. 1). На гравюрі зображений скелет жінки у крилатому капелюсі, що символізує непохитність смерті перед грошима та статусом [2; 6].

Сучасну інтерпретацію відомого образу можна побачити на прикладі макіяжу – гриму у стилі скелета Калавери, він має також назву «цукровий череп».

Традиційні пісні, танці, жарти, обряди під час святкування Дня мертвих є виявом світлої пам'яті про померлих родичів, поваги до їх світу і богині Миктлансиуатль.



*Рис. 1. Гравюра Хосе Гуадалупе Посада
«Ла Калавера Катрина»
(малюнок взято з відкритих джерел)*



*Рис.2. Приклад гриму «цукровий череп»
(фото взято з відкритих джерел)*

Отже, у мексиканському хореографічному мистецтві поєднуються різноманітні культури, однак, не дивлячись на історичні події, корінним жителям вдалося частково зберегти свою етнічність та самобутність. Особливою відмінністю мексиканського народу є ставлення до життя та смерті, що спостерігається у традиціях, звичаях і ритуалах, які, в свою чергу, відображаються у народному хореографічному мистецтві. Ця

тема втілюється не лише в танцювальному жанрі, а також у літературі, скульптурі, образотворчому мистецтві, кінематографії, мультиплікації та сьогодні не втрачає своєї актуальності і є цікавим об'єктом для вивчення й сценічного втілення.

Список посилань

1. Масляк П.О. Країнознавство. Київ : Знання, 2008. 292 с. URL : https://zeit-ep.at.ua/_Id/0/34_2.pdf
2. Day of the Dead (Día de los Muertos). 2018. October 30. URL : <https://www.history.com/topics/halloween/day-of-the-dead>
3. Día de Muertos, tradición mexicana que trasciende en el tiempo. *Gobierno de Mexico*. URL : <https://www.gob.mx/inafed/articulos/dia-de-muertos-tradicion-mexicana-que-trasciende-en-el-tiempo>
4. Baxmeyer M. El fantasma de la frontera. La Llorona como símbolo nacional en la literatura chicana y del Norte. *iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico*. Año 4, n° 8, verano-summer 2015. P. 74–86. URL : https://www.imex-revista.com/wp-content/uploads/6_Fantasma-de-la-frontera_Baxmeyer.pdf
5. José María Asensio, Cristóbal de Pedraza, Diego de Landa. Relaciones de Yucatán. Madrid, Est. tip. «Sucesores de Rivadeneira» 1898–1900. URL : <https://archive.org/details/agz9105.0001.001.umich.edu>
6. Paz O. A Metter of life and death. Aztec myths and Christian beliefs in Mexico. *Latin America: composite profile of a continent*. 1977. P. 21–22. URL : <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000074814>

Крошка Аліна Вячеславівна,
студентка 4 курсу ОР «бакалавр» спеціальності 024 Хореографія
кафедри мистецтв, Приватний вищий навчальний заклад
«Київський університет культури», Київ, Україна

Науковий керівник – **Павлюк Тетяна Сергіївна,**
доктор мистецтвознавства, доцент, професор
кафедри мистецтв, Приватний вищий навчальний заклад
«Київський університет культури», Київ, Україна

ФЕНОМЕН «МОНОБАЛЕТУ»: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Сучасне хореографічне мистецтво характеризується наявністю чималої кількості жанрів і форм. Незначне, але помітне місце, в порівнянні з іншими жанрами, у репертуарах танцювальних колективів посідає монобалет.

З'ясуємо сутність терміна «монобалет». Монобалет як мовна одиниця є синтетичною, складається з двох частин, що зумовлює окремий розгляд етимології і семантики цих складників – «моно» та «балет».

Моно – (від грец. *μόνος* «один») – частка у складних словах, що відповідає поняттям «одно», «єдино» і вживаються для вираження протилежності множинності [4].

У мистецтві одним із поширених понять, що у своїй назві містить частку «моно» є монолог. Онлайн енциклопедія Британніка дає наступне визначення драматичного монологу: «Драматичний монолог – це будь-яка промова певної тривалості, звернена персонажем до другої особи» [5].

За визначенням спеціалізованого словника театральних термінів Патріса Паві, «монолог – це дискурс, який персонаж адресує собі. Від діалогу монолог відрізняється відсутністю вербального обміну й значною тяглістю тиради, яку можна виокремити з контексту з наявними конфліктами й діалогами» [3].

Також монолог може бути літературним. «У художній літературі внутрішній монолог – це тип монологу, який демонструє думки, почуття й асоціації, що проходять через голову персонажа», – зазначено в енциклопедії Британніка [5]. Форма монологу передбачає мовлення однієї людини, що виконує одну або декілька ролей самостійно. Такий жанр вимагає від виконавця акторської майстерності та розвиненої емоційності, якщо це театральний виступ.

У музичному мистецтві популярним жанром є «моноопера», тобто опера для одного виконавця.

Термін «балет» з'явився у XVI столітті і в перекладі з французької *balet*, італійської *baletto*, латинської *ballo* означає танцювати [1, 5].

Під балетом традиційно розуміють просторово-часовий вид мистецтва, що втілюється художніми хореографічними засобами і окрім танцю включає музику, драматургію та образотворче мистецтво [1, 5]. Здебільшого саме у цьому значенні вживають термін «балет», адже більшість розуміють його як виставу, танцювальний твір. Це пов'язано з етапом зародження і становлення балету. У 1581 році Бальгазаріні де Божуайо здійснив постановку «Комедійного балету королеви» – першої у світі балетної вистави, що поєднала танець і пантоміму одночасно зі словом і музикою. Подальший розвиток балету відбувався у Франції і характеризується виникненням нових форм: балет-маскарад, балети на різноманітні теми, найпопулярнішими були лицарські та фантастичні теми, де дія складалась не лише з танцювальних епізодів, а й з вокальних виступів та читання віршів. Вагомо вплинув на розвиток балетних вистав король Людовік XVI, що отримав прізвисько «Король-сонце» після участі в ролі сонця у «Балеті ночі». У той період балет мав характер видовища, твору, виступу, сюжетного епізоду. У 1661 році Людовік XVI створив Королівську академію музики і танцю, що з роками стала балетом Паризької опери. Директором Академії став Жан Батіст Люллі, а головним балетмейстером П'єр Бошан [2, 129].

Посівши посаду головного балетмейстера Королівської академії музики і танцю П'єр Бошан глобально впливає на розвиток балету. Він почав створювати термінологію танцю, найбільш ранні згадки про балетні позиції рук, ніг, обертів та стрибків були знайдені в саме його роботах, він розділив рухи на групи. За його діяльності у 1681 році окрім чоловіків на сцені з'явилися жінки-виконавиці. З інтермедій і дивертисментів балет до XVIII століття набув форми самостійного мистецтва [2, 146].

Підсумовуючи, доходимо висновку, що монобалет є самостійним сценічним жанром хореографічної вистави з власною системою виразних засобів, що ґрунтується на одноосібному виконанні ролі або ролей.

Список посилань

1. Захарчук Н. В. Словник хореографічних термінів : навч.-метод. посіб. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2013. 27 с.
2. Медвідь Т. А. Історія хореографічного мистецтва від витоків до епохи просвітництва : навч. посіб. Херсон : МПП «Видавництво "ІТ"», 2015. 240 с.
3. Паві П. Словник театру. Львів, 2006. 640 с.
4. Словник іншомовних слів. За ред.. О. С. Мельничука. Київ : УРЕ, 1974. 776 с.
5. Britannica. URL : <https://www.britannica.com/>

Матата Яна Василівна,
*студентка 1 курсу ОПП «Хореографія» магістерського ОР,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

Науковий керівник – Хоцяновська Людмила Францівна,
*заслужена артистка України, доцент,
доцент кафедри хореографічного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв, Київ, Україна*

АСТРОЛОГІЯ, КОХАННЯ І ТАНЕЦЬ – НЕЗВИЧНЕ ПОЄДНАННЯ У БАЛЕТІ КОНСТАНТА ЛАМБЕРТА «ГОРОСКОП»

Англійський композитор Констант Ламберт написав балет «Гороскоп» для балерини, якою захоплювався і яку кохав – відомої на увесь світ Марго Фонтейн. Коли вони зустрілися у 1937 році, Марго Фонтейн було 17. Зосереджена, тиха, сором'язлива юна балерина швидко поси-

ла провідне місце серед артистів трупи Vic-Wells Ballet (згодом Royal Ballet). Її врівноваженість, зовнішній вигляд і цілеспрямованість були зразковими, тому наставники мали надію, що у Великобританії нарешті з'явиться велика балерина. Проте їй не вистачало гарної музичної освіти [1].

Констант Ламберт був знавцем сценічних мистецтв, а друзі називали його музичним генієм. Диригуючи балетом Ріо-Гранде у 1937 році, він побачив як танцює Фонтейн і був дуже захоплений нею. Композитор допоміг розвинути музичний смак балерини та більш інтелектуальне розуміння музики, що стало у нагоді упродовж її кар'єри. За словами друзів танцівниці, композитор був великим коханням у її житті, і вона впала у відчай, коли врешті зрозуміла, що він ніколи не одружиться з нею. Вона дуже захоплювалася ним, але врешті це був нещасливий роман. Деякі аспекти цих відносин символізовані у балеті Константа Ламберта «Гороскоп», де Марго Фонтейн виконала головну роль [2].

Констант Ламберт народився у Лондоні і навчався у Королівському Коледжі Музики. У 1928 році став першим англійським композитором, який написав балет «Ромео і Джульєтта», що разом з іншими ранніми творами, як-от «Eight Poems of Li-Po», принесли йому визнання як одному з найкращих молодих англійських композиторів свого часу. Більшість його творів написані під впливом джазових мелодій. Також Констант Ламберт був широко відомий у балетному світі, оскільки, крім написання музики, диригував у Sadler's Wells та Vic-Wells. Крім цього, він був чудовим художнім критиком, автором багатьох публікацій, книг та статей. У музичній скриньці майстра 4 власні балети: «Ромео і Джульєтта» (1925), «Помона» (1927), «Гороскоп» (1938) та «Тірезії» (1950). «Гороскоп» – найтрадиційніший та найбільш популярний з цих балетів.

«Гороскоп» вперше презентований у Sadler's Wells у квітні 1940 року. Балетмейстером став Фредерік Ештон. Ламберт сформулював тему свого балету таким чином: коли люди народжуються, у них Сонце знаходиться в одному знаку зодіаку, а Місяць – в іншому. Темою цього балету є чоловік, у котрого Сонце у Леві, а Місяць у Близнюках, та жінка, у якої Місяць також у Близнюках, але Сонце у Діві. Два протилежних знаки, Лев і Діва, один – енергійний і амбітний, інший – ніжний і чуттєвий, з усіх сил намагаються розлучити чоловіка та жінку. Їхні серця зводить спільний знак, Близнюки, і врешті поєднує Місяць. Марго і Констант мали близькі стосунки упродовж тривалого часу, і можна сміливо зробити припущення, що в останній частині балету, «Заклик до Місяця і Фінал», сила їхнього кохання засвідчена та увіковічена.

На прем'єрі балету партію чоловіка виконував Майкл Сомес, партію жінки – Марго Фонтейн. Диригував виставою сам Констант Ламберт. Для композитора було притаманним брати участь в усіх художніх аспектах своєї творчості: наприклад, для обкладинки опублікованих партитур (оркестрових та фортепіанних) він спеціально власноруч намалював карту гороскопу.

На жаль, відеозапис балету не доступний широкій аудиторії. Проте аудіозапис «Гороскопу», зроблений BBC Concert Orchestra у 1949 році, і сьогодні дозволяє усім поціновувачам балетної музики насолодитися незвичним поєднанням мелодії кохання та астрології. Найбільш відомою є п'ятичастинна версія сюїти, але повна балетна партитура складається з дев'яти частин. Дж. Вульф так описує цю музику: «З тонкої, зовсім імпресіоністичної стрічки починається “Паліндромна прелюдія”. Незабаром ми потрапляємо у “Танець для послідовників Лева” – джазовий синкопований рух, сповнений низьких нот духових інструментів, перкусії. Струни правильно завуальовані і втоплені у “Сарабанді для послідовників Діви”, з делікатністю фраз та повітряною витонченістю. Ламберт, сповнений контрасту, далі ставить чоловічу варіацію, тривалістю близько хвилини, потім слідує жіноча варіація – легке, наче вітер, соло скрипки. Музика, хоча й п'янива, але настільки ж і благородно простора» [4]. Е. Маршал додає: «“Вальс Близнюків” чітко демонструє елегантність партитури та неперевершене вміння Ламберта в оркестровці. Далі йде потужне “Па-де-де”, і твір завершується драматичним “Закликом до Місяця” та “Фіналом” майже симфонічного розміру. Усі частини “Гороскопу” схожі на вишукані мініатюри, всі дуже різні за настроєм і характером, з незвичайними, цікавими та захоплюючими оркестрами. Концертний оркестр BBC, очевидно, був ідеальним вибором, оскільки він унікально підходить для цієї роботи завдяки досвіду, що виходить за межі суворой класики» [3].

Балет «Гороскоп» – відлуння почуттів у душі закоханої людини. Астрологія взаємовідносин виступає мереживом життєвих труднощів, через які доводиться проходити будь-якій парі. Завдяки проєкції стосунків Константа Ламберта і Марго Фонтейн на сюжет балету, вистава набуває особистих рис, є цікавою для науковців та практиків в аспекті створення нових її хореографічних версій.

Список посилань

1. Aloff M. *Dance Anecdotes: Stories from the Worlds of Ballet, Broadway, Ballroom and Modern Dance*. Oxford : University Press, 2006. 285 p.
2. Fonteyn M. *Autobiography*. London : W. H. Allen, 1975.
3. Walton Wise Virgins Lambert Horoscope ASV CD DCA 1168 [EM]: Classical CD Reviews, September 2004, Music Web (UK). URL : http://www.musicweb-international.com/classrev/2004/Sept04/Walton_Lambert.htm
4. Walton Wise Virgins Lambert Horoscope ASV CD 1168 [JW]: Classical CD Reviews, August 2004, Music Web (UK). URL : http://www.musicweb-international.com/classrev/2004/Aug04/Walton_Lambert.htm

Захожа Вікторія Сергіївна,
*студентка 1 курсу ОР «магістр» спеціальності 024 Хореографія
кафедри мистецтв, Приватний вищий навчальний заклад
«Київський університет культури», Київ, Україна*

Науковий керівник – Путіліна Тетяна Миколаївна,
*заслужений діяч мистецтв України, професор
кафедри мистецтв, Приватний вищий навчальний заклад
«Київський університет культури», Київ, Україна*

ПІДХОДИ ДО ВИЗНАЧЕННЯ ТЕРМІНУ «ТАНЕЦЬ КОНТЕМПОРАРІ» В УКРАЇНСЬКОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Танець контемпорарі (Contemporary Dance) як самостійний напрям сучасного хореографічного мистецтва привертає все більшу увагу науковців по всьому світу, не виключення і вітчизняні дослідники танцювальної культури. Можна констатувати, що досі не кристалізувався єдиний підхід до визначення терміну «танець контемпорарі», що ускладнює як проведення наукових досліджень, так і мистецьких та освітніх практик у сфері сучасної хореографії.

Одне з перших визначень танцю контемпорарі в Україні подано у навчальному посібнику Д. Шарикова «Contemporary dance у балетмейстерському мистецтві». Автор стверджує, що «Контемпорарі данс (від англ. contemporary та фр. contemporain) – вид сучасної хореографії неокласичного спрямування європейського походження. Нині контемпорарі (контампоре) – це сукупність авторських неокласичних синтезованих технік (танцювальні лабораторії, студії, авторські й академічні театри Франції, Люксембургу, Великої Британії, Німеччини, Нідерландів, Данії), що спираються на класичний танець (систему), неокласичні балетні прийоми, а також техніки модерн джаз танцю, імпровізації» [5, 51]. І далі поглиблює позицію щодо спорідненості контемпорарі та класичного танцю, що сьогодні сприймається архаїчно та помилково: «Контемпорарі данс – має пряме відношення до класичної хореографії; через структурну побудову екзерсису; форми, позиції й положення корпусу, рук, ніг, техніку виконання кроків, стрибків, обертів» [5, 140]. Хоча не можна заперечувати, що «найомство з системою контемпорарі данс як з сучасною хореографічною технікою, на сьогодні дозволяє будь-якому бажаючому набути фізично-оздоровчих, психологічних, акторських, естетичних, художніх та музично-хореографічних якостей» [5, 141].

О. Хендрик категорично не погоджується з підходами Д. Шарикова, наполягає на різноманітті танцю контемпорарі як його основній ознаці, пояснюючи, що «естетичний простір танцю контемпорарі містить безліч стилів, які утворюють сучасну хореографію» [3, 257]. І далі дослід-

ниця деталізує свою позицію, зазначаючи, що «революційність сучасного танцю пов'язана, безсумнівно, з різноманіттям форм, що виникають на сцені, від мінімалістичного соло в хороводному танці до численних інтерпретацій: артисти танцюють у дуетній формі, як у тріо; змішуються жанри, національності, руйнують гендерні стереотипи та канонізовані критерії сценічного зовнішнього вигляду тощо. Сучасні хореографи можуть замість класичної пачки та трико використовувати джинси, білизну, комбінезони або демонструвати оголеність; тілу надається початковий вигляд – на сцені можна бачити огрядних і товстих, маленьких і високих, чорних і білих, африканців і азіатів, молодих і старих, зірок і анонімів, професіоналів та дебютантів. Питання сценографії і декорацій вирішується несподівано: поле гвоздик, зелений газон, море води, скеля, паруси, дахи, брезенти, манеж, торговий центр, ліс, торф'яна підлога, надута структура, ринг, подіум, прожектори. Щоб усунути встановлені обмеження, контемпорарі виконуються за межами сцен-коробок: дахи хмарочосів, злітні смуги, басейни, футбольне поле, занедбане приміщення, шикарна галерея, зелене поле, шахти, музей або фасад будівлі. У контемпорарі немає канонів та чіткості форм, усе змішується й взаємозбагачується. Є хореографи, які дотримують мінімалізму, інші – воліють енергії жестів, наслідувачі діагоналей та рівноваги, прихильники танцю на підлозі, діджеї-хореографи, які змішують хіп-хоп, контемпорарі й африканський танець; акробати, котрі створюють танець на різних рівнях сцени» [3, 258]. Попри колоритний опис танцю контемпорарі та деталізацію його культурологічного сутності, авторка не подає струнке визначення цього поняття, що полегшило б сприйняття матеріалу статті.

О. Лиманська, О. Барабаш, К. Редько подають наступне визначення: «Contemporary dance – це пошуковий напрям, експериментальний стиль сучасної хореографії, що невідпорядкований часовим межами і завжди знаходиться в пошуку унікальних танцювальних форм, новітніх технологій та їх взаємозв'язку з мистецтвом, а головне – у безкінечному пошуку способів відображення емоційного стану людини» [1, 97]. Така характеристика не відбиває сутнісних рис танцю контемпорарі, що відрізняє його від інших, дотичних стилів та напрямів хореографії.

Специфічні риси танцю контемпорарі виявляє Н. Федотова, серед яких: «дослідницька спрямованість (лабораторії в танці контемпорарі, орієнтовані на здобуття комплексу знань про можливості людського тіла, де важливим є тілесне начало в основі онтологічної реальності культури, концепт тілесності); інтелектуальний складник (спрямованість на процес сенсорного та кінестетичного усвідомлення; формування усвідомленості відбувається не лише у танцівника, а й у глядача); концептуальність (об'єднується процес творчості та процес дослідження); варіативність у виборі простору (кінцевий результат танцю контемпорарі може бути відтворений як в сценічному, так і позасценічному просторі, як-от музеї, вулиці, дахи будинків та ін.); різноманітність акустичного середовища (застосовуються різні музичні напрями, природні звуки,

ударні інструменти, шуми, а також тиша)» [2, 79], що синтезує широкий спектр поглядів на танець контемпорарі дослідників-попередників, а також сучасні підходи до усвідомлення сутності цього напрямку хореографії.

Також Н. Федотова вдається до винайдення термінологічно виваженого визначення: «танець контемпорарі – це напрям хореографічного мистецтва, що виник наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття в Європі та Америці, базується на техніках і методиках, які виступають інструментами для розвитку тіла, формування усвідомленості та індивідуальної хореографічної мови танцівника» [2, 79].

Попри відсутність чіткого визначення базового поняття «танець контемпорарі», сьогодні з'являються праці, присвячені його різновидам («етноконтемпорарі» (О. Лиманська та ін. [1]), «контемпорарі джаз танець» (Л. Хухра [4] та ін.).

Отже, танець контемпорарі входить до кола наукових інтересів українських дослідників в контексті різноматематичних праць з педагогіки, культурології, мистецтвознавства, що свідчить про інтегрування цього феномену у широкий спектр сфер сучасності.

Список посилань

1. Лиманська О., Барабаш О., Редько К. До визначення принципів та техніки танцю етноконтемпорарі в процесі оволодіння курсом «Хореологія». *Наукові записки [Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Серія: Педагогічні науки.* 2022. Вип. 200. С. 95–99.
2. Федотова Н. В. Поняття «Contemporary Dance» (танець контемпорарі): культурологічні, філософські та мистецтвознавчі підходи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2021. № 4. С. 75–80.
3. Хендрик О. Ю. Проблема забезпечення навчально-методичним інструментарієм дисципліни «Танець Контемпорарі» у ВНЗ України. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство.* 2016. Вип. 54. С. 255–265.
4. Хухра Л. С. Modern jazz dance та contemporary dance, генезис та розвиток в Україні. *Молодий вчений.* 2019. № 8(72). С. 205–209.
5. Шариков Д. І. Contemporary dance у балетмейстерському мистецтві: навч. посіб. Київ: Київський міжнародний університет, 2010. 173 с.

МАТЕРІАЛИ
Міжнародної науково-практичної конференції
**ТАНЕЦЬ І ПРОЦЕСИ ІДЕНТИФІКАЦІЇ:
ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ**

(м. Київ, 15–16 квітня 2022 року)

Упорядник та відповідальний за випуск:

Аліна Миколаївна Підлипська

Технічне редагування та верстка:

Вікторія Русланівна Ковбель

Дизайн обкладинки:

Юлія Юріївна Єцкало

Авторська редакція

Підписано до друку 20.06.2022. Формат 70x100 ¹/₁₆
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітури: Times New Roman,
PT Serif, AGReverance, Minion Pro.
Ум. друк. арк. 12,97. Обл.-вид. арк. 9,36.
Тираж 300.

Видавець Київський національний університет культури і мистецтв
Видавничий центр КНУКіМ
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців,
виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції серія ДК №4776 від 09.10.2014