

НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ІМЕНІ М.П.ДРАГОМАНОВА

На правах рукопису

**Дункевич Світлана Георгіївна**

УДК 130.2:793.8

**СУЧАСНА СЦЕНІЧНА ХОРЕОГРАФІЯ В КУЛЬТУРІ  
УКРАЇНИ: ФІЛОСОФСЬКИЙ АНАЛІЗ**

26.00.01 – теорія та історія культури (філософські науки)

Дисертація на здобуття наукового ступеня

кандидата філософських наук

Науковий керівник –

**Розова Тамара Вікторівна,**

доктор філософських наук,

професор

Київ - 2012

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ І ХОРЕОГРАФІЯ ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ: ТЕОРЕТИКО- КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ АНАЛІЗ.....	11
1.1. Філософсько-теоретичне осмислення ключових понять дослідження....	11
1.2. Еволюція хореографічного мистецтва: від синкретизму до індивідуації образу танцю.....	39
Висновки до першого розділу.....	58
РОЗДІЛ ІІ СЦЕНІЧНА ХОРЕОГРАФІЯ ЯК РІЗНОВИД УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	64
2.1. Становлення української сценічної хореографії.....	64
2.2. Особливості осучаснення лексики українського хореографічного мистецтва.....	98
Висновки до другого розділу.....	126
РОЗДІЛ ІІІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ СУЧАСНОЇ СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ.....	129
3.1. Сміслова інтерпретація української сучасної сценічної хореографії.....	129
3.2. Постмодерністські тенденції сучасної сценічної хореографії в культурі України .....	142
Висновки до третього розділу.....	169
ВИСНОВКИ.....	176
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	180

## ВСТУП

XXI століття є динамічним в історії людської цивілізації. Прискорення процесу змін спостерігається у всіх сферах людської діяльності. Підвищення рівня розвитку техніки, використання нових засобів зв'язку, засобів масової комунікації та інформації є основними причинами формування масової культури суспільства, основною характеристикою якої стає споживання, а її «продукція» займає все більші культурні простори. Виникнення глобальної культури людства, формування єдиної планетарної цивілізації, втрата культурних національних традицій та історичних коренів, уніфікація культурних норм і способів бачення світу – ці і подібні проблеми обговорюються вітчизняними та зарубіжними дослідниками як одні із найактуальніших проблем сучасності. До таких слід також віднести кризу культурних, моральних, соціальних цінностей особистості та проблему їх успадкування наступними поколіннями.

Одним із трансляторів потреб, інтересів, переживань, смислів людини постає мистецтво, зокрема мистецтво хореографії. Звернення до конкретного матеріалу, пов'язаного з хореографічним мистецтвом, дає можливість більш глибоко аналізувати і розуміти проблему співвідношення загального та індивідуального в культурно-історичному процесі, бачити особливості їх прояву в даній сфері творчої діяльності людини, поглиблювати розуміння механізмів становлення, функціонування та трансформації культурного простору на основі змін хореографічних образів, які прямо залежать від змін культурно-історичних епох.

Танець завжди не тільки займав значне місце в соціокультурній реальності, але й містив у собі всю культуру того чи іншого історичного часу в її цілісності, відображав ціннісні установки, переживання особистості, що є важливим чинником для дослідження динамічних процесів у танцювальній культурі. Посилення зацікавлення до динаміки танцю, до умов появи в ньому новацій, до причин зміни традиційних танцювальних форм, елементів,

смислів обумовлено перед усім тим, що швидкість цих змін стала набагато вищою порівняно з попередніми періодами розвитку хореографічної культури. На початку ХХ століття очевидним стає те, що сучасна хореографічна культура не може бути зведена лише до традиційних компонентів. Потрібен гармонійний, зважений підхід до співвідношення у ній традицій та інновацій. Зразком подібного синтезу виступає сучасна сценічна хореографія з усіма її сутнісними особливостями.

Теорію українського танцю треба розглядати в контексті тих закономірностей, які визначають філософсько-естетичні, історичні та соціокультурні детермінанти розвитку української культури в цілому. Необхідність такого підходу підтверджують культурологічний досвід вивчення феномену української хореографії та художня практика сценічного відродження. Ідеологічна обумовленість цього досвіду тривалий час спрямовувала науковий пошук на вивчення й відтворення формально-стильових ознак народного танцювального мистецтва, залишаючи осторонь проблематику культурологічного, світоглядного рівня.

Проблеми національної культури в умовах нового інформаційного суспільства, сутність та особливості прояву національної самосвідомості в сучасному світі розглядають В.Андрущенко, Ю.Бромлей, К.Дьячковський, М.Каган, А.Кузьмін, Т.Розова, Н.Хамітов, В.Шинкарук, Н.Шпак та інші. Одна із оригінальних теоретичних концепцій суспільства в контексті проблематики роботи належить філософу Х.Ортега-і-Гассету, у дослідженнях М.Вебера, Г.Гадамера Ф.Ніцше, З.Фройда, Е.Фромма, К.Юнга та інших розглядається масова культура, яка замінила собою традиційні форми культури. Філософське осмислення танцю представлено в роботах вітчизняних вчених: А.Волинського, І.Герасимової, В.Круткіна, Є.Лугової та ін.

Чільне місце у відродженні, збереженні та подальшому розвитку українського національного хореографічного мистецтва, виявленні талановитих, знаючих, професійних керівників творчих колективів, вчених,

педагогів, сподвижників народної хореографії, які успішно працюють у всіх регіонах України належить творчість та діяльність М.Вантуха. Засновник Хореографічної спілки та ряду танцювальних шкіл, він отримав міжнародне визнання у ствердженні традицій і розвитку української національної культури.

Дослідження хореографічного мистецтва у культурі України має як теоретичне значення у науці, так і смисложиттєве значення задля формування, становлення та соціального вдосконалення людини з урахуванням усіх ментальних та історико-культурних особливостей. Ефективність хореографічного мистецтва як засобу соціального виховання зростатиме, якщо образ людини ХХІ століття створений хореографом, проявиться в ідеальному світі глядача і спричинить піднесення його особистості.

#### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дослідження здійснено в межах науково-дослідницької роботи кафедри філософської антропології Інституту філософської освіти та науки Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова й безпосередньо пов'язане з темою «Актуальні проблеми філософської антропології», науковий напрям «Дослідження проблем гуманітарних наук», що входять до тематичного плану науково-дослідницьких робіт Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, який був затверджений вченою радою університету (протокол №5 від 29 січня 2009 року). Тема дисертації затверджена Вченою радою Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (28 квітня 2009 р., протокол №9).

**Мета дослідження** полягає у виявленні сутності сучасної сценічної хореографії як філософсько-культурологічного феномену у процесі взаємовпливу танцю та цінностей культури через смислові особливості формування сучасної сценічної хореографії в Україні.

Досягнення поставленої мети потребує постановки і вирішення наступних завдань:

- уточнити ключові поняття дослідження («танець», «хореографія», «сценічна хореографія», «хореографічний образ», «хореографічна культура» тощо); дослідити концептуальні підходи до цих понять на філософсько-світоглядному рівні та розкрити їх сутність;
- узагальнити історіографію проблеми та джерельну базу проблеми;
- з'ясувати світоглядну сутність феномену сучасної сценічної хореографії;
- дослідити сучасну сценічну хореографію як філософсько-культурологічний феномен;
- проаналізувати мистецтво сучасної сценічної хореографії в контексті української культури;
- розглянути особливості осучаснення лексики українського хореографічного мистецтва;
- дослідити постмодерністські тенденції сучасної сценічної хореографії в культурі сучасної України;
- виявити закономірності та особливості становлення української хореографії як виду сценічного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.

**Об'єкт дисертаційного дослідження** – сучасна сценічна хореографія.

**Предмет дисертаційного дослідження** – філософський аналіз сучасної сценічної хореографії в культурі України.

**Методи дослідження.** Основними методологічними засадами роботи є загальнонаукові методи та принципи (історизму, наукової об'єктивності, системності), а також компаративістський та описовий методи аналізу доробків української сценічної хореографії. Метод системного аналізу забезпечив розгляд предмету дослідження в його цілісності, а також дав можливість виявити специфічні його елементи та обґрунтувати закономірне саморозгортання предмету дослідження у ході культурно-історичної практики; історичний метод допоміг висвітлити етапи становлення і

специфіку розвитку мистецтва хореографії в умовах української дійсності. Структурно-функціональний метод дав можливість дослідити архітектоніку сучасної сценічної хореографії та специфіку її прояву в конкретно-історичних умовах. Використаний у дисертаційній роботі, компаративістський метод надав можливість здійснити порівняльний аналіз хореографічного мистецтва різних культур та порівняти концептуальні підходи до ключових понять дослідження.

Базовими методами дисертаційного дослідження виступають філософські методи, зокрема діалектичний, феноменологічний. Дані методи дозволяють послідовно досліджувати феномен хореографії з урахуванням її внутрішніх протиріч, в єдності та боротьбі їх позитивних та негативних наслідків (діалектичний метод); зосередитись на сутності хореографії, зокрема сучасної сценічної хореографії як антропологічного феномена (феноменологічний метод). Великого значення набув міждисциплінарний підхід, який дав можливість залучити до роботи дослідження з філософської антропології та філософії культури, етики, соціальної філософії.

**Наукова новизна** дисертаційного дослідження полягає в тому, що дане наукове дослідження є одним із *перших* в Україні, в якому представлений філософський аналіз становлення та культурних особливостей сучасного українського хореографічного мистецтва, зокрема сучасної сценічної хореографії. У дослідженні виявлено взаємообумовленість та взаємовплив танцю та цінностей сучасної культури, через художній образ, втілений хореографом як носієм культурних цінностей. Феномен сучасної сценічної хореографії є яскравим втіленням історико-культурних, світоглядно-філософських сучасних світових та українських тенденцій.

Наукова новизна отриманих результатів розкривається у наступних положеннях, що виносяться на захист:

*Вперше:*

- розглянуто сучасну сценічну хореографію у філософсько-культурологічному контексті і доведено, що сучасна сценічна хореографія –

це комплексний результат поєднання різних смислів, закладених хореографом як транслятором культурних цінностей;

- з'ясовано, що пошук смислу хореографічного твору здійснюється через аналіз та інтерпретацію хореографічного образу в хореографічному тексті – символічно-знаковій формі хореографії;

- доведено, що завдяки специфічним особливостям хореографічного образу: узагальненості, багатозначності, поліфонічності, масовості, інформаційності, синтетичності, аналітичності – сучасне хореографічне мистецтво поширює новий зміст соціальності у створених хореографічних образах людини ХХІ століття та виступає засобом виявлення свободи індивідуальності і соціальності хореографа.

- досліджено взаємозв'язок та взаємовплив хореографічного мистецтва та особливостей сучасної культури, і виявлено, що сучасний хореографічний твір виказує свою причетність як до процесу утвердження соціальних цінностей у суспільстві та формування світогляду соціальних спільнот, так і до формування таких якостей людини як активність, відповідальність, толерантність, що являє собою основу соціальної самореалізації особистості;

- виявлено закономірності та особливості становлення сучасної сценічної хореографії в Україні, які впливають на кардинальну зміну світоглядних ціннісних координат сучасної культури, що побудована на усвідомленні неспроможності старих традиційних хореографічних форм відтворювати нову реальність, на «децентралізації» естетичних домінант, на домінуванні багатостильовості й боротьбі протилежних за художнім змістом творчих напрямків в танці.

*Уточнено:*

- лексику танцю як основного засобу в процесі створення хореографічного образу у ХХІ столітті та сучасної сценічної хореографії. Розвиток української хореографічної лексики позначається провідними тенденціями: інтеграцією, освоєнням інновацій європейської культури, їхнім



впровадженням в українську культуру, відновленням і збагаченням українських традицій;

- особливості сучасної сценічної хореографії, на підставі аналізу емпіричного матеріалу з історії хореографічного мистецтва України та світу.

*Дістало подальшого розвитку:*

- концепція хореографічного мистецтва в контексті культури, що дозволило розглянути особливості феномену сучасної сценічної хореографії крізь призму філософсько-світоглядного осягнення світу.

**Теоретичне та практичне значення одержаних результатів** полягає в тому, що вони можуть слугувати теоретико-методологічним підґрунтям для подальшого культурологічного дослідження хореографічного сценічного мистецтва, його місця в розвиткові духовної культури сучасної України. Матеріали дисертаційного дослідження доцільно залучати до процесу викладання таких курсів: «Історія та теорія хореографічного сценічного мистецтва України», «Історія та теорія культури», «Культурологія», «Філософія та антропологія мистецтва».

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є оригінальною роботою. Висновки і положення наукової новизни одержані автором самостійно.

**Апробація результатів дослідження** здійснювалася на засіданнях кафедри філософської антропології Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова, а також була викладена у доповідях та виступах на Міжнародних та науково-практичних конференціях: III Міжнародній науково-практичній конференції «Традиції музикування українців у європейському просторі» (Київ, 2007 р.); Всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Трансформаційні процеси в сучасній українській культурі» (Київ, 2007 р.); Звітних щорічних наукових конференціях викладачів, аспірантів та студентів Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова (Київ, 2010, 2011 рр.). Окремі аспекти дисертації апробувалися у процесі участі автора у конкурсах з хореографічного мистецтва України та світу. А саме: Міжнародному

фестивалі «Зимова казка» (Чехія, 2007 р.); Міжнародному фестивалі «Сонце-Радість-Краса» (Болгарія-Несерб, 2008 р.); Міжнародному фольклорному фестивалі «Общество «Украина»» (Мюнхен, 2010 р.); Міжнародному фольклорному фестивалі «Колеско» (Словакія, 2012 р.).

**Публікації.** Основні положення дисертації викладено у 7 одноосібних публікаціях, з них 3 статті у спеціалізованих фахових виданнях, 3 статті у збірниках наукових праць і тези, опубліковані за матеріалами конференції.

**Структура дисертації** обумовлена метою та завданнями дослідження і складається із вступу, трьох розділів, що включають 6 підрозділів, висновків до розділів, загальних висновків до роботи і списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 198 сторінок, з них 179 сторінок основного тексту та 19 сторінок – список використаних джерел (215 найменувань).

## РОЗДІЛ І

### ХОРЕОГРАФІЯ ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ: ТЕОРЕТИКО- КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ АНАЛІЗ

#### 1.1. Філософсько-теоретичне осмислення ключових понять дослідження

Навколишній світ – це найважливіше джерело мистецтва, у різних видах якого здійснюється не тільки художнє освоєння, але й пізнання дійсності. Хореографія диктує свої закони осягнення світу, засновані не на буквальній відповідності життєвого і художнього матеріалів, а на відповідності метафоричному, образному віддзеркаленні життя; вона ніби дублює об'єктивно реальний світ людини, володіючи при цьому такою ж цілісністю. Не дивлячись на те, що «синтаксис дійсності не співпадає із синтаксисом мистецтва» (О.А.Кривцун), і мистецтво танцю не може претендувати на універсальну інтерпретацію всіх боків людського життя, все ж завдяки особливій пластиці і виразності рухів хореографія глибоко хвилює і захоплює людину. Виразні засоби, які роблять танець танцем і, які неодноразово змінювались, історично склалися у систему, що складають мистецтво хореографії, визначаючи її специфічні риси, право на самостійність, свою мову. Завдяки втіленій образній специфіці, хореографія виступає загальноприйнятим засобом комунікації, який забезпечує трансляцію і акумуляцію культурного коду.

Сьогодні процеси, що стали чинниками появи філософії танцю, у центрі якої проблема взаємовпливу цінностей культури та хореографії, її сприйняття та розуміння, дають можливість уявлення, аналізу, оцінки цього дивовижного виду мистецтва у контексті сучасного художнього та інтелектуального життя. Тільки у рамках культурологічного та філософського підходів може бути поставлене питання, як про сутнісний

характер хореографічного мистецтва, так і про цілий ряд вищезгаданих проблем.

Для вивчення процесів, які обумовлюють унікальність мистецтва і його видів, необхідно розуміння тісного взаємозв'язку людського існування та буття навколишнього світу. Тому особливе значення набуває виявлення антропологічних основ комунікативної спрямованості хореографії. Діалектично необхідним компонентом пізнання світу як цілісності виступає художній досвід індивіда, що спирається не стільки на логічний досвід пояснення явищ, скільки на чуттєво-емоційне їх осягнення. Усвідомлення цього факту актуалізує звернення до дослідження емоційно-інтелектуального боку художньої творчості.

Хореографія (від грецького *choreia* – танець та *grapho* – пишу) – вид мистецтва, в якому завдяки ритмічній зміні систематизованих художньо зумовлених положень людського тіла, створюються танцювальні образи. Художня виразність хореографії як особливого виду мистецтва складається з пластичних поз, танцювальних рухів (па), їх ритмічного і динамічного малюнку, жестів і міміки виконавця. Досягаючи органічного поєднання зазначених елементів, хореограф доносить до глядача характер героя, глибину психологічних переживань й сутність зображуваних подій, разом з цим виховує, формує особистість, передає глибокі філософські смисли. Все це знаходить втілення у сценічності хореографічного спектаклю, у якому хореографія постає у синтезі з іншими видами мистецтва: музикою, літературою (лібрето), образотворчим мистецтвом (декоративне оформлення).

Хореографічне мистецтво засноване на музично-організованих, умовних та образно-виразних рухах людського тіла. Вияви образної виразності властиві людській пластиці й у реально-практичній життєдіяльності. У тому, як людина рухається, жестикулює та пластично реагує на дії інших, виражаються особливості її характеру, емоцій та почуттів, своєрідність особистості. Йдеться про характерно-виразні

пластичні інтонації та мотиви, які, спираючись на засоби музики, виокремлюються з безлічі реальних життєвих рухів, узагальнюються й організуються за законами ритму та симетрії, орнаментального візерунка тощо.

Але хореографія – видовищне мистецтво, де особливого значення набувають не лише тимчасова та просторова композиція танцю, але й зримий вигляд танцюючих (звідси – естетична роль костюма й декоративного оформлення тощо). Природі сучасної хореографії властивий своєрідний дуалізм: вона тяжіє до музики й відповідних їй засобів виразності, проте розвивається як театральне мистецтво. Останнє уможливорює інтерпретацію сценічної хореографії як окремого виду театального мистецтва.

Танець (польськ. *taniec*, від нім. *Tanz*) – це вид мистецтва, у якому головним засобом створення художнього образу танцювальна мова, тобто це рухи, міміка, жести і положення тіла танцівника. Танцювальна лексика, є і танцювальна мова, яка являється текстом хореографічного номеру. Все це стає танцювальним текстом, лише у тому випадку, якщо підкоряється думці. Танцювальне мистецтво – один з найдавніших виявів народної творчості, безпосередньо пов'язаний з музикою. Існування людини у Всесвіті, її буття й багатопланна діяльність відображаються у «прекрасному, дивному, але й сумному танку на ім'я Життя. Людині недостатньо просто його прожити, їй необхідно все пізнати, класифікувати, зрозуміти, що таке життя, у чому його сутність, сокровенний сенс або символічний образ» [79].

В сучасних культурологічних, філософсько-антропологічних концепціях різні трактовки поняття «танець».

Т.С.Кюреглі в «Музикальній енциклопедії» визначає танець як вид мистецтва, заснований на виразності ритмічного руху і пластики людського тіла [133; 108].

Говорячи про рухи у ритмі, під музику, передбачається, що всі частини людського тіла рухаються у відповідності з даним ритмом, з ритмом даної

музики. З появою такої відповідності музичному ритму можна говорити, що з'являється танцювальний рух, з'являється танець. Простір, в якому здійснюється танець, теж несе інформативну функцію. Він обумовлений історично, географічно, соціально, часово, стилістично, а, значить, як і час, має важливе значення як філософська категорія.

Історик танцю А.Ломаск в своєму визначенні писав: «Танець, як такий, являє собою ескіз чи модель життєво необхідного комунікативного зв'язку, сфокусуваного в собі найбільш поширені моторно-рухові зразки, які найбільш часто і успішно використовувалися в житті більшості людей даної культурної спільноти». [109; 78] А.Ломаск, не дивлячись на визнання глобального проникнення танця у життя людей, розкрив у своїй дефініції не сутність танцю, а лише його рису.

З іншого боку, можна сказати, що танець передає своєю специфічною мовою знання, вірування, мистецтва, моральність, закони, звичаї і деякі інші здатності та звички, засвоєні людиною як членом соціуму. Втакому розумінні танець також виходить за рамки лише виду мистецтва. Ця формула перегукується з розумінням культури, даним Е.Тайлором[176]. Це визначення цікаве, але говорить не про головне. Те, що передає танець, очевидно, є наслідком, результатом вже виконаного танцю. Крім того, дане визначення не враховує вже знайдені нами обов'язкові складові танцю – «рухи і положення людського тіла».

Існують різні підходи до характеристики танцю як виду мистецтва. Культурологічну специфіку танцю досліджували: М.А. Єр'оміна, М.С. Каган, Ю.М. Лотман, В.В. Ромм, В.І. Уральська, С.Н. Худеков. З цієї точки зору танець постає як «форма творчої діяльності людства, яка підпорядковується закономірностям розвитку суспільства і культури. Розглядається танець у часі, у зв'язку з економічним, соціальним, політичним розвитком суспільства; опосередковано танець відображає державний устрій, побут, норми суспільної поведінки»[12, с.70]. Тобто танець (його форми) розглядався і як категорія повсякденності людини.

Онтологічний аналіз танцю проводив Г.-Г. Гадамер. З його точки зору онтологію мистецтва визначає категорія «гри». «Рух, який і є гра, позбавлена кінцевої мети; він оновлюється в нескінченних повтореннях... .Так ми говоримо про гру фарб» [46]. Ігровим простором як найважливішим компонентом гри є сцена, паркет. Але при цьому замкнутий простір гри у танці розмикається, т.к. з'являється глядач – в цьому проявляється своєрідність мистецтва танцю.

Танець як культурний текст, виражений у знаково-символічній формі, розглядали: Ю.М. Лотман, А.Г. Лукіна, Р.П. Макарова та ін.. Танець, у розумінні Ю.М. Лотмана, – це складний художній текст, тобто висловлювання на природній мові, перетворене у ритуалізовану формулу і закодоване вторинною мовою. Танець поєднує в єдине ціле «тексти на принципово різних мовах» – словесну формулу і ритуальний жест: «Так, перетворення ритуалу у балет супроводжується перекладом всіх різноструктурних підтекстів на мову танцю. Мовою танцю передаються жести, дії, слова і крики і самі танці». Саме завдяки цій знаковій формі, танець, як текст, складно інтерпретується [7, с.129-132].

Прийнято ж розуміти танець як «мистецтво пластичних і ритмічних рухів тіла; ряд таких рухів, виконуваних у власному темпі і ритмі, в такт музиці» [13, с. 787]. Танець, як правило, відносять до просторово-часових мистецтв. Він являє собою розгортання руху людського тіла протягом деякого часу, тобто є «витвором діяльністю» [4, с. 5]. У подібному творі нерозривні творча діяльність людини і своєрідне осмислення світу ним же. Мистецтво, впливаючи на наші почуття і емоції, збагачує особистісний досвід людини, розширює горизонти розуміння світу.

Художній образ танцю створюється легкими і красивими рухами тіла. І, сприймаючи танець, ми в першу чергу бачимо привабливу зовнішню форму: пластику тіла, жести. Внутрішній сенс досягається поступово і опосередковано – через рух людського тіла. Безумовно, що зовнішня форма і зміст нерозривно пов'язані і складають єдине ціле: «твори виразних мистецтв

не створюють подоб предметів, картину життя, не пов'язані з об'єктивним світом, не відображають його. Виражають у своїй формі і забарвленні певні переживання, втілюють в собі людське світовідчуття розуміння та оцінку життя »[4, с. 21]. Чим більше ми відходимо від зовнішньої зображальності і прагнемо до внутрішнього асоціативного проникнення у відтворюване явище природи, людського буття, взаємовідносини, тим більше узагальнюється ідея твору, а внутрішня образність надає танцю довголіття.

При створенні художнього образу велике значення має світогляд балетмейстера. А тому, він повинен вміти спостерігати життя, володіти асоціативним і хореографічним мисленням, вдало приміняти знання з композиційної і драматургійної побудови танцю, бути хорошим режисером і психологом. Аналізуючи весь комплекс одержаних знань, вражень – балетмейстер виробляє своє судження свій погляд. Вміння вибрати найголовніше, найбільш суттєве і донести це до глядача грає велику роль для кінцевого результату роботи – створення хореографічного образу.

За словами Б.В. Астаф'єва, «танець є мовою тіла. І якщо ми не можемо щось зрадити словами, то показати це в динаміці власного тіла, через його пластику набагато легше »[10, с. 176]. Танець вважається мистецтвом вираження індивідуальності людини. Людина через танець намагається передати стан душі, донести його до глядача за допомогою рухів і музики і висловити їх за допомогою жестів, малюнка танцю, костюма, міміки і пр. Це своєрідні «інструменти» танцю. Тільки цей природний «матеріал» людина може використовувати подібно до того, як він використовує у мові мову і слово.

Танець є відображенням епохи. Через танець ми можемо досягнути устрій соціуму, спробувати зрозуміти спосіб мислення і звички людей, їх характер та психологічні особливості. Емоції візуалізуються через тілесність, перетворюються на танцювальний малюнок, ритм, динаміку, які створюють закінчений художній образ. І хоча цей образ узагальнений, але саме завдяки або всупереч абстрактності й умовності мова танцю інтернаціональна.



Танець – це величезний пласт людської культури, який вбирає і передає своїми власними методами і засобами весь соціально успадкований комплекс способів діяльності і переконань, які складають сутність нашого життя. Це визначення буде перегукуватись з позицією Е.Сепіра, яка більше відповідає уявленню автора про безмежність такого явища як танець. В той же час під «власними методами і засобами» можна розуміти рух людського тіла.

До танцю можна підходити з позиції Т.Карвера. Тоді танець – це вихід надлишкової людської енергії в постійній реалізації вищих здатностей людини. Якщо звернути особливу увагу на лікувальні, навчальні та інші класи танців, то досить підходящим є визначення. Що танець – це сукупність адаптації людини до її життєвих умов. Але тут же виникає заперечення, що таке визначення можна віднести до багатьох інших явищ, подій з життя людського суспільства. Це близько до раціональної соціології та культурології Макса Вебера [33]. Якби М.Вебер формулював не визначення культури, а танцю, то написав би приблизно так: танець є об'єктивною здатністю кожної людини, закладеної в її організмі, так же як і здатність людини дихати.

У первісну епоху образ світобудови відтворювався й закріплювався за допомогою системи архаїчних обрядів, священнодійств та ритуалів. Міфологічна картина світу інтерпретувалася засобами культурних символів, які, занурюючи кожне окреме явище у стихію «першопочатку», сприяють утворенню цілісного образу світу (С. Аверінцев). За посередництвом символічних образів відбувалось інтеграція первісних людських колективів з вселенським ритмом природи, сходження від руйнування до творення. Це вимагало особливої організації простору й традиційних таїнств і ритуалів.

Первісний ритуал немовби сполучав поцейбічний і потойбічний світи. Як у прадавньому палімпсесті печерного художника малюнки наносилися один поверх одного, так на одному і тому самому місці розпалювалося нове вогнище, навколо якого розгорталося колективне танцювальне священнодійство. Рухливе коло людей, об'єднаних загальною тілесною

вібрацією, стало, ймовірно, первинною формою самоорганізації родового психокосмосу, у якому узгоджувалися індивідуальні ритми життя.

Унаслідок сформувався хоровод, композиційна побудова якого, за К.Голейзовським, складалася з трьох основних частин. Перша є «набірною» – створення кола, коли виконавці поступово збиралися до хороводу. Друга – безпосередньо хороводом з ігровими й танцювальними елементами фактури. Й заключна частина – так звана «розвідна», коли учасники поступово залишають хоровод [51].

Прадавні хороводи репрезентують першоджерела основних виражальних засобів хореографічного мистецтва – пантоміми, танцювальних рухів та малюнків, які в подальшому трансформувалися у побутовий, сюжетно-ілюстративний танець, на основі яких виник і утвердився сучасний народно-сценічний танець.

Головна мета танцюючої людини здавна полягала у вмінні знаходити у безмежному, таємничому й небезпечному просторі абсолютну «точку відліку», своєрідний «центр». У міру віддалення від цієї сакральної домінанти слабшала дія захисних сил і зростала небезпека. Людина прагнула сформувати, зафіксувати й підтримати межі просторово-часової структури, спілкуючись з могутніми силами світу, залучуваними до священного кола. Тому архаїчний танець завжди розпочинався з підготовки, розчистки певного місця – «танцмайданчика» й встановлення центру (вівтаря, дерева, вогню, людини тощо). Залучення до кола учасників ритуалу асоціювалося з природним актом творення, відокремленням внутрішнього від зовнішнього.

Якщо танець виникає на самому початку формування людської культури, то питання про природу і пізнавальну наповненість танцю не може залишити байдужими і філософів. Вчених цікавлять не самі по собі зображення, а культурний феномен танців древньої людини, його місце в житті і в первісному суспільстві, значення, роль танців у формуванні та еволюції людської культури на ранніх етапах.

Послідовні пози, жести, міміка й рухи сакрального забарвлення у ритуальних танцях створювали враження тілесної й звуко-ритмічної організації простору-часу. Формуючи й закріплюючи таку структуру, виконавці танцю прагнули відособитись від оточуючого їх світу. У такому сакральному просторі пластикою людського тіла здійснювалась магічна дія – символ безперервного оновлення дійсності.

Якщо у первісному суспільстві участь у ритуальних танцях була загальностихійною, то в античному світі розпочався розподіл на учасників і глядачів, які були вільними у своєму бажанні – танцювати або не танцювати, дивитися або не дивитися. Це мало виняткове значення для усієї наступної еволюції танцю. Високий етос (термін давньогрецької етики, естетики і педагогіки, що позначає сутнісний характер певного фізичного, морального або естетичного явища), надавав давньогрецькому танцеві майже культового забарвлення.

Ритм і пластичні засоби танцю свідомо використовувались з метою трансформації свідомості і «відкриття органів духовного сприйняття»(Лауенштайн). Згідно з уявленнями еллінів, у духовній людині може проявитись глибинна тонка тілесність – тілесність другого порядку, яка структурно впорядкована з допомогою різнорівневих систем. Прорив духовної сили у світ земний, здатними до чуттєвості еллінами, сприймався як сяяння. В «Одіссеї» Гомер під час опису одухотвореності думки, дії, істоти широко користувався метафорами «світлоносної краси» [178,с. 25].

Значення здатності до ритмовідчуття і його ролі у пізнанні світу і творчості усвідомлювалось у перших філософських вченнях. Поняття гармонії і ритму мислились як універсальні характеристики впорядковуючої тенденції Космосу. Євритмія – мистецтво благообразних рухів в танці і благозвучності у музиці, вважаласьпоказником розумності людини. Не випадково, Платон[143] надавав великого значення мистецтвам у вихованні у душі людини відчуття ритму і гармонії.

У давнину музика і танець були об'єднані. В Давній Греції це були елементи мусичного мистецтва. Розділення прийшло тільки в IV – II ст. до н.е. Лукіан писав «Справа в тому, що в давнину одні і ті ж люди і співали, і танцювали, але пізніше, оскільки усилене дихання під час руху збивало пісню, вирішили, що буде краще. Якщо танцівникам будуть підспівувати інші».[ 114,с. 99] Звідси проблема взаємозв'язку людини з культурою стає все більш контрасною.

У процесі історичного розвитку світової хореографії в умовах класового поділу суспільства виокремились танці простонароддя й танці аристократичного суспільства. Причому останні, наприклад, у рамках французьких придворних танців XVII ст., були позбавлені демократичного принципу хороводного руху. Пари танцівників вишикувались у колону. Їхні місця суворо регламентувалися у залежності від станово-ієрархічних характеристик учасників. Існували етикетні вимоги стосовно того, кому належало відкривати бал й в якому порядку рухалися гості [63, с. 19]. Проте саме народні танці, а не придворні променади й не репертуар, привезений іноземними вчителями, сприяли динамічному розвитку розквіту бальної хореографії й появі довершених її зразків. Аристократичне суспільство запозичало у простолюдиців не лише окремі танцювальні рухи, але нерідко й цілі хореографічні форми. Але останні закамуювались схемою галантною, екзотично забарвленою гри [64, с. 19].

На відміну від художньої літератури, де образ вибудовується поступово, у хореографії актор змушений відразу матеріалізувати образ у цілому. Митець умовно зображує діючу особу, не копіюючи його, а відтворюючи собою. Сценічне дійство відрізняється від звичайної дії реального життя тим, що воно начебто відбувається. Головною технологічною особливістю хореографічного дійства є імпровізація (від лат. *improvisio* – несподівано) – творчий акт, у процесі якого мистецький твір реалізується безпосередньо під час виконання без попередньої підготовки.

Танець – мисленнєвий, творчий процес. Неможна обійти розгляд такого фактору, як уява суб'єкта та об'єкта. Творча, художня уява – це ніби-то входження у внутрішній світ образів. Це здатність мислення перетворювати, переломлювати чуттєве сприйняття світу крізь призму почуттів, таланту. Фантазувати, створювати свої неповторні образи, свої картини, свої моделі буття. К.З.Акопян писав: «тільки уява дозволяє індивіду – нажаль, також далеко не кожному – уявити себе, з одного боку, всю обмеженість свого знання, а з іншого – недосяжність вершин вищих смислів» [154, с.8].

По відношенню до танцювальної культури і танцювального мистецтва можна сказати, що шлях їх розвитку і вдосконалення привів до виникнення специфічного, своєрідного «закритого світу» танцю, який ніби творить себе сам. Цей світ зі своїми законами і закономірностями, особливостями і данностями є у той же час відображенням життєвого світу в цілому.

З одного боку танець – це людська пластика, танцююче тіло, а з іншого – феномен руху людського духу. В екстернальному відношенні танець є людською душею, яка зберегла глибини пам'яті. [191, с.24]. Тому танець може йти мисленнєво всередину суб'єкта, відбуватися в уяві. Його не видно іншим людям. Немає зовнішніх проявів. Чи може щось подібне називатись танцем? Для суб'єкта це явище, безсумнівно, буде танцем, бо відповідає всім вимогам поняття танець. Є рух (хоч мисленнєвий, але безсумнівний), є образ, є переживання. Є навіть деяка матеріалізація прихованих рухів, у вигляді подання нервових сигналів, які відповідають певним групам м'язів. Інша справа, що для об'єкта цей танець не існує. Його об'єкт не може оцінювати і обговорювати, так як немає зовнішніх проявів, виконавець не переводить свій мисленнєвий танець в рух.

Нематеріальний бік танцю, безсумніву, є елементом чуттєвого сприйняття людини. Чи є танець образом? Так. Але якщо говорити лише про образний і чуттєвий боки, то, значить, мова йде не про танець, оскільки без руху його немає. В той же час, окремо взяті одиночні рухи чи комбінації

рухів лише матеріальні і перетворюються в танець лише після наповнення чуттєвими образами та абстрактними ідеями.

Складна і мало вивчена галузь знання – мисленнєвий танець у сні. А.Шюц [206] називав кінчними областями значень такі сфери людського досвіду, як сон, релігія, гра, наукова теоретизація, художня творчість, світ душевних хвороб. Переваги повсякденності перед цими сферами він бачив у предметно-тілесному зв'язку.

Філософські і мистецтвознавчі трактування танцю говорять про єдність матеріального і духовного начал. Якщо аналізувати наукову літературу з танцювальної культури, то складається враження, що у більшій мірі вона присвячена тільки нематеріальній, духовній, образній частині танцю. Виходячи з цього, саме духовний бік танцю здається головним, більш важливим, тому що йому присвячено, умовно кажучи, 99% досліджень про танці. Однак для серйозного дослідження дуже важливим є отой один відсоток, який залишився. Саме сюди входить спеціальна навчальна та методична хореографічна література, яка практично повністю присвячена руховій складовій. І без аналізу якої до кінця прослідкувати взаємовплив хореографічного мистецтва і культури неможливо.

Хореографія як просторово-часове мистецтво споріднена з виявами естетичного, в основі яких лежить створення зримих образів (театральні декорації, демонстрування кадрів кіно) та з різними музичними жанрами. Причому добір поз і рухів узгоджується із скульптурною виразністю танцю, розташування ж танцюристів у просторі нерідко підпорядковується орнаментальним та графічним закономірностям. В основу танцювальної розмаїтості покладена розмаїтість рухів тіла, які правомірно вважають особливою мовою. Остання відрізняється культурною своєрідністю, адже англійці, приміром, рухаються не так як китайці, а японці не так, як росіяни. Кожна людська спільнота створює своєрідний набір рухів тіла, про що детально розповідається М. Моссом у книзі «Техніка тіла»[127].

Для створення художньої мови сценічного танцю, для реалізації його

видовищності важливе значення мають жести. Жест – виразально-зображувальний засіб у драматичному мистецтві, пантомімі, хореографії, що зумовлюється особливостями художнього персонажу (логікою його поведінки, індивідуальними рисами характеру тощо). У сценічній хореографії жест функціонує самостійно: як рух-жест і як компонент у складних за структурною побудовою па. Виконання такого жесту вимагає від танцюриста пильної уваги й пластичної виразності.

Жести у широкому розумінні цього слова є не тільки рухи руками, але й корпусом, головою, рисами обличчя (міміка). Хореографічний жест має бути позначений осмисленістю, образною цілеспрямованістю, дієвістю й водночас природністю. Жест повинен бути виконаним точно і вчасно, має бути скупим, але сповненим драматичної сили. Пантоміма - один із засобів хореографічного мистецтва, у якому художній образ створюється за допомогою міміки, виразних рухів та жесту. Перехід від танцю до пантоміми й навпаки зумовлюється танцювальною пантомімою та образним танцем, що є найважливішим здобутком сучасної хореографії. Пантоміма трансформується у танець, як і танець у пантоміму, непомітно; саме це й надає пантомімі і танцю потужної музично-драматичної виразності й осмисленої дієвості.

Жест як у пантомімі, так і в танці, набуває значення домінуючого образно-дійового засобу. Але у танцювальній пантомімі він нерідко превалює над рухом, тоді як у звичайному танцеві він безумовно підпорядковується основному па. Ця взаємоперетвореність збагачує й пантоміму, якій надається точна завершеність і чіткість форми, й тоді танець набуває драматичної виразності пантоміми. Танцювальні жести органічно вплітаються у ритмопластичну тканину танцю, й глядач не виокремлює їх, сприймаючи у гармонії з тим чи іншим рухом [107].

Сценічний танець є одним з основних видів танцю, який призначений для певної глядацької аудиторії і несе певний глибокий зміст. Сценічний танець відрізняється від танцю народного, бального (побутового) тим, що

їхні компоненти побутують у повсякденному житті й виконуються передусім «для себе» (для задоволення естетичних потреб самих танцюючих), не потребуючи глядацької аудиторії. Становлення сценічного танцю історично пов'язане з виникненням професійного танцювального мистецтва. Розвиваючись і видозмінюючись протягом століть, він органічно спирався на народно-побутові танцювальні традиції.

У XVII ст. почала складатися сучасна система сценічного танцю з поділом на класичний і характерний його різновидита народний. У подальшому вона розвивалася й удосконалювалася, вбираючи елементи інших пластичних і танцювальних систем (народно-побутових, бальних танців, драматичної пантоміми й вільної пластики). Відмінність між даними видами танцю полягає в їх специфічній мові вираження художнього образу, який закладений в хореографії. А саме, мова класичного танцю – інтернаціональна, мова ж народного танцю – національна. Далі, використовуючи поняття класичного та національного танців, будемо мати на увазі дані особливості.

Пантоміма (*pantomimos* – все що відтворюється наслідуванням) – вид сценічного мистецтва, в якому для передання змісту, створення художнього образу використовується міміка, жести, виразні рухи тіла.

Розглядаючи значення пантоміми як певного елемента образотворчого начала у хореографічній образності, варто зупинитися на відмінності танцю від пантоміми. Якщо танець у своїй сутності узагальнений і багатозначний, то пантоміма у балеті служить як би безпосереднім емоційним відгуком на практичну взаємодію людини і навколишнього світу. Танцю більше притаманна виразна здатність передавати найтонші стани людського духу, пантоміма завжди зображальна. Пантомімний рух конкретний, сиюхвилинний, у ньому об'єктивно закладена характеристика лише даного моменту, відбитого у своїй неповторності прояву. Танець абстрагує, пантоміма конкретизує.



Досліджуючи співвідношення зображувально-виразних початків у хореографічній образності, саме танець є найпершим носієм хореографічної образності, тоді як пантоміма лише вірний помічник танцю у створенні розгорнутої пластичної тканини.

Як і інші види виконавського мистецтва, танець є видом художньої творчості, особливістю якої є створення нематеріального продукту. Головною художньою цінністю у ньому виступає художня поведінка. Історично відбувається поступове переакцентування уваги від кінцевого результату до мистецької дії. У другій половині ХХ ст. виникають постмодерністські школи, засновані на «живописові дії», «драматургії положень», «прикіл і розіграш» («хепенінг»), «вигадливе дійство» («перфоменс»).

Хореографія як вид танцювального мистецтва, ставши самостійною відносно недавно, відноситься до розряду синтезованого мистецтва й містить у собі комплекс засобів виразності: музики, руху, акторської майстерності, декорацій, освітлювання тощо. В основу хореографії покладене поняття танцю. Мова танцювального жесту позначена умовністю й тяжінням до театральності. Головною особливістю хореографічного жесту є його залежність від музичного розвитку, музичної метро-ритмики та значеннєвої спрямованості.

Простір і час можна розглядати як прояв внутрішньо властивому танцю структури, що організує форми. Груповий танець це така художня поведінка, при якій виконавці створюють, підтримують і видозмінюють певну загальну для них просторово-тимчасову структуру, а ця структура, будучи створена, підкоряє собі танцюристів.

Тимчасову структуру задає ритмічна пульсація, що складає другий танцювальний компонент. Пульсація присутня не тільки у музичному супроводі, але й у рухах, що відбивають, ударах, притупуваннях, стрибках і т.д. Крім того, танець утвориться послідовною зміною поз, що володіють також як і попередні компоненти силою естетичного впливу

Музика у хореографії частіше бере на себе виразні функції, розкриваючи багато чого з того, що не може бути виражене за допомогою жесту. Але такий поділ функцій відносний. Жест сучасної хореографії, а зокрема жест танцю модерн, скоріше виразний, ніж винахідливий. Музика у хореографії може нести на собі як чисто хореографічну, так і драматичну функцію.

Міра співвіднесеності виразного й образотворчого, жестового і музичного начал в історії хореографії позначалася то «зближеністю», то «віддаленістю». Така хвилеподібність пов'язана із змінами у сценічності хореографії та специфікою танцювальності. Наприкінці XIX - початку XX століття формується традиція супровідного акомпанементу: музика усе виразніше набуває підпорядкованого характеру стосовно танцювального руху і пластики. Прикладами зазначеного є балети Л.Мінкуса, Ц.Пуні, Р.Дриго, А.Корощенко та ін.

Театральність хореографії органічно пов'язана з присутністю у ній міри сюжетності – наявності лінії драматичного розвитку. Правомірно констатувати сюжетність стрункої хореографічної постановки (наприклад, у балеті) або сюжетність самостійного танцю, який виконується одним танцюристом. Сюжетність у хореографії сприяє піднесенню у ній рівня естетичності. Розвиток сюжетності сприяє виникненню численних різновидів хореографічних постановок: комічного й героїчного балету, балету-пасторалі, балету-містерії та ін. Окрему групу та варіантів хореографічної постановки утворюють міфологічна й казкова хореографія, позначені своєрідною символікою.

Театралізуючись, хореографія поступово набуває рис синтетичності, органічно поєднує мистецтва пантоміми, декорування, світлотехніки та ін., синтезування досягнень класичної хореографії й танцю-модерн.

Видатний американський балетмейстер і педагог Дж. Баланчин (1904-1983 рр.) створив балети на музику, не призначену для танцю, – сонати, концерти, симфонії за відсутністю сюжету: «Серенада» (1934 р.) «Третя

симфонія Чайковського» (1970 р.), «Моцартіана» (1981 р.) – усі на музику П.І. Чайковського. Він створив нові редакції класичних балетів та сцен із них, переважно одноактних. Мистецькі пошуки Дж. Баланчина сформували новий напрямок у сучасній хореографії. Після його смерті було створено Міжнародний фонд Баланчина, метою якого є збереження його балетів від спотворень та вільних інтерпретацій.

Останнім часом у світовій хореографічній практиці з'явилися балети-детективи, балети-спектаклі, балети-біографії, танцювальні шоу тощо. Зростання уваги до внутрішнього світу особистості виявило себе у танцювальному мистецтві посиленням емоційної експресивності, інтелектуалізацією естетичного, критичним ставленням до традиційних стереотипів. Революційна перебудова образних структур у хореографії спричинила появу танцю модерн, засновником якого вважають австрійського хореографа Р.Лабана. На його думку, художньо осмислений рух має бути вираженням внутрішнього життя його творця, а не змісту музики. Найбільш повну реалізацію ідеї Р. Лабана одержали в його постановці «Мерехтливі ритми» (без музичного супроводу, 1925 р.). Митець запропонував концепцію танцювального жесту, яка узагальнила різноманітні пластично-динамічні характеристики танцювальних рухів, незалежно від їхніх національних, стильових та жанрових ознак. На його думку, така універсалізація покликана сприяти самовираженню танцюриста [215].

Відмову від традиційної техніки класичного балету пропагували у своїх сольних та групових постановках М.Вігман та М.Грехем. Німецьку танцівницю і хореографа Мері Вігман (ученицю Р.Лабана) та американського хореографа і педагога Марту Грехем (послідовницю М. Вігман) об'єднували прагнення метафоричності танцювальної дії, тонкий психологізм, тяжіння до образно-символічного відтворення загальнолюдських емоцій й захоплення танцювальною лексикою побутового танцю різних фольклорних традицій [18].

Танець-модерн суттєво вплинув на класичний варіант танцю, який з початком ХХ століття набув нової пластики. У світоглядному відношенні це

було значною мірою зумовлене засадами «філософії життя» (А.Шопенгауер, Ф.Ніцше, А.Бергсон). Орієнтація свідомості художника на буттєвість у хореографічному мистецтві спричинила глибоке розуміння зв'язку між музикою і танцем. Тіло починає інтерпретуватись як «промовляючий» музичний інструмент, символічні рухи якого відкривають потаємний світ почуттів, які виникають у процесі самоототожнення виконавця з відтворюваним ним образом. На небачений рівень підносилося воля митця-виконавця.

Ознаки імпресіонізму у світовому танцювальному мистецтві пов'язані передусім із творчістю американських танцівниць Лої Фуллер та Айседори Дункан. Вони досконало володіли мистецтвом імпровізації, використовуючи музику як імпульс, що надавало особливої рухливості уяві та почуттям. Така інтерпретація танцю заперечувала канони класичної хореографії, вона є спорідненою ідеям Ф.Дельсарта, Е.Жака-Далькроза, Р.Лабана, які обстоювали необхідність спиратися у побудові пластичної композиції на закономірності зовнішнього вияву людських почуттів. Довільний, підказаний емоційним станом, жест, вважали вони, – є кращим за випадковий, оскільки він є відображенням внутрішнього душевного руху. Втрата ж людиною відчуття природних ритмів спонукала митця відродити його за допомогою танцю. «Природний» танець А.Дункан не вимагав виснажливих екзерсисів класичної школи, тому мав багато прихильників та послідовників. Серед них відомими є М.Аллан, М.Грехем, К.Дерп, Р.Сен-Дені, В.Скоронель й деякі ін.

Напередодні Першої світової війни у балетному мистецтві все реальніше виявлялася експресіоністська забарвленість. Після балету «Весна священна» І.Стравинського (1913 р.) у постановці В.Ніжинського вітчизняні балетмейстри прагнули посилення жорсткості та пронизливості «звучання» рухів. На українському етнокультурному ґрунті цю рису яскраво ілюструє хореографія В.Авраменка, танець якого тяжіє до експресіоністичної виразності в інтерпретації тем, пов'язаних з героїчною минувиною козацької доби. Його сценічні герої немовби випромінюють джерело енергії, що живить навколишній світ.

Традиційні форми й правила балету тривалий час виконували роль законсервованих матриць, що стримувало розвиток балетмейстерської творчості. Ситуація докорінно змінилася з появою мистецьких напрямків імпресіонізму та експресіонізму. Формуванню нових естетико-художніх принципів побудови балетного мистецтва сприяла термінологічна орієнтація на поняття «зображальне» та «виражальне».

На різних етапах розвитку балетмейстерського мистецтва спостерігається неоднакове ставлення до принципів організації танцювальної дії. До XIX століття у хореографії домінувала орієнтація на «зображальне», еталоном якого вважалася віртуозна, майже акробатська техніка танцю. Зміщення акцентів із зовнішньої ефектності хореографічного виконання на виражальні можливості є характерною ознакою творчості М. Петіна (1818-1910 рр.), видатного російського балетмейстера й педагога, з іменем якого пов'язаний початок епохи «виразного» балету. Проте ця «виразність» не виходила за межі традиційних засобів балетного арсеналу, що традиційно використовувався у сценічних інтерпретаціях драматичної дії. Сильова заангажованість виражальних засобів, запроваджена у балетному мистецтві після його смерті, стала підґрунтям для пошуку нової за змістом хореографічної технології, підпорядкованої емоціям і настроям музичного тексту.

Зображення музики пластикою тіла, започатковане творчістю американської танцівниці А.Дункан (1877-1927 рр.), відкрило нову еру в історії балетного мистецтва. Особливі широкі можливості надавала варіативність використання танцювальних форм у створенні хореографічного образу; це уможливило пошук нових мистецьких засобів, які б сприяли створенню переконливих образів. Саме у цьому ракурсі російський балетмейстер М. Фокін (1880-1942 рр.) започаткував тлумачення хореографічно зображуваного у дусі естетики імпресіоністичного балету. Новий підхід до використання танцювального жесту остаточно визначив ставлення до нього як самодостатнього засобу виразності, спроможного бути своєрідним пластичним знаком – втіленням багатозначної й узагальненої образності.

Умовність хореографічного малюнку, його експресіоністична виразність є характерною рисою балетмейстерських постановок В. Ніжинського (1890-1950 рр.), який своєю творчістю заклав «програму» подальшого розвитку усього балетного мистецтва ХХ століття. Він відродив мистецтво чоловічого танцю, сполучаючи високу техніку стрибка та піруета з надзвичайно виразною пластикою й пантомімою. В. Ніжинський суттєво розширив хореографічну лексику й збагатив її образність, тим самим надаючи сценічності класичному танцю.

Талановитим послідовником ідей М. Фокіна і В. Ніжинського в Україні став К. Голейзовський (1822-1970 рр.), видатний артист балету й балетмейстер. Його тлумачення «зображального» й «виражального» сприяло новому прочитанню балетної естетики імпресіонізму та експресіонізму у напрямку філософсько-психологічного узагальнення. Долаючи запобігання перед конкретним змістом митець створив симфонічний танець з властивою йому мовою відчуттів та емоцій. Утверджуючи власний стиль у пошуках відповідностей емоційно-пластичній виразності музики, К. Голейзовський звертався до творів С. Рахманінова, О. Скрябіна, Ф. Шопена. Класичний танець постановник сполучав з елементами акробатики й вільної пластики. Останнє з успіхом втілювалося у виставах: «Йосип Прекрасний» Р. Василенка (1925 р.), «Половецькі танці» (з опери «Князь Ігор» О. Бородіна, 1944, 1953 рр.) та ін. Для танцмейстера не мала значення танцювальна лексика як така. Головне – асоціативний ряд, який вона містить у собі, та його відповідність завданням, які ставить перед собою митець-хореограф. Тому знакова абстракція класичного танцю у К. Голейзовського – основа будь-якої хореографічної форми. Зазначена умовність допомагала зосередити увагу на запам'ятовості танцювального руху виконавців.

Варто взяти до уваги те, що характерною рисою духовної культури початку ХХ століття стала кардинальна зміна світоглядних координат, побудована на усвідомленні неспроможності старих форм відтворювати нову реальність. У мистецтві спостерігалася «децентралізація» естетичних домінант,

багатостильовість й боротьба протилежних за художнім змістом творчих напрямків. Загострений індивідуалізм філософсько-естетичних принципів, які демонструвала тогочасна художня культура, набував значення провідної тенденції, акумулюючої у собі стан кризи людської суб'єктивності, зневіреної у здатності розуму осягнути увесь устрій універсуму й створити гармонію у суспільному житті [18].

Найрадикальніші прихильники осучаснення балету 20-30-х рр. минулого століття закликали до нівелювання специфіки цього мистецького жанру, розчинення його в інших формах видовищного мистецтва, заперечуючи класичну традицію та пропагуючи замість традиційних балетів синтетичні пантомімічні вистави з використанням ритмізованої пластики, театралізованої фізкультури, елементів акробатики і художньої гімнастики. Зокрема, популярною була ідея злиття балету з театром масового дійства, який увібрав би весь арсенал виражальних засобів й безпосередньо залучав до сценічної дії великі маси людей. Театр масового музичного дійства мав стати театром народних рухів, театром революційної героїки й високого пафосу, масового творчого піднесення, причому зазначена героїка повинна була ґрунтуватися не на переживаннях окремих «героїв», а на переживаннях мас.

Театралізація танцювальної лексики мала своїх послідовників, зокрема, у творчості В. Авраменка, який, підпорядковуючи автентичний танець законам сцени, прагнув надати йому яскравої видовищності. Але для більшості інтерпретаторів народного танцю зазначеної доби фольклорні зразки були не завжди доступними. Тому у танцювальному мистецтві домінував опосередкований підхід до їхнього сценічного втілення. Орієнтація на стилізовані і трансформовані мовні засади народного танцю, й на його вільну сценічну інтерпретацію є знаковою закономірністю розвитку розвитку сучасної української хореографії [18].

Феномен художньої сценічності хореографії перебуває у полі дослідження сучасного мистецтвознавства, враховуючи численні фактори її

розвитку – філософсько-естетичний, історичний, регіонально-географічний, жанрово-видовий та деякі інші.

Для вироблення чітких ознакових критеріїв та наукових дефініцій сценічності пластичних мистецтв необхідне знання інших видів мистецтв в їхній якісній специфіці. У полі наукової полеміки представників численних філософсько-естетичних шкіл перебуває феномен пластичності, його місце та роль у різноманітних видах мистецтва. Чіткі межі даного поняття визначити важко. Тлумачний словник В.Даля, зокрема, акцентує увагу на зорово-просторовому зображенні в об'ємних формах, підкреслюючи при цьому художню повноцінність зображуваного (від гр. «пластика» – мистецтво зображувати предмети в заокругленому вигляді або ліпленні... . Пластичність художньої мови тут інтерпретується як «життєва повнота й витончена округлість») [58, с. 120].

У тлумачному словнику С. Ожегова фіксується інший аспект поняття, процесуальний. На думку цього відомого російського лінгвіста, пластикою є «мистецтво ритмічних рухів тіла», а термін «пластичний» означає: «красивий гармонійністю своїх форм і рухів, плавний» [134, с. 511]. Інакше кажучи, за умови дотримання пластичності гармонійність, добірність, досконалість форм асоціюється з ритмічною організацією руху.

У поняттях пластики й пластичності органічно поєднуються просторове й часове начала. У просторовому контексті пластичність охоплює об'ємні просторові форми, передані в русі, надпобутовому, візуальновиразному, піднесеному до рівня художнього узагальнення. Цей бік пластичності утворює основу мистецтва мімів, балету, так званого умовного театру й поетичного кінематографу, де операторська камера спроможна так повести за собою глядача, що він у повсякденному побачить одиничне й неповторне, сповнене глибокого змісту. У результаті будь-яка реальна дія зможе трансформуватись у мистецтво пластичного втілення, подібно, зокрема, до хореографії. Виходячи з часового начала, пластичність постає як процес, організований у просторі (реальному чи уявному,



перцептуальному не має значення), а певна «видима музика», «за допомогою актора переводить міру часу у простір» [120, с. 149]. Передусім тут мається на увазі пластична організація зримого, що постає носієм духовних надбань людства. Перефразуючи зазначене положення, можна вивести й зворотне: за допомогою модельованого «образу руху» й завдяки пластичності музика здатна трансформувати просторове у часове.

Дослідниця В. Конен у праці «Театр і симфонія» аналізує поняття танцювальності у контексті рушійно-моторної сторони музики [90]. Авторка обстоює ідею танцювальності як сутнісного компонента класичного симфонізму, зважаючи на ритмічну структуру тематизму та його «моторну виразність». Грунтуючись на ідеї Р. Вагнера про танець як основу симфонії, В. Конен простежує історію розвитку «танцювальності» від танцювальних форм епохи Ренесансу, через музичний театр Люллі, до класичної симфонії [90].

Рух і жест вже самі по собі володіють великою виражальною силою. Джерело цієї виражальності криється у нерозривному зв'язку людських емоцій з жестикуляцією, завдяки чому вони успішно можуть відтворюватися пластично. За удаваного панування просторового начала специфічність хореографічної дії пов'язана з елементами тимчасовості в її природі. Пластичне втілення є процесуальним, воно здатне продемонструвати у просторових формах перебіг часу; якщо ж цей процес художній, то, подібно до музики, воно здатне «володіти» часом, ущільнювати його, розчленовувати, деформувати, зупиняти або прискорювати. Мімічний етюд, хореографічна сцена, як і музична п'єса, є багатовимірними у своїх тимчасових параметрах. Пластичне висловлювання – це немовби видима музика, провідним репрезентантом якої виступає не інтонація, а жест.

Зазначене дозволяє дійти висновку про те, що мова пластичного художнього висловлювання може бути заабстрагованою, «алогічною» з точки зору зовнішнього просторового світу, володіючи при цьому внутрішньою логікою та змістовністю досить високого рівня. Завдяки цьому

вона спроможна відтворювати глибинні психічні процеси, і, як породження природних властивостей людської особистості, сприйматися в усій своїй різноманітності. Звідси логічно випливає, що безсюжетні хореографічні інтерпретації складної музики, здійснювані засобами умовної пластичної мови, відповідають узагальненій виразності звукового першоджерела.

Традиційному хореографічному мистецтву властиві притаманні «розчинення» митця в організованому ним світі й цілеспрямована творчість у межах зовнішнього канону, тоді як у сучасному посткласичному мистецтві домінує орієнтація на відповідність внутрішньому канону. Останній виступає своєю точкою опори перед новим «стрибком у світ» й новою формою освоєння простору зовнішнього світу.

Перевидана у 1990 р. мистецтвознавча праця В.Верховинця «Теорія українського народного танцю» [35], посідаючи особливе місце серед наукових праць на ниві дослідження українського народно-танцювального мистецтва, містить цінні положення стосовно подальшого удосконалення роботи з хореографічним матеріалом. Вони дають практично необмежену можливість стилізувати різноманітні варіанти українського танцю, не порушуючи при цьому усталених канонів, властивих народній хореографії. У творчості його послідовника-балетмейстера В. Авраменка за першочерговості принципу аранжування, український народно-сценічний танець збагатився цінними новаціями. Хореографічні композиції позначилися сміливими інтерпретаціями і віртуозністю виконавської техніки, розвиненою драматичністю із застосуванням елементів театралізації.

Вагомим надбанням вітчизняної мистецтвознавчої думки стали монографії Ю.Станішевського: «Український радянський балет» [169], «Український радянський балетний театр (1925-1975)» [161], «Балетний театр Радянської України, 1925-1985: шляхи і проблеми розвитку» [162], «Балетний театр України. 225 років історії національного професійного хореографічного мистецтва. 1778-2003» [163]. У зазначених працях, побудованих за проблемно-хронологічним принципом викладу матеріалу,

предметом спеціального наукового аналізу є становлення та розвиток сценічної хореографічної культури України у радянський період.

Об'єктом поглибленої зацікавленості вченого став героїко-революційний український балет 30-х рр. ХХ ст., який розвивався як самостійний музично-сценічний жанр в оперних театрах міст Харкова, Києва та Одеси. Це соціальне замовлення з ентузіазмом виконувалося провідними діячами тогочасного мистецтва – композиторами, лібретистами й постановниками. У цей період історії український сценічний балет уперше набув національного звучання: музика балетів сповнилася мелодіями українських пісень, при постановці танців враховувались національні традиції та регіональні особливості.

Вчений, аналізує закономірності розвитку хореографічного мистецтва в Україні радянської та пострадянської доби, вводить у творчу лабораторію видатних композиторів, диригентів, балетмейстерів та артистів – творців сучасного хореографічного репертуару у галузі класики та примноження традицій фольклорної хореографічної спадщини. Належну увагу приділено процесам взаємозбагачення та взаємопроникнення музично-театральних культур різних народів, які створюють безмежні можливості для виявлення мистецьких індивідуальностей, урізноманітнення танцювальних постановочних форм, стилів, виразних засобів та прийомів. Ю.Станішевським проаналізовано творчість видатних майстрів сценічної хореографії: Ф.Лопухова, К.Голейзовського, В.Чабукіані, К.Сергеєва, І.Сухішвілі, О.Виноградова та ін.

На теоретико-концептуальному рівні осмислюється феномен танцю й передусім українського народного танцю як соціокультурного та мистецького феномену. Збережений багатовіковими традиціями танець функціонує повнокровним життям лише за умови сценічного втілення у художній обробці хореографа та виконання професійними танцюристами.

Праці українських дослідників танцю являють собою особливий інтерес: у них, на основі зібраних культурно-етнографічних

матеріалів, уперше висвітлено специфіку української народної хореографії, проаналізовано можливості сценічного втілення останньої та розкрито її значення для формування національної свідомості.

Сучасні українські балетмейстери, фахово осмислюючи й театралізуючи національні фольклорні зразки, сценічно аранжують перлини народного танцю. Особливо відповідальному препаруванню підлягають мова й техніка танцювального руху. Фахівець-хореограф повинен володіти вмінням дотримання логіки у розвиткові танцювального малюнку, не спотворюючи манери первозданного прочитання хореографічного твору.

Вагомий внесок у розробку наукових засад сучасної хореографії зробила праця К. Василенка «Український танець» [30]. Простежуючи шляхи еволюції хореографічної лексики від пластики найдавніших ритуально-обрядових до сучасного українського танцю, автор наголошує на взаємозалежності історичних етнологічно-фольклорних зразків з сьогочасними танцювальними темами, жанрами й композиційною технікою. В іншій праці зазначеного автора «Лексика українського народно-сценічного танцю» вперше у світовій хореографічній науці зроблено спробу заглиблення у проблему дослідження морфології танцювального руху й структуризованості його пластичних елементів у площині українського народного танцю [28]. Причому К. Василенко наголошує на значенні ментальнісних особливостей у процесі формування стереотипів сприйняття художніх цінностей. Народний танець є своєрідним носієм культурного коду народу й динамічним ретранслятором системи духовних цінностей (соціокультурних традицій, норм, ідеалів тощо).

Значним внеском у розвиток історії вітчизняного сценічно-хореографічного мистецтва стала праця В. Верховинця [35].

Основною сферою наукових інтересів згаданих авторів є вивчення особливостей українського народного танцю, розвитку його лексики та техніки. В їх дослідженнях простежується взаємозалежність історичних, етнологічних, фольклорних зразків з формами та жанрами, тематикою,

лексикою, композицією, музикою в українській народній хореографії, аналізуються форми обробки першоджерел, а також взаємозв'язки українських танців з танцями інших народів, що проживають на території України.

У працях сучасних теоретиків вітчизняної хореографії досліджується проблема взаємозв'язку традицій сценізації українського народного танцю й відповідними стереотипами російської класичної хореографічної школи.

Вагомим внеском у розробку регіонального аспекту розвитку народної хореографічної культури стало дисертаційне дослідження В.В. Пастух «Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х років ХХ століття». Дослідження здійснене на репрезентативному поліжанровому полі (класичний, модерний, український народно-сценічний танець тощо) [140].

Ряд мистецтвознавчих праць початку 80-х рр. минулого століття присвячено історії творчих пошуків й мистецьких експериментів та новацій майстрів російського балет, які справили помітний вплив на розвиток сучасної української хореографії. Зокрема, Е.Сурицом ґрунтовно досліджена творчість провідних хореографів академічних театрів Москви та Петрограду періоду першого післяреволюційного десятиліття. Йдеться про танцювальні постановки, здійснені А. Горським на сцені Большого театру, новаторські балети, поставлені Р. Лопуховим та К. Голейзовським, творчі знахідки В. Тихомирова, Л.Жукова, В.Рябцева, Г.Балсенчивадзе. Зазначені мистецькі експерименти 1920-х років мали безсумнівно вагоме значення для подальшого розвитку хореографічного театру.

Корисними для сучасних дослідників сучасної хореографії є цінні емпіричні матеріали, які містяться у мемуарах Г. Добровольської [61], Р. Лопухова [110, 111], М. Фокіна [181], статтях, присвячених окремим майстрам та балетним спектаклям.

Історії вітчизняного балету й українського народно-сценічного танцю присвячені фундаментальні праці М. Загайкевич «Драматургія українського балету» [67]. й «Українська балетна музика» [68]. Автор досліджує проблеми

балетної драматургії у процесі становлення професійного хореографічного мистецтва в Україні, розкриває його взаємовпливи з діяльністю національного музично-драматичного театру, осмислює балетну творчість українських композиторів, які успішно запроваджували хореографічні елементи у партитурах опер.

Сучасна сценічна хореографія, за визначенням вітчизняних культурологів, є новою синтетичною формою, що вийшла за межі класичного хореографічного мистецтва і розвивається на технічних засадах сучасної хореографії (вигорнутість, натягнута стопа, округлі положення рук, специфічний апломб, рівний тулуб, витягнута шия й осаджені лопатки тощо). Проте вона не є суто народною (тобто заснованою лише на фольклорних формах); не є й побутовим сучасним танцем, який формується у масовій культурі сьогодення; не пов'язана прямо з мистецтвом бального танцю, що розвивається своїм шляхом; не має прямого відношення до спортивного танцю (денс-аеробіки) тощо [14].

Спорідненість музики і пластики як мистецтва візуального вираження ґрунтується на єдності процесуальної природи, спроможності відображати розмаїтий світ душевних рухів та психологічних станів, й, нарешті, на узагальненій позапонятійній і позапредметній образності із застосуванням відповідних засобів. Звідси виникає можливість одночасної доповнювальної або поліфонічної дії у видовищно-музичних формах, синкретичних мистецтвах занаявності ефекту взаємопроникнення. Сучасна танцювальна пластика володіє своїм музичним синтаксисом, має свою композицію та драматургію - те, що у зоровий спосіб забезпечує утворення «мотивів» і «фраз». Їй притаманні своєрідні повторюваність та контрастність музичних конструкцій, динаміка наростання і спадів, репризні «замикання» тощо [14]. Для музики – це використання різноманітних форм руху та мови жестів в їх складному семантичному значенні. [119, с. 67]. Сучасна сценічна хореографія – це синтетичний жанр мистецтва, що постає результатом втілення задуму постановником-

хореографом як специфічна форма вияву естетичної практики постмодернізму (мистецтво «циткування» та брікколажу).

## **1.2. Еволюція хореографічного мистецтва: від синкретизму до індивідуалізації образу танцю**

Соціокультурні процеси сьогодення розвиваються з такою динамікою, що традиційні системи навчання хореографічному мистецтву, незважаючи на видатні досягнення, у недостатній мірі здатні відобразити нові тенденції соціального розвитку суспільства. Їх констатація та детальний розгляд, потребують вироблення нових поглядів на вирішення проблеми впливу хореографії на соціальний розвиток людини народу. З причини складності і неоднозначності сучасної соціокультурної ситуації таких проєкцій повинно бути багато, щоб з різних боків дослідити вплив хореографічного мистецтва на формування соціальних орієнтацій, виховання соціальних якостей характеру, розвитку соціальної поведінки людини.

Глобалізаційні процеси у всіх сферах діяльності суспільства ускладнюють соціальний розвиток людини ХХІ століття. Зростають обсяги міжнародних торгових, фінансових, інвестиційних взаємовідношень, інтенсивно формується мережа електронних засобів інформації: супутникового кабельного зв'язку, всесвітня мережа Інтернет. Посилюється проблема уніфікації мистецтва, яке сприяє формуванню культурного середовища, відповідно до загальних принципів, правил побудови мистецьких творів, художніх смаків, зокрема і через професійне навчання. Традиційні засоби передачі та сприйняття загальних законів суспільного життя, накопичених поколіннями соціально-культурних цінностей та досвіду через слово, змінюються на візуальні засоби трансляції та засвоєння соціальної інформації. Під впливом цих процесів існуючий образ людини змінюється на образ людини з новими специфічними якостями, які притаманні лише в умовах нового соціокультурного середовища. Таким

чином оновлюється і зміст соціальності людини ХХІ століття. З'являється на певному етапі розвитку людства сучасний сценічний танець, з усіма своїми особливостями, які яскраво виражають і особливості епохи, культури. Український сценічний танець не є винятком, хоча і має свої унікальні особливості як і українська культура на відміну від світової.

Культура не є переліком звичаїв, а являє собою інтегровану модель взаємозалежних рис. Генетичні визначення підкреслюють джерело або генезис культури. При цьому культура складається з адаптації, соціальної взаємодії й творчого процесу, що є відмітною характеристикою людського роду [22, с. 96]. Однак у сучасних теоріях культури таких пунктів налічується значно більше.

Культура складається з концептуальних структур, які створюють центральну реальність народу, так що він «живе в тім світі, що уявляє собі». Або відповідно до визначення Шнейдора, культура складається з «елементів, які визначені й поділювані в конкретному суспільстві які представляють реальність—не просто соціальну реальність, а цілісну реальність життя, у якій людські істоти живуть і діють» [22].

Культура сприймається як система, у якій культурний контекст невіддільний від того способу, яким психологічні риси й функції організовані... системи як такі, не можуть рівнятися, рівнятися можуть тільки частини й властивості систем.

Кен Ричардсон: «Культура, у змісті форм виробництва, знарядь і механізмів, соціальних угод, символів, музики, танців і т.д., є саме віддалене, відчутне вираження загальних моделей реальності. Визнання цього пояснює близька подібність між соціальними конструктивістами й культурними антропологами. Виготський, без сумніву, говорив про дитячий когнітивний розвиток як про культурний розвиток. Відповідно до його теорії фундаментальний двигун розвитку — це повторення «зіткнень» між сконструйованої дитиною моделлю реальності й тим, що є імпліцитно загальним у соціальній групі, до якої дитина належить. Структура



соціального контексту цієї трансмісії розглядається як ключ до розуміння ментальних структур, які є результатом.»[38, с. 45].

Практично всі визначення культури єдині в одному – це характеристика або спосіб життєдіяльності людини, а не тварин. Культура – основне поняття для позначення особливої форми організації життя людей. Поняття «суспільство» багато хто, хоча й не всі, дослідники культур трактують як сукупність або агрегат спільно проживаючих індивідів. Цим поняттям описується життя, як тварин, так і людини. Можна, звичайно, заперечувати таке трактування, однак вона досить поширена в культурно-антропологічній традиції, насамперед США. Тому більш доцільно використати поняття «культура» для вираження специфіки людського буття.

Різноманітні визначення поняття «культура» пов'язані з тим або іншим напрямком у вивченні теоретичної концепції, використовуваної різними дослідниками. Першим визначення поняттю дав класик еволюціоністського напрямку Е. Тайлор. Він розглядав культуру як сукупність її елементів: вірувань, традицій, мистецтва, звичаїв і т.д.

Культура припускає наявність особливої суб'єктивної реальності, найпростішим прикладом якої є особливе світовідчуття, або менталітет.

Культура – відхід, поліпшення, облагороджування тілесно-душевно-духовних схильностей і здатностей людини; відповідно існує культура тіла, культура душі й духовна культура (у цьому змісті вже Цицерон говорить про *cultura animi*). У широкому змісті культура є сукупність проявів життя, досягнень і творчості народу або групи народів.

Культура, розглянута з погляду змісту, розпадається на різні області, сфери: вдачі й звичаї, мова й писемність, характер одягу, поселень, роботи, постановка виховання, економіка, характер армії, суспільно-політичний устрій, судочинство, наука, техніка, мистецтво, релігія, всі форми прояву об'єктивного духу даного народу.

Поняття «хореографічна культура» є досить містким і охоплює різноманітні процеси та окремі події, художні тенденції і діяльність митців, пов'язаних із танцювальним мистецтвом тощо.

Розвиток хореографічної культури відбувався у рідній загальноєвропейській художньо-мистецькій тенденції. Активізація творчого процесу, значні здобутки у сфері українського хореографічного мистецтва переконливо засвідчували потужність самобутніх національних традицій. В цьому аспекті дослідження еволюції хореографічної культури є особливо актуальним.

Проблеми становлення хореографічної культури в Україні (перші десятиліття ХХ століття) є доволі перспективними для сучасних досліджень, адже їх висвітлення, крім вузькопрофесійних ракурсів, виявляє характерні риси тогочасного культуротворчого процесу. Проте розвиток вітчизняного хореографічного мистецтва цього періоду у сучасних наукових працях висвітлений недостатньо (особливо, коли за критерії оцінки прийняти комплексне охоплення цілісного явища і специфіку регіональних проявів загальноєвропейських тенденцій, а також – генезу видів, течій та напрямків). А тому цілком закономірною є потреба всебічного вивчення хореографічної культури України ХХ століття, в якій на сьогодні – чимало невідомих сторінок.

Необхідність набуття нових ознак соціальності людини вимагає від усіх сфер соціокультурного простору сприяння цьому процесу, але специфічними для кожного з цих засобів. У залежності від кожної конкретної соціокультурної системи і фази її розвитку перебуває і характер, і зміст, і форми взаємодії індивідуальності і соціальності людини у мистецтві. Так у хореографічному мистецтві соціальність випромінюється у хореографічних творах, які допомагають відображенню і формуванню образу людини ХХІ століття та сприйманню нових реалій соціокультурних процесів у суспільній свідомості. У межах окремого хореографічного образу соціокультурна інформація концентрується та перетворюється у вигляді своєрідного

ціннісно-змістового внутрішнього світу людини з розташованими у центрі практично-духовними протиріччями та характерною структурною динамікою. Коли хореографу – створювачу такого внутрішнього світу вдається достатньо обґрунтовано відтворити логіку розвитку образу за допомогою відповідних художньо-хореографічних засобів, то образ відразу виявляє свою нормативно-ціннісну орієнтованість вже не тільки на існуючі образи людини, а і на ідеальний образ людини XXI століття. Тим самим хореографічний твір виказує свою причетність до процесу утвердження соціальних цінностей в суспільстві, якостей характеру людини: активність, відповідальність, толерантність та відповідна соціальна поведінка, що являє собою основу соціальної самореалізації молоді.

Ефективність хореографічного мистецтва як засобу соціального виховання населення зростатиме, якщо образ людини XXI століття створений хореографом проявиться в ідеальному світі глядача і спричинить піднесення його особистості до соціального та культурного рівня суспільства, який був досягнутий у процесі довгої еволюції. Розуміння та використання у хореографічній діяльності образу людини XXI століття допоможе не тільки зрівнятися з соціально культурним простором найрозвинутішими країнами світу і адаптуватися у ньому, але і визначити тенденції майбутніх соціальних перетворень, які сьогодні не виявилися у повній мірі.

Світ хореографічного образу диктує свої закони відображення соціокультурних реалій, заснованих не на буквальній відповідності життєвого і літературного художнього матеріалу, а на ступені відповідності до метафоричного, поетичного відображення життя. Таємниця впливу танцю на людину полягає у силі узагальненості та багатозначності образу, який демонструє велич сміливих людських прагнень, високе напруження почуттів, залишаючи осторонь несуттєві дрібниці. Хореографічні образи як правило несуть у собі віддзеркалення образу людини, яка здатна зрозуміти сутність життєвих подій. Звертаючись до художньої практики світового балету,

можливо простежити тенденцію, пов'язану з виявленням нових, невикористаних раніше можливостей образного відображення соціокультурних процесів, у тому числі і нового ракурсу у підході до соціальних проблем, що має вагомe значення у соціальному вихованні населення країни. Наприклад, драматургія балету «BeforeNighfall», хореографа Нільса Кріста побудована на образному утіленні тем насильства та тиранії нацизму. Завдяки декораціям та костюмам Кезо Деккера і музиці Богуслава Мартіна, Нільс Кріст викриває трагізм жертв фашистського нашестя на Європу; хореограф П.Бауш у виставах «Stuck», «Мийник вікон» відображує загальносвітові тенденції – падіння Берлінської стіни, процесу глобалізації, екологічні зміни, а наприклад, Марі-Хелен Ребуа у хореографічній виставі «Рай» розкриває проблему толерантного взаємовідношення студентської молоді до культури різних країн, об'єднуючи хореографічні культури хіп-хопу, класичного танцю та африканського Марв-Хелен Ребуа демонструє очевидний зв'язок масової хореографічної культури сьогодення з традиційною танцювальною культурою різних країн.

Безумовно, що як і кожний художній образ, хореографічний образ не є конкретним до кінця. Реально існуючі факти життя суспільства та людини, бо якості характеру, поведінка утілюються в образах завуальовано, можливо недомовлено. З одного боку, це «недостатність» хореографічного образу, проте з іншого – перевага, яка забезпечує його багатозначність у великому наборі тлумачень, кінець яких складає лише передбачене хореографом акцентування. Наприклад, досить суперечне трактування казки «Красуня сплячого лісу» балетмейстерами М.Петіпа та М.Екком або Жан-К.Майо. Вони не виходять далеко за межі задуму письменника-автора Шарля Перро, але проникливість тлумачення, розміщення ціннісних акцентів, значно відмінні між собою. Наприклад, для балетмейстера М.Петіпа образ «Сплячої красуні» розкриває дух романтизму XIX століття і дарує глядачеві відчуття казки, де добро завжди перемагає зло. Але жахливі реальності людських відношень у сучасному суспільстві, з якими зіштовхується «Сляча красуня»,

пробуджують її. І, навпаки, ідеально чистий і безвадний образ героїні спектаклю пробуджує інших людей від небезпечного сну. М.Петіпа, М.Екк, Жан-К.Майо балетмейстери різних століть і суспільств, але створений образ сплячої красуні дозволив кожному з них виявити у динаміці суспільного життя значущі, суттєві колізії, зафіксувати їх соціально-ціннісні структури й тим самим відкрити глядачу додаткові можливості їх осмислення і розуміння.

Окремий хореографічний образ, узятий в інформаційному аспекті, повідомляє про різні сторони минулого, сучасного або майбутнього фрагменту соціокультурної реальності. Майстерно створений такий образ представляє собою «нескінчений лабіринт» людської думки, в якій можливо відкрити все нові соціальні і моральні змісти. Семантично невичерпні образи В.Шекспіра, Ф.Достоевського, А.Чехова, Т.Готье. Метафізичний, релігійний, духовно-моральний та соціальний зміст, який наповнює їх, не вміщується просто у літературній формі, а дає багатий матеріал для філософських думок про природу добра і зла різним поколінням художників і драматургів, композиторів і балетмейстерів. Стверджуючи свій індивідуальний погляд на світ, свою соціальну позицію, створюючи хореографічний твір, хореографія відбиває сюжет літературного твору у відповідності з сучасністю та запозичує «основну ідею» і деякі сцени, з подальшою адаптацією та введенням їх в хореографічний твір, який концентрується на утіленні основної думки. Так, наприклад, вміння бачити в звичайному літературному творі невирішені соціокультурні проблеми сьогодення, визначати та вирішувати їх хореографічними засобами, робити власні висновки, які є індивідуально неповторними відрізняє Б.Ейфмана з посеред інших балетмейстерів. Його балети «Брати Карамазова», «Російський Гамлет», «Анна Кареніна», «Чайка», засновані на подіях російської історії, які переосмислені та оновлені у контексті сучасних проблем суспільства. Яким би не був сюжет спектаклю, талановитий хореограф завжди розкриває найважливіші моральні, соціальні проблеми, прагне підняти і відобразити

протириччя життя, духовного світу людини, його ціннісно-соціальне існування, тим самим виявляючи у своїй творчості про соціальну спрямованість, яка сприяє соціальному розвитку глядача.

Проте варто зазначити окремі сфери хореографічної культури, які набувають надзвичайної актуальності в розумінні танцю. Передусім, це сфера тілесності. Тіло як одне з найважливіх артефактів культури, мікрокосм – медіатор формотворчих потенцій динамічної матерій танку і тіло як певна феноменологія – різні речі. Дослідження Валерія Подороги «Феноменологія тіла» в, якому він намагається позначити тілесні адекватії в різних видах мистецтва, є важливим для розуміння ритмопластики в танці [147]. Якщо згадати попередні роботи Антонена Арто, який теж звертається до тілесних адекватій людини в сценічному просторі, а згодом вже дослідження Жіля Дельоза і Фелікса Гваттарі, то стає зрозумілим, що «тіло» є одним з висхідних концептів і одною з найскладніших проблем культури, яка весь час повертається у простір культурологічних адекватій [59].

М. Мерло-Понті, Жан-Поль Сарт, М. Хайдеггер та інші, в певній мірі, виявили зацікавленості тілесністю буття. «Тілесність» стає у цих інтерпретаціях настільки різною, настільки складною, що її важко розпізнати як «натуральну реальність». Евристичним є робота Е. Г. Крега, яка пресвячена ідея надмаріанетки. Він, зокрема, пише, що якщо порівняти танок Асейдори Дункан, то єдине, що може бути антитезою її пластиці – це надмаріонетка, тобто повністю страждальна субстанція, повністю позбавлена будь-якої чуттєвості і рушійності реальність [98]. Цей пафос, помножений на скорботні тони в його промові, яку він виголосив після її смерті по радіо, свідчить про те, що поняття «маріонетка» або «ляльковість», «манекеноподібність» рухів сучасного хореографічного простору не є таким простим, він має своє походження ще з давніх часів.

Так, пластика як просторова структурність визначається і як динамічна конфігурація. Якщо пластика в Давній Греції, Давньому Римі була скульптурним непохитним елементом космологічного культурного

зразка, увесь космос уявлявся як красиве антропоморфне явище, або тіло людини, то пластика середньовічного зразка вже є динамічною. Саме у ці часи виникають перші граматики танцю. Вони набувають своїх елементарних рушійно-динамічних констатацій. Новий час «закріпачує» ці граматичні системи у класицистських нормативних кодексах. Новітній час, який пов'язаний з надзвичайною трансформацією танцю: стиль модерн, сезони С.Дягілева, діяльність А. Дункан, згодом Дж. Баланчіна – це найяскравіші ознаки трансформації танцю. Згодом Дж.Баланчін перевтілює модерн у неокласицизм і до останніх часів, до 94 року життя зберігає цей образ у танці.

Людина, яка живе в сучасному світі індустріальної цивілізації, знову бажає повернутися у золотий вік, який адсорбований в ритмічному візерунку китайського походження, у ритмі ієрархічних сіткоподібних структур картезіанського зразка, у ритмі дискурсивних практик постмодерну. Все це є одна «евритмія», яка еволюціонує. Важливо для розуміння міфа є те, що в ньому існує літургія повторення, циклічність, та реальність, яка передбачається через певний час. Ця ритуальність і ця циклічність буття, звичайно, приваблювала всіх. Вона залишається глибинним фундаментальним витоком хореографічного мистецтва. Якщо звернутися до фундаментальних поштовхів міфології, то є сенс вказати на міфологічну школу, яка сформувалася в нашому контексті досліджень О. Потебні, О.Веселовського, Л.Леві-Брюля, К. Леві-Стросса та ін.. Наприкінці ХІХ століття знаходять масу археологічних пам'яток, які характеризують фундаментальний простір людського існування в давні часи. Можна сказати, що у 1890-х роках і раніше були відкриті пам'ятки, що характеризують верхній палеоліт. Це петрогліфи Північної Африки, а також були знайдені та ідентифіковані фрески – зображення Тассілін-Аджера, у Тибеті, Сахарі, живопис Драконових гір в Південній Африці, петрогліфи Аїра. Це вражає. Зображення, свідчать про танець. Танець ще молодого людства, яке тільки починає зображувати себе

упросторі можливих далеких світів. Увесь цей простір можна бачити лише у ритуально-міфологічних зображеннях, де хореографія як мистецтво не існувала, не існував і танець у нашому розумінні. Але танець існував як ритмічна, рушійна та пластична цілісність людини в просторі зображення. Важливо, що розписи в печерах Альтаміри увесь час вважалися підробкою, лише згодом була здійснена ідентифікація. Люди не вірили, що у той час існували такі завершені і такі гармонійні зображення. «З 1901 по 1933 рік, – пише В. Міріманов, – щорічно відбуваються повідомлення про нові відкриття. Лише у Франції у той час було знайдено більше двадцяти місць з великою кількістю пам'ятників первинного мистецтва, живопису, малюнків, рельєфів. У той же час багато місць, знайдених в Іспанії – в Кантабрії, поблизу Середземноморського узбіччя, де в 1903 – 1919 роках були знайдені наскальні зображення, які відносяться до епохи мезоліту. У ті ж роки повідомляється про відкриття наскальних зображень на території Швеції, Норвегії, Італії, у Сибірі, а також у багатьох районах Сахари, Південної, Центральної і Східної Африки. У числі найкрупніших ансамблів палеолітичного і мезолітичного мистецтва, відкритих у 40-50х роках: печера Ласко, (Дораонь, Франція, 1940), печера острова Леванзо (біля Сицилії, 1950), печера Руффіньяк (Лот, Франція, 1956), нові комплекси в Тассілін – Аджері (Сахара 1957 – 1961), Капова печера – (Урал, 1959), печера Дель Роміто (Калабрія, 1961)».

Цікаво, що можна побачити як саме у ті часи виявляються сліди міміки, пантоміми. Так, існує безліч слідів негативних викарбовувань рук у різних печерах. Руки обмазували фарбою і залишали, таким чином, відбитки на стінах. Особливо вражає орнаментальний простір цих слідів у Ріо Пінтурас (Патагонія, Аргентина). Це начебто, танець білих, темних, білих на темному, чорних на світлому, рук, які утворюють настільки експресивний простір, який може і зараз схвилювати не одного експресионіста, або постмодерніста. Тобто танець як слід реальності, а не



лише антропоморфний простір зображення тіла, його трансформація у жестуальній активності людини у палеолітичному просторі, вражають. Важливо помітити, що розподіл на чоловіче-жіноче не був актуальним у палеоліті. Ми так звикли до понять «матріархат», «патріархат», «чоловіче», «жіноче», що нам не зрозуміло, що у ті часи існувала полівалентність статевих ознак. Так, у різних регіонах у печерах знайдено схожі мотиви: убитий бізон, а поруч – жертви боротьби з ним, чоловіки і жінки. На одному зображенні можна побачити групу фалічних зображень, символізуючих чоловіків, вбитих на цьому полюванні, а в іншій печері – зображення птаха на жердині. Це зовсім інша емблематична реальність, яка відображує жінку. Усі припущення до цих пір не мають ідентичних еквівалентних визначень. Так, до сих пір ми не знаємо, наскільки ця полівалентність була структуротворчим, «хореографічним» елементом зображення. Але те, що взаємозамінювалися «чоловіче» і «жіноче», свідчить про те, що світ існував у просторі не біполярних розподілів, а, навпаки, як нерозчленована маса, або цілісність, що створювала загальний ритм та устрій космогенезу. В.Міріманов пише: «За останні три десятиліття на території колишнього СРСР – переважно у Сибірі і Середній Азії – виявлена величезна кількість наскальних зображень. Компетентний у цьому питанні А.А. Формозов вважає, що кількість окремих зображень на цій території, включаючи живопис та петрогліфи, вірогідно нараховує мільйони» [126, с.27]. Виникає питання, звідки така активність? Чому саме так людина намагалась увіковічити себе в просторі зображення? Зображення пов'язується з ритуалом. Програваючи сцену вдалого полювання на бізона перед зображенням, люди вірили, що вони досягнуть також результату в житті. Більше того, реальність ритуалу і реальність справжнього полювання не розподілялася. Це і свідчить про синкретизм міфа як єдність міфологічних інтенцій або спонук зображувальної активності людини. Ми, однак, не можемо говорити про танцювальну активність, про

ритмічну активність. Але про те, наскільки динамічні зображення і, як вони структурують простір в лінійних, циклічно розкиданих на десятки метрів композиціях, можемо зрозуміти, наскільки активно була людина у своєму бутті тих часів. Важливо, що поруч із натуралістичними зображеннями подавалися і символічні. Вже у верхньому палеоліті символізм досягав певної межі. В.Міріманов пише: «Проблемним є визначення певної межі між знаком і вкрай схематизованими примітивними зображеннями. Кожен із розповсюджених зображувальних сюжетів, як вульва, фалос, жіноча фігура, голова і фігура тварини можуть бути презентовані лаконічною схемою. Серед «знакових» форм, котрі не повністю втрачають зв'язок з висхідним образом, – «текти форми» і «клавні форми», трикутники, миндалевидна форма, коло з радіальною лінією, прямокутники, подвоєна пряма лінія, «ялинка», що є знаками вульви і фалоса. При цьому немає підстав вважати – як часто буває – знаком ті ж самі об'єкти, які зображені реально. Натуралістичні і повільно стилізовані зображення принципово відрізняються від тих, які набули статусу знаків: натуралістична форма унікальна, знакова – універсальна. Абстрактні структури існують як прості (одиничні) і складні (комполітні). Одинична абстрактна структура – це знак або символ, складна – «орнамент» [126, с. 41-42].

Отже, здатність до синтезу, до узагальнення існувала у верхньому палеоліті. Важливо, що у палеолітичному, менш диференційованому просторі картина світу, символи, які виражають форму життя, є, в сутності, актом самоусвідомлення. Усвідомлення загальності живого – перший крок до класифікації, що є свідком глибинної інтуїції людини.

Палеолітична реальність свідчить про першовитоки хореографічної культури. Танець як невід'ємна частина ритуалу, як міметизм, як міміка, як жестиальність, яка зафіксована танцем рук, долоней, які залишилися на стінах, доносять простір первинного осягнення простору як

ритмізованої реальності. Фактично палеоліт – колиска ритмології хореографічної культури.

Варто привести декілька витримок, що характеризують міф більш пізнього зразка. Г.Франкфорт, Г.А. Франкфорт, Дж.Уілсон, Т.Якобсон пишуть про те, що давні люди, як і сучасні дикуни, завжди розглядали людину як частину суспільства, а суспільство включене в природу, залежно від космічних сил. Для них природа і людина не протистоять одне одному. А тому їм і не повинні відповідати два різних способи пізнання. Природні явища постійно мислилися в поняттях людського досвіду, а людський досвід – поняттях космічних явищ. Саме тут ми торкнемось надзвичайно важливого для нашого дослідження розрізнення між давніми і нами. Фундаментальна різниця у відношеннях сучасної і давньої людини до навколишнього світу полягає в наступному: для сучасної людини – світ явищ є в першу чергу «Воно», для давньої, примітивної – він є «Ти» [182].

Міф для первісної людини виявлявся не пустим або неодушевленим, але насиченим життям. Життя проявлялося у особистостях, у людині, у тваринах, рослинах, у кожному явищі, з котрим людина зтикається. У спаласі блискавки, у незнайомій лісовій прогаліні «Ти» може бути явищем споглядання, воно переживається як життя, що зустрілося з іншим життям. Воно захоплює все єство людини. Зустріч життя з життям! Цей етап проходить через усі реалії хореографії. Хореографія, як культурницький синтез, як симбіоз міфа і всіх інших інсталяцій метакультурних взаємодій свідчить про те, що це не одне життя на сцені, а два. Одне наявне, а інше – умовне, символічне, яке існує поза рухом, поза пластикою, поза архітектонікою, яка залишається в тому хореографічному образі, який не дорівнює художньому образу, а є всезагальним образом культурницького синтезу, що зберігає потенціал культуротворчості міфа.

Варто зрозуміти, що зображення, сама його рушійна динамічна цілісність пов'язана з простими ясними реаліями. Орнаментальна конфігуративність свідчить про те, що вона була рушійно-динамічною і пластично-архітектонічною. Пластика існувала як просторова замкненість контуру орнаменту, нанесеного на певний архітектурний чи природний фрагмент середовища. Архітектоніка як розгорнута структурна цілісність моделює універсум. Це невід'ємні елементи світоустрою неоліту. Він вже завершений, символічний, структурований по вертикалі й горизонталі, чого не було у палеоліті. Це, фактично, передумова горизонтального дискурсу (нашарування горизонталей), який виникає в усіх пізніх стаціонарних культурах, що структурується у контексті композиційної системи «групування», за Ф.І. Шмітом[203].

Можна запитати – коли зникає первинний синкретизм у хореографічній культурі? Якщо говорити, що він зникає з первинним міфом, то це одна реальність виміру хореографії. Так вже перші стаціонарні цивілізації дають можливість зламу синкретизму. Виникає спеціалізована хореографічна діяльність, яка, з одного боку, належить сакральному виміру, а з іншого боку, стає профанною, тобто входить у світський простір культури. Але, можна побачити ще одну лінію подолання синкретизму – іманентно-хореографічну. Так, балет досить пізно був виокремлений із надр опери. Він вийшов саме із оперного мистецтва стараннями Новера, який вважається реформатором хореографічного мистецтва. Чому? Тому, що балет стає самостійною сферою культуротворення і є самостійним мистецтвом. Тобто ми бачимо два типи синкретизму: один – ритуально-магічний, міфологічний, а інший – іманентний, хореографічний.

Виникає іще одне запитання: коли після відокремлення танцю від ритуально-міфологічної дійсності буття міфологічної людини виникають перші граматики танцю? На жаль, С.М. Худеков та інші помічають виникнення систем нотації досить пізно. Але ми повинні зрозуміти, що

тут потрібно шукати еквівалентні реалії. Так, перші «граматики» архітектури виникають як своєрідні міфологічні моделі світогляду в Єгипті, в Китаї та інших стаціонарних цивілізаціях, але лише у Давній Греції вони набувають значення авторського проекту. За твердженнями Лукіана, ми не побачимо ніяких театральних танцювальних систем у Давньому Римі, бо танцювальні системи не були зафіксовані так рано, як їх зафіксувала архітектура і інші види мистецтв. Виникає питання – чому? Можливо, вони до нас не дійшли, а може потреба в класифікації і у граматичі танцю, на відміну від архітектури, стала більш пізньою. Все ж таки танець не вважався таким «фундаментальним» мистецтвом, як архітектура й інші види мусічних мистецтв.

Наведемо деякі дані, щоб відчутти сам колорит і системотворчі інтенції хореографічної культури стаціонарних цивілізацій. «У» («оу»), або «Ю» («уо»), за китайською, «танець», не давав старокитайцям уявлення про стрибки, піруети, кабриолі, загалі про теперішню хореографічну мудрість. У них танок складався з жестів, поклонів і зіставляв собою спосіб виявлення різноманітних почуттів, що хвилювали серце людини. Серьозно, велично рухалися вправо, вліво танцюристи, опустивши голову, і підіймаючи очі до неба. Пози, жести і рухи повинні були давати глядачеві розуміння про сутність дій. Не було ніякого весілля під час виконання. Це була ходяча мімічна мораль, яка приклонялася перед силою. Тому і темп музики, що регулював рухи танцюристів був завжди повільним й величним, що, зрозуміло, знаходилося в залежності, від незручного національного костюма, а особливо від не зручного взуття», – пише С.Худеков [188, с.27].

Отже, це своєрідний характерний образ, який говорить, що рух залежав від нерушійності одягу, взуття, від моралі і т. д. За цим усім стоїть інша реальність ідеації – відмінювання ідеї у просторі ритуалу, а це відмінювання не могло бути експресивним, динамічним. Воно могло бути саме тим космологічним, за китайським зразком, що відповідало

світогляду давнього китайця. У ті часи граматика танцю утворювалася у таких восьми танках: Іві-мен – рух хмар на честь небесних духів; Такнен – великий колообіг, який виконувався у той час, коли імператор приносив жертву на круглому вівтарі; Та-гієн – загальний, коли приносили жертву на чотирикутному вівтарі; Та-тао – розмірний, один із самих граціозних танків при жертвоприношенні чотирьом видам світил; Гіа – зображуючий добродетель, правителя Гіа, танок був повільним та величним, цей танок слугував для прославлення горних та річних духів; Та-гу – у пам'ять духам жіночого стану; Та-у – великий, войовничий, в пам'ять предків чоловічого стану, служив для побудження воїнської доблесті або для прославлення перемоги; У-гієнтзе – танець руху води при жертвоприношенні земним духам, а також при святкуванні на честь предків і для прославлення дев'яти основних чеснот [188, с.28]. Тобто ми не побачимо самої граматики, а побачимо морфологію, хореографічний інструментарій ритуалу. Але окрім цих танців існували ще і інші, так звані «малі танці». Вони здійснювалися в іншому просторі – позаритуальному. Фу-у – танець прапору на честь духів землі й жатви, який танцювали та тримали невеличкий прапорець, вишитий різними кольорами. Іу-у – танець білого пір'я, він існував для прославлення духів чотирьох країн світу, який виконувався з купою білого пір'я. Гоанг – рід містичного птаха Фенікс, у танцюрів у руках були палички з різнокольоровим пір'ям. Мао-у – танець бичачого хвоста, коли махали джгутами на кшталт бичачих хвостів, число виконавців була не обмежене, танцем диригували чотири мандарина, котрі при цьому зобов'язані були виконувати правила китайського етикету. Кан-у – танець зброї на честь духів війни (танцюристи тримали у одній руці щит, в іншій – сокиру). Ген-у – танець людини, він мав менше значення, ніж попередні: їм керували лише два мандарина [188, с.29].

Китайського прикладу вже достатньо для того, щоб зрозуміти тісний зв'язок з ритуалом. Нашою метою у цьому розділі є: прослідкувати

сміслоутворення танцю в просторі культури від палеоліту, міметичної жестуальної реальності, символічної реальності неоліту, ритуальної реальності перших цивілізацій до першої інтерактивної цивілізації – Давньої Греції, де у танець прийшов великий рух. У Давній Греції можна споглядати розгорнуті оповідання у танці, і вже структуровану реальність танцю, де він фактично входить в простір мусічних мистецтв.

Міф давньогрецький, міф палеоліту й неоліту – це зовсім різні міфи. Давньогрецький – це вже розгорнута антропоморфна реальність, це великі нарації. Це міф, в якому існує в згорнутому вигляді генеза хореографії. Грецький міф в хореографії панував поки не закінчилася доба класицизму, тобто до кінця XVIII століття. Грецька хореографія – це злет міфологічних уявлень, а також симбіоз традицій, який поєднав у собі інтуїції індуїстських, єгипетських і інших спонук танцю. Греки стають піратами, торгівельниками, внаслідок нестачі землі вони не могли здійснювати таке господарство, яке існувало в Єгипті, наприклад, а були вимушені займатися іншою сферою діяльності. Саме ця динаміка була спонукою і для створення динаміки танцю, як і хореографічної культури в цілому, культури європейського зразку. Хорея пов'язана з «небесною Батьківщиною», яку оспівував Платон [143].

Небесна Батьківщина людства і гармонія стають образом співмірності, все це – засади грецької естетики і, разом, хореографії. Числа, які були визначені в неоплатонізмі як боги, число як божественна інтенція у піфагорійців стають засадою пропорції. Пропорція як за Платоном у «Тімей» стає основою для багатьох пропорційних міркувань в архітектурі, скульптурі. Створений Поліклетом канон, який він визначив у статуї – ідеалі гармонії – все це відображувалося й у грецькому танці. Але наслідків таких гармонізаційних систем і таких пропорційних вимірювань танцю, які ми маємо в космологічному вигляді у Платона, у його «Тімей», ми не маємо.

У грецьких творах танцю ми бачимо різноманітність їх існування, і бачимо ритм, як загальну домінуючу номінацію. С.М. Худеков пише, що греки назвали «ритмом» порядок і пропорційність, при русі. Той же самий порядок щодо відношення звуків називався «гармонією». Поєднання ж ритму і гармонії виразилося словом «хорея», котрого немає у жодній мові, тому, що ніде слово «танець» не включає в собі поняття єднання з музикою та поезією. У подальший час виникає слово «хородія» для визначення спільності музики з танцем [188, с. 93]. Але ми будемо використовувати слово «хорея» як більш глибинне, більш фундаментальне і більш космологічне для того, щоб зрозуміти, як саме «хор», оркестри відображували єдність людини і Всесвіту. Космологічна всеєдність стають наскрізною інтуїцією хореографії у цілому.

Із введенням християнства, танець не зник з арени культуротворення. С.М. Худеков відмічає, що поступово змінилися норми і звичаї хореографічної культури. Танець із піснеспівом в честь язичьких божеств був повинен втратити свій минулий характер. Проте, знищення давнього культу здійснювалося не відразу. Так, танці існували в католицьких церквах аж до XVIII століття. Танцювали єпископи, духовенство, танцювали перед храмом, хоча вже існувала заборона на проведення танців. Проте танець залишався як реліктовий акт проведення богослужіння. Існують цікаві свідчення, наприклад, фреска з танком янголів. Це пізні часи, але це образ, що свідчить про те, що танець ще довго не зникає з християнської літургії.

Танець в цей час ставав літургійним, драматично-фіксованим. Його не слід спрощувати. Не слід казати, що він занепав. Танець став просто іншим, з'єднався з містерією, що стає частиною культу, частиною того, що звано «релігаре», тобто єднання всіх людей, на площі, в храмі. Танець стає частиною масової події, яку звать літургія, або ритуал.

В XV столітті виникає опера. Італія стає Батьківщиною цього жанру, але балет спочатку не розумівся як окремий жанр хореографії, а



був вставками, доповненнями до оперного мистецтва. Отже, простір єднання з оперою ніколи не був порушений, і тепер в операх є вставки балетного характеру, які збагачують драматургію й вокальний простір опери, надають їй більш поліфонічного визначення. Хореографія Відродження, потім бароко вражає помпезністю конських балетів, величезних видовищ з кіньми, каруселями. Все це давало можливість розуміти хореографію, як диверсіменти, тобто видовищні субструктури.

Це спонукало до того, щоб танок диференціювався як окремий хореографічний жанр. Виникають перші граматики хореографічної культури. С.М. Худеков не є авторитетом в цій сфері, хоч і зібрав багато матеріалу. Проблема палеографії в хореографії ще потребує свого визначення.

Виникає танець як окремий жанр, або вид мистецтва, що і пов'язують суто з хореографічною культурою. Але хореографічна культура – це не іманентні жанри, види і стилі, які виникають у певний час, а весь культуровимірний простір, у якому відбувається стратегія формотворення танцю – від синкрезму, до синтезу, від міфологізації до індивідуації. Коли ж виникає індивідуація хореографічного образу? В європейській культурі – в добу Відродження. Антропоцентрична світоглядна парадигма свідчить про індивіда, який займає місце Бога. Адже танець традиційно зберігав свої форми і майже не відрізнявся від попередніх реалій свого здійснення. Вибух відбувся пізніше. Після епохи бароко. Після того, як жанр «балетті» був відокремлений від опери. Виникає окремий жанр специфікованої хореографії, балет як специфічне мистецьке явище.

Про індивідуацію хореографічного образу можна говорити в контексті культурних здійснень саме тоді, коли виникає проміжна фігура, людини, яка виконує функцію організатора вистав. С. Дягілев став одним із перших продюсерів, який був генеративним механізмом формування смаків і самої історії сучасної хореографії. Відомо, що С.

Дягілев почав з того, що наслідував хореографію стилю «модерн», М. Фокін розгорнув блискучий ряд вистав, але був швидко усунутий з посади першого балетмейстера. Це місце зайняв В. Ніжинський, поки не захворів, потім – Дж. Баланчін, С.Ліфарь.

Після смерті Дягілева його трупа існувала під керівництвом Сержа Ліфаря, але це був вже зовсім інший балет. Дж. Баланчін поїхав до Америки і там здійснив один з найсучасніших проектів хореографічного неокласицизму. Таким чином, індивідуація образу досягає свого апогею з введенням продюсерства і тих стратегем, які пов'язані з опосередкуючою діяльністю. Зараз це зветься «брендинг», що пов'язано з рекламою, але тоді це було пов'язано з тим, що була людина, яка брала на себе економічні обов'язки просувати проекти уперед.

Образ у хореографічному творі є внутрішньою формою стосовно зовнішньої – лексичних і композиційних елементів. Тому найважливішим принципом є створення образу «від себе» (за методом Станіславського). Ідеальний образ, який створює балетмейстер засобами хореографії, викликає яскраві, складні асоціації, що відтворюють почуття, думки, ставлення людини до навколишньої дійсності в її реальному та ідеальному значенні, виявляють музичну драматургію твору. Основним матеріалом для створення образу слугує лексика танцю. Образність лексики залежить від цілісності хореографічного твору, його теми, ідеї. Зв'язок лексики, композиції з ідейним змістом опосередкований образною системою. Образ – це діалектична єдність змісту і форми.

### **Висновки до першого розділу**

Отже, мистецтво танцю - одне з найдавніших і найкрасивіших; воно входить у число мистецтв, які є результатом і водночас актом творчості. Створюється танець пластикою людського тіла, що розгортається у часі і просторі. У мистецтві танцю час заломлюється і виражається через рухи тіла, зрозумілі і близькі сучасній людині. Танцювальні мотиви, складаючись у суворій відповідності до законів ритму, створюють цілісний художній образ.

1. Для вивчення процесів, які обумовлюють унікальність мистецтва і його видів, необхідно розуміння тісного взаємозв'язку людського існування та буття навколишнього світу. Тому особливе значення набуває виявлення антропологічних основ комунікативної спрямованості хореографії. Діалектично необхідним компонентом пізнання світу як цілісності виступає художній досвід індивіда, що спирається не стільки на логічний досвід пояснення явищ, скільки на чуттєво-емоційне їх осягнення. Усвідомлення цього факту актуалізує звернення до дослідження емоційно-інтелектуального боку художньої творчості.

2. Хореографія—вид мистецтва, в якому завдяки ритмічній зміні систематизованих художньо зумовлених положень людського тіла створюються танцювальні образи. Художня виразність хореографії як особливого виду мистецтва складається з пластичних поз, танцювальних рухів (па), їх ритмічного і динамічного малюнку, жестів і міміки виконавця. Досягаючи органічного поєднання зазначених елементів, хореограф доносить до глядача характер героя, глибину психологічних переживань й сутність зображуваних подій, разом з цим виховує, формує особистість, передає глибокі філософські смисли. Все це знаходить якнайповніше втілення у сценічності хореографічного спектаклю, в якому хореографія постає у синтезі з іншими видами мистецтва: музикою, літературою (лібрето), образотворчим мистецтвом (декоративне оформлення).

3. Завдяки втіленій образній специфіці, хореографія виступає загальноприйнятим засобом комунікації, який забезпечує трансляцію і акумуляцію культурного коду.

4. Танець – це вид мистецтва, в якому головним засобом створення художнього образу є танцювальна мова, тобто це рухи, міміка, жести і положення тіла танцівника. Танцювальна лексика, є і танцювальна мова, яка являється текстом хореографічного номеру. Все це стає танцювальним текстом, лише в тому випадку, якщо підкоряється думці. Танцювальне мистецтво – один з найдавніших виявів народної творчості, безпосередньо

пов'язаний з музикою. З іншого боку, можна сказати, що танець передає своєю специфічною мовою знання, вірування, мистецтва, моральність, закони, звичаї і деякі інші здатності та звички, засвоєні людиною як членом соціуму. Втакому розумінні танець також виходить за рамки лише виду мистецтва. Ця формула перегукується з розумінням культури. Танець – це величезний пласт людської культури, який вбирає і передає своїми власними методами і засобами весь соціально успадкований комплекс способів діяльності і переконань, які складають сутність нашого життя.

5. Поняття «хореографічна культура» є досить містким і охоплює різноманітні процеси та окремі події, художні тенденції і діяльність митців, пов'язаних із танцювальним мистецтвом тощо. Поняття «сценічна хореографічна культура» є досить містким і охоплює різноманітні процеси та окремі події, художні тенденції і діяльність митців, пов'язаних із сценічним танцювальним мистецтвом.

6. Значення здатності до ритмовідчуття і його ролі в пізнанні світу і творчості усвідомлювалось в перших філософських вченнях. Поняття гармонії і ритму мислились як універсальні характеристики впорядковуючої тенденції Космосу. Євритмія – мистецтво благообразних рухів в танці і благозвучності у музиці, вважалась показником розумності людини.

7. Танець – мисленнєвий, творчий процес. Не можна обійти розгляд такого фактору, як уява суб'єкта та об'єкта. Творча, художня уява – це нібито входження у внутрішній світ образів. Це здатність мислення перетворювати, переломлювати чуттєве сприйняття світу крізь призму почуттів, таланту. Фантазувати, створювати свої неповторні образи, свої картини, свої моделі буття.

8. Художній образ танцю створюється легкими і красивими рухами тіла. І, сприймаючи танець, ми в першу чергу бачимо привабливу зовнішню форму: пластику тіла, жести. Внутрішній сенс досягається поступово і опосередковано через рух людського тіла. Чим більше ми відходимо від зовнішньої зображальності і прагнемо до внутрішнього асоціативного

проникнення у відтворюване явище природи, людського буття, взаємовідносини, тим більше узагальнюється ідея твору, а внутрішня образність надає танцю довголіття.

9. З одного боку танець – це людська пластика, танцююче тіло, а з іншого – феномен руху людського духу. Нематеріальний бік танцю є елементом чуттєвого сприйняття людини. Зазначене дозволяє дійти висновку про те, що мова пластичного художнього висловлювання може бути заабстрагованою, «алогічною» з точки зору зовнішнього просторового світу, володіючи при цьому внутрішньою логікою та змістовністю досить високого рівня. Завдяки цьому вона спроможна відтворювати глибинні психічні процеси, і, як породження природних властивостей людської особистості, сприйматися в усій своїй різноманітності.

10. Індивідуалізація хореографічного образу вперше була зазначена іменем Новера, але суто символічно – як реформатори балету, того, хто вивів балет із синкретизму оперної події. Адже індивідуалізація образного простору танцю була вже визначена у добу Відродження, коли сам культ тіла, антропоцентризм і персональність події набувають окремих усталених ознак. Гармонійні системи А.Дюррера, Леонардо да Вінчі, Л.Б. Альберті свідчать, що їх було стільки, скільки існувало авторів. Стільки ж існувало видів антикви, тобто алфавіту на основі римського нарису. Добу Відродження завершує маньєризм, де варіативність досягає своєї межі, яка вже визначається у танку бароко, у більш пізніх системах, які належать наступним століттям.

Саме за часів Людовіка XIV відбувся злет танцю, моди, кінських балетів – видовищних монументальних хореографічних споруд, які мали аналоги в архітектурі. Величезні фейєрверки, площі, палаци утворюють своєрідне тло для індивідуації образу у танці. Але індивідуалізація стає повною, коли виникає фігура продюсера, виникає розмаїття труп і стилістичних напрямів хореографічної культури, які відходять від

загальноприйнятих норм і конфігурацій культури. Це вже доба модерну, авангарду і постмодерну.

Тобто можна характеризувати хореографію як певну культуру, або культурно-історичну цілісність, яка має свої настанови, традиції, принципи формотворення і принципи самоздійснення. Засадою такого само здійснення є міф, ритуал, хорея, аритмологія та аретей.

11. Танець є відображенням епохи. Через танець ми можемо досягнути устрій соціуму, спробувати зрозуміти спосіб мислення і звички людей, їх характер та психологічні особливості. Емоції візуалізуються через тілесність, перетворюються на танцювальний малюнок, ритм, динаміку, які створюють закінчений художній образ. І хоча цей образ узагальнений, але саме завдяки або всупереч абстрактності й умовності мова танцю інтернаціональна.

12. Характерною рисою духовної культури початку ХХ століття стала кардинальна зміна світоглядних координат, побудована на усвідомленні неспроможності старих форм відтворювати нову реальність. У мистецтві спостерігалася «децентралізація» естетичних домінант, багатостильовість й боротьба протилежних за художнім змістом творчих напрямків. Загострений індивідуалізм філософсько-естетичних принципів, які демонструвала тогочасна художня культура, набував значення провідної тенденції, акумулюючи у собі стан кризи людської суб'єктивності, зневіреної у здатності розуму досягнути увесь устрій універсуму й створити гармонію у суспільному житті.

13. На теоретико-концептуальному рівні осмислюється феномен танцю й передусім українського народного танцю як соціокультурного та мистецького феномену. Збережений багатовіковими традиціями танець функціонує повнокровним життям лише за умови сценічного втілення у художній обробці хореографа та виконання професійними танцюристами.

14. Сценічний танець є одним з основних видів танцю, який призначений для певної глядацької аудиторії і несе певний глибокий зміст. Сценічний танець відрізняється від танцю народного, бального (побутового)

тим, що їхні компоненти побутують у повсякденному житті й виконуються передусім «для себе» (для задоволення естетичних потреб самих танцюючих), не потребуючи глядацької аудиторії. Становлення сценічного танцю історично пов'язане з виникненням професійного танцювального мистецтва. Розвиваючись і видозмінюючись протягом століть, він органічно спирався на народно-побутові танцювальні традиції.

15. У XVII ст. почала складатися сучасна система сценічного танцю з поділом на класичний (його різновиди) та народний. У подальшому вона розвивалася й удосконалювалася, вбираючи елементи інших пластичних і танцювальних систем (народно-побутових, бальних танців, драматичної пантоміми й вільної пластики). Відмінність між даними видами танцю полягає в їх специфічній мові вираження художнього образу, який закладений в хореографії. А саме, мова класичного танцю – інтернаціональна, мова ж народного танцю – національна.

16. Сучасний стан теорії сценічного танцю позначається деякою термінологічною недосконалістю. Необхідність осмислення нових якостей сучасної сценічної хореографії спричинена динамізацією синтетичних процесів духовної культури, коли все відчутніше проявляється контамінація художньої й позахудожньої реальності за взаємопроникнення її з реальним життям. Внаслідок утворюються нові жанри й техніко-виконавські особливості танцювального мистецтва.

17. Сучасна сценічна хореографія – це синтетичний жанр мистецтва, що постає результатом втілення задуму постановником-хореографом як специфічна форма вияву естетичної практики постмодерну.

## РОЗДІЛ II

### СЦЕНІЧНА ХОРЕОГРАФІЯ ЯК РІЗНОВИД УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

#### 2.1. Становлення української сценічної хореографії.

У кожній країні розвиток хореографічного мистецтва відбувався неоднаково. Він міг спиратися на класичні традиції балету, починати спочатку, забарвлюватися особливостями танцювального фольклору певного народу, або ж, впливаючи на естетику танцю модерн, народжувати нові, оригінальні колорити танцювальних композицій.

У добу Середньовіччя найцікавіші танці Італії і Франції запозичувалися іншими країнами й асимілювалися там, але це не створювало небезпеку розвитку самобутніх національних танцювальних культур. З настанням епохи Ренесансу актуалізується значення світського танцю й іманентної йому побутової музики. Танець поступово диференціюється на народний (селянський) та вишукано-аристократичний. Розвиток танцювальних рухів відбувався шляхом зростаючої консолідації «м'якої манери» (*la maniere dance*). У відповідності зі стильовими тенденціями епохи еволюція танцю позначалася ускладненням принципу просторового візерунку. Своєї вершини ця тенденція досягла у XVII-XVIII ст. в абсолютистській Франції [54].

Французька балерина Марі Салле (1707-1756 рр.) здійснила спробу замінити важкий громіздкий одяг танцівниці легким платтям, який не перешкоджав рухові. Англійський танцівник і хореограф Джон Уївер (1673-1760 рр.) уперше почав ставити сюжетно-дієві балети, відмовившись від вокалу та декламації. Австрійський хореограф Франц Хільфердінг (1710-1768 рр.) вводив у свої вистави достовірні картини народного життя й реальних дійових осіб, майстерно розкриваючи засобами балету їхні переживання.



Французька танцівниця Марі Камарго (1710-1770 рр.) досягла розкріпачення танцювальних рухів, укоротивши спідницю й відмовившись від підборів.

Вагомий внесок у розвиток сценічного танцю здійснив французький хореограф і теоретик Жан Жорж Новерр (1727-1810). У своїх балетах «Психея і Амур», «Смерть Геракла», «Медея і Язон», «Іфігенія у Тавриді» та ін. він засвідчив себе постановником-новатором. Митець створював спектаклі, характерні логікою драматургічного розвитку. Його постановки позначилися виразною танцювальною пантомімою й динамічним класичним танцем. Ж. Новерр послідовно прагнув природності почуттів й правдивості характерів своїх персонажів, відмовився від традиційних масок, за якими ховалися обличчя акторів. Ж. Новерр обґрунтував свої хореографічні принципи у відомих «Листах про танець і балети» (1749 р.), які було видано 1760 р. у Ліоні та Штутгарті. У цій праці викладено засади класичної балетної вистави з логічно й послідовно розгорнутою дією та сильними, яскравими героями, здатними розкрити свої почуття у класичному танцеві та пантомімі.

В Україні хореографічне мистецтво на його класичних засадах початково розвивалося у салонних формах. Салонне вітчизняне мистецтво зародилося у період формування української родової аристократії за історичної доби Просвітництва. Аристократичні салони XVIII-XIX ст. були осередками поширення новинок літератури, живопису й театру, вишуканих форм танцювального мистецтва європейської школи.

Протягом тривалого часу Західна Європа була світовим центром розвитку хореографічного мистецтва та відповідної фахової освіти. Танцювальна культура Європи в аспекті вивчення розмаїтих мистецьких процесів та специфіки їх розгортання в окремих країнах тривалий час привертала увагу науковців. Вже перші розвідки з проблем генези європейського балетного театру сформували окремий напрямок мистецтвознавчих досліджень. Його становлення відтворило як загальні закономірності поступу наукової думки XX століття, так і особливості

розвитку хореографічної культури – специфічної сфери вияву творчого мислення і світобачення різних народів і поколінь. Основну частину досліджень складають праці західно-європейських та російських вчених, що присвячені класичному балету, зародженню й розвитку модерних танцювальних напрямків (Г. Беляєва-Челомбітько, Л. Блок, М. Ельяш, К. Закс, Р. Косачева, В. Красовська, В. Тейдер, І. Турська, А. Хаскелл).

Розвиток хореографічного мистецтва Європи на початку ХХ століття позначений істотними зрушеннями, зумовленими вимогами часу: руйнуванням традиційних світоглядних пріоритетів, взаємодією строкатих художніх напрямків. Естетика балетного спектаклю романтичної епохи вичерпала себе. Шаблонна конструкція та драматургія постановок, умовність відображення історичних і національних деталей, віртуозно досконала, але позбавлена змістовності традиційна виконавська манера були несумісні з вирішенням сучасних мистецьких завдань. Історично закономірним став процес оновлення академічного балету, що виявився у переосмисленні і модернізації танцювальних форм та традиційних виразових засобів. Але з середини ХІХ ст. мистецьку естафету переймає Росія. Заснована ще 1738 р. у Санкт-Петербурзі артистична школа готувала блискучих віртуозів – солістів балетного мистецтва, які успішно виступали не лише у себе на батьківщині, а й за кордоном; таким був, зокрема, знаменитий Тимофій Бублик, запрошений на Віденську балетну сцену.

У мистецтвознавчій літературі розробка проблем історичного та стильового розвитку хореографічного мистецтва України здійснювалась за декількома напрямками: становлення української народно-сценічної хореографії (Г. Боримська, М. Загайкевич, В. Купленник, Ю. Станішевський), розвиток техніки та лексики українського народного танцю (В. Авраменко, К. Василенко, В. Верховинець, Р. Гарасимчук, А. Гуменюк), новітні танцювальні течії (М. Пастернакова). Окрему групу складають праці, присвячені творчості видатних балетмейстерів В. Авраменка, В. Верховинця, М. Соболя (Л. Барабан, П. Білаш, В. Коломієць, І. Книш, М. Коць, Р.

Пилипчук, Ф. Погребенник, Ю. Станішевський). Проте хореографічна культура ХХ століття до цього часу не була предметом комплексного дослідження. В існуючих роботах фрагментарно висвітлені лише деякі аспекти її генези (М. Пастернакова, І. Книш та ін.). Об'єктивною причиною цього була відсутність можливості у вітчизняних науковців ознайомитися і опрацювати документальні джерела та необхідні матеріали, які зберігались у спецфондах архівів України, приватних бібліотеках та наукових центрах діаспори. Важливе значення мала й та обставина, що за державною приналежністю тогочасна Галичина була закордонним регіоном, а тому на хореографічну культуру поширювались ті ж цензурні обмеження, які стосувались будь-яких «нетипових» для соціалістичного суспільства явищ. Це спричинило наявність істотних прогалин в історії вітчизняного танцювального мистецтва, а відтак – ускладнило розробку концепції розвитку сценічної хореографічної культури України

Еволюція українського танцювального мистецтва, досить ґрунтовно проаналізована у працях вітчизняних науковців (К. Василенка, М. Загайкевич, В. Пасютинської, Ю. Станішевського та ін.), відобразила закономірності поступу європейської хореографічної культури, але мала певні характерні ознаки й особливості.

Утвердження народного танцю як сценічного жанру суттєво сприяло подальшому розвитку національної хореографічної культури.

Український сценічний танець вважається започаткованим постановками у XVII ст. інтермедій та вистав аматорського театру. На сценах кріпацьких театрів ХУІІІ – ХІХ століть, поряд з класичними, часто виконувалися характерні танці, зокрема й українські, які включалися у дію або ж утворювали творчість М. Кропивницького, М. Заньковецької, П. Саксаганського, Н. Садовського та ін. в українському професійному театрі.

Поняття «сценічна хореографічна культура» є досить містким і охоплює різноманітні процеси та окремі події, художні тенденції і діяльність митців, пов'язаних із сценічним танцювальним мистецтвом тощо [140].

Основними видами сучасного сценічного танцю є танець у балеті й естрадний танець. Найважливішою рисою, яка відрізняє балет від інших видів драматичного мистецтва, є відсутність словесного тексту.

Формування балету як самостійного виду сценічного мистецтва розпочалося в Італії у XVI ст. поряд із розвитком бального танцю на основі народних танців та його професіоналізації і театралізації, коли перші танцівники і професіонали-танцмейстери намагалися встановити певні правила та принципи виконання «благородних» танців, на основі яких починала складатися класична танцювальна школа, яка відіграла вирішальну роль у становленні балетного театру як самостійного виду сценічного мистецтва.

Важливим чинником збагачення образної лексики хореографії та музики у процесі історичного розвитку балетного театру, особливо з появою його національних форм, не переставали бути плідні зв'язки з фольклором[54].

Інтермедії відтворювали картинки народного побуту, а їх образно-виражальні компоненти, зокрема, танці, близькі до народних фольклорних зразків (наприклад, інтермедія з «Драми про Олексія, чоловіка божого» (1673 р.), що змальовувала весільний обряд.

Поряд з анакреонтичними, пасторальними і трагедійно-героїчними пантомімічними хореографічними виставами все більш помітне місце в репертуарі займали комедійні характерні балети-дивертисменти з елементами російського національного танцювального фольклору. Варто згадати балет-дивертисмент «Забава на святках» (1767 р.), поставлений учнем відомого австрійського хореографа Ф. Гільфердінга – талановитим балетмейстером Г. Анджоліні. Останній, за свідченням Я. Штеліна, познайомившись «з російськими танцями, створив надзвичайний балет з старовинних російських танців, до яких він підібрав музику з відомих російських пісенних мелодій. Балет мав величезний успіх» [205, с. 35].

Дивертисмент (франц. Divertissement – розвага) – це вставний хореографічний або вокальний номер, що виконується між актами театральної вистави. З початку XVIII ст. під цією назвою з'явилися окремі музичні п'єси, а потім і збірники п'єс розважального характеру. Найчастіше цю музику створювали для камерного ансамблю або невеликого оркестру, у декількох частинах. Починаючи з XIX століття цей термін набув трохи іншого значення. Так стали називати музику, подібну з попури.

Одночасно з такими, чисто музичними дивертисментами, у Франції з'явилися дивертисменти музично-сценічні. Це були вставні, найчастіше балетні, але іноді і вокальні епізоди в драматичних або оперних спектаклях.

Один з перших дивертисментів з'явився у комедії Ж.-Б. Мольєра «Шлюб з примусу» (музика Ж. Б. Люллі). Відомі дивертисменти цього композитора і до інших п'єс уславленого французького комедіографа. У подальшому дивертисменти писали відомі західноєвропейські композитори, починаючи з Ф.Й. Гайдна (1732-1809 рр.) та В.А. Моцарта (1756-1791 рр.)

Іноді дивертисменти складають цілу розважальну виставу, свого роду концерт усередині спектаклю. Таким є дивертисмент у другому акті балету П. І. Чайковського «Лускунчик».

В Україні дивертисмент було включено у вистави народно-побутового характеру з початку XIX ст., а саме: пісні, танці й розмовний діалог. Український народний танець у якості дивертисменту прикрасив перші постановки «малоросійської опери» І. Котляревського «Наталка Полтавка» (1819 р.). Це допомагало високохудожньому розкриттю образів та характерів літературних героїв, сприяло реалізації емоційної змістовності й колоритності театрального дійства. Елементи народного танцю використовувалися постановниками і інших театральних вистав в якості барвистої кінцівки масових мізансцен та фіналів. Зокрема, хором і танцями завершувалася вистава «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка (1836 р.), часто виконувана тоді на сценах домашніх театрів оперета П.

Котлярова «Любка, или Сватанье в селе Рихмах» (30-40-і роки XIX ст.), окремі дії в «Чарах» К. Тополі (1834 р.) тощо.

Становленню танцювальних традицій українського драматичного театру успішно сприяла діяльність корифеїв вітчизняної сцени: М.Кропивницького, І. Карпенко-Карого, М.Садовського, П. Саксаганського, М. Заньковецької, Г. Затиркевич-Карпинської та ін. Зокрема, М. Кропивницькому належить перша спроба сценічного прочитання «Назара Стодолі» Т. Шевченка. Пізніше П. Ніщинський створив до цієї вистави музичні фрагменти «Вечорниць». Ці хорові й танцювальні сцени органічно вплеталися у композицію вистави, тяжіючи до окремих концертних номерів типу дивертисменту.

Побутові драми з піснями, музичні комедії посіли у репертуарі українського професійного театру належне місце. Цей специфічний своєю образністю та поетичністю жанр став цінним надбанням демократичної культури, адже забезпечив широкі можливості презентації на сцені народних типів і характерів, правдивого змалювання картин народного побуту.

XIX ст. позначилося включенням народних танцювально-лексичних елементів (характерних танців, вставних жанрово-побутових епізодів з фольклорними хореографічними інтонаціями) у канву класичних балетних вистав.

У творах І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка та їх численних послідовників хореографічні номери стали важливим компонентом драматургічної побудови, значною мірою допомагали етнографічна орнаментация сюжету традиційно визначили особливе місце танцювального фольклору в цих п'єсах.

Прагнучи передати поетичну душу народу, життєрадісність його світосприймання, автори народно-побутових драм, комедій зверталися саме до танцю. Він виконувався по ходу дії окремими особами, а ще частіше танець використовувався як барвіста кінцівка масових мізансцен і фіналів.

Народні традиції розвивалися, поступово засвоюючи досягнення світової хореографії і музики. Проте особливості вітчизняного фольклору стали важливою опорою для кристалізації національної специфіки української хореографії, її оригінальних стильових особливостей.

Про існування у Києві професійної балетної трупи із застосуванням класичних дивертисментів вперше згадується у 1823 р. Одночасно з нею діяли музично-драматичні театральні трупи приватних антреприз І. Штейна і Л.Млотковського (1834-1838 рр.), Богданових (1848 р.), М. Піона (1853 р.), І. Сєтова (1870 р.), Х. Ніжинського (90-і рр.) та ін.

У першій чверті XIX ст. у Києві та Харкові поряд з балетами класичними, у постановці І. Штейна та Л. Молотковського періодично здійснювалися балетні вистави з дивертисментами. Після закінчення драматичних і оперних спектаклів, а також в антрактах між діями виконувались танцювальні номери, які сприяли поживленню глядацького інтересу до хореографічного мистецтва.

В українській професійній хореографічній культурі важливе місце належить С.Гулаку-Артемовському (1813-1873 рр.), авторові опери «Запорожець за Дунаєм». Зацікавленості цього композитора і драматурга танцювальним мистецтвом сприяли деякі важливі обставини. Передусім, постійне прагнення орієнтації у творчих пошуках на етнографічно-фольклорні джерела та художні образи з народного життя. Цією рисою позначилися вже перші творчі спроби С. Гулака: музика до сценічних постановок «Весільний поїзд у Малоросії» та «Картини степового життя циган» (1851) [78].

У простому за композицією водевілі «Ніч напередодні Іванового дня», який налічує лише три музичні номери, домінує хореографічний – «мазурка». Зазначений твір є цікавим зразком танцювальної музики з чітким, жанрово-характеристичним ритмічним малюнком, виразною наспівною мелодією й контрастним співставленням ліричних і динамічно стрімких епізодів.

Особливої уваги, у контексті становлення українського балетного мистецтва, заслуговує поставлений 1852 р. у Петербурзі вокально-хореографічний дивертисмент «Українське весілля». У ньому з семи музичних номерів чотири були призначені для танцю. У рецензії на спектакль відомий театральний критик О. Серов особливо наголошував на хореографічній природі твору з надмірним наслідуванням польському балетові «Селянське весілля»: «Так само, як і польський оригінал, «Українське весілля» не більше ніж дивертисмент, що складається з різних українських танців, які виконуються під хоровий спів» [111, с. 94-95]. Справді, не виключено, що на думку перенести на сцену народний весільний обряд наштовхнув С.Гулака-Артемовського зарубіжний балет. Але безперечно, що композитор пішов у створенні свого «Весілля» оригінальним шляхом, максимально використовуючи різноманітні художні засоби й лексичні здобутки українського традиційного національного хореографічного мистецтва.

Наявність танцювальних епізодів у «Запорожцеві за Дунаєм» (1863 р.) логічно зумовлена також жанровими особливостями твору. Адже саме у лірико-комічних операх сольний та ансамблевий танці, як і жартівливі пісенні куплети, належать до характерних, часто уживаних форм сценічного вислову.

У танцювальній сюїті з опери «Запорожець за Дунаєм» привертають особливу увагу її інструментальний виклад та відсутність вокально-пісенного елемента. Танці у цьому творові органічно спираються на етнографічну основу; це живі, яскраві зразки музичного мелосу, заснованого на фольклорних інтонаціях. Але вони не є обробками народних мелодій, як це раніше практикувалося в тогочасному українському театрі; йдеться про оригінальні твори композитора, позначені неповторністю індивідуально-творчого мислення.

27 жовтня 1867 р. відкрився стаціонарний Київський театр, де у 1893-1909 рр. працювала балетна трупа під керівництвом польських



балетмейстерів С.Ленчевського та М.Ланге. З приходом до Київської опери балетмейстера і танцівника Варшавського театру С. Ленчевського була збільшена за артистичним складом балетна трупа, яка спромоглася показати одноактні дивертисментні вистави «Приморське свято», «Малоросійський балет» та «Жнива в Малоросії» (сезон 1893-1894 рр.), а також класичні вистави «Фея ляльок», «Коппелія» (1903) й деякі ін.. У цих постановках польський хореограф успішно запозичив елементи українських народних танців, які виглядали дещо стилізовано й виконувалися під українські пісенні й танцювальні мелодії, підібрані балетмейстером та диригентом Д. Пагані. В 1895 р. С. Ленчевський поставив також одноактні дивертисментні балетні спектаклі «Свято угорських циган» та «Космополітана». Але найкращою його роботою (до складу Київського балету було залучено вісім пар кордебалету й двох солістів на чолі з прямою-балериною М. Ланге) стали темпераментні й ефектні польські танці в опері М. Глінки «Життя за царя» («Іван Сусанін»), поставлені у вересні 1901 р. під керуванням диригента І.Паліцина [162, с. 4].

Велике значення для утвердження національного стилю у вітчизняній хореографії мав розвиток сценічних форм українського народного танцю. Широко увійшовши наприкінці XIX ст. у музично-драматичні та музичні вистави національного театру корифеїв, український народний танець став їхньою колоритною окрасою й дієвим засобом розкриття ідейно-образного змісту. Кристалізація стильових особливостей та форм українського народного сценічного мистецтва відбувалась у взаємодії декількох тенденцій: збереження фольклорних зразків майже у незмінному вигляді при перенесенні на сцену (В. Верховинець) й театралізації танців, що передбачала ускладнення лексичних засобів та композиції, використання елементів класичної хореографії, пластичної поліфонії тощо (Х. Ніжинський, М. Соболев). Утвердження народного танцю як сценічного жанру суттєво сприяло подальшому розвитку національної сценічної хореографічної культури.

Реалістичні традиції українського акторського мистецтва, засновані М. Щепкіним, який першим приніс на сцену «справжню малоросійську народність з усім її гумором та комізмом», беруть початок саме з «Наталки Полтавки». «До нього ми бачили в театрі тільки грубі фарси, карикатури на співучу поетичну Малоросію, яка дала нам Гоголя! Щепкін тому міг це зробити, що його дитинство і молодість минули на Україні, що він зріднився з її звичаями і мовою. Чи можна забути Щепкіна в «Москалі-чарівнику» та «Наталці Полтавці?!»»[155, с. 8].

Геніальний російський актор був одним із фундаторів народних традицій сценічного виконання українського танцю, підпорядкованого розкриттю характеру персонажа й колізій вистави. Про щепкінський «танець в образі» писав згодом професор Московського університету Д. Крюков: «Якою мірою художність руху тіла важлива для створення сценічного образу, свідчить живий приклад нашого незрівнянного Щепкіна, коли, граючи роль старого козака (виборного Макогоненка.- Ю.С.) у «Наталці Полтавці», він, приспівуючи, танцює на сцені. Скільки простоти і добродушності в цьому танці! Який простір душі виявляється в кожному русі, й до того ж скільки благородства в кожній позі!.. Треба сказати, що цей козак у танці граціозніший і образніший, аніж багато добре вихованих героїв трагедії і всі водевільні джентльмени нашої сцени» [125, с. 220-221].

Реалістичні й глибоко народні акторські традиції М. Щепкіна, зокрема на ниві сценічного виконання українських народних танців, відродилися й розвинулися у натхненній артистичній творчості корифеїв національного класичного театру. В останній чверті XIX ст. у багатогранній, справді синтетичній акторській діяльності М. Заньковецької, М. Кропивницького, М. Садовського та П. Саксаганського щепкінські традиції виконання народних українських танців «в образі» розквітли й утвердилися на українській театральній сцені.

Багатобарвний, емоційно наповнений, іскрометний і задушевно-поетичний танець став окрасою українських спектаклів, користувався

величезним успіхом у глядачів, особливо під час гастролей українських труп у Москві, Петербурзі та за кордоном. Зокрема, під час гастролей у 1893 р. української трупи Г. Деркача у Парижі були показані «Наталка Полтавка» й «Назар Стодоля» Т. Шевченка з вокально-танцювальною картиною «Вечорниці» П. Ніщинського (поставлено учнем М. Кропивницького режисером О. Русловим). Зазначені танцювальні епізоди справили на публіку надзвичайно велике враження. «Особливо були захоплені всі у третьому акті масовими малоросійськими танцями, - писав рецензент після вистави «Наталка Полтавка». Остання картина мала колосальний успіх: співаків і танцюристів викликали по кілька разів і навіть примусили знову повторити народні танці» [133, с. 7].

В оперних, опереткових та музично-драматичних спектаклях М.Старицького, М. Кропивницького і М. Садовського формувалися художні принципи, стильові риси й танцювальна лексика сценічної хореографії, що увібрала щедрі здобутки народного танцю. Вагоме значення для розвитку українського балетмейстерського мистецтва мало співдружність танцівника Ф. Ніжинського з М. Кропивницьким й хореографа-фольклориста В.Верховинця з М. Садовським.

Створюючи танцювальні картини, українські балетмейстери прагнули, щоб танець не був вставним дивертисментом, а відповідав образно-режисерському рішенню постановника спектаклю й сприяв глибокому розкриттю змісту твору. До розв'язань складних художніх завдань хореографи йшли різними шляхами. В. Ніжинський, відштовхуючись від фольклорних зразків, театралізував танець, ускладнюючи його віртуозними рухами, запозиченими з класичної хореографії. В. Верховинець старанно переносив на сцену зразки народних танців і обрядів, записаних ним в українських селах, пристосовуючи їх до стилю спектаклю. Про це переконливо свідчить порівняльний аналіз танцювальної картини «Козак» В.Ніжинського в «Катерині» М. Кропивницького й танців, поставлених

В.Верховинцем у «Наталці Полтавці», «Утоплений» та «Чорноморцях» М.Садовського.

Наприкінці ХІХ ст. український танець посідає дедалі вагомніше місце на сцені спочатку драматичного, а потім і оперного театру. Ще не існує українського балету, але вже наявний потужний імпульс потреби у створенні нового виразного хореографічного дійства. Танець стає видом мистецтва, в якому спостерігається символічність й образно-мистецька узагальненість, він стає професійним заняттям. Театр корифеїв підніс феномен українського танцю з рівня побутового на рівень мистецький, демонструючи танцювальні «па» зі сцени.

У трупах М. Саксаганського, М. Старицького, М. Садовського задіяні були акторські хореографічні дуети та тріо із завданням виконання вставних номерів за наявності драматургічної розбивки вистави. Постановка дивертисментів та характерних танців сприяла підсиленню емоційного фону спектаклю.

Традиції української танцювальної драматургії особливо рельєфно втілилися у творчій діяльності М. Кропивницького (1840-1910 рр.). Більшість сценічних творів видатного вітчизняного драматурга, актора, режисера і композитора щедро насичена танцем і піснею. Про їх важливу роль у структурі п'єс свідчать уже жанрові визначення, дані у підзаголовках автором: «Комічна оперета», «Фантастична комедія-оперета», «Комедія в 3-х діях з співами». М. Кропивницький мріяв створити оперу за гоголівським «Вієм» (написав лібрето й підібрав частину музичного матеріалу), а його «Зальоти соцького Мусія» («Пісні в лицах»), названі оперетою-дивертисментом, являють собою оригінальну за формою музичну композицію, побудовану на матеріалі народних пісень.

Хореографічні номери у творах М. Кропивницького – потужний виражальний засіб, застосування якого допомагало авторові переконливо змалювати народні типи, звичаї і численні побутові деталі сюжету.

В п'єсах класика українського театру танець найчастіше вписується у розвиток дії як влучний штрих, додаткова характеристика позитивних персонажів, позначених відвертою симпатією постановника й глядачів: одчайдушного, задерикуватого запорожця, чумака, відчайдушних та кмітливих бурсаків. Як і в його попередників, танцювальна музика у п'єсах М. Кропивницького не виходить за межі фольклорних цитат (хоча більшість вокальних номерів у нього є суто авторськими).

Музичним супроводом до танцю у М. Кропивницького переважно виступає жартівлива пісня у хоровому або сольному виконанні. Серед пісень переважають широко розповсюджені у побуті гопачкові й козачкові мелодії: «Гоп, мої гречаники», «Якби мені або с'як, або так, якби мені запорізький козак» («Вій»), «Ой чи так, чи не так», «Ой так чини, як я чиню» («Невольник»), «Не тепер, не тепер по гриби ходити» («Пропала грамота») та ін. У «Пропалій грамоті», наприклад, запорожець танцює, одночасно приспівуючи й граючи на бандурі.

Для творчості видатного українського драматурга є характерним широке використання образів і засобів народного мистецтва, вірність етнографічним деталям, що знайшли своє вираження й у постановці танцювальних номерів. Цікаві аналогії доцільно провести між драматургічною побудовою другої дії «Вія» й феноменом народної вертепної драми. У зазначену п'єсу М. Кропивницького майстерно включено сольний гопак, стилізований єврейський із гумористичними приспівками танець, циганську темпераментну халяндру. Цією ж технікою позначене й звучання національно забарвлених музичних тем супроводу.

Епістолярна спадщина М. Кропивницького, ремарки до його п'єс та реплік дійових осіб містять чимало цінних відомостей про мистецтво танцю та професійні хореографічні терміни. Йдеться, зокрема, про народний танець Наддніпрянщини, елементи якого видатний український режисер популяризував у своїй сценічній практиці. Він уміло використовував динаміку танцю для розвитку сценічної дії, посилення змістово-акцентованих

сцен й посилення емоційної напруги окремих пластичних мізансцен. Митець усвідомлював дієвий потенціал української хореографії у сюжетній канві драматичної вистави і часто з успіхом виконував роль балетмейстера-постановника.

Успішність запровадження хореографічних елементів до канви театральної постановки безумовно вимагала універсальної виконавської майстерності актора. Корифеї українського театру були здебільшого чудовими танцюристами, непересічними майстрами народної хореографії. Велике враження на глядачів завжди справляв своїм мистецтвом танцю М.Садовський. «Скільки грації було в його постаті, в ракурсах голови, які оригінальні й легкі були па! Часто він ніби зупинявся на пальцях, розводив руки, ударяв один об один закаблуками, виразно поводив плечима і кидав на партнершу палкий погляд з великим, але стриманим темпераментом», - згадував актор І. Мар'яненко. Як артист українського театру, обдарований майстер цілком заслуговував на ту коротку, але виразну характеристику, дану йому народним артистом Росії М. Леніним: «Орел. Українська народна героїка. Це полум'я, поблизу якого спалахувало все, що було. Пластичний, піднесений, могутній!» [115, с.6].

Танцювальне мистецтво посіло важливе місце у великих українських операх другої половини ХІХ ст. Тут, як і в драматичному театрі, потужним стимулом запровадження хореографічних епізодів слугувало прагнення до правдивого й одночасно театрального ефектного відтворення побуту українського народу.

Схильність до живого малюнка й прагнення надати хореографічним епізодам картинно-жанрових сцен яскраво виявилось в центральному творі П. Сокальського – опері «Облога Дубна» (1878 р.), написаній за мотивами повісті М. Гоголя «Тарас Бульба». Хореографічні картини твору мали сприяти створенню рельєфних побутових замальовок козацького життя на хуторі (танець з хором № 11 у першій дії) та Запорізькій Січі (танець з піснею «Ішов Гриць з вечорниць» № 20 в другій дії).

Танцювальні епізоди в операх П. Сокальського свідчать про поступове визрівання у творчому середовищі українських митців все складніших і багатогранніших форм застосування хореографії в театральних спектаклях.

Нові широкі обрії у розвиткові хореографічного мистецтва на ґрунті оперних форм відкрила українському театрові творчість реформатора національного мистецтва Миколи Віталійовича Лисенка (1842-1912 рр.). Його творам притаманні високий ідейно-художній рівень, жанрова багатогранність, вільне й професійне володіння законами сценічного письма.

З 80-х рр. XIX ст. українське народне хореографічне мистецтво широко входить у музичні й музично-драматичні вистави національного класичного театру. Танець як невід'ємна складова частина художньо-цілісної синтетичної театральної дії стає промовистим засобом розкриття ідейно-образного змісту спектаклю і характерів персонажів. Разом з розвитком українського класичного театру, його режисури й акторського виконавства, утвердженням його реалістичної, глибоко народної естетики відбувся складний, часом досить суперечливий процес формування стильових особливостей і форм національної сценічної хореографії. М. Кропивницький, М. Старицький, М. Садовський, П. Саксаганський та їх учні знали й постійно вивчали багатющі скарби українського народного танцю, майстерно переносючи його зразки на сцену, тактовно театралізуючи їх.

Народний танець уже в першому періоді становлення українського національного балету набув повного «права громадянства» на театральній сцені, перетворився у важливий засіб драматичної виразності. Введення в театральні вистави народного танцю, перетворення його у танець артистичний і пов'язане з цим пристосування народної танцювальної музики до вимог професійного мистецтва значною мірою сприяло розвитку української балетної культури.

Широко увійшовши наприкінці XIX ст. у музично-драматичні та музичні вистави національного театру корифеїв, український народний танець став їх колоритною окрасою, дієвим засобом розкриття ідейно-

образного змісту спектаклів. Із засобу він дедалі частіше почав перетворюватися на ціль.

Український народний танець у найповнішій самобутності з'явився на київській сцені у постановці опери М. Лисенка «Різдвяна ніч», здійсненій режисером М. Старицьким й диригентом І. Паліциним у 1903 р. Органічно пов'язаний із розвитком дії невеликий танцювальний епізод у фіналі опери, за участі групи артистів балету, відповідав кращим народно-побутовим зразкам.

Важливу групу у спадщині композитора посідають танцювальні твори побутово-етнографічного плану. До них відносяться українська сюїта у формі старовинних танців (1867-1869 рр.), два концертних полонези (1875 р.), численні мазурки, полонези та вальси. Цим творам внутрішньо притаманні міцна опора на оригінальні фольклорні зразки, творення на цій основі художніх образів, життєлюбство і оптимізм, народна духовність.

На ярмаркових та балаганних видовищах український танець функціонував у найрізноманітніших сценічних формах. Почали утверджуватись на сцені поширені в народі танцювальні рухи, більшість персонажів, створених в українських спектаклях, вже не існували без танців.

У М.Старицького дивертисмент як окремий жанр українського театрального мистецтва набув подальшого розвитку. Усі компоненти вистави – акторське виконання, масові сцени, хор, танці, музичне та художнє оформлення представлялися як цілісний мистецький твір.

Проте наприкінці XIX ст. спостерігалися й непоодинокі спроби включення народних танців (наприклад, гопака) у виставу малоталановитими режисерами у суто розважальному плані, що звело нанівець значення компонентів хореографічного фольклору у спектаклі, знівельовалася психологічна характеристика персонажів, порушилася логіка сценічної дії. Вульгаризація музично-драматичного українського театру спричинила занепокоєння діячів національної культури (І. Франка, М. Старицького,



М.Кропивницького, І. Карпенко-Карого, М. Садовського, М. Заньковецької та ін.), які категорично виступили проти цієї «горілчаної гопакодії». На противагу цій небезпечній тенденції відбувалося переосмислення значення дивертисменту й феномену танцю як динамічної характеристики персонажа та важливого компонента сценічної драматичної дії.

У першій чверті ХХ ст. лідери-новатори деяких мистецьких груп зорієнтувалися на театралізацію та технічне удосконалення виконання українських народних танців. Активними провідниками принципів театралізації хореографічного фольклору стали Х. Ніжинський та його послідовник – талановитий український балетмейстер і віртуозний характерний танцівник М.Соболь.

В. Верховинець розшифрував й інтерпретував ряд характерних танцювальних рухів українського фольклору. Наприклад, дівчина в народно-побутовому танці не може високо піднімати руки й ноги – їй не дозволяє цього робити одяг. Стосовно національного костюма митець наполягав на максимальній наближеності до оригіналу, адже від цього залежала якість виконання танцювальних рухів. У народному вбранні з його важкою вовняною плахтою дівчина не могла реалізовувати техніку арабески, без якої у балеті не обійтись. Для солісток шили костюми традиційного крою, але полегшеної фактури. Танцювальні арабески у жінок здійснювалися не на 90°, як звичайно, а на 45°, зберігаючи головні вимоги національного фольклору щодо положення рук та корпусу. Видатний знавець і майстер народної хореографії В. Верховинець пояснював, чому в українському танці дівчина часто тримає руку на грудях – щоб намисто не гойдалося і не заважало, коли вона кружляє чи вклоняється [35, с. 11-12].

Митець, його однодумці засуджували феномен «малоросійщини» – вульгаризацію народного танцю й костюму, перенасичення танцювальної фактури зовнішньо ефектними та віртуозними трюками. К.Стеценко у зв'язку з цим писав: «Хіба несамовите гасання по сцені..., підскакування під стелю, якісь клоунські фокуси з шапкою, сідання на землю зо всього розмаху

– хіба це можна назвати українськими танцями? Хіба ці всі рухи без пластичності, без якої-небудь художньої норми і краси достойні української сцени? Ні, цілком ні» [173, с. 21 – 22].

Розгорнуті танцювальні картини в «Енеїді» М. Лисенка за поемою І.Котляревського, майстерно поставленій В. Верховинцем, стали видатним досягненням національної народно-сценічної хореографії і, певною мірою, заклавши художні засади майбутнього української сценічної хореографії. Хореограф зумів не лише підпорядкувати «вірні копії» народних танців яскраво-комедійному та гостро-сатиричному режисерському рішенню, а й надати хореографічним епізодам виразної характерності, розкривши через них риси персонажів опери [142, с. 27]. Мріючи про український професіональний балетний театр, він наголошував, що той «мусить бути народним, своєрідним, а таким стане він тоді, коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок...» [35, с. 18], В. Верховинець не лише уводив зібрані й записані народні танці у спектаклі М. Садовського, а й створював самостійні танцювальні вистави–дивертисменти, називаючи їх тематичними хореографічними вечорами.

Балетні трупи при театрах міст Києва, Харкова й Одеси кінця XIX-початку XX ст. здебільшого використовувались у танцювальних сценах опер. Вагомі позитивні зміни відбулись завдяки творчій діяльності у Київській опері балетмейстера С. Ленчевського (1893-1909 рр.) та його наступників – К. Зелевського і А. Романовського. Збагачення балетного репертуару у Київській опері відбулося також завдяки зусиллям відомих російських митців О. Кочетовського (1915-1916 рр.) та М. Мордкіна (1919 р.). Останній здійснив постановку танцювальних сцен на українському матеріалі до опер «Утоплена» М. Лисенка (у співпраці з В. Верховинцем), «Галька» С.Монюшка та ін. Сприятливим для розвитку національного балету були щорічні гастролі відомих російських артистів. Завдяки цим гастролям, зокрема, М. Мордкін досить регулярно виступав на Україні, а у роки

громадянської війни працював, крім України, також у Грузії. Його вплив на балетний театр цих регіонів дуже великий.

Київ уперше побачив М. Мордкіна в 1915 році. Разом з балериною Маргаритою Фроман він зачарував місцеву публіку ним же поставленим балетом з модним східним антуражем «Азіаде». А в 1919 році, приїхавши у Київ з голодної Москви, він відкрив тут хореографічну школу, для якої орендував приміщення в Молодому театрі на вулиці Прорізній. До речі, разом з М. Мордкіним у Київ приїхала відома в майбутньому акторка Валентина Чистякові, яка згодом стала дружиною Л. Курбаса. Курбас, до речі, заразив своїми зухвалими ідеями й авантюристичного москвича, запросивши його балетмейстером у Перший Державний український музично-драматичний театр. До цього М. Мордкін уже ставив танці у знаменитій київській постановці Коте Марджанішвілі «Фуенте овехуна» («Овече джерело»). Зокрема його «Танець плащів», поставлений у цьому спектаклі дихав молодістю, могутністю, силою народу-переможця. Танець переживався мімічними сценами і був мало схожий на балетний дивертисмент, підкорювався драматичній дії. Цей спектакль став значною віхою в історії українського революційного театру. У числі перших постановок виявився балет «Азіаде», де сам Курбас зіграв роль Шейха. Паралельно разом з Маргаритою Фроман М. Мордкін відновив танці, що раніше виконував з А. Павловою. Хореограф натхненно готував балетні номери для опери Монюшко «Галька». Прем'єра була призначена на 30 серпня 1919 року. Однак у цей день Київ зайняла армія Денікіна [175].

На київській сцені в другій половині XIX – на поч. XX ст. танцювали в основному представники російської балетної школи, зокрема, московської, петербурзької і, звичайно, варшавської. Балетмейстери Варшавського оперного театру М. Піон, Х. Ніжинський, С. Ленчевський, К. Залевський, А. Романовський, орієнтуючись на зарубіжний балет (зокрема, на французький та італійський), саме під час роботи у Києві все більше відчували позитивний вплив російського балету. Починаючи з М. Піона, до балетних труп,

керованих польськими хореографами, постійно входили вихованці московської і петербурзької шкіл, а також артисти–українці. Варшавські балетмейстери, теж починаючи від М. Піона, постійно зверталися до репертуару російського балетного театру і, здійснюючи постановки вистав, народжених у Москві і Петербурзі, вбирали передові досягнення російського виконавського та балетмейстерського мистецтва.

Новаторська естетика західноєвропейської хореографії дала поштовх творчим пошукам О. Горського та М. Фокіна. О. Горський, видатний артист балету і балетмейстер (1871-1924 рр.) прагнув досягнути у танцювальному мистецтві драматизації, послідовності розвитку дії, історичної достовірності й стильової єдності. М. Фокін (1880-1942 рр.), реформатор балетного театру ХХ ст. у здійснених постановках спирався на поєднанні засобів театру й живопису, використовував симфонічну музику (М.А. Римського-Корсакова, П.І. Чайковського та ін.) прагнув висловити у танці світовідчуття сучасної людини.

Постановка М. Фокіним вистави «Карнавал» (1910 р.) стала репрезентативним феноменом «нового» балету. М. Фокін вивів на балетні підмостки персонажів комедії дель арте, яку настійливо відроджував у той час російський театр. Артистична техніка будувалася на напівтонах і напівнатяках: жест, погляд, лукава усмішка, нахил голови, дивовижна гама кольорів костюму. Тема масок і маскараду (на відміну від простодушної «Арлекінади» Дриго-Петіпа) трактується балетмейстером розширено – як символ загадковості й вічної мінливості усього земного. М. Фокіним була досліджена яскрава палітра селянських та міських танців. Їхнє творче переосмислення завершилося постановкою балетного шедевру «Арагонська хота», в якому фольклорна іскрометність поєднується з елементами класичного танцю.

Найвищим режисерським досягненням М. Фокіна стала постановка балету «Петрушка» І. Стравінського. Цей твір примхливо пронизує тема балагану, який іронічно інтерпретує реальну дійсність, й тема ніжної та

поетичної душі.. У техніці балету відсутні канонічні форми, танцювальні рухи дивовижно сплавляються з елементами пантоміми.

О.Горський у постановках танців застарілим умовним канонам протиставив принципи реалістичної дійсності і правдоподібності. Він інтегрував спектакль наскрізною лінією дії, драматизував танець, насичивши масові сцени ігровими моментами, залучив побутові, а іноді й цілком конкретні етнографічні деталі. Але не кожен класичного зразка балетний спектакль піддавався таким експериментам. Чимало творів, побудованих на інших естетичних засадах, неможливо було втиснути у нову схему. Своєрідною реакцією на соціальні колізії переломної епохи став спектакль «Любов швидка!», створений у 1913 р. на музику «Симфонічних танців» Е. Гріга. Балет сповнено роздумами про оздоровлюючі сили первозданної природи, праці на землі, цнотливої любові.

Європейська мистецька ситуація другої половини XIX ст. позначилася стрімким злетом драматичної літератури. Драма рішуче й наполегливо завойовувала сцену, підпорядковуючи її собі. Розпочався етап розгалуженої взаємодії літератури і безпосередньо театру. У західноєвропейських країнах з'явилися театральні колективи, орієнтовані на пропаганду драматургії, суто літературні театри. Йдеться зокрема про створені у Великій Британії на межі XIX й XX ст. «Незалежний театр», «Сценічне товариство» і театр «Корт».

Закономірним наслідком професійної диференціації суспільства стало утвердження постаті режисера – керівника сценічного дійства, який мав визначати загальну ідейно-художню спрямованість сценічної дії, організовувати весь театральний колектив на виконання поставленого завдання.

XX століття ознаменувалося пошук нових засобів художньої виразності, у тому числі й на ниві балетного мистецтва. Під впливом взаємного перетину різноманітних семіотичних зон поставали явища морфогенезу, народжувались пластичний театр, кіноживопис, зорова поезія, світломузика й стереотип «вільного танцю». Новаційні ініціативи в

хореографічному театрі першої чверті минулого століття значною мірою асоціювалися з іменами А. Дункан, Е. Жак-Далькроза, М. Вігман, Р. Лабана та інших митців, з ідеями яких пов'язане становлення так званого «танцю модерн» на теренах Європи та Америки. Цим поняттям охоплено різноманітні течії – від ритмопластики до «виразового» танцю. Діяльність adeptів «модерну», як і представників класичного балету, була орієнтована на збагачення й оновлення танцювального мистецтва.

Хореографи-модерністи повністю або частково заперечували класичні танцювальні традиції, що спричинило появу нових режисерських підходів й глибокі трансформації хореографічної лексики, розробку елементів нової символіки й посткласичного музичного оформлення спектаклів. Поступово поширилася тенденція розвитку малих форм, передусім, у жанрі камерного танцю. А. Дункан при постановці танцювальних композицій використовувала твори камерної музики, запропонувавши модернізацію пластичної мови й реформу традиційного костюму. Р. Лабан, спираючись на засадничі положення теорії сценічного руху Ф. Дельсарта, реалізовував у хореографічних постановках принципи експресіонізму.

Його послідовниця М. Вігман поглибила експресіоністичні пошуки в напрямку максимального втілення виразових можливостей танцю. Вона запровадила у сценічну практику, імпровізацію – спосіб спонтанного руху, в якому людина виражає себе відверто і точно й матеріалізує несвідомі сторони особистості [215].

У зв'язку з цим слід зауважити, що сучасна психологічна література пропонує цілий ряд інтерпретацій феномену імпровізації:

- імпровізація як вибір серед можливостей, що існують в даний момент, на противагу виконанню матеріалу, обраного раніше;
- імпровізація як вміння слухати власне тіло, простір та партнерів;
- імпровізація як один із змістовних аспектів автентичності.

Танець – це природне продовження людського руху, мова душі. На жаль, А. Дункан своїм досвідом самовираження в танці поділитися не

встигла, але за нею пішли інші хореографи, що поєднали танець із самопізнанням. На стику психотерапії і танцювального мистецтва і народилася танцювальна терапія. На початку 30-х років психотерапевти помітили, що стан пацієнтів значно поліпшується після занять у танцювальній студії. Американського хореографа Меріан Чейс дослідники вважають піонеркою танцювально-рухової індивідуальності. Її інтерес поступово зміщувався з виконавського мистецтва на процес дослідження індивідуальності в танцювальній імпровізації, допомагаючи своїм учням самовиражатися, боротися з комплексами і фізичними вадами і безперешкодно спілкуватися під час занять.

У 30-х рр. ХХ ст. національне хореографічне мистецтво збагатилося балетами лірико-драматичного жанру, так званими хореодрамами, в яких література посідала право першості. У цей період лібретисти, композитори, балетмейстери прагнули створювати новий тип музичного театру, зберігаючи ідейно-філософський зміст, характер і стиль літературних першоджерел.

У 1940-50-их роках М. Чейс перша застосувала танець як терапію. Вона переробляла, удосконалювала і розширювала свої ідеї і поступово створила принципи і методи, що зараз розглядають як теоретичну основу танцювальної терапії. Її глибоке розуміння ритмічного руху дозволило їй створити метод, за допомогою якого можна налагодити контакт і запалити життєву силу в тих, хто почуває себе зляканим або відчуженим. Вона виявилася здатною розбити бар'єр ізоляції і взаємодіяти на рівних із замкнутими, відстороненими і зруйнованими людьми. Основною концепцією, з якої виникають всі інші, є положення про те, що танець модерн-це комунікація, і, таким чином, він задовольняє основну людську потребу. Основний внесок М. Чейс лежить у розпізнаванні й у визначенні тих елементів цього танцю, що служать терапевтичним цілям, і у розвитку міжособистісної ролі терапевта на руховому рівні [212].

У процесі історичного розвитку танець модерн здійснив опосередкований вплив і на класичний танець. Цей аспект проблеми став

предметом зацікавленості багатьох видатних балетмейстерів ХХ століття, починаючи з А. Горянського, М. Фокіна і В. Ніжинського і завершуючи творчістю Дж. Баланчина та Ю. Григоровича. З середини 50-х рр. прагнення до синтезу й пошуки деякої нової мистецької мови сучасного танцю стали знаковими для зарубіжної балетної хореографії.

Вагомий вплив на розвиток сценічного танцю в Росії та Україні здійснив характерний танець, один з виразних засобів балетного мистецтва. На початку ХІХ ст. ця назва позначала феномен танцю у характері, в образі. Він застосовувався переважно в інтермедіях, де діючими особами виступали ремісники, селяни, матроси, розбійники тощо. Ці танці будувалися на рухах, що характеризують певний персонаж. У них нерідко практикувалися побутові жести, композиція ж була менш строгою, аніж у класичному танцеві. На початку ХІХ ст. італійський балетмейстер Карло Блазіс став називати характерним танцем будь-який народний танець, поставлений у балетному спектаклі. Це значення терміну збереглося донині.

Модерний танець часто демонструє переваги над природою і дійсністю (брейк данс). Тому у ньому можуть використовуватися протиприродні, незручні і складно повторювані пози і рухи.

У Росії інтерес до перетворення на сцені танцювального фольклору зріс на початку ХІХ століття в зв'язку з подіями Вітчизняної війни 1812 року. У дивертисментах І.М. Аблеца, І.І. Вальберха, А.П. Глуїжевського, І. К. Лобанова російський танець ставав провідним.

Процес трансформації народного танцю у характерний активізувався у період розквіту романтичного балету завдяки зусиллям постановників Ф.Тальоні, Ж. Перро та Ш. Дідло. За принципами романтизму, характерний танець або відтворював побут, протиставлений ірреальному світові сильфід і наяд, або ж романтизувався. У балетах зазначеного стильового напрямку головною виражальною рисою виконання характерного танцю став гротеск. Національний образ характерного танцю у класичних балетах був



позначений достовірністю. Зразки цього жанрового танцю, створені М.Петіпа і Л. Івановим, зберігали настрій і колорит, необхідний для розвитку сюжету. Балетмейстери і танцівники школи класичного танцю будували характерний танець на основі цієї школи.

Наприкінці XIX ст. було створено екзерсис характерного танцю (пізніше затверджений як навчальна дисципліна), за якого рухи народного танцю підпорядковувалися вимогам школи класичного танцю. Це дозволило у процесі постановки характерного танцю застосовувати закони хореографічного симфонізму – створення певних пластичних тем, контрапункту тощо.

Етапною для розвитку характерного танцю стала творчість М. Фокіна, який створив на його основі виразні засоби спектаклю і зумів утілити в них принципи симфонізму («Половецькі танці» О. Бородіна; «Арагонська хота» на музику М. Глінки). Дотримуючись законів хореографічної композиції, М. Фокін створив у танці образ народу, пластичний фольклор якого у побуті почав руйнуватися. Танцювальний фольклор вивчав також Ф. Лопухов 1886-1873 рр.), видатний артист, балетмейстер і педагог. Він збагатив танцювальними образами (вистави «Крижана діва», «Коппелія» Л. Дуліба, «Світлий струмок» Д. Шостаковича). Пошуки у зазначеному напрямку продовжили К. Голейзовський, В.Вайнонен та В. Чабукіані.

Тенденція популяризації західноєвропейської хореографії у світському російському суспільстві й викладання у спецшколах балетної грамоти дещо послабила статус народного танцю. Але він продовжував діяти природним життям на периферії, серед простого народу у селах і містах. Важливою для справи відродження українського народного танцю як складової драматичної дії стала діяльність театральної лабораторії «Березіль» керованої Л. Курбасом (1887-1937 рр.), видатним реформатором українського післяреволюційного театру. Творчій манері митця притаманне тяжіння до

форми народної трагедії та гри-гротеску. Значна роль при цьому відводилася пластиці, вокалу, використанню кінофрагментів тощо.

Л. Курбас глибоко усвідомлював стрижневе значення відчуття ритму як шляху досягнення цілісності й гармонії у побудові художнього часу. Ритм – це та основа, без якої неможливе створення на сцені театру триєдності слова, музики та руху.

Театр Курбаса кінця 10-20-х років був за своєю природою яскравим явищем бунтарського – стихійно-революційного, анти-буржуазного «лівого» мистецтва. Його театр був справжнім явищем європейського мистецького авангарду, який на сцені отримував підкреслено декларативне, «громагласне» втілення.

Слід зазначити, що авангард у мистецтві був зумовлений революційними подіями ХХ століття у соціально-політичній, економічній і, певна річ, естетико-художній сфері. Революційні перевороти, які підтримувалися європейською (в тому числі українською і російською) інтелігенцією, супроводжувалися «революцією в мистецтві», охоплювали усю ідеологічну сферу і були спрямовані проти всієї «консервативної» художньої культури.

Саме тому в авангардистському мистецтві, зокрема у мистецтві театральному, у контексті соціальної революції та всіх інших спроб здійснення соціальної утопії на перший план виходили прагнення «довести до кінця зруйнування старого мистецтва», «зруйнування старого світу» у цілому; набувала актуальності внутрішня необхідність революційного митця брати участь у революційному перетворенні дійсності, і зокрема «свідомості мас», творити нове, пролетарське, мистецтво.

Важливе місце в авангардистській концепції «модернового театру» Л.Курбаса відводиться танцю як сенсоутворюючому компоненту. Танець інтерпретується Л. Курбасом як «єдність простору і часу у русі», «масова ритмопластична поліфонія у рухові людини на сцені», яка уможлиблює здійснення мистецької імпровізації у трьох головних аспектах: «як абсолютне

регулювання й корегування того, що робиш; постійне тривання у тому, що буде, а не в тому, що є; абсолютна ритмова напруженість» [104].

Такий підхід передбачав звернення до автохтонного народного мистецтва танцю й розвитку на цій основі сучасної української хореографічної культури. У контексті розуміння митцем танцю як «єдності часу, простору і ритму» актуалізується ідея органічного зв'язку імпровізації з феноменом «експресивного танцю» й таким розвитком його нових модернових форм, який інтегрував би традиції та інновації. На жаль, ці ідеї не були належною мірою реалізовані у вітчизняній хореографічній культурі.

Л. Курбас був переконаний у тому, що традиційні принципи українського театру застаріли й втратили свою актуальність, тому застосування їх до нового репертуару є неможливим. Він прагнув творити нові цінності в їх вільному, нестримному розвитку. Концепція Л. Курбаса пропагувала відмову від упередженості й пошуку «тільки своєї правди. Мистецтво, котре не йде вперед, котре костеніє в традиціях, перестає бути живим, – воно мертво і перестає бути мистецтвом» [104,с.16].

З острахом й одночасно з інтересом, властивим революціонерам у мистецтві, митець очікував майбутнього, яке малювалося йому «не світлим і прекрасним, а страшним: предстоїть навала «грядущих гуннів»; насувається катастрофічна і невідворотна революція (містичний духовний смисл якої не викупає предстоячих руйнувань і страждань)». Він філософськи прогнозував неминучий «крах гуманізму», наводячи в якості симптомів зловісні літературні «формули» дійсності: «Грядущий хам», «Мелкий бес», «Возмездие», «Балаганчик», «Червоний сміх» тощо, що свідчать про трагізм культури як у Росії, так і на Заході.

Констатуючи симптоми занепаду сучасної йому театральної культури, Курбас з жалем наводить той факт, що «за всі роки у своїй масі український актор дістав тільки: танцювати фокстрота, трошки пластики, якої не вміє використати, поганенько триматися у фракку, але по-старому по суті він

зостається дилетантом, за якого грає грим, костюм, ситуація та літературна фраза. Все грає, тільки не він» [104, с. 678].

У цій ситуації першорядним завданням для актора і для режисера Курбас вважав наступне: «одкинути недоречне, другорядне, шкідливе: типовість, характерність індивідуальностей, тонкощі й вірність психологічних переживань, життєву правдоподібність гри і обстановки – і зосередити свою працю й увагу, щоб у своїй сфері держатися методу автора і ритмом і інтонаціями, рухом і жестом, почуванням і позами, світлом і тінями» [98, с. 19]. У своїй практичній діяльності реформатор українського театру повністю солідаризується з концепцією формування «актора-надмаріонетки» Гордона Крега [98]. Видатний режисер Г. Крег, постановник відомої опери «Дідона і Еней», був послідовним символістом в англійському мистецтві, який пересував акторів так само, як і маріонетку у макеті і спирався головним чином на власні постановчі плани. У творчості Г. Крега знайшла крайній вияв теорія режисера-диктатора, одноосібного автора вистави, який охоплює своєю творчістю індивідуальності акторів та автора п'єси [82].

Митець-новатор у режисурі, на думку Л. Курбаса, має «кожним нервом душі» відчувати передусім «гармонію звуків, фарб, ліній, форм, рухів, мелодій і слів», й лише співпраця його з іншими акторами, такими ж вільними у своїй творчості, такими ж «абсолютно чутливими до всякого дисонансу», є умовою створення «справжнього театру – театру актора» [104, с. 45]. Найпершим своїм завданням Л. Курбас вважав створення нового типу актора. Матеріалом для творчості митець обрав тіло виконавця, закликаючи спрямувати всю увагу на його особистісний розвиток. «Надати йому прекрасні контури і лінії, вистудіювати кожний мускул і нерв, навчитись володіти ним до повної досконалості; знайти всі можливості поз і рухів, примусити своє тіло говорити більш виразно і зрозуміло, ніж людське слово, показати через тіло все божеське і все сатанинське, що тільки є в природі» [104, с. 18], – такі вимоги висував Л. Курбас до повсякденної праці актора.

Першочергового значення у процесі такої підготовки Л. Курбас надавав «міміці, пластиці, танку й студіюванню рухів». Музика ж, підкреслював він, є основою розвитку почуття ритму, від якого залежить лексичне значення рухів, й тому вона «буде нами студіюватися з особливою уважністю». Геніальний український реформатор театру мріяв про організацію єдиної всеукраїнської театральної академії. Передбачав функціонування у ній різноманітних студій танцю, пантоміми, фізичної культури, декламації, музеїв; школи нових драматургів; інституту української режисури, бібліотеки світової драматургії. Він мріяв про створення театру, оновленого революцією через стадійність.

Балетне мистецтво 1930-60-х рр. позначилося створенням спектаклів на національні теми, де кожен епізод, вирішений засобами класичного танцю, був пронизаний самобутнім колоритом й підсилювався засобами характерного танцю («Серце гір» й «Тарас Бульба» В. Соловйова-Сєдого, «Весняна казка» Б. Асаф'єва за музичними матеріалами П. Чайковського і його «Бахчисарайський фонтан» тощо). Класичний танець збагачувався завдяки характерному, запозичаючи його виразні засоби. Поняття характерного танцю розширилося, хоча й включало у себе первісне значення – танець в образіві.

Хореографічне мистецтво ХХ ст. суттєво позначилося на розвиткові легкої музики: більшість інструментальних п'єс і пісень створювались з акомпанементом танцювального характеру. Напрям естрадного танцю репрезентувався переважно хореографічною мініатюрою, постановка якої за змістом була своєрідною ілюстрацією до відомих сюжетів. Більша частина постановок мала «кліпів» характер, оскільки постановка танцювальних номерів здійснювалася на сцені у супроводі естрадної пісні.

Характерним втіленням мистецького синтезу у вітчизняній хореографії стало поєднання класичного танцю з українським народним. Запозичуючи рухи, жести й пози класичного танцю, балетмейстри ускладнюють їх, творчо переосмислюють, надають їм нової форми та манери виконання.

Окремі класичні рухи у дещо зміненому вигляді збагатили лексику українського народносценічного танцю.

Функціонування синтетичних жанрів сценічного хореографічного мистецтва відбувається передусім на рівні техніки виконання. Спостерігається своєрідний синтез елементів класичного, народного, бального, архаїчного та інших видів танцю шляхом характерного для постмодернізму «цитування». На рубежі XX й XXI століть спостерігаються суперечливі тенденції та підходи у розвиткові української народної хореографії: від намагань зберегти її у «недоторканості» від різних інновацій до відмови від національних культурних традицій й створення лексики, альтернативної національним засадам українського танцю. Мистецька практика переконує у правильності пошуку певної «золотої середини» у творенні нових форм танцювального мистецтва.

Прагнення зрозуміти зміст танцю, передати самотутню красу народного першоджерела, донести до глядача теплу виразність мелодії, живу пульсацію пружинного ритму й глибину почуттів можливо, лише спираючись на потужну традицію. Золоту скарбницю народної хореографії складає сукупність стереотипів традиційних танцювальних рухів, інтерпретованих сучасними балетмейстерами.

Реставруючи хореографічне першоджерело, слід прагнути не дзеркально відновити стереотипний зразок, а його формотворчий принцип, розглядаючи традицію як духовний стрижень. При цьому необхідно враховувати постійно присутній феномен інтернаціоналізації – взаємозапозичення хореографічних набутків різних народів. Йдеться про активний зворотній вплив на українську танцювальну народну культуру польських мазурки та краков'яка, угорського чардаша, білоруської лявониhi, російської «барини» тощо. Поряд з іншонаціональними народними танцями до України ще у минулому столітті проникла культура бального («панського») танцю типу вальсу й полонезу, які інтегрувалися не лише у

міське, а й у сільське середовище завдяки активній діяльності кріпацьких театральньо-оперно-балетних труп.

Доводиться з цікавістю констатувати, що навіть український «козачок» протягом тривалого часу вважався «панським» репрезентантом придворної «малоросійської моди». Поряд з бальними танцями, світську хореографічну картину також представляли міські вуличні та «ресторанні», («корчемні») танці єврейського та циганського етнічного походження, виконувані під спів «куплетів» або романсів.

Розвиток традиційної української танцювальної культури на початку ХХ століття відбувався у взаємодії різних тенденцій, що відображає характерний для даного періоду і художній пошук. Найбільш потужною тенденцією виявився активний взаємовплив національних культур.

При всій видимій сталості і регламентованості форм народний танець завжди містив у собі готовність до змін. Він пропонував ніби загальну канву, а узор на ній кожний танцюрист вишивав по-своєму, у залежності від своїх уподобань і здібностей. Кращі з цих узорів переймалися іншими, закріплювались, перетворювались на традицію, щоб стати основою для наступних трансформацій.

У ході бурхливих соціально-політичних подій ХХ століття в Україні, в яких брали участь представники різних народів, що населяли Російську імперію, мало місце стихійне взаємопроникнення національних культур. У результаті набув чинності двоєдиний процес: досягнення української культури набували поширення серед інших народів імперії, а до українського побуту просякали й інтернаціональні та «загальноєвропейські» танці.

Народні виконавці кожної історичної епохи інтуїтивно осягали її пластичні віяння, відкидали застаріле, вносили нове. У своєму історичному русі хореографічні форми, не стільки змінювали одна одну, скільки попередні знімались наступними. Саме ці постійні модифікації, ця послідовна переробка і дозволила багатьом танцям пережити віки. Тому, зумовлений переосмисленням базових принципів естетики попередніх

періодів. Закономірним наслідком цих процесів стало реформування танцю, що відбувалось у двох напрямках: на основі класичного танцю і, навпаки шляхом відмежування, розриву з академічними традиціями і впровадження нових танцювальних форм.

У сучасному хореографічному лексичному фонді зустрічаються й «інтернаціоналізми» – рухи, які мають місце у танцювальному мистецтві багатьох народів і виконуються без особливих змін. Це здебільшого па масових і бальних танців – вальсу, польки, краков'яку.

«Архаїзми» у хореографічній лексиці є відроджені конструкції рухів минулих часів у поєднанні з відповідною манерою виконання. У творах на історичні теми вони відтворюють колорит епохи. Такими є партії старих осавулів у «Запорожцях» П.Вірського, образи козаків у постановці «На Січі Запорізькій» В.Михайлова.

Розвиток сучасного хореографічного мистецтва України відбувається під впливом процесів зближення та взаємозбагачення національних культур, які сприяють освоєнню нових виражальних засобів, й останні, трансформуючись, стають безцінним духовним надбанням етносів нашої держави.

Таким чином, формування характерних рис національної балетної музики й класичної хореографії виразно окреслилось у численних дивертисментах та окремих танцювальних номерах, які уводилися в українські класичні опери, оперети і водевілі. Особливо плідними та перспективними виявились прагнення українських композиторів й хореографів театралізувати різноманітні жанри і види танцювального фольклору. Народний танець й танцювальна музика влилися потужним струменем у музично-драматичне мистецтво, збагативши його образні і структурні засоби, набуваючи нових якостей та форм.

Поступово, від окремих танців у музичних і музично-драматичних виставах до танцювальних картин і своєрідних спектаклів-дивертисментів, еволюціонувала на сцені національного класичного театру українська



народно-сценічна хореографія. Утверджуючись у своїх двох, майже протилежних тенденціях – широкій театралізації народного танцю й перенесенні на сцену автентичних його зразків – українська сценічна хореографічна культура поступово набувала власних стильових особливостей.

Автохтонне самобутнє фольклорно-танцювальне мистецтво українців, яке у минулому відзначалося жанрово-тематичною сталістю, нині є відкритим іншонаціональним впливам. Зокрема, у «репертуарі» популярних побутових танців в Україні, який від часів вертепу включав гопак, аркан, козачок, метелицю тощо, належне місце посіли популярні танці: російські, білоруські, польські, чеські, молдавські, болгарські, угорські, циганські, французькі й німецькі. В умовах сучасної урбанізації та за потужного впливу мас-медіа сформувалося поняття «модний танець». При цьому різновиди танго, фокстроту, чарльстону, шиммі і т.п. є витворами західноєвропейського та американського походження.

Щодо впливу зарубіжної хореографії на розвиток сценічного танцю в Україні, то вона сприяла формуванню класичної національної балетної школи та європеїзації сценічної майстерності режисерів, танцюристів-професіоналів. Примножувались багатющі вікові традиції української хореографічної драматургії й музично-балетної класики.

Балетне мистецтво другої половини ХХ ст. є показовим з огляду на створення національно-колеритних балетних вистав, насичених елементами дієвого, характерного, та академічного танців в їх природному синтезі й художньо-образній досконалості («Серце гір» і «Тарас Бульба» В.Соловйова-Сєдого, «Весняна казка» Б.Асаф'єва за музичними матеріалами П. Чайковського й ін.). Результатом успішного мистецького синтезу у вітчизняній хореографії стало поєднання класичного танцю з українським народним.

## 2.2. Особливості осучаснення лексики українського сценічного танцю

Відмінною рисою української хореографії ХХ століття стала інтеграція народного й класичного танців. При перенесенні українського народного танцю на сцену відбуваються ускладнення його малюнку, технізація лексики й напруження динаміки, надання експресивності виконавській манері тощо. Одним з його популярних різновидів є танець модерн, заснований на методиці Марти Грехем. Для нього характерні рух босої ноги, щільно пригорнутої до підлоги усією стопою й пластика корпусу зі сполученням розслаблення та напруги. Це уможливило створення невідомих раніше рухових характеристик та їхньої координації.

Поряд з цим у першій половині ХХ століття на стику нових театральних форм з'являються і затверджуються інші пліни, одне з яких виливається пізніше у широкий бурхливий потік під загальною назвою естрадного мистецтва. Сучасний естрадний танець поєднує в собі численні жанрові різновиди, позначившись легкою пристосованістю до специфічних умов конвертування короткочасністю дії за високої зконцентрованості художніх виразних засобів, здатністю динамічно задовольняти мінливі смаки та потреби наших сучасників. Якщо у 20-х рр. минулого століття він був представлений народними танцями, чечіткою, салонними й пластичними танцями у сольному виконанні, то нині він збагатився груповими танцями girls й ансамблями народного та естрадного танцю, виступи яких користуються великою популярністю.

Використовуючи невичерпні можливості пластики людського тіла, хореографія протягом багатьох століть шліфувала і розробляла виразні танцювальні рухи. У результаті цього складного процесу виникла система власне хореографічних рухів, особлива художньо-виразна мова пластики, що складає творчий матеріал танцювальної образності. Відбираючи з невичерпного джерела, яким є народна танцювальна творчість, характерні виразні рухи, хореографія їх по-новому пластично осмислює, поетично

узагальнює, додає їм необхідну багатозначність і широту вираження. Виразні рухи лягли в основу класичного танцю, відмітні риси якого покликані виражати людський порив, активну спрямованість у незвідане, натхненність.

Еволюція системи зображувально-виразних засобів української хореографії супроводжувалась запереченням усталених естетичних норм.

У хореографії, як і в будь-якому мистецтві, немає художніх прийомів, гарних і придатних на усі часи. Художній прийом, природно й органічно ввійшов у загальну танцювальну палітру, служить розкриттю виразної природи танцювальної образності. Сучасність хореографічного мистецтва – це насамперед сучасність його хореографічного образного мислення, у якому зображальність і виразність завжди існують у єдності.

З початком ХХ ст. балетні хореографи-постановники звернулися до музичних творів симфонічних жанрів. Піонерами у цій справі стали видатні російські балетмейстери М. Фокін та О.Горський. М. Фокіну належать перші хореографічні інтерпретації популярних зразків російської програмної симфонічної музики: «Шахерезада» М. Римського-Корсакова (1910 р.) й «Франческа да Ріміні» П. Чайковського (1915 р.). Ці твори і донині у різних інтерпретаціях посідають чільне місце у театральному репертуарі. «Вмираючого лебідя» було поставлено тим же М. Фокіним у 1907 р. на музику однієї з частин програмної оркестрової сюїти К. Сен-Санса. О.

Жанрова хореографічна програма українського балетного постановника М. Соболя була уперше репрезентована 1910 р., а з 1914 р. керований ним колектив стаціонарно діяв у м. Харкові. Зазначена трупа презентувала театралізовані сюїти: «Весілля на Україні», «Запорізькі козаки», «Російське весілля», «Картини в горах Кавказу», «Польський бал» й «Українські дівочі хороводи». Балетмейстер наполегливо утверджував технічно складний танець, але віртуозність ніколи не була для нього самоціллю. Переважна більшість інших постановників захоплювалася театралізацією й надмірною віртуозністю, нерідко перетворюючи народний танець у демонстрацію присядок, повзунків, обертань та стрибків, зводячи

його до рівня розважального вставного дивертисменту. Відомий фольклорист і хореограф В. Верховинець вважав це «еквілібристикою в українській одежі під неможливо швидкий темп українського козачка» [35, с. 8].

Образна виразність танцю в українському драматичному театрі засновувалась на його природних емоційних особливостях: він підкреслював радісний настрій учасників народного свята, свідчив про буйну веселість та повноту життєвих сил того чи іншого персонажу. Лише в окремих випадках він набував більш тонких образно-сміслових відтінків.

Варто зазначити, що у другій половині XIX ст. на зміну сюїтно-дивертисментній побудові балетного спектаклю, характерній XVIII ст., приходять принципи циклічного розвитку музичних і хореографічних образів, утверджується синтез музичних і пластичних засобів відтворення. Певне зацікавлення цим видом національної культури виникло ще на початку XIX століття (20–30-ті рр.), коли могутня хвиля європейського романтизму поширилась в Україні. Етнографічні дослідження народного мистецтва, започатковані у той час, сприяли у подальшому глибокому вивченню особливостей цього виду хореографії.

Розгорнуті танцювальні картини в «Енеїді» М. Лисенка за іронікомічною поемою І. Котляревського, майстерно поставленою М. Садовським, стали вагомим досягненням національної народно-сценічної хореографії, сприяючи формуванню її нових художніх засад. Митець зумів не лише підпорядкувати «вірні копії» народних танців яскраво-комедійному й гостро-сатиричному режисерському рішенню, а й надати хореографічним епізодам виразної характерності, розкрити через них типові риси персонажів опери [142, с. 27]. Мріючи про український професійний балетний театр, М. Садовський сподівався, що він стане «народним, своєрідним, ... коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок...» [35, с. 18]. В.Верховинець не лише вводив зібрані і записані народні танці у спектаклі М. Садовського, а й створював самостійні танцювальні вистави-

дивертисменти, називаючи їх тематичними хореографічними вечорами [35, с. 18].

Поступово – від окремих танців у музичних та музично-драматичних виставах до танцювальних картин й своєрідних спектаклів-дивертисментів – на сцені національного класичного театру зростала українська народно-сценічна хореографія. Під впливом двох домінуючих тенденцій – широкої театралізації народного танцю й перенесенні на сцену його автентичних зразків – українська сценічна хореографічна культура реалізовувала самобутні стильові особливості.

Вдале поєднання драматичних та музично-танцювальних засобів сприяло виникненню високохудожніх театральних п'єс, які увійшли у скарбницю вітчизняного демократичного мистецтва. Твори М.Кропивницького й М.Старицького («Поки сонце зійде, роса очі виїсть», «Олеся», «Зальоти соцького Мусія», «Чорноморці», «За двома зайцями» та ін.) засвідчили появу своєрідного, позначеного національним колоритом жанру драматичної п'єси з музикою. Вміле й гнучке використання пісні й танцю суттєво збагатило виразні засоби драматургії й насатило емоційний зміст сценічного малюнка.

Танець у драматичному театрі виявився тим плідним ґрунтом, з якого виросла сценічна творчість українських хореографів початку ХХ століття.

Сценічне танцювальне мистецтво у творчості українських діячів минулого – важливий етап розвитку вітчизняного балету, органічно пов'язаного з драматичним театром в якості музично-танцювального оформлення популярних п'єс. Вплив хореографічної пластики на стиль авторського опрацювання музичного матеріалу виявлявся, головним чином, в активному посиленні та підкресленні чіткості метроритмічної організації, хоча й за рахунок деякого її спрощення і стандартизації. Цим пояснюється, наприклад, поява в мелодії «Ой за гаєм, гаєм» постійного пунктирного ритму, приведення до спільного знаменника метро ритмічної схеми ряду мелодійних полівок та зворотів.

Хорова фактура й гармонійна мова дивертисменту споріднені з ранньокласичним стилем музичного письма. У поєднанні з фольклорною основою воно утворює цікавий своїм прозорим музичним малюнком та стриманою емоційною настроєністю образно-інтонаційний сплав, позначений своєрідною чарівністю. Ця музика органічно асоціюється із зображенням на сцені пригладжених, «по-пейзанському» стилізованих і облагороджених постатей пастухів і пастушок, одягнених в охайні національні костюми.

Творча спадщина М. Лисенка характерна широким діапазоном драматургічного переосмислення фольклорних танцювальних жанрів. Залучені до арсеналу виразових засобів оперного мистецтва, вони природно вписуються у різні сфери образного вираження та узагальнення. Видатний український композитор і фольклорист вивів народну танцювальну музику за суто побутові рамки. Характерними у цьому відношенні є балетні сюжети з опери «Утоплена» (лібр. М. Старицького за повістю М. Гоголя «Майська ніч», 1883 р.).

Створюючи музику цієї феєричної балетної картини, М. Лисенко звернувся до народних театралізованих хороводів-ігор. У відповідності з традиційною формою їх виконання й характером сценічної ситуації композитор увів у музичну тканину жіночий хор: танець русалок розгортається під звучання ніжної задушевної пісні, яка у куплетно-варіаційному викладі проводиться декілька разів.

В «Енеїді» набув свого подальшого розвитку принцип сценічного використання народного танцю з метою забезпечення емоційної забарвленості образів і сцен. Винятково важливо, що М.Лисенко уперше в українському мистецтві звернувся до балетної музики не як до жанрового, а як до класичного типу. Зазначене у сукупності визначило вагому роль цієї опери у поступальному розвитку українського хореографічного мистецтва.

Класик української опери володів тонким почуттям специфіки й закономірностей сценічного танцю, що допомогло відтворити яскраві

пластично виразні дансанти образи. Композитор суттєво розширив жанрові рамки українського балету, сприяючи появі нових різноманітних форм сценічного танцю: жанрово-побутового, характерного, ілюстративного, зображального й класичного. Його діяльність прискорила формування національного стилю балетної музики, заснованого на фольклорних мотивах. М. Лисенко ніколи не наслідував механічно манеру виконання народних танців у побуті, як і не нав'язував їм чужого, невідповідного «убрання». Володіючи глибоким розумінням природи національного танцю й танцювальної музики, композитор прагнув збагатити її набутками професійного мистецтва, формуючи образно-емоційні стереотипи танцювальних мелодій у відповідності зі своїм творчим задумом та індивідуальним стилем. У результаті такого підходу до народного танцю було засновано новий творчий напрямок у хореографії, який будувався на синтезові засадничий принципів класичного і народного танцю.

Сценічна творчість українських композиторів – сучасників і послідовників М.Лисенка – і далі утверджувала принципи театралізації народного танцю. Примножились балетні номери в операх, опрацьовані на засадах художнього переосмислення народних пісенних і танцювальних мотивів з їх органічним вплетенням у канву сценічного дійства. На балетній сцені театралізовано відтворювались елементи народних танцювальних рухів – відображення стереотипів побутової культури нашого народу. Виразнішому розкриттю настроїв і почуттів героїв та змалюванню певного соціокультурного середовища сприяло використання українських хороводів, гопаків, козачків тощо з відповідними піснями й інструментальним супроводом..

Наприкінці XIX – на початку XX ст.усталені музично-хореографічні форми почали докорінно трансформуватися під впливом внутрішньої еволюції балетного жанру, розширення його тематики й збагачення виражальних можливостей. Знаковим напрямком розвитку драматургії балету стало тяжіння хореографії до симфонізму. Утвердження принципів

танцювального симфонізму пов'язане з діяльністю композиторів-симфоністів: П. Чайковського, О. Глазунова та ін. і видатних майстрів хореографії. М. Петіпа та Л. Іванов, у зв'язку з появою професійних танцювальних труп та шкіл, розробили принципи симфонізації танцю на несимфонічній музиці, підготувавши цим реформу балетної музики.

Балетний танець поступово еволюціонував до рівня жанру потужної драматичної сили. У хореографічному мистецтві все більшої актуальності набувала характерна для театральної музики запрограмованість «образу-простору» з візуальними стереотипами показі дії у пластиці. З експериментальними пошуками Ф. Лопухова та К. Голейзовського, у пластичну мовну структуру українського балету стали запроваджуватись елементи художньої гімнастики, акробатики й поетизованої побутової пластики. Наприклад, у поставленому Ф. Лопуховим 1927 р. балеті «Крижана діва», героїня твору здійснює на сцені шпагат, до цього застосовуваний лише в цирку і на естраді. Уся пластика вистави є різкою, кутастою, «колючою», й, отже, мало відповідною естетичним положенням класичного танцю. Але така техніка успішно сприяла створенню хореографічного образу.

Переконливе розв'язання інтерпретаційних завдань у хореографії здійснила видатна відома американська танцівниця Айседора Дункан (1877-1927 рр.). Одна із засновниць школи танцю «модерн», вона застосовувала давньогрецьку пластику, балетний костюм замінила хітоном, танцювала без взуття тощо. Вона володіла талантом пантомімічної актриси й імпровізатора, і тому успішно реалізовувала переконливі хореографічні й емоційно-довершені образи [1, с. 341-342].

Експериментуючи з театральною майстернею № 5, видатний реформатор українського театру Л. Курбас абстрагував кожну «мімодраму» (пантоміма, вид сценічного мистецтва, в якому образ створюється за допомогою міміки, жестів, пластики тіла тощо) від зовнішніх подій, переживань тощо; кожне почуття митець розцінював як окреме завдання,



котре «мусить бути відчуте в усіх відтінках і градаціях й передане засобами тіла, без всякого зв'язку з зовнішніми предметами або образами» [108, с. 598].

Роботи Л. Курбаса засвідчили, наскільки актуальним у контексті сценічної виразності є аналіз пластичного руху. «Малювання тілом», за його словами, зробило повнішим вираз почуття, «без його обмеження наміченими зарані пунктами», глибшою – передачу переживання, «котре вже не має права чіплятися за зовнішні гачки-предмети і ними виявляти те, що мусило б сказати тіло» [104, с. 598]. Примітно, що мистецька концепція новатора народжувалась одночасно з ритмічним «вибухом» І. Стравінського, «елементарною музикою» К. Орфа, ритмізованою прозою А. Белого, теорією темпоритму К. Станіславського.

Розвиток загальносвітової культури у такому суто символічному руслі не міг не позначитися на розвитку українського народно-сценічного танцю. У цей період він як ніколи підноситься до рівня драматичної дії, привертаючи до себе увагу своєю оригінальною національною екзотикою.

Поступово в українських виставах почали пробиватися перші паростки нових танцювальних форм: якщо танцював герой вистави, то вже прослідковувалась танцювальна форма монологу, а якщо танцював герой з героїнею, то формувався і танцювальний дует; коли танцювали кілька пар в масовках, то це була форма ансамблю.

Вагомим внеском В. Верховинця у становлення й розвиток української сценічної хореографії стала постановка героїчного балету «Пан Каньовський» (на музику М. Вериківського, лібрето М. Вериківського та Ю. Ткаченка, 1931 р.), присвяченого героїчній боротьбі українського народу за соціальне й національне визволення у другій половині XVIII ст. Плідною для митця стала творча співпраця його з видатним майстром класичної хореографії В. Литвиненком. Унаслідок синтезувалися, здавалося б, абсолютно несумісні стильові особливості класичного й народного танцю. «Пана Каньовського» можна вважати першим взірцем українського сценічного спектаклю, створеного на основі українського народного танцю,

технічно збагаченого і певною мірою зближеного з класичним. За цим новим засадничий принципом пізніше були поставлені балети «Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М.Скорульського, «Маруся Богуславка» А.Свечникова й деякі інші національні вистави.

Удосконалюючи техніку сюжетного танцю, балетні постановники відкрили для себе нові можливості імпровізації, фантазування, осучаснення танцю пластикою тіла, модернізації танцювальної техніки, підпорядковування пластики образним характеристикам витвору мистецтва. Сюжетний етюд став неодмінним компонентом техніки побудови танцю в органічному цілому з музичним супроводом.

Уміння використовувати протиставлення засобами хореографії зовнішнім і внутрішнім подіям сюжету танцю – це конкретне бачення його розвитку. У народній хореографії сюжетна побудова має історичне коріння від побутових до сучасних танців, тому фахівці пішли на взаємодію з театральною драматургією. Сюжетний етюд став основою побудови хореографічного твору, а музика – допоміжною часткою танцю.

Відзначимо при цьому, що надмірне, не за темою, ускладнення руху, надання його структурним частинам нехарактерних стильових ознак, запозичених з інших хореографічних форм, жанрів, помпезність у сценічній інтерпретації, – так само, як і зовнішня красивість, непродумана ефективність, – перекреслюють художність лексики, порушують і логічний, і, разом з тим, образний зміст руху.

Шляхом, який започаткував В. Верховинець, П. Вірський пішов свідомо. Уперше це проявилось на прикладі його постановки разом з М.Болотовим українських танців у опері «Запорожець за Дунаєм» (1936 р.), а згодом у репертуарі Ансамблю народного танцю УРСР, заснованого у 1937р.

Вже з 30-х років П. Вірський чітко уявляв собі особливості та новий метод аранжування танцювального фольклору. Він не зупинявся на

етнографічному відтворенні народних виконавських традицій, а розвивав і збагачував народну хореографію на високому професійному рівні.

Процес формування стильових особливостей і форм української національної сценічної хореографії у ХХ столітті був непростим і суперечливим. Її розвиток відбувався у двох напрямках, враховуючи міру розкриття сюжету спектаклю, режисерського втілення й характеру музичного оформлення використовувались постановки народного танцю на сцені.

Для першого є визначальним принцип зображення фольклорного першоджерела, з допущенням лише незначної художньої обробки, за максимального дотримання достовірної лексики композиції, художнього тексту, манери виконання та костюмів.

Зазначена артистична техніка репрезентувана творчістю визначного хореографа-фольклориста В.Верховинця. Його хореографічні постановки, здійснені у спектаклях Київського театру М.Садовського («Енеїда» М.Лисенка, «Галька» С.Монюшка) вражали довершеністю танцювальних композицій, умілим та надзвичайно дбайливим опрацюванням першоджерела.

Другий підхід полягав у сценічній постановці українського танцю, відмінній від первісного джерела очевидною театралізацією, технічним ускладненням лексики і композиції, збагаченням образно-тематичної схеми.

Зазначений стереотип рельєфно простежується у творчості відомих балетмейстерів-вихованців Варшавської балетної школи Х. Ніжинського та М. Соболя. У постановках першого (хореографія опери М. Аркаса «Катерина») народний танець збагатився за рахунок уведення елементів класичної хореографії й використання пластичної виразності. М.Соболь активно пропагував принцип театралізованої обробки хореографічного фольклору. З цією метою він створив у 1910 році танцювальний ансамбль із професійних виконавців, програму якого складали танцювальні

театралізовані сюїти «Весілля на Україні», «Запорізькі козаки», «Українські дівочі хороводи» та ін.

Зазначена еволюція національного танцю була органічно пов'язана з розвитком танцювальної техніки та віртуозності, які початково здавалися самодостатніми. Згодом у мистецькій палітрі української народної хореографії значного поширення набув дійовий танець з чіткими фабулою та характерами. Це своєрідний синтез компонентів хореографії та пантоміми, який активно використовується у театральних виставах (балет «Лілея»). У подальшому виробився ще один різновид сценічного танцю – характерний. Репрезентативним у цьому відношенні є балет «Лісова пісня», поставлений у 1946 р. С. Сергеевим й у 1958 р. В. Вронським в Києві. М. Тригубов у поставці балету «Хустка Довбуша» вдало синтезував класичну хореографію з регіональними (західно-українськими) танцями.

Визначною подією у мистецькому житті України стала дебютна постановка «Червоного маку» П.Вірським та М.Болотовим, в якій український танець набув нового сценічного звучання. Створюючи пластичні образи персонажів, балетмейстери прагнули здолати дивертисментність балету Р. Глієра, розкрити характери героїв не пантомімічними, а танцювальними засобами, підпорядкувати кожний танець і кожен мізансцену розкриттю ідейно-емоційного змісту.

Характерною для української хореографії є також драматургія матеріально-духовного напрямку, в якій психологічними засобами висвітлюється внутрішній стан образу. Це з очевидністю простежується у хореографічних постановках: «Про що верба плаче» П.Вірського, «Опришки» Я.Чуперчука, «Довбуш» В.Петрика та ін. В них психологічний процес мислення балетмейстера під час роботи над номером й проникнення у суть образу будуються за схемою: задум – дійсність, ескіз – мотив, схема – розробка, й, нарешті, реалізація. На всіх цих етапах у балетмейстера працює творча думка, що трансформує, яка перетворює інтуїтивні, асоціативні уявлення й почуття у матеріалізовані хореографічні образи.

Українські балетмейстери створюють образ не лише за допомогою лексико-композиційних структур і прийомів, але й образно-тематичним спрямуванням твору, різноманітними його компонентами (музика, драматургія, пантоміма, костюм, грим, декорації тощо). Залежно від контексту й інтонаційного забарвлення танцювальний рух набував певних смислових та емоційних значень.

Збагачуючи мистецькі традиції В. Верховинця, видатний український балетмейстер П. Вірський (1905-1975 рр.) разом з артистами Ансамблю танцю УРСР створив яскраві хореографічні композиції з минулого і сучасного життя українського народу. Це, зокрема, «Чумацькі радощі», «Гопак», «Новорічна метелиця», «Колгоспна полька» та ін. Ним, за визнанням критиків, було створено «нову танцювальну лексику сучасної української народно-сценічної хореографії. В його творчості народна хореографія піднеслася до вершин класичних зразків...»[24; с. 18].

Заглиблюючись у побут і культуру свого народу, митець створив життєрадісний та іскрометний «Гопак». Його лірична тема вирішується в уповільненому темпові, тоді як героїчна – у стрімкому, полум'яному. Елементи поспішного хороводу органічно злилися із стрімкою частиною танцю. Як зауважує дослідник М. Ельяш, «тут немає трафаретно повторюваних ходів, порожніх місць та візерунки, які нічого не значать. Навіть прості перебіжки та переходи є образними, сповненими вигадками» [209].

П. Вірський майстерно будував свій замисел на контрастах, на поєднанні емоційно-хореографічних барв, гармонійній єдності масштабних полотен і мініатюр, плакатних композицій тощо. Програма створеного ним ансамблю – святкова, театралізована танцювальна вистава, цілісна за задумом й загальною ідейною спрямованістю. Балетмейстер збагатив українську хореографічну культуру, зокрема, чудовим жіночим танцем, який відрізняють плавність, величавість, шляхетність і задушевність. Ускладнений технічними «дробушками» і обертаннями, він у той же

час підкреслює м'якість і жіночність хореографічного образу («Рибка», «Горлиця», «Полька» «Гуцулка», «Кадотль», «Гопак» та ін.).

Тонкий інтерпретатор українського фольклору П.Вірський у танці «Плескач» використав сплескування у долоні, надавши їм своєрідності, що полягає у зміні ритмічної структури, манери виконання.

Характерним для сучасного хореографічного мистецтва є створення образу засобами танцювальної лексики: танцювального руху, дії та символу. Але лексика стає образною лише у цілісній системі побудові хореографічного твору за прозорого розкриття теми та ідеї. Хореографічні рухи, жести, прийоми та пози підпорядковані завданню створення цілісного художнього образу. Тому структурні й художньо-естетичні особливості реалізуються в синтезі, а не ізольовано, і є невід'ємною складовою єдиної конструкції мистецького твору.

На еволюцію художнього образу в українському хореографічному мистецтві, відчутно позначилися також процеси, що відбувалися і в суміжних жанрах мистецтва. Йдеться, передусім, про становлення професійних жанрів та виокремлення в останній чверті XIX ст. мистецтва режисера-постановника. Унаслідок диференціювалися вузлові компоненти української народної хореографічної культури у сфері постановки танцю й авторської (музичної) та режисерської) розробки.

У 20-ті роки Українські хореографи першої чверті минулого століття були вже професійно підготовленими до органічного поєднання класичної й народної танцювальної культури, що сприяло піднесенню українського балетного мистецтва на якісно новий рівень. Останнє знайшло відображення у програмних творах: «Пан Каньовський» М.Вериківського, «Лілея» К.Данькевича, «Хустка Довбуша» А.Кос-Анатольського, «Лісова пісня» М.Скорульського, «Чорне золото» В.Гомоляки та ін.

Кожен з елементів народної танцювальної творчості, використовуваний хореографом на сцені, мав бути адаптований до нових соціокультурних умов й функціонально виправданим. Єдиного рецепту професійного

трансформування фольклорного танцю у народно-сценічний твір немає. У кожного художника своє бачення народного мистецтва й своє розуміння його виразних можливостей. Просте копіювання танцю позбавляє радості творчості і співпереживання. Виконавець повинен завжди реалізувати своє емоційне ставлення до танцю, без чого неможливе довершене розкриття образу.

«Театралізація» фольклорного образу у відповідності з вимогами сцени відбувається завдяки художній обробці танцю. Прийомами посилення засобів виразності тут є: ускладнення малюнку; технізація лексики; загострення динаміки; надання більшої експресії виконавській манері; розробка якісної сюжетної драматургії; застосування введення прийомів режисури; збагачення матеріалами з побічних джерел та суміжних галузей фольклору [61, с. 91-94]. Належної художньої обробки має набути музика танцю шляхом мелодійного гармонізування, транспонування, доповнення новими інтонаціями. Характерним у цьому відношенні є поставлені видатним балетмейстером сучасності І. Мойсеєвим (1906 – 2007 рр.) концертні мініатюри, хореографічні сюїти й фольклорні цикли – результат органічного поєднання народної творчості з академічною основою танцю.

З фольклорного зразка постановникові слід виділити образне ядро, найяскравіший пластичний мотив та провідну ідею стосовно кожного компоненту танцю. Необхідні аналіз фольклорного твору за окремими елементами, їхні переосмислення й трансформація, цілеспрямоване підпорядкування задумові автора. Ретельному шліфуванню мусять бути піддані усі структурні елементи фольклорного танцю: його музично-ритмічна форма, сюжетна побудова, образність, сценічність.

Постановник стилізованого танцю повинен майстерно володіти перлинами фольклорного мистецтва й тонко відчувати національну ментальність. Вершинами хореографічної творчості правомірно вважати «Бульбу» І. Мойсеєва, «Повзунець» П. Вірського та «Берізку» Н. Надеждіної. Ці твори позначені синтезом лексики народного танцю з лексикою

класичного та спортивного танцю, розкутою пластикою, застосуванням прийомів поетичної умовності (метафор, символів та алегорій), прагненням симфонізації за узагальненої образності, контрастності, поліфонічного розвитку основних та допоміжних пластичних тем. Глибоким драматизмом просякнуті хореографічні композиції «Партизани» І. Мойсеєва, «Запорожці» П. Вірського. Присутність авторського початку у цій групі така виразна, що можна говорити про існування у народно-сценічній хореографії цілих стильових напрямків: І.Мойсеєва, П.Вірського, Н.Надеждіної, Т.Устинової, Н.Рамішвілі і І.Сухішвілі.

В історичному плані робота з фольклором на балетній сцені також нібито піднімалась зі сходинки на сходинку до все більшої трансформації [173, с. 69-73].

Але естетична думка вже давно довела безперспективність гальванізації втрачених жанрів і форм. Ми можемо скільки завгодно жалкувати про їх минулу красу, але нам не дано відтворити їх функціонування в природних умовах, бо кожному етапу розвитку народної свідомості відповідають свої форми художнього мислення.

Проте прихильники фольклорних запозичень нерідко підходять до народної творчості з вузькопрофесійних позицій. Значна частина хореографічної молоді не хоче глибоко рефлексувати над сутністю феномену старовинного танцю. Йдучи шляхом найменшого опору, деякі постановники обирають першоджерелом для свого сценічного твору не фольклорний оригінал, а запропоновану попереднім балетмейстером інтерпретацію.

Театралізація українського народного танцю пройшла багаторічний тернистий шлях. Її елементами глибоко просякнута обрядова культура українського народу. Застосуванням танцювальних образів й пластично-пантомімічних виражальних засобів, характерних для сценічної хореографії, позначені інтермедії шкільного театру XVII-XVIII ст. й розважальні вистави бурсаків. Танцюристи прагнули ускладнювати виконавську техніку, досягаючи колоризації театральних вистав. В створеному у Полтаві на



початку XIX ст. українському театрі під керівництвом І.Котляревського, танцюючими були майже всі персонажі «малоросійської опери».

Тогочасний стилізований танець поступово утверджується на концертній сцені. Наприклад, на «контрактних» концертах у Києві, театральними артистами у Харкові виконувались хореографічні мініатюри, створені за мотивами національних танців (російських, українських та циганських).

Важливе значення для утвердження національного стилю у вітчизняній хореографії мав розвиток сценічних форм українського народного танцю як дивертисменту. У 70-ті рр. XIX ст. він був репрезентований концертними програмами естрадних театрів та балаганів.

Вагоме значення для філософського осмислення українського народного танцю на театральній сцені мала реформаторська діяльність Л.Курбаса. Ставлячи на сцені харківського столичного театру «Березіль», але, зважаючи на смаки вуличного глядача «Циганку Азу», «Ой, не ходи Грицю», «Кума мірошника», або «Сатана у бочці», митець прагнув, щоб у дивертисменти, в заключному гопаку, було задіяно щонайменше сорок пар танцюристів [108, с. 306]. Але у контексті курбасівської концепції «європеїзації» видавався небезпечним спримітизований етнографізм. Адже він тільки обмежує театр, «замикаючи його в своїй хаті», – він убиває український театр: за барвистими шатами етнографії губиться сама людина, що є головною дійовою особою всякого мистецького твору, – її світогляд, її душа, її психіка.

Сенс системи Л. Курбаса – у розкритті ідеї спектаклю всіма засобами сценічного виявлення й у синтезі всіх елементів сценічного дійства (п'єса, актор, ансамбль, художник, композитор): спектакль – симфонія. І від актора, і від режисера Л. Курбас категорично вимагав точної фіксації знайденої абетки для розмови з глядачем й максимального взаєморозуміння. Митець завжди обстоював примат ідеї й мистецького задуму, соціальну вагомість змісту, але категорично вимагав шукати найточнішої й найдосконалішої

форми, найадекватнішої щодо розкриття ідеї п'єси. Мистецтво, наголошував реформатор театру, може бути тільки довершеним – інакше воно не мистецтво. Звідси й значення форми, тобто сили впливу на глядача у мистецтві театру. Тільки високе мистецтво спроможне претендувати на важливість своєї функції у соціальному житті.

Активний процес становлення українського народно-сценічного танцювального мистецтва як самостійного художнього явища розгорнувся у 30-х рр. ХХ ст. Він відбувався за двома напрямками: а) створення професійних і аматорських колективів народного танцю; б) становлення українського національного балетного театру.

За безумовної стійкості й регламентованості форм, народний танець завжди несе в собі здатність до змін. Він пропонує немовби загальну канву, тоді як візерунки на ній кожний хореограф вишиває по-своєму, у залежності від своїх смаків та здібностей. Видовищність українського народного побутового танцю активізувала загальний інтерес до танцювального мистецтва в цілому, ставши передумовою наступного важливого етапу в історії вітчизняної хореографічної культури. Український народний танець трансформується у напрямку статусу витвору сценічного мистецтва («масового» та «елітарного»), а у другій половині ХХ століття – і в об'єкт наукової культурологічної рефлексії.

На характер змін, що відбулися в українській народній хореографічній культурі першого десятиліття ХХ століття, вирішальний вплив справили драматичні події в соціальному, економічному, політичному, духовному житті суспільства (хвиля національно-патріотичного піднесення, перипетії української революції та громадянської війни, процеси українізації тощо), які спричинили виникнення та поширення неоромантичних сподівань у всіх прошарках населення на споконвіку омріяне національно-культурне відродження.

Важливою особливістю сучасної української хореографії і найвищим технічним досягненням танцюриста є *ellevation* – уміння якомога довше

протриматися у повітрі у певній фіксованій позі (ballon). Аналізуючи рухи, побудовані на елевації, і особливо ті, в яких наслідується поведінка звірів та птахів, переконуємося, що танцюрист злітає у повітря з одного темпу, якщо виконанню не передує preparation (підготовка до виконання руху).

Класичний балет у період його розквіту на російському національному ґрунті збагатив передусім чоловічий танець за рахунок запозичень з української традиційної танцювальної лексики. Багато сучасних класичних рухів у різних інваріантах є зверненням передусім до лексичного потенціалу українського народно-сценічного танцю. Досить згадати подвійні sautdebaskue – різновид подвійних повітряних турів, виконання яких межує з еквілібристикою (подвійні тури-дуплі, подвійні тури з притиснутими ногами, розніжка у турі та ін.). На засадах же техніки обертання, властивої для жіночого класичного танцю, у поєднанні з enedans (у вигляді винятку – з en dehors) створено цілий ряд жіночих українських круток: веретено, крутка по діагоналі на одній нозі, крутка з флік-флякомтощо.

Взаємозбагачення класичного та народного танцю посилює можливості пластичної мови, надає їй багатоплановості. Важливою особливістю сучасного народного танцю, що визначають його національне «обличчя», є темп. Кількість темпів у народно-сценічній хореографії є більш-менш сталою. Хореографічні темпи поділяються на повільні, помірні та швидкі.

У повільному темпі виконуються чоловічі рухи: різноманітні проходки, великий тинок з упаданням на повороті, присядки-запрошення, присядки-розтяжки з поворотом, деякі повзунці (повзунець з оплесками, повзунець на тинку), повітряні револьтати, підбивки, великі кабріолі, розніжки, яструби, щупаки, стрибки-обертання по колу. Жіночі повільні рухи відзначаються легкістю й граціозністю. Це хороводні ходи, доріжки, упадання, різновиди низьких тинків, деякі вірьовочки, повільне кружляння на місці, вихилясники з упаданням.

Повільний темп може зберігатись упродовж усього танцю, наприклад, хороводу. Іноді він виступає контрастним моментом підкреслення швидкості

руху у гопаку, козачку та сюжетних танцях. Повільний темп дозволяє виразно окремити деталі, акцентувати колорит, увиразнити манеру виконання хореографічного па.

У середньому темпі виконуються деякі усталені рухи більшості українських танців: потрійні кроки, окремі ходи польок, кроки-біги, малі тички, різновиди вихилясників, сверделець, переважна більшість вірвовочок, майже всі дрібушечки, частина вибиванців, підкуйок, плескачків, чимало присядок, повзунці, партерні револьтати, деякі парні оберти на місці та з просуванням, голубці, підбивки, зайчик, підсічки.

Сучасних глядачів, вихованих на модерновому авангарді, що звикли до динамічного життя, до швидкого темпу, у народному танці притягує щирість, життєрадісність, оптимізм. Саме швидкий темп пов'язаний з вираженням радісних почуттів, піднесеного настрою, а також з відображенням певних драматичних колізій.

У структурі фольклорного танцю правомірно вичленити окремі пластичні та морфологічні одиниці, що запроваджуються хореографами у тканину сценічного твору. Для цього постановникові необхідне глибоке розуміння народних музично-пластичних мотивів, ритмо-формул та композиційних прийомів, притаманних національному танцю.

Розвиток танцювального мистецтва відбувається не шляхом простої заміни старих форм новими, а «нашаруванням» однієї на іншу, й тому у структурі певного танцю нерідко простежується взаємне накладання часових планів. Аналогічність багатьох елементів структури танців у хороводних дійствах, заперечення первісного синкретизму, заміна пісні інструментальним супроводом, висунення на перший план хореографічного компонента «симетризації» музичної тканини – зазначене дозволяє віднести формування жанру танцю до досить пізнього історичного періоду.

Практичне значення найдавніших традиційних танцювальних рухів полягало у підготовці людини до участі у полюванні, спільній обробці землі, військовій справі тощо. Танцювальна лексика поступово набувала художньо-

естетичного забарвлення, стаючи виражальним засобом духовно-культурного потенціалу народу.

Танцювальне мистецтво зазнало істотних змін у зв'язку з втратою ним свого прикладного характеру і набуттям самостійної художньо-естетичної цінності. Але у загальних рисах продовжувала зберігатись його структура, обумовлена його початковою соціально-побутовою функцією. Виконання танцю на сільських святах зумовлює його живу природну лексику, часто колоподібну просторову композицію й характерний морфологічний малюнок.

Відродження народних танцювальних традицій можливе лише за умови розуміння останніх не як стереотипів повторення минулого, а як безцінного механізму реалізації культурної спадкоємності поколінь. Нові інтерпретації старовинних танців значною мірою уможливаються завдяки діяльності етнографічних і фольклорних, самодіяльних та професійних колективів. Потреба збагачення засобів танцювального мистецтва нових явищ вимагає від балетмейстера пошуку відповідних засобів виразності та їх уведення в хореографічний текст. Старовинний народний танець зазнає багатьох трансформацій; оновлюється та збагачується його танцювальна лексика, змінюється структура рухів. З репрезентативних ресурсів народно-сценічного танцю творчо будуються нові па.

Цей загалом природний і здоровий процес забезпечує широку соціальну базу функціонування народної хореографічної культури, а головне – активізує загальний інтерес до танцювального мистецтва в цілому, ставши передумовою наступного важливого етапу в історії української народної хореографічної культури.

Професійне становлення українського танцю являє собою складний, суперечливий процес, нерозривно пов'язаний із розвитком професійного театру. Історично воно припадає на період, коли сходять з мистецької арени шкільний театр. Натомість набуває розвитку і значного поширення інтермедія, що зародилась на основі шкільної драми і набула форми одноактної

комедійної сценки, виконуваної під час народних розваг. Саме вона сприяла розвитку українського танцю за рахунок збагачення хореографічної лексики на фоні ускладнення техніки танцю.

Пізніше з'являються різні форми народної драми, в яких помітний зв'язок з подіями тих часів і літературними джерелами (шкільна драма, перекладений роман) – «Цар Максиміліан», «Цар Ірод» тощо.

Іншу стратегію демонструють народно-сценічні постановки українського танцю В.Верховинця та Л.Жукова («Лондонський гопак»). Спираючись на хореографічні рухи народного танцю, ці митці ускладнюють його виконавську структуру карколомною технікою, високими стрибками, обертами, мало не акробатичними трюками.

Крім позитивних моментів, такі тенденції мали й негативні наслідки. Захоплення ускладненими танцювальними жестами зводило нанівець естетичні функції танцювальної образності, а захоплення зображальними елементами – знижувало виразність хореографічної композиції.

Якісно новий етап сценічної інтерпретації народного танцю розпочався починається з приходом в українську хореографію П. Вірського. Він узагальнив творчий досвід своїх попередників (Г. Березової, В. Верховинця та М. Соболя), трансформувавши його у контексті ідей, які обстоювали ці видатні реформатори балету. Співпрацюючи з К. Голейзовським, П. Вірський створив новий різновид народно-сценічного танцю – академічний, в якому домінують графічна окресленість малюнків, скульптурність і вишуканість танцювальних рухів. Митець не відмовився від знакової системи національного танцю, але доповнив її за допомогою хореографічних абстракцій класичного танцю, що дозволило йому посилити виразність композиційних елементів. Яскравою у цьому відношенні є постановка П.Вірським танців в опері «Запорожець за Дунаєм» (1936 р.) С. Гулака-Артемовського, позначеній майстерним вивершенням кожної музичної фрази, символічною багатозначністю танцювальних комбінацій, які

синтезовано утворюють насичену смисловими акцентами танцювальну композицію.

Оскільки хореографія має сценарну (літературно-сюжетну) основу, її сценічні форми накладають співзвучні жанрові розмаїтості світової літератури. На українській сцені у ХХ ст. поставлено балети епічні (наприклад, «Полум'я Парижу» Б. Асаф'єва, пост. І. Ковтунов), ліричні («Шопеніана» О. Глазунова, пост. Н. Федорової) й драматичні («Лауренсія» О. Крейна, пост. В. Чабукіані). Зазначені різновиди нерідко переплітаються, й утворюються балети лірико-епічні («Кам'яна квітка» С. Прокоф'єва, пост. Р. Клявіна), лірико-драматичні («Лебедине озеро» П. Чайковського, пост. А. Шекери), епіко-драматичні («Спартак» А. Хачатуряна, пост. А. Шекери). У сучасній класифікації балетних жанрів практикуються назви літературних жанрів. Такими є, наприклад, балет-поема «Бахчисарайський фонтан» (пост. В. Вронського) й балет-роман «Втрачені ілюзії» Б. Асаф'єва; балет-казка «Попелюшка» С. Прокоф'єва (пост. В. Литвинова) «Шурале» Ф. Ярулліна (пост. В. Складенка) та ін. Як вид театральної сценічної мистецтва балет зазнає поділу на трагедію («Отелло» С. Вігано, «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва), комедію («Марна пересторога» Ф. Герольда, пост. О. Виноградова, «Коппелія» Л. Деліба, пост. О. Виноградова) та драму («Мідний вершник» Р. Глієра; «Ангара» А. Ешпая).

Цілком правомірно констатувати репрезентованість хореографічних національних традицій у творчості різних мистецьких колективів на різних рівнях. Існують, наприклад, Етнографічні колективи зорієнтовані переважно на виконання аутентичних фольклорних творів за місцевим матеріалом. Їх контингент складають переважно люди літнього віку з невеликим прошарком молоді. У репертуарі таких колективів переважають старовинні танці, хороводи та жанрові пісні. Виразними засобами виступають тут музичний зміст та стилізовані національні костюми. Виконувані твори не підлягають академічній обробці, вони лише іноді коригуються з врахуванням глядацької аудиторії. Виконавці звичайно імпровізують для глядачів, поєднуючи пісню

з танцем та ігровими діями. Такі колективи існують, як правило, завдяки співпраці учасників-аматорів й керують ними також аматори – знавці місцевих художніх традицій. Компоненти їхнього репертуару мають не лише історико-етнографічне значення, а й збагачують знання слухачів про фольклор й дають їм естетичну насолоду.

Чимало творчих колективів будують свою мистецьку діяльність за принципами художньої обробки та стилізації фольклорного матеріалу. Народно-сценічна хореографія позначена збереженням першооснови твору – здобутків танцювального фольклору, але у відповідності із законами сцени. За допомогою майстерної режисури й шляхом постійного збагачення репертуару фольклорними перлинами створюються хореографічні шедеври як от: «Хорумі» І. Мойсеєва, «Тимоня» Т. Устинової, «Запорожці» П. Вірського, «Різдвяна ніч» В. Веронського, «Берізка» Н. Надєждіної. Художня розробка є вищою сходинкою фахової трансформації народної творчості особливо у порівнянні з розробкою неіснуючої побутової теми. Яскравими зразками стилізованого фольклору, створеними зусиллями талановитих балетмейстерів, є танцювальні композиції «Повзунець» й «Чому верба плаче» П. Вірського, «Плотогони» М. Суслікова, «По дорозі на ярмарок» В. Макану, «Бульба» І. Мойсеєва та деякі ін.

Фольклор у балетних постановках може модифікується тотально, у поєднання різноманітних видів пластики. У такий спосіб утворюються нові форми хореографічної мови, органічно синтезовані з образністю балетної вистави. Прадавні ж мистецькі традиції, як засвідчує практика, вдається відродити лише за умови, що їх сприймають як живе і трепетне: наприклад, участь сучасної молоді у календарно-побутових святах і обрядах: зимових – Масниця, літніх – Купала, осінніх – обжинки, ярмарки й весільні свята, в яких старовина переплітається з сучасністю.

Наукові пошуки на ниві дослідженні жанру сучасної сценічної хореографії є не менш вагомими, аніж практичні здобутки. Протягом останньої чверті ХХ ст. були опубліковані мистецтвознавчі праці, позначені



одночасно академічністю й есеїзмом. Зокрема, у книзі Л. Блок «Класичний танець: історія та сучасність» висвітлюється історія класичної хореографії й окреслюються деякі перспективи її розвитку. Сценічна хореографія інтерпретується дослідницею як експериментальний вид балетного мистецтва, але принципово наголошується на необхідності дотримання чистоти мистецьких жанрів. Аналізуючи експерименти з елементами класичного балету, дослідниця висловлює професійну занепокоєність: «Будь-яка історична та побутова «стилізація» у класичному танці незмінно зводить його до натуралізму...» [20, с. 330].

У цей же час починає розроблятися естетика модерного напрямку в хореографії. Серед її основоположників – Ф. Лопухов, який уперше запровадив у балетному театрі жанр «танцсимфонії» (брошура «Велична світобудова», 1922). Митець прямував до розкриття образної суті музичного тексту аналітичним шляхом: розкладаючи партитуру на складові, він шукав синхронності між окремими музичними фразами та відповідними їм хореографічними рухами [111].

Ідеологічна заангажованість мистецтва сталінської доби (30-50-х рр.) не сприяла розробці форм і жанрів хореографії. Фахова література цього періоду репрезентована «Мемуарами балетмейстера» А. Глушковського, «Бальним танцем XVI – XIX століть», перевиданнями трактатів про балет Лукіана та Целаріуса, працею Р. Захарова «Мистецтво балетмейстера» тощо.

Видаються й перевидуються класичні мистецтвознавчі праці: А. Дункан «Танець майбутнього (лекція)», Є. Васильєвої, М. Васильєвої-Рождественської, К. Голейзовського; фахові розвідки з історії і теорії танцю: «Мистецтво танцю» В.Гривіцкаса, «Танець в Америці», А. де Міль, «Танець. Пантоміма. Балет» Г. Добровольської й ін. Особливо заслуговують на увагу видання з історії національного танцю: фламенко А. Клараунт та Ф. Альбайсин; з історії креольських танців – М. Лайола; індійських – Л. Самсон; африканських танців – Л.Федорової; література есеїстичного плану репрезентована книгами Р. Захарова, Ю. Слонімського, Л. Школьниковою.

Видано також «Листи про танець та балети» Ж.-Ж. Новерра, праці Б. Клема, історичне дослідження ранніх форм танцю Е-А. Корольової тощо.

У 90-ті роки започатковано часописи: «Кінотеатр», «Танець», «Па», «Балет», альманах «Апологія танцю» та ін., на шпальтах яких публікуються матеріали численних дискусій про стан сучасної хореографії.

В Україні опублікована фундаментальна монографія К. Василенка «Лексика українського народно-сценічного танцю». Тут ретельно досліджено принципи, форми, жанри та лексику українського танцю, проаналізовано творчі зв'язки його представників та виконавців з суб'єктами танцювального мистецтва інших етносів, які проживають у сучасній Україні. Систематизовано надбання мистецької теорії і практики, завдяки яким забезпечується спадкоємність у вивченні українського народного танцю у нашій країні та у діаспорі. Автором опрацьовано та проаналізовано безліч унікальних праць з української народної хореографії, починаючи з ХІХ століття.

У дисертації Білаша П.М. «Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х років ХХ століття» аналізуються проблеми розвитку балетмейстерського мистецтва й утвердження українського сценічного танцю у контексті поступу європейської художньої культури першої третини ХХ століття. Дослідження складних процесів розвитку європейської хореографії й становлення українського танцювального мистецтва та балетного театру в естетико-філософському, культурологічному та історичному аспектах дало можливість авторові з'ясувати вплив на них художніх напрямків імпресіонізму та експресіонізму. Це дозволило чітко окреслити «зображальне» та «виражальне» як основні естетичні категорії хореографічного мистецтва у зв'язку з історичною еволюцією українського сценічного танцю.

Автор виокремлює три різновиди української сценічної хореографії: характерну, народно-сценічну та академічну, і простежує їхню історичну

спадкоємність. Побудова характерного танцю, зазначає він, спирається на використання етнографічних рухів, жестів та поз. Започаткований у балетах М.Петіпа та М. Фокіна, цей тип танцю у ХІХ ст. мав досить вузьку сферу застосування. Його концепція спиралась на принцип дивертисментності, що обмежувало сценічне тлумачення завданнями посилення національної забарвленості сюжетної дії.

Народно-сценічний танець розглядається П. Білашем як поєднання елементів українського автентичного танцю з рухами класичного танцю. Цей синтез дозволив збагатити танцювальну палітру балету й вивести його за межі стильових кодів, традиційних для балетмейстерської техніки першої третини ХХ ст.. Народно-сценічний танець як різновид характерного початково формувався в ансамблях народного танцю, набувши довершеності завдяки балетмейстерській творчості М. Соболя. Хореографічні композиції, які виконував його ансамбль, мали вигляд розгорнутих танцювальних сюїт («Весілля на Україні», «Картинки у горах Кавказу», «Польський бал у пана Твардовського» та ін.). Працюючи над цими композиціями, балетмейстер використовував класичний тренаж, вважаючи, що він допомагає розвинути здатність тіла до найдовершенішого виконання народного танцю [18].

За періодизацією П. Білаша, на початку ХХ століття у Галичині за тематикою у жанрі камерного танцю виокремились:

- модерні композиції, пов'язані з національними танцювальними традиціями різних народів («Український танець» на муз. В. Барвінського у викон. О. Гургули – Щуратової, «Індійський танець» на індійських мотивах у викон. Г. Голубовської - Балтарович);

- настроєво-психологічні постановки, в яких набули своєрідного вирішення теми та образи мистецтва романтичної епохи («Крейслеріана» Р. Шумана у викон. О. Федак – Дрогомирецької, «Мавка» О. Заклинської й «Сольвейг» Е. Гріга у викон. В. Вольської);

- хореографічні картинки асоціативно-пейзажного типу («Хмари» Прісовського у викон. В. Вольської, «Золота осінь» П. Чайковського у викон. О. Гердан – Заклинської) [18].

Оригінальність здійснюваних постановок, цікаві творчі ідеї відображали інтенсивність модерних тенденцій у хореографічній культурі Галичини зазначеного періоду, а художньо-образна майстерність виконання мініатюр свідчила про усвідомлення митцями значення професіоналізму у даній сфері танцювального мистецтва.

Інтерес до нових форм особливо яскраво виявляє себе у перехідні етапи, коли загострюється потреба у мові мистецтва, спрямованої на побудову нової художньої реальності. У зв'язку з цим заслуговують на увагу творчі пошуки ієнських романтиків, художні експерименти Р. Вагнера, дослідження митців-репрезентантів символізму тощо.

Специфіка мови танцю багато в чому визначається тілесністю людини, тому людське тіло виступає в якості матеріально-духовної основи танцювальних рухів. Рухоме у танці тіло людини тісно пов'язане з його духовним життям і здатне безпосередньо виражати внутрішній світ танцюючого. Комунікативна спрямованість танцювальних рухів обумовлена, крім іншого, властивим танцю особливим видом розумової діяльності – невербальним ритмопластичним мисленням. Тому правомірно визначити танець як мистецтво ритмопластичного спілкування і самовираження.

З метою виявлення мовного аспекту танцю, у контексті аналізу лексики хореографії, ефективним виявилось застосування деякими дослідниками семіотичного підходу. У результаті проведеного семіотичного аналізу з'ясувалося, що в якості знака тут виступає зрима форма танцювального руху, а також танцівники, які беруть безпосередню участь у виконанні. У ролі десігнати в образотворчих танцях виступають рухи тіла людей, тварин та ін., що зустрічаються в реальному житті, в необразотворчих – культурні смисли. Те, що не може бути передано словами, здатне з більшою точністю схоплюватися завдяки жестам, рухам тіла, тобто завдяки тому, що бере

участь у розгортанні сенсу в просторі. Таким чином, виразні можливості мови танцю рівні можливостям вербальної мови.

Оскільки словесна мова – продукт раціональної, вербальної свідомості, а мова танцю заснована не на словах, а на невербальних образних знаках, сприйняття танцювальних образів також володіє певною специфікою. У зв'язку з тим, що танець впливає на глибинні структури людської психіки, часто минаючи свідомість, розуміння сенсу танцювальних рухів відбувається надраціональним чином. Мовній структурі танцю спочатку властива метафоричність та символічність, і рухоме духом людське тіло є основним засобом передачі символів і архетипів. Символіка танцю – це мова несвідомого, це своєрідний міст, що дозволяє перейти від земного і раціонального до первісного й інтуїтивного, відкрити ті пласти нашої свідомості, які є єдиними для всієї культури. Архетипи і символи, незмінно присутні в будь-якому прояві танцювального мистецтва, дозволяють танцю бути своєрідною формою культурної пам'яті, дозволяють з'єднувати минуле з сьогоденням і майбутнім, а також об'єднувати між собою окремі локальні культури. Так як, з одного боку, смислова своєрідність кожної конкретної епохи виражається в танці шляхом актуалізації архетипів, і в той же час символізм танцю співвідносить його з усією історією культури – з іншого, мову танцю повною мірою можна вважати мовою культури.

Так танець зміг об'єднати два боки розвитку людини: психічно-тілесний і інтелектуальний, зігравши тим самим на архаїчному етапі людської культури важливу роль у пізнавальних процесах. Однак значення танцю велика і в сучасному суспільстві. Через танець, а точніше, через його систему символів людина намагається висловити своє свідоме і підсвідоме Я, чому значною мірою сприяє психологічна розкритість танцю. Таким чином, танцювальне мистецтво виявляється полем зіткнення емоційного та інтелектуального розвитку; розвитку, з одного боку, експресивного початку, з іншого – культури символів, символічного всесвіту людини. Значення мови танцю полягає в тому, що танець інтернаціональний, універсальний за своїми

мовними характеристиками, не потребує перекладу і тому здатний виконувати об'єднуючу функцію.

Закладені в танці соціокультурні орієнтації (як тілесні, так і духовні) дозволяють йому грати істотну роль у процесі соціалізації особистості, сприяючи повноцінному осягненню світу культури. Освітні та терапевтичні можливості танцю мають тому найважливіше значення у процесі включення індивіда у систему суспільних відносин.

**Таким чином,** потужним джерелом лексики українського сценічного хореографічного мистецтва є народна творчість, різноманітні звичаї і обряди, самобутні мистецькі традиції. Еволюціонуючи від окремих танців у музичних та музично-драматичних виставах до танцювальних картин й своєрідних спектаклів–дивертисментів, українська народно-сценічна хореографія збагачувалась новими засобами виразності. Осучаснення лексики українського народного танцю відбувалося шляхом широкої театралізації й використання на сцені його трансформованих зразків.

До особливостей удосконалення лексики українського народного танцю правомірно віднести: збагачення образно-сислової палітри балетного сценічного мистецтва ХХ ст. шляхом пошуку нових пластичних рішень та засобів виразності сценічної хореографічної мови; взаємозбагачення елементів класичного й народного танців (що яскраво репрезентовано у творчості П. Вірського); розробка нової драматургії сценічного дійства, сюжетно насиченої, з високими темпово-ритмовими вимогами до виконавства; технічне ускладнення виконавської манери, опанування багатостилевим та різножанровим художнім матеріалом балетного танцю.

### **Висновки до другого розділу**

1. Традиційна українська танцювальна культура на початку ХХ століття зазнала плідного впливу західноєвропейської та російської балетних шкіл з насиченим класичним репертуаром й художньо-стильовим розмаїттям. Реформування національного танцю відбувалося шляхом діалектичного

заперечення академічних традицій й конструювання нових хореографічних форм.

2. Історична еволюція танцю як культурно-філософського феномену втілюється у пошуках нових стереотипів рухів й трансформаціях хореографічних жанрів. Народно-сценічний танець в українському театрі набув розвитку у драматургії та режисурі І. Котляревського, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, Г. Хоткевича, творчості М. Заньковецької, М. Садовського та П. Саксаганського. Завдяки удосконаленню танцювальних форм з'явилися професійні сольний та ансамблевий танці. У ХХ столітті українська народно-сценічна хореографічна культура, репрезентована видатними балетмейстерами В. Авраменком, В. Верховинцем, М. Сободем та П. Вірським, досягла високого рівня виразності.

3. Оновлюється і зміст соціальності людини ХХІ століття. З'являється на певному етапі розвитку людства сучасний сценічний танець, з усіма своїми особливостями, які яскраво виражають і особливості епохи, культури. Український сценічний танець не є винятком, хоча і має свої унікальні особливості як і українська культура на відміну від світової.

4. Висвітлено специфіку української народної хореографії, проаналізовано можливості сценічного втілення останньої та розкрито її значення для формування національної свідомості. Простежується взаємозалежність історичних, етнологічних, фольклорних зразків з формами та жанрами, тематикою, лексикою, композицією, музикою в українській народній хореографії, аналізуються форми обробки першоджерел, а також взаємозв'язки українських танців з танцями інших народів, що проживають на території України.

5. Прагнути передати поетичну душу народу, життєрадісність його світосприймання, автори народно-побутових драм, комедій зверталися саме до танцю. Він виконувався по ходу дії окремими особами, а ще частіше танець використовувався як барвіста кінцівка масових мізансцен і

фіналів. Народні традиції розвивалися, поступово засвоюючи досягнення світової хореографії і музики. Проте особливості вітчизняного фольклору стали важливою опорою для кристалізації національної специфіки української хореографії, її оригінальних стильових особливостей.

6. Утвердження народного танцю як сценічного жанру суттєво сприяло подальшому розвитку національної сценічної хореографічної культури. Прагнення зрозуміти зміст танцю, передати самобутню красу народного першоджерела, донести до глядача теплу виразність мелодії, живу пульсацію пружинного ритму й глибину почуттів можливо, лише спираючись на потужну традицію. Золоту скарбницю народної хореографії складає сукупність стереотипів традиційних танцювальних рухів, інтерпретованих сучасними балетмейстерами.

7. Кристалізація стильових особливостей і форм українського народно-сценічного мистецтва відбувалась під впливом двох тенденцій: 1) збереження фольклорних зразків й перенесення їх на театральну сцену майже у незмінному вигляді (В.Верховинець), 2) театралізації танцю, що передбачала ускладнення його лексичних засобів та композиції, запровадження елементів класичної хореографії та пластичної поліфонії (Х.Ніжинський, М. Соболев). Утвердження народного танцю як самостійного сценічного жанру сприяло подальшому розвитку вітчизняної сценічної хореографічної культури.

8. У хореографічному мистецтві ХХ ст. основним засобом у процесі створення хореографічного є лексика танцю. Потреба відтворення засобами танцювального мистецтва нових соціокультурних явищ вимагає від балетмейстера пошуку відповідних засобів виразності та їх уведення до хореографічного тексту. Продовжує розвиватись народний танець, зазнаючи певних трансформацій; оновлюється та збагачується його танцювальна лексика, урізноманітнюється структура рухів. Одні з них ґрунтовно запроваджуються до лексичного арсеналу, інші використовуються лише в окремих постановках



## РОЗДІЛ ІІІ.

### ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ кінця ХХ – початку ХХІ ст.

#### 3.1. Смыслова інтерпретація української сучасної сценічної хореографії

Розвиток хореографічних видовищних форм зумовлений комплексом факторів, зокрема, глобальним поширенням кіно і телебачення та з відродженням традицій театру вистави. Початок ХХІ ст. став датою революціонізації режисерської діяльності і узагальнення мистецтва видовищної творчості. Літературно-драматичні першоджерела дедалі більше виступають основою імпровізації як способу сценічного прочитання.

З 50-х рр. минулого століття у хореографії почав застосовуватись класичний танець як основа тренажу з відповідними елементами танцювальної лексики і техніки. Одночасно танець модерн як компонент навчальної дисципліни практично практикувався у багатьох фахових навчальних закладах Західної Європи і Америки. Відома американська танцівниця, хореограф, педагог А.Соколова, учениця М. Грехем, Б. Талмуд, Л. Хорста небезпідставно стверджувала, що лише взаємопроникнення різних мистецьких шкіл і напрямків може ефективно вплинути на формування системи художніх засобів, потрібних для майстерного розкриття будь-якої теми. Вона радила молодим танцюристам якомога пластичніше виражати ідеї та емоції, закладені в авторському задумі, правдиво зображати суперечливість людської натури (антифашистські та антивоєнні композиції «Війна прекрасна» – музика А. Норта, «Пустеля» на музику Е. Вареза, «Пам'яті № 52436» У. Берда, «Кімнати» на музику К. Хопкинса й ін.)

Хореографія Х. Лимона є складним синтезом американського танцю модерн й іспано-мексиканського традиційного мистецтва, позначених

різкою контрастністю ліричних і драматичних начал. Постановкам зазначеного майстра притаманні епічність і монументальність, герої зображаються у моменти крайньої психологічної напруги з домінуванням підсвідомості. Значної популярності набули режисерські знахідки Х.Лимона як от: «Павана мавра» й «Танці для Айседори» на музику Ф.Шопена, «Меса воєнного часу» на музику З. Кодая. Ідею хореографічного спектаклю без музичного супроводу вдалося успішно реалізувати в «Неоспіваних» та «Карлоте».

Мистецтво афроамериканських хореографів і танцівників заглиблене у ритмопластичні фольклорні корені. Творчі роботи П. Праймес, К. Данхем, Дж. Трислер, Д. Мак Кейла, Т. Бітті, К. де Лавальяде, М. Хінксон, Дж.Джемісон та ін. цілком правомірно вважати національними формами сучасної сценічної хореографії афроамериканців. У 1958 р. було створено Американський театр танцю під керівництвом засновника сучасного танцю Алвіна Ейлі - першу некомерційну труп танцю модерн, що включила до свого у репертуару твори різних балетмейстерів. Його постановки зорієнтовані на синтезування в єдине ціле танцю й музики на засадах драматичного мистецтва. Кращими роботами колективу стали «Оплакування ранку» на музику Д. Еллінгтона, «Одкровення» на музику афроамериканських спірчуелс, у яких була відповідна його споконвічна ритуальність народного танцю.

Уперше до Росії ця група була в 1970 р. В 2005 р. вдруге до Санкт-Петербургу вона приїхала для виступу на фестивалі «Зірки білих ночей». Програму нинішніх постановок частиною складалися з балетів самого А. Ейлі, чиї роботи колись зробили фурор серед радянських глядачів, а частиною – з новітніх постановок.

У балеті другої половини ХХ ст. характерний танець може виступати епізодичним засобом розкриття художнього образу або ж виконувати функцію стрижневого двигуна сюжету. Наприклад, сучасний американський режисер Матц Ек створив невелику мініатюру для Ballett der

Deutschen Oper - Rhein у Дюссельдорфі, а на її базі – свій перший завершений спектакль «Офіцерський чин» для Cullberg Балету. У своїй постановочній діяльності митець майстерно поєднує елементи як класичної, так і сучасної техніки танцю. Причому танцювальний рух для М. Ека є головним засобом індивідуального вираження за вторинності значення естетичної цінності.

На думку сучасного французького балетмейстера Марі Деляво-Ру [213, с.45], вакхічні характерні танці були з самого початку імпровізацією з відсутністю строго визначених та фіксованих рухів. Вони були органічно індивідуальними, незважаючи на виконання їх не поодинці, а групою людей. Кожен, у залежності від своєї схильності до трансю, пластичних здібностей і хореографічних навичок, реалізовував свій власний танець. Ритуальні танці на честь Діоніса виникали спонтанно й імпровізувалися на основі стандартних па – стрибка, повороту, ковзанки або уклонного бігу. Окремим підвидом були танці, які виконувалися за композицією театральних постановок комедій та сатиричних драм. [213, с.15-21].

Історична еволюція танцю характеризується стрімкою динамікою, поширенням різноманітних видовищних форм (художніх і нехудожніх). «Умоглядна», «літературноцентристська» хореографічна культура поступилася культурі «зоровій» [124].

Балетний театр ХХ ст. синтезував, узагальнював та перетворював досвід суміжних мистецтв, зокрема нової симфонічної музики, кіно, образотворчого мистецтва, музично-драматичної сцени тощо. Загальнолюдським виміром позначені творчі здобутки видатних хореографів Європи й Америки С. Лифаря, Дж. Баланчина, Дж. Кранко, Д. Роббінса, К. Макмідлана, Дж. Ноймаєра, В. Форсайда, І. Кіліана, Ф. Аштона, М. Бежара, Р. Петі.

Важливе місце у розвитку вітчизняного балетмейстерства мало використання симфонічних партитур композиторів-класиків ХХ століття С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна, К. Караєва. Наприклад, балетні постановки А. Шекери, здійснені на львівській, харківській та київській

сценах («Спартак», «Попелюшка», «Стежкою грому», «Ромео і Джульєтти» та ін.), позначилися монументальністю, музикальністю й багатоплановою образністю. Балетне мистецтво збагачувалось запозиченнями модерн-танцю і джазу, сприяючи урізноманітненню виражальних засобів, структурних форм й хореографічної лексики.

Показово, що навіть у класичному балеті, якого зі сцен провідних театрів Європи настирно витісняють постановки модного нині танцтеатру, є чимало гострих проблем. У репертуарі славнозвісної Віденської штатсопери збереглися лише «Баядерка» і «Лебедине озеро». Осердя академічної балетної класики – Санкт-Петербурзький Маріїнський театр, замість популяризації шедеврів М. Петіпа, Ф. Лопухова, Л. Якобсона та Ю.Григоровича, нині схиляється перед зарубіжним досвідом, вважаючи новаторськими постановки Дж. Баланчина, К. Макміллана та Дж. Ноймайєра [162].

Пошуки і відкриття видатних зарубіжних балетмейстерів та провідних майстрів російського балету на чолі з Ю.Григоровичем не могли не позначитися на формуванні й утвердженні якісно нових тенденцій в українському балетному театрі, вся історія європейської художньої культури доводить, що на теоретичному рівні подібний вплив не обов'язково мусить бути безпосереднім. Культурно-історичні та соціально-політичні зрушення, провідниками яких у 60-ті -70-ті роки ХХ століття стали гуманітарні науки, зокрема філософія, а також література й мистецтво, вели прогресивних діячів балетного театру, для яких відкрилися зарубіжні гастрольні маршрути, до утвердження нових ідей і тенденцій художньої творчості й активізації шукань балетмейстерів. Причому досить часто спочатку нові тенденції і художні течії народжувалися в роботах хореографів-практиків, котрі, переборюючи трафарети і заскнілі канони побутово-ілюстративної хореодрами, йшли крутими, нелегкими дорогами сміливих експериментів, а вже потім з'являлися теоретичні обґрунтування та декларації новітніх естетичних принципів.

Художня культура і насамперед балетмейстерське мистецтво означеного періоду були чи не найяскравішими виразниками змін, які відбувалися у суспільстві, наснаженому животворними весняними вітрами та надіями часів «відлиги», у свідомості діячів літератури, науки та митців. Елементи модернізму, експресіонізму, нові віяння різних напрямків модерн-танцю і джазу, що їх продовжували критикувати в пресі, входили у пластичні форми нових балетів, допомагали розширювати виразову палітру, збагачувати структурні форми і лексику танцю. Ці плідні тенденції промовисто виявилися в новаторському модерн-балеті П. Вірського «Жовтнева легенда» на музику Л. Колодуба та у різних за жанрами і стильовими особливостями балетних виставах А. Шекери. Досягнення балетмейстерів у 70-х -- першої половини 80-х років, коли пошуки й експерименти інтенсивно проходили в усьому європейському та українському хореографічному мистецтві, підготували відкриття і здобутки балетмейстерів на чолі із А. Шекерою, які збагатили й оновили балетний театр другої половини ХХ століття.

Аналізуючи процеси розвитку сучасного хореографічного мистецтва, український дослідник К. Василенко акцентує увагу на його органічному зв'язку з фольклорними традиціями. Фольклор є актуальним доти, доки адекватно відображає діалектику суспільного життя, історичні події й особливості побуту народу. Обробка та збереження оригінальності фольклорного танцю є однією з найактуальніших проблем хореографічної теорії й практики сьогодення. Творення нових танцювальних форм неможливе без заглиблення в архетипічні пласти національної музичної культури, народного епосу, одягу тощо.

З мистецькою діяльністю П. Вірського, В. Вронського, М. Трегубова й балетмейстера-шестидесятника А. Шекери відкрилися нові можливості танцювальної образності, запровадження нових постановочних форм й оновленої лексики шляхом синтезування елементів традиційного і нового.

Українська народно-сценічна хореографія, інтегруючись у світову художню культуру і розвиваючись у взаємодії з її строкатими, найновішими тенденціями, залишається своєрідним явищем національного мистецтва. Серед різноманітних танцювальних, колективів, що працюють в обласних філармоніях і пропагують фольклорні й оригінальні зразки української хореографії, височить флагман національної хореографічної культури – ансамбль імені П.Вірського.

Комплексне вивчення досягнень окремих балетмейстерів у контексті поступу балетного і народно-сценічного хореографічного мистецтва 70-х-80-х років, художніми вершинами яких були новаторські постановки П.Вірського в очолюваному ним ансамблі та В. Вронського й А. Шекери в балетних колективах України, засвідчує послідовний розвиток національного балетмейстерського мистецтва як феномена музично-театральної культури. Результати дослідження Павлюк Т.С. українського балетмейстерського мистецтва 70-х - першої половини 80-х років ХХ століття як складової національної хореографічної культури [139] дають підстави стверджувати, що протягом означеного періоду відбувався складний процес утвердження, оновлення і збагачення виразової палітри української хореографії.

Продовжуючи традиції основоположників українського народно-сценічного танцю та зберігаючи своєрідність національної хореографії, останнім часом спостерігається прагнення творчих особистостей, як корифеїв хореографії, так і молодих майстрів народного танцю, до відтворення найкращих зразків танцювального мистецтва – П. Чубинського, В.Верховинця, В. Авраменка, А. Гуменюка, П. Вірського, усіх хореографів, які зробили вагомий внесок в українську і світову хореографію.

Цьому практично сприяє діяльність широкої мережі професійних та аматорських хореографічних художніх колективів. Широко за межами нашої держави відомі: Національний ансамбль танцю України імені П. Вірського, театр танцю «Заповіт» (Харків), «Таврія» (Крим), «Донбас» (Донецьк), «Надзбручанка» (Тернопіль), «Зоряни» (Кіровоград), «Славутич»

(Дніпропетровськ), «Верховина» (Львів), «Родослав» (Житомир), «Запорожець», хореографічні групи Народного хору імені Г.Верьовки, Закарпатського, Волинського й Черкаського народних хорів, Буковинського, Чернігівського та Гуцульського ансамблів пісні і танцю, Полтавської філармонії тощо.

Подвижницьку роботу з вивчення та пропаганди українського народно-сценічного танцю здійснюють численні аматорські колективи, зокрема, ансамбль «Україна» (м. Київ), «Сонечко» (м. Житомир), «Покуття» (Івано-Франківщина), «Полісянка» (м. Рівне), «Пролісок» (м. Кіровоград), «Радість» (м. Луцьк). Протягом кількох десятиріч зберігають та передають нащадкам скарби української народно-сценічної хореографії народні артисти України Анатолій Кривохижа, Володимир Петрик, Клара Балог, Дарій Ластівка, Георгій Клоков, Рафаїл Малиновський, Олексій Гомон, Валентина Вантух, Борис Колногузенко і Микола Коломієць.

Сучасний балет, претендуючи на роль синтетичного жанру з його багатомірною символікою, має тенденцію апелювати до язичницького колективного несвідомого, що дає змогу сприймати реальність на емоційному та позасвідомому рівні навіть непідготовленому глядачеві.

Сучасній хореографії властиве прагнення до діалогу як з масовою публікою, так і з культурною елітою. При цьому масове тяжіє до унікально-індивідуального, а індивідуальне стає надбанням загалу. Наведені ознаки є притаманними більшості постановок учасників всеукраїнського конкурсу молодих балетмейстерів України «Майбутнє танцю» (1999 р.) [75]. Модерну та постмодерну у танці притаманне відтворення засобами сучасної пластики особливостей національної ментальності, звернення до народної музики та музики сучасних вітчизняних композиторів. На жаль, цей перспективний напрям має поки що мало послідовників.

Водночас у манері сценічних хореографів все ще спостерігаються абстрактність, штучність композицій, надмірний конструктивізм. Це спричинено наявністю на сучасному етапі розвитку людської цивілізації

скепсису до пізнання на тлі надпотужного зростання обсягу інформації, яку не в змозі переробити інтелект окремого індивіда. Вторинність інформації при цьому переважає, й живі емоції та враження від плину життя (натури) не потрапляють в поле зору митця.

При цьому все частіше у постановках відчувається недостатність ширості та відвертості – незамінної субстанції мистецтва. На одиницю часу у хореографії нині, на думку А. Рубіної, припадає зовсім небагато смислової інформації [152].

1990-ті роки стали новим етапом у розвитку сучасної хореографії. Заслуженою артисткою України Аллою Рубіною здійснено ряд оригінальних постановок – балети «Весна священна», «Петрушка», «Майська ніч», оперно-балетні композиції «Дитя і чари» й балет «А зорі тут тихі». Вона є володаркою кількох театральних премій, таких як «Пектораль», «Образ мрії» та «Зірка Голлівуду». Останню А. Рубіна отримала за участь у шестигодинному концерті в Лос-Анджелесі. Її балет «Єрусалим» майстерно презентували артисти єврейського театру «Мазлтов». Справді філософському змістові її вистав відповідає форма: витончена, оригінальна, професійно довершена.

Постмодернізм невіддільний від поширення індустрії масового танцю, що спричинила застосування в хореографії дивовижних неповторних трюків, раніше зовсім не властивих для танцю (такою є, наприклад, постановка «Різоми» О. Залевським).

Режисерській практиці А. Рубіної притаманне поєднання імпровізаційності з високо художньою майстерністю. Критичним є ставлення балетмейстера до сучасної західної хореографії. Творчості А. Рубіної чужі мотиви агресії, життя є джерелом її натхнення. Створені за американськими стандартами балет «Трокадеро» та мюзикл «Фоссі» (за мотивами життя й творчості режисера Б. Фоска) вона кваліфікує як «мистецтво хоча й не агресивне, але не таке глибоке і духовне, як у нас» [153, с. 10].



Моду на зовнішній сценічний антураж (голосні ефекти, грім, блискавку, гуркіт) як додаткові засоби для перенесення смислу, майстриня вважає недовговічною. На думку митця, є винятково важливим ретельний добір балетмейстерами якісної фортепіанної музики, органічне поєднання художніх змісту і форми. [153, с. 9]. «Прикро, – зауважує А. Рубіна, – що часто чужу форму наповнюю своїм змістом. Власним, вистражданим... Можливо, не всі модні технології знаю. Останнім часом тяжію до мінімалізму. Відкидаю все зайве.... Єдине, чого б ніколи не ставила, – «Маркіза де Сада», бо мені близькі духовні теми. Спорідненість з Космосом, секрет нашого перебування на Землі, сенс існування, для чого в цей світ прийшла людина і хто вона така... Інколи кортить поглянути на щось крізь призму гумору, іронії. Так були створені «Сіртакі» й «Чудернацькі люди». Буває, дивлюсь на танець по-філософськи – у «Містечковій феєрії» [155, с. 12].

Цікаві хореографічні задуми реалізував видатний балетмейстер, герой України М. Вантух, постановник композицій «Український чоловічий танець з бубнами», «Російська святкова сюїта», «Угорська рапсодія» та ін.

Керуючи ансамблем танцю України імені П. Вірського, він зі своїм мистецьким колективом зумів довершено поєднати фольклорно-етнографічні перлини українського народу з лексикою та формами академічного народно-сценічного танцю.

У постановках сучасних хореографів спостерігається запобігання перед грубим фізичним началом. Не слід ставити під сумнів досягнення балетмейстерів у формуванні тренованого, атлетично довершеного й технічного тіла танцівника, але це не знімає з митця відповідальності за вирішення світоглядних завдань, за ідейну наповненість твору на належному професійному рівні.

Виразно відчувається, що коли спонукою до створення хореографії є інтерес до людської особистості, то у деяких майстрів хореографії він

спрямований на непізнані глибини людської свідомості, ґрунтуючись тлумаченні фрейдизму, за допомогою символів патології сексуальності.

Для прикладу можна навести постановку французькими балетмейстерами видовища «Анатомічний театр». За композицією цього твору, людина перебуває на стилізованому подіумі, зловісно висвітленому, методично, смакуючи подробиці, витягає з свого тіла внутрішні органи, а потім скрупульозно відшаровує шкіру. Танцівник володіє пантомімою найвищої тонкості. У спектаклі використана безліч трюків абсурдистського плану, смішних і страшних одночасно, що нагадує кіч.

Сучасну хореографію нерідко інтерпретують лише як довільну композицію рухів.

Хореографи-педагоги механічно впроваджують навчальні комбінації у сценічне дійство, збіднюючи у такий спосіб хореографію як естетично виважене мистецтво. Але у кращих представників сучасної хореографії погляди на життя трансформуються в могутньому потоці суспільної свідомості, сприяючи реалізації хореографа як художника, який фіксує дуалізм буття в трагічному контексті (М. Ек), або втілює життєві суперечності в поезії танцю (І. Кіліан).

Саме у стилі багатопланових монументальних хореографічних полотен П.Вірського створено досвідченим балетмейстером масштабну, пройняту національним колоритом яскраву й емоційно-наснажену картину «Карпати», де у вигадливих танцювальних візерунках сплелися неповторні фольклорні барви, а вихід маленьких учнів школи при ансамблі і поєднання їх колоритної пластичної теми із динамічною драматургією танцю стали його образною кульмінацією. У цьому виявляється прагнення повернути народові його самобутнє хореографічне мистецтво, зацікавити керівників областей, які, часто віддаючи найкращі сцени і концертні зали недолугим естрадним «зіркам», відлучають людей від найдорожчих скарбів рідної культури.

Український хореограф А. Шекера прагнув розширити рамки балету, доводячи своєю творчістю, що мові пластики підвладне практично усе. Те, що на київській сцені з'явилася неординарна особистість, стало зрозумілим вже після першої постановки хореографа – балету «Легенда про любов». Кордебалет у спектаклях майстра перестав бути лише фоном, антуражем дії й став повноправним елементом композиції. Виконуючи навіть крихітне «па», танцівники розкривали характер свого персонажу у загальному симфонізмі постановки.

А. Шекера зазнав фахових впливів Дж. Баланчина, С. Лифаря й особливо Ю. Григоровича, новаторські вистави яких надихають на утвердження танцювального симфонізму у монументальних постановках: «Фантастичній симфонії» Г. Берліоза, фолк-опері «Цвіт папороті» Є.Станковича, реалізованої з артистами ансамблю ім. Вірського та ін. Поліфонічний танець у хореографічних полотнах А. Шекери володіє здатністю бути класичним, модерним, характерним, мати будь-які жанрові забарвлення абористильові риси.

Балетмейстер послідовно утверджує новий напрямок в європейському балеті, започаткований Ю. Григоровичем, О. Виноградовим, І. Бельським, Н.Касаткіною, В. Васильєвим та ін. Це мистецтво стало діалектичним запереченням ілюстративної хореодрами минулого.

У масштабних постановках А. Шекери, здійснених за творами С.Прокоф'єва, А. Хачатуряна, А. Мелікова, К. Караєва, балетними партитурами В. Губаренка та Є. Станковича, утілено досягнення національного балетного симфонізму, де переконливо розкривалися риси нового напрямку – балетного театру. Характерні риси цього мистецького напрямку осмислив відомий танцівник Великого театру, педагог і теоретик балету 60-х рр. ХХ ст. Михайло Габович, вітаючи щирі прагнення балетмейстерів молодого покоління «розвивати дію, думку, почуття, зміст, сюжет через танець, засобами танцю, перекласти на нього драматургічні колізії та конфлікти вистави, виявити ще не до кінця використані резерви

танцювальної виразності, збагатити лексику хореографії, наснажити танець новими пластичними мотивами життя» [45] Адже пантоміма ж не зникає, а стає важливою формою існування танцю. Актуалізується принцип наскрізного пластичного розвитку танцювальної дії й хореографічного викладу, тобто те, що називається симфонічною драматургією.

Зазначене у повній мірі стосується київської інтерпретації монументального балету В. Губаренка «Камінний господар» за однойменною філософською драмою Лесі Українки, талановито здійсненої А. Шекерою. Й хоча структурні форми «Камінного господаря» не були схожі на побудови пропорційно виважених балетів М. Петіпа з їхніми принципами симетрії та кульмінаціями кожної дії, що урівноважували всі частини балету-симфонії, у них домінує висока культура і драматургічна наснага сценічного танцю.

Що ж стосується еkleктики та багатовекторності у спробах створення «власного» модерну, то вони цілком відповідали полістилістиці художньої культури кінця ХХ століття. Коли західні хореографи формували поетику й естетику модерну, вітчизняні балетмейстри в умовах жорстокої регламентації творчості «варилися у власному соку», що спричиняло у багатьох із них комплекс неповноцінності, намагання прямолінійно наслідувати й калькувати пошуки зарубіжних колег.

Опанування форм і напрямків модерну відбувалося у нас різними шляхами: відвертим запозиченням, цитуванням, стилізацією, використанням західних оригіналів як джерела для нового авторського твору. Поступово й українські митці все більш упевнено продукували власні постановки модерністського і навіть постмодерністського стилю, але робили це надто обережно, йдучи здебільшого шляхом пошуку, орієнтованого на класичну традицію й лексику.

Київські журналісти, маючи лише приблизну уяву про модерн, зухвало вимагали від театрів і перш за все від балетмейстерів Національної опери України модерністських вистав, звинувачуючи керівників балетної трупи у ретроградстві, відставанні від сучасних здобутків, традиціоналізмі й

безпорадності. Особливо грубо невігласи тероризували А. Шекеру, не розуміючи, що саме в його балетах відбувався плідний процес оновлення виразової палітри, а класичний танець поставав у новій естетичній якості та органічному поєднанні з найновішими досягненнями модернізму, про що справедливо писала професійна зарубіжна критика.

Екзистенційно-психологічні мотиви знайшли відображення у досвіді однієї з найцікавіших в Україні хореографічної школи А. Рехвіашвілі. Зауважимо, наприклад, що стилістика балету «Сузір'я Аніко» (експресія, підкреслена витонченість, «марочність» рухів, звернення до «вічних» музичних канонів та вподобань тощо) актуалізується сучасною людиною у прагненні бути почутою.

Хореографії останнього десятиліття в окремих її витворах властиві прояв розпачу й душевного дискомфорту, аж до втрати моральних критеріїв. Вони інколи межують навіть з відвертим цинізмом (хореографічна інтерпретація Р. Віктюком п'єси О. Уайльда «Саломея»). Гротескно-пародійний характер прочитання даного твору межує з апокаліпсичними настроями.

Актуальні проблеми національної хореографії стали предметом обговорення учасниками масштабної науково-практичної конференції «Сучасний стан хореографічного мистецтва України і перспективи його розвитку», яку у січні 2002 р. організовано Міністерством культури і мистецтв України з ініціативи лауреата Національної премії України імені Т.Г.Шевченка, народного артиста України М. Вантуха. Цей видатний балетмейстер став також ініціатором проведення Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії, присвяченого 100-річчю від дня народження П.Вірського та створенню Спілки хореографів України.

Діячі української хореографічної культури прагнуть до об'єднання, до спільного розв'язання численних гострих та актуальних проблем, які заважають успішному розквіту національного танцювального мистецтва. З усіх областей країни з'їхалися до столиці керівники різних за жанровими

особливостями хореографічних колективів, плекаючи надію, що створення Співки і проведення фестивалю-конкурсу стануть могутнім імпульсом подальшого розвитку народно-сценічної хореографії, сприятимуть відродженню та збагаченню її здобутків і славних традицій.

**Таким чином,** у сучасному українському танцювальному мистецтві спостерігається тенденція до сценічності у хореографії через синтезування елементів класичного, народного, бального, архаїчного й інших видів танцю в умовах культурної доби постмодернізму. При цьому особливо заслуговує на увагу яскравість самовираження, екзистенційність професійної установки в діяльності балетмейстера і артиста. Запровадження елементів ритмопластики, гімнастики, акробатики й інших спортивно-атлетичних елементів сприяють збагаченню художньої мови танцю й надають хореографічній лексиці співзвучного сучасності динамізму.

### **3.2. Постмодерністські тенденції сучасної сценічної хореографії в культурі України**

У культурологічному вжитку термін «постмодернізм» було запроваджено наприкінці ХХ ст. з метою визначення нових стильових течій у літературі та мистецтві, які виникли в умовах загострення загальної кризи ідеологічного мислення на уламках соціальних утопій та антиутопій й символізували розчарування у традиційних ідеалах та цінностях.

Постмодернізм не вважає, що суспільство і культура розвиваються по висхідній, й усім країнам властиві подібні форми. Наступ епохи постмодернізму змінює зміст культури: змішування різноманітних принципів і стилів, свідомо культивована ізотеричність, розквіт ірреалістичних рухів і сект кидають виклик духові модерністського раціоналізму. Щезає усталена культурна ієрархія. Духовна культура розпадається на незалежні один від одного стилі, форми і способи життя.

Художній постмодернізм – це новий літературний стиль, ототожнюваний з багатьма сучасними течіями мистецтва (поп-арт, новий реалізм, «живі картини», хепенінг та ін.), а також із стилістикою певних архітектурних напрямів. Його характерними стильовими рисами є: 1) використання творів минулого часу як «будівельного матеріалу» або переосмислення класичних текстів (численні версії й нові тлумачення відомих сюжетів, пародії на них); 2) цитування без посилань, органічно уведене до тексту (картина, споруда, музичний твір); 3) стилізація з елементами героїзованої міфології (наприклад, роман Дж. Барнса «Історія світу у 10 ½ розділах»); 4) багатовимірна організація тексту й багатожанровість у межах одного твору – від лірики до офіційної довідки; 5) оперування словами, змістами й образами, різні способи створення ефекту навмисного оповідного хаосу (наприклад, романи В. Набокова «Блідий вогонь» та К. Воннегута «Бойня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей») [144].

На розвиток постмодерністських течій у хореографії впливає багато факторів. З метою розв'язання творчих завдань хореографи звертаються до засобів музики (використання поліфонії й принципів симфонічної драматургії), кіно (монтаж, рапід, великий план), скульптури (позування й образні ремінісценції), телебачення (мозаїчність, кліповість, непередбачуваність документалістики). Постановки багатьох зарубіжних хореографів будуються за принципом хепенінгу, в яких дія розгортається алогічно, випадково й навіть несподівано для самих постановників.

Постмодернізм використовує усе прийнятне для масового глядача. Гасло замінює складну метафору й образність; у художніх пошуках функціонує заклик: «Це може кожний!». Але зазначений підхід не означає повного заперечення професійності. У постмодернізмі важко відрізнити серйозні знахідки одних митців від комерційних підробок інших, оригінал від пародії, талант від бездарності. Але у той же час постмодернізм володіє

певним позитивом. Він дозволяє долати властивий модерну поділ на елітарне й масове мистецтво і йде не від людини, а до неї.

Значні художні хореографічні цінності створені в епоху постмодернізму за наявності точок дотику з академічним балетом та за участю професіоналів з класичною освітою. Про себе заявили багато талановитих митців – М. Бежар, Дж. Баланчин, П. Тейлор, Д. Ноймаєр, І. Кіліан, П. Бауш, М. Каннінгем, У. Форсайт, М. Ек, К. Брюс, Т. Тарп, А. Прельжокаж, М. Морріс, С. Лінке, У. Дітріх та ін.

Сучасний хореографічний театр, коріння якого сягають храмових і театралізованих танцювальних видовищ Єгипту, Індії, Греції, Риму та Київської Русі, у третьому тисячолітті продовжує залишатися одним з головних лідерів світової художньої культури. Його розвиток у сучасних умовах є складним і суперечливим, позначеним численними пошуками й експериментами, несподіваними взаємовпливами і напруженою боротьбою різних мистецьких стилів та напрямків.

Феномен театральної хореографії поступово втрачає свою авторитарну першість у розмаїтті жанрів і стилів танцювальної культури Постмодерну. Зазначене констатується багатьма теоретиками і практикаками світового балету, які вважають сучасний стан хореографії кризовим. Й хоча поступ балетного театру в останній чверті ХХ століття відбувався у контексті постмодерністської культур та наступу дилетантського неоекспресіоністського танцтеатру, класичний танець – естетична вершина сценічної хореографії й унікальна система професійного виховання митців продовжує збагачуватись і оновлюватись.

Жанр(фр. genre – рід, вид) – великі області в більшості видів мистецтва, що склалися історично і характеризуються певними спільними ознаками. Принципи поділу на жанри різні в кожній зі сфер художньої культури. В образотворчому мистецтві жанри визначаються за предметом відображення – портрет, пейзаж, батальний жанр, анімалістика, натюрморт (інколи і за характером відображення – карикатура, шарж). У літературі склалася



найчіткіша класифікація творів за жанрами, заснована на єдності їх змісту і форми. Основні групи літературних творів – роман, повість, оповідання, вірш, поема різняться не лише за розмірами, а й за використаними в них художніми засобами. Жанри в музиці не мають чітких меж, хоч і групуються за кількома ознаками, передусім за призначенням – трудові пісні, танці, духовна музика. Кожен з них може поділятися на групи, які теж називають жанрами. Особливий спосіб жанрового поділу музики – на вокальну та інструментальну. В архітектурі, дизайні, скульптурі жанр взагалі не виділяють. У ХХ ст. відбувається складний процес взаємодії і переплетення жанрів (т.зв. синтез мистецтв).

Естрадний танець як жанр сценічного танцю культури Постмодерну являє собою невелику танцювальну сценку (сюжетну танцювальну мініатюру), найчастіше розважального характеру, побудовану на лаконічних засобах хореографічної виразності. Естрадним танцям притаманні енергійні ритми й пластика, драматургічна завершеність, дохідливість виразних засобів. Естрадний танець – мистецький жанр із наскрізним сюжетом, який включає елементи шоу-танцю, характерного й народного танцю. Для нього характерне комбінування багатостильових компонентів, з виразністю хореографічного малюнку й синхронністю танцювальних рухів. Сучасний естрадний танець використовується як складова розгорнутих концертних програм і як самостійний естрадний номер [107].

Як самостійний сценічний жанр естрадний танець з'явився на початку ХХ століття; його репрезентували чарльстони, фокстроти і танго. Безпосередній попередник останнього виник у західній Індії, де його танцювали простолюдці. Танець запозичили на американський континент, й передусім в Аргентині. Уперше чоловік і жінка танцювали, притиснувшись один до одного. Граціозні лінії, вигадливі переплетіння ніг й жагуча почуттєва манера виконання відображали широку гаму стосунків між чоловіком і жінкою. Широко відомі «циганське танго», «андалусійське танго», «креольське танго» й «аргентинське танго» стали у 1910-х рр.

найпопулярнішими салонними та естрадними танцями. Їхнього сучасника «вальс-бостон» вважали англійським вальсом. Швидкий американський танець фокстрот (від англ. foxtrotfox – лисиця + trot– швидкий крок) було започатковано Гаррі Фоксом. Він диференціювався на квікстеп, повільний слоуфокс, а дещо пізніше й чарльстон (американський бальний танець).

Певна специфіка розвитку сценічного танцю була репрезентована в СРСР, де видатні балетмейстери, зважаючи на вітчизняну ідеологію, одноставно негативно ставилася до західноєвропейського сценічного мистецтва як буржуазного, розбещеного, «загниваючого», намагалися відкрити нові шляхи розвитку даного сценічного виду мистецтва, не втративши при цьому його загальної святковості, ідейної завершеності і динамізму пластики.

У 20-і рр. минулого століття створювалися численні сюжетно-танцювальні мініатюри, здебільшого побудовані на комедійній тематиці. Вони позначалися енергійністю пластики, драматургічною довершеністю, оригінальністю задуму й лаконічними виразними засобами.

Так, це були танцювально-ігрові мініатюри сатиричного змісту були створені Н.М. Фореггером, – радянським режисером і балетмейстером, який будував номери на ексцентрично інтерпретованій побутовій пластиці й імітації механічних рухів («Танці машин») у супроводі джазової музики. Зазначена стилістика зацікавила відомих російських балетмейстерів В.І. Вайнонена, Н.О. Глан, Р.В. Захарова, П.Є. Кретьова та А.М. Мессерера. Видатний артист балету і педагог А.Мессерер, володіючи віртуозною технічною майстерністю, суттєво збагатив виконавство чоловічого танцю. Він був постановником яскравих комедійних мініатюр на власну музику. Талановитими гостро гротесковими майстрами балетної сцени стали В.Ф. Друцька, Г.О. Лерхе, Е.І. Мей, О.О. Руднев, Л.А. Спокойська та ін.

Велику роль в оновленні, реформації, сценізації хореографічного мистецтва відіграла в той час творчість К. Голейзовського. Його труппа «Камерний балет» стала лідером в розвитку нової хореографії. Пов'язаний з

дореволюційним російським модерном, К. Голейзовський експериментував з різними пластичними формами і темами в українській хореографії. На сцені Одеського театру опери та балету він намагався впровадити нові танцювальні форми, оригінально поєднуючи класичний танець з експресивною «вільною» пластикою та спортивно-акробатичною технікою. Цей видатний хореограф був постановником балетів «Йосиф Прекрасний» та «У сонячних променях» («Гротеск») С. Василенка (1926 р.), оригінальних композицій на музику С. Прокоф'єва, С. Рахманінова, А. Скрябіна, К. Дебюссі, Ф. Ліста та М. Метнера, іспанських та угорських народних танців [52]. Балетмейстер К.Я. Голейзовський створив багато естрадних номерів і програм (на музику А.Н. Скрябіна, Ф. Ліста, І. Альбеніса). У 1928 р. він поставив у московському мюзик-холі, а потім і в ленінградському, танці «герлс». Його хореографічні постановки відрізнялися від зарубіжних зразків включенням фізичних вправ і народних рухів, прийомів гротеску й ексцентрики.

У цей самий час виникає дуетно-акробатичний танець, який репрезентовано творчістю популярної в Україні танцювальної пари М.І. Понни й О.І. Каверзіна з притаманними їй графічною чіткістю ліній та стриманою манерою виконання у поєднанні з героїчною патетикою. Їхній перший «Спортивний танець», поставлений на музику М. Блантера, є сполученням феноменальних акробатичних трюків.

Рухи і пози М. Понни і О. Каверзіна викликали асоціації зі скульптурою: власне кажучи, манера їхнього танцю являла собою ланцюг завершених у своїй гармонійності і дивних за складністю акробатичних поз. І все-таки цей дует з повним правом можна назвати танцювальним. Постановки О.Каверзіна (а він майже завжди був і автором їхнього репертуару) відрізнялися особливим внутрішнім ритмом, співучими і м'якими переходами одного руху в інший, погодженістю зі змістом музичного твору, а головне, вони блискуче виявляли достоїнства обох виконавців. І в першу чергу дивна відповідність їхніх фігур: майже одного росту, вони майже повторюють один одного за силуетом, лише в Понни

більш стрункий, відчого кожен їхній рух сприймався як подвійний пластичний акорд, що звучить в унісон [197].

Марія Понна є винятковим явищем, «у деякому роді анатомічним чудом». Жінка звичайної конституції ніяким тренуванням не змогла б домогтися того, що робила ця танцівниця, стверджував критик В.Ірвінг: «Понна вигинається, згортається, скручується, розтягується. Вона злітає на руки партнера, обмотується навколо його шиї як жива горжетка, перекидається, падає на підлогу у сміливій позі, піднімає ногу під таким дивовижним кутом, що так і здається, начебто голівка бедреної кістки повинна вискочити із суглоба, а зв'язки не витримають напруг... Усе це, однак, облагороджено справжньою пластичністю, великим почуттям пози, з яких навряд чи не кожна могла б бути відтворена скульптурою» [73].

Цей різновид танцю, по суті мистецький витвір, є своєрідний сплав елементів фізкультури і танцю, позначений енергійною ритмікою, віртуозною технікою. У 30-і рр. відбулася інтеграція злиття двох різновидів естрадного танцю – дуетно-акробатичної та ігрової мініатюри, що яскраво втілювалося у творчості московських танцівників Н.К. Мирзоянц та В.С. Резцова («Цікава книга» – 1934 р., «Фрак» – 1936 р., «Випадок на кордоні» – 1940 р., «Останнє танго» – 1942 р. й ін.). Виконувані ними акробатичні прийоми підсилювали ексцентричне забарвлення реалістичних образів й унаслідок цього виник ще один новий різновид – гротесково-акробатичний танець.

Довгий час у балетному театрі зберігалася традиція використання складних у технічному відношенні рухів з розряду так званої «дрібної» техніки і ритмованої на музичній основі «індивідуалізованої» пантоміми для створення образів комічних персонажів. Комедійні балети продовжували ставитися навіть в умовах панування на європейських сценах постановок у стилі високого класицизму, який уникав усякого впливу гротескної сміхової традиції. З приходом же стилю бароко в балетному театрі закріплюється «особлива лінія розвитку карнавальної образності» – у балетах-маскарадах

відроджується традиція середньовічного гротеску з її гіпертрофованою образністю [73, с. 87-88]. Професійні актори-танцівники виконували ролі трактирників, цирюльників, праль, докторів, граючи комедійні сценки з побуту, використовуючи традиції мімів, акробатів і комедії масок.

В балетних виставах 20-х рр. ХХ ст., створених М. Фокінім та Р.Лопуховим, комічне реалізується у найпіднесенішому своєму втіленні. Їхній балетний театр багатий різноманітними проявами комічного, яке знаходило своє втілення у драматургічному, композиційному характері постановок, в особливостях хореографії, пантоміми, мізансцен, системі персонажів, манері і стилі виконання й ін. Цьому виду танцю виявилось під силу показати і грубувату веселість народних жанрових сцен, і всевітнє торжество карнавалу, і манірне кокетство салонних жартів, і дотепність особистісної ескапади, та іронія життєвої драми.

Тогочасне мистецтво естрадного танцю динамічно збагачувалося елементами фольклору. Одним з відомих постановників даного напрямку був. Виступи створеного у 1923 р. Г.Ф. Єгоровим-Орликом ансамблю українського танцю «Курінь» характерні пропорційним співвідношенням ритмо-темпових контрастних частин з наростанням динаміки до вінцевої кульмінації. Схема номерів цього ансамблю в подальшому стала основою багатьох ансамблевих танців з використанням різного фольклорного матеріалу.

У 1937 р. було створено Ансамбль народного танцю СРСР під керівництвом І.А. Моїсеєва, який розробив оригінальні прийоми сценічної інтерпретації народного танцю й нові композиційні форми побудови програми за принципом естрадного концерту. Репертуар ансамблю складався з художньо осмислених зразків танцювального фольклору, хореографічних стереотипів, створених на матеріалі народних пісень та ігор й поєднаних з естрадними танцювально-ігровими мініатюрами. Ігор Моїсеєв – творець і символ унікального, єдиного у своєму роді танцювального колективу, яким керував беззмінно 70 років і якому аплодував увесь світ. Державний

академічний ансамбль народного танцю під керівництвом Ігоря Моїсеєва, більш відомий на Заході як BalletMoiseyev (Балет Моїсеєва), завжди був візитною карткою –початку СРСР, а потім і Росії [50, с. 2].

У той же час виник ще один вид масового танцю – військовий, значною мірою пов'язаний з діяльністю Ансамблю пісні і танцю Радянської Армії (засновано у 1928 р.). Протягом 1942-1955 рр. художнім керівником його балетної групи був видатний український балетмейстер П. Вірський. Спираючись на невичерпний потенціал народно-танцювальної лексики, митець створив феномен танцю романтично-піднесеного характеру, втілюючого героїко-патріотичні традиції радянських Збройних Сил.

Середина минулого століття у країнах Європи та США позначалася модернізацією естрадного танцю, пов'язаною з актуалізацією віртуозності, лаконізму виразних засобів й професіоналізмом виконання. На цьому фоні спостерігається процес взаємодії і взаємовпливу нових хореографічних тенденцій, що відбилося на розвитку цього хореографічного жанру у нашій країні.

Тоді ж у Радянському Союзі були організовані навчальні заклади для підготовки естрадних танцівників (Київська студія естрадного і циркового мистецтв, Всеросійська творча майстерня). Було відроджено жанр мюзик-холу, важливим компонентом якого є мистецтво танцю. Дотепністю задумів й відточеністю прийомів позначилися мініатюри київського балетмейстера Б.Н. Каменьковича («Дві куми», «Докотився!») й ін. Борис Наумович розпочав свій творчий шлях в Ансамблі народного танцю ім. Вірського. Там шліфувалася його майстерність як танцюриста. Йому завжди було цікаво експериментувати. Борис Каменькович, блискучий пластик, завжди говорив, що потрібно драматичний матеріал не грати, а вірно його проживати, і тоді тіло, як добре налагоджена машина, почне видавати вірні жести, ходи, повороти голови. З ім'ям Бориса Наумовича пов'язане й становлення Київського мюзик-холу [148, с. 4].

Пожвавленим інтерес до джазової музики характеризується творчість відомого російського балетмейстера В.О. Шубаріна, його концертна програма «Танці в сучасних ритмах». Під час закордонних гастролей Червонопрапорного ансамблю пісні і танцю Володимир Олександрович знайомиться з танцем модерн (у Хосе Лимона) і джазовим танцем. Широке знання різних танцювальних систем дозволило створювати естрадні номери, виробляючи свій стиль виконання, заснований на складній і різноманітній танцювальній техніці (у тому числі – виконання турів, піруетів, стрибків), особливо невимушеній манері триматися на естраді. Постійно звертаючись до джазової музики, він прагне виразити її мелодійну і ритмічну сутність хореографічною мовою з елементами класичного і народного танцю у сполученні з динамікою спортивних рухів і пантоміми. На основі такого пластичного синтезу створений номер на музику О. Лундстрема – «Експромт» (1962 р.), що заклав основу майбутньої програми Володимира Шубаріна – «Танці в сучасних ритмах» (остаточно склалася до 1967-1969 р.)

Традиції радянського акробатичного танцю репрезентовані мистецькими знахідками Л.Н. і А. В. Гайдарових («Етюд», «Сильніше смерті»). Спортсмен, танцівник Альван Валерійович Гайдаров мав прекрасні зовнішні дані: міцна, мускулиста фігура, фізична сила і спортивна підготовка. Усе це визначило вибір жанру – дуетно-акробатичного танцю. Відповідними даними володіли і його майбутні партнерки – красивими фігурами, подовженістю ліній, що додавало їхнім виступам особливу видовищність. Танцювально-акробатичний номер «Сильніше смерті» (1967 р.) відповідав даним А. Гайдарова і Ю. Романенко, дозволив виявити їхні акторські здібності, майстерність складних акробатичних підтримок. З 1968 р. А. Гайдаров починає працювати з Л. Гайдаровою. Завдяки академічній підготовці (Л. Гайдарова закінчила Московське хореографічне училище) була посилена танцювальна техніка номерів. У 1978 р. партнеркою А. Гайдарова стає А. Євтушенко, випускниця Ленінградського хореографічного училища), що мала велику гнучкість. У сольному репертуарі Євтушенко – «Умираючий

лебідь» К. Сен-Санса і латиноамериканський танець «Пальці». Обидва номери входили до програм сольних концертів танцівників, що затверджували їхню репутацію ведучої пари 1970-80-х рр. у жанрі дуетно-акробатичного танцю [197].

Для танцювальної естради другої половини 1970-х рр. знаковою стала творча діяльність багатожанрових танцювальних колективів (Хореографічні мініатюри, Московський класичний балет, Ленінградський ансамбль балету, Молодий балет Алма-Ати, «Сувенір» і ін.). Кожний з колективів мав свій репертуар й мистецький напрямок, створені балетмейстерами різних поколінь: Булатом Аюхановим, Володимиром Васильєвим, Робертом Гербекком, Борисом Ейфманом, Валентином Єлізарєєвим, Натіалією Касаткіною, Генріхом Майоровим, Леонідом Якобсоном й ін. У їхніх постановках розмаїтість тем і образів утілюється таємною танцювальною мовою, часто метафоричною, що характерно для всієї сучасної сценічної хореографії.

Сучасний естрадний танець – це танцювальний напрямок, що синтезує у собі різноманітні стилі. У ньому репрезентовані елементи класичного танцю, модерн-балету, джаз-танцю, хіп-хопу, фанку тощо.

На відміну від зарубіжної і радянської класики, у сучасному естрадному танці значно більшу роль, аніж у будь-якому іншому танцювальному напрямку, відіграє індивідуальність виконавця. Адже естрадний танець являє собою не стільки послідовність заучених рухів, скільки танцювальну постановку, у якій виконавець повинний виявити і свій танцювальний та акторський талант. Індивідуальність танцюриста чи хореографа є співзвучною розмаїтості сучасних естрадних танців за домінування техніки «фрістайл», або по-іншому - вільному стилі. Тому одним з важливих принципів, на яких базується сучасний естрадний танець, є імпровізація й творче самовираження виконавця за допомогою рухів.

Імпровізація у сучасному танці базується на тонкому відчутті свідомісних імпульсів, відчутті простору руху й партнерів по руху. Вона



характеризується спонтанністю реакцій на зовнішні вимоги, вільним самовираженням танцюристів, індивідуальним стилем виконання, створенням нових, оригінальних хореографічних композицій. Імпровізуючи, танцюристові слід тримати темп і ритм й уміти програвати усередині себе різноманітні варіанти, виходячи з індивідуальних можливостей. Винятково важливою є творча фантазія за наявності потужної рухової й музичної основи, уміння володіти тілом у найрізноманітніших ракурсах та положеннях.

Досвідчений професіонал імпровізує під музику, втілюючи елементи нових стилів, відповідних новій музиці, часу й ритмові. Напевно, тому основою сучасного естрадного танцю найчастіше виступає джаз-танець, творцями якого були африканці й афроамериканці. Імпровізація притаманна самій природі африканського танцю, за допомогою якого людина передає свої емоції і настрій. За винятковістю, яку відіграє у сучасному естрадному танці особистість виконавця, диференціюють поняття естрадного танцю й сучасного клубного танцю.

Основою естрадного танцю історично виступає джаз-танець, творцями якого були африканці й афроамериканці. Ці етнокультурні традиції закріплюються сучасними виконавцями завдяки екзерсисові (тренувальним вправам), засвоєнню класичної хореографії й глибокому розумінні музики джаз-танцю, модерну й народних фольклорних танців.

Сучасний естрадний танець особливо розвинувся у молодіжній субкультурі. Нині правомірно вважати модними напрямками в молодіжному середовищі цього жанру hip-hop, R'n'B, верхній брейк-данс, Go-Go, disco, джаз, які вимагають належної фізичної форми, координації рухів й уміння працювати в команді. Розглянемо докладніше деякі з них.

Хіп-хоп – найдинамічніший стиль молодіжної субкультури. Він є сучасним, легко упізнаваним, позначаючись сукупністю одноманітних ламаних ритмів, на які накладаються примітивні семпли, з додаванням «бочки» (біті).

Із стилю electro почалися хвилеподібні рухи, «робот-стайл», брейк-данс, перші зчитування під мікрофон, а, отже, й широка популяризація.. Фрістайл, вільний стиль, й розкуте слово є типовим утіленням хіп-хопу. Звідси й поява широких штанів, які носять його сучасні шанувальники знавці. Це життєрадісний і енергійний, неагресивний танець. Для нього характерні стрибкові, пружинні рухи («hip-hop» - підскакувати, дрібно стрибати). Техніка хіп-хопу постійно розвивається й убирає в себе елементи інших танцювальних культур (брейк-дансу, фанку та ін.). Саме ці танці зараз найчастіше називають хіп-хопом. З останнього починають розучувати клубні танці завдяки помірному темпові музиці. Хіп-хоп багатьма сприймається, передусім, як музичний стиль, подібно панку, рейву й іншим.

R'n' (Rhythm and Blues) – розшифровується як «ритм і блюз» у контексті характеристики музики. Чіткий ритм чергується, з'єднується з ліричною складовою. З техніки хіп-хопу запозичується вільний ритмічний рух «кач», за принципом дії пружини, коли ізольовано скорочуються окремі м'язи корпусу, тоді як інші є розслабленими й створюють враження розкутості. Ліричні ж наспіви музики танцюючі виражають хвилеподібними, обертальними рухами.

R'n'B – один з наймодніших нині напрямків сучасної музики і танцю. Він являє собою синтез джазової хореографії, хіп-хопу, стилізованої латини й афропластики. R'n'B – це поєднання хіп-хопу, фанку, джазу та street-y. 50% усіх музичних програм у світі охоплює нині R'n'B.

Брейк-Данс у перекладі з англійського «ламатися» виник у США наприкінці 60-х років минулого століття. Початково його виконавці рухалися під музику й оберталися на землі, називаючи свій танець «good foot». Терміни «break-dance» і «b-boy» («break-boy») уперше запровадив Кул Херк з Південного Бронксу, прагнучи поєднати елементи джаз-танцю, бразильської боротьби капоейру, акробатики й кун-фу. У співи робилися перерви – break (брейки), під час яких виступали танцюристи. У 70-80-і роки брейк-данс став однією зі складових частин хіп-хоп-культури мешканців

чорних гетто американських мегаполісів. На початку 1980-х років про цей танець дізналися у Європі, де він поступово також набув поширення. У європейських країнах брейкові навчали по телебаченню, де у спеціальних програмах розповідалося про те техніку його виконання. У Росію й Україну брейк-данс проникнув на початку 1980-х рр., спочатку переважно розвивався так званий «верхній брейк».

Верхній брейк, або бугі (boogie) – це такий вид танцю, при якому всі елементи виконуються стоячи переважною мірою руками; причому руки й тіло не торкається підлоги.

До інших не менш цікавих напрямків сучасних естрад танцю, що належать виключно до молодіжної субкультури, ми можемо віднести танець хаус, streetdance, Go-go та ін.

Танець хаус – це те, що можна танцювати під музику хаус. Останні роки в Європі цей танцювальний напрямок набирає популярності, стаючи нарівні з хіп-хом. Цей танець захоплює своїм позитивом і непорівнянним припливом адреналіну, своєю унікальною манерою і динамікою. Він особливо залежить від музичних пристрастей і вміння розуміти хаус-музику. Подібно хіп-хопу, хаус – це еволюція топроку, першого танцю західного узбережжя. Хаус народився в результаті взаємопроникнення безлічі стилевих елементів хіп-хопа, брейкданса,

Його швидкий монотонний ритм породжує енергійні амплітудні рухи (драйв). Деяка емоційна холодність й відстороненість музики надають танцю механістичності. Почуттєві рухи уповільнюються або прискорюються у відповідності з темпом музики.

Стріт-Данс (street-dance) охоплює безліч різних стилів (хіп-хоп, брейк-данс, хаус, R'n'B і т.п.), об'єднаних специфікою місця виконання - їх танцюють у нічних клубах (клубні танці) й на вулиці (street-dance).

Go-go – танцюристи виступають поодиночі або попарно, танцюючи то соло (нерідко імпровізуючи), то синхронно. При цьому хтось із танцюристів приходить, а хтось іде зі сцени, що створює ілюзію хаотичності події й

подібності з танцполом, де веселиться публіка. Таким чином, go-go – це не стиль танцю, а спосіб інтерпретації клубних танців.

Популярними сучасними естрадних танцями вважають також: бі-поп - танець і джазова музика, блюз - повільний і меланхолічний танець, бугі-вугі - джазовий вільний спортивний танець, рок-н-рол - у перекладі «котитися» й «качатися». Не полишає байдужою молодь шейк (англ. «трястися»), започаткований у 1960-х роках. Виконуючи твіст (у перекладі з англ. «скручування»), танцюючі ритмічно рухають ногами, неначе давлять тарганів і ін.

Танець модерн як напрямок сучасної зарубіжної хореографії зародився наприкінці XIX - початку XX ст. у США та Німеччині. Альтернативний щодо традиційних балетних форм, він розгорнувся у своєму розмаїтті (вільний танець, дунканізм, танець босоніжок, ритмопластичний танець, виразний, експресіоністський танець тощо). Загальним для представників танцю модерн, незалежно від того, до якого плину вони належали й у який період проголошували свої естетичні програми, був намір створити нову хореографію, що відповідала, на їхню думку, духовним потребам людини XX століття. Основні її принципи: відмова від канонів, утілення нових тем і сюжетів оригінальними танцювально-пластичними засобами.

У прагненні до повної незалежності від традицій представники танцю модерн прийшли, зрештою, до прийняття окремих технічних прийомів, у протиборстві з якими зародився новий напрямок. Установка на повний відхід від традиційних балетних форм на практиці не змогла бути до кінця реалізована.

Ідейно танець модерн передбачив відомий французький педагог і теоретик сценічного руху Ф. Дельсарт, який стверджував, що лише жест, звільнений від умовності і стилізації (у тому числі музичної), здатний правдиво передавати всі нюанси людських переживань. Зазначений підхід уперше намагалися реалізувати відомі американські танцівниці Л. Фуллер і А. Дункан. Танцювальна техніка першої з них практично будувалася на

ефектному сполученні вільних рухів тіла, стихійно породжуваних музикою, й костюму – величезних покривал з легкої білої тканини, освітлюваних різнобарвними прожекторами. Її танці були імпрровізацією на музику К. Глюка, Л. Бетховена, Ф. Шопена й ін. Л. Фуллер створила оригінальні танці-вистави: «Танець вогню», «Фіалки», «Танець метелика», «Танець радості» та ін. Танцювальний номер «Серпантин» приніс танцівниці широку популярність.

Проте основоположницею нового напрямку у хореографії стала А. Дункан. Її проповідь оновленої античності, «танцю майбутнього», повернутого до природних форм й вільного не лише від театральних умовностей, але й історичного побутовізму, привернула увагу багатьох сучасників.

Джерелом творчого натхнення А. Дункан вважала природу. Орієнтуючись на особисті почуття, її мистецтво заперечувало будь-яку хореографічну систему. Воно зверталось до героїчних і романтичних образів, породжуваних відповідною музикою. Виконавська техніка не має бути складною, але обмеженим набором рухів та поз передавати найтонші відтінки емоцій, сповняючи найпростіші жести глибоким поетичним змістом. Імпрровізаційність, танець босоніж, відмова від традиційного балетного костюма, звернення до симфонічної й камерної музики – ці принципи нововведення А. Дункан визначили шлях танцю модерн.

Іншим джерелом, що істотно вплинув на формування цього жанру, стала система Е. Жака-Далькроза – еуритміка. Ритмопластичний танець, який розвинувся на її основі, був багато в чому протилежний дунканізму. Балетмейстер виходив з аналітичності й поза емоційності інтерпретації виконавцями музики. Танець, на його думку, не повинен бути довільним трактуванням тематичної програми, різні частини тіла створюють немовби контрапункт, в якому рухи танцівників відгукуються на голоси музики. Але навіть у своїх перших великих постановках у Хелле-рау («Луна і Нарцис» на власну музику, 1912 р.; «Орфей» на музику К. Глюка, 1913 р.) Е. Далькроз

утілив не лише структуру музичних творів, але й майстерно передав їхній емоційний зміст.

Проти безроздільного панування музики над танцем виступив австрійський хореограф Р. Лабан, який став провідним теоретиком танцю модерн. З метою обґрунтування своїх поглядів митець звернувся до філософсько-естетичних вчень давньої Індії, піфагорійців та неоплатоників. У теоретичній праці «Кінетографія» (1928) Р. Лабан виклав універсальну концепцію танцювального жесту у контексті аналізу пластико-динамічних характеристик хореографічних рухів поза національною, стильовою та жанровою належностями. Ще однією важливою для формування естетики танцю модерн є думка Р. Лабана про те, що художньо осмислений рух має бути вираженням внутрішнього життя його творця, а не змісту музики. Найповнішу реалізацію ідеї Р. Лабана одержали у його постановці «Мерехтливі ритми» (без музичного супроводу, 1925 р.).

Творчість учня і співробітника Р. Лабана К. Йосса була спрямована на створення нового танцювального театру. Він творчо експериментував із сценографією, музикою, хоровою декламацією, відроджуючи традиції містеріального та культового театрів. Однак усі зазначені прийоми інтерпретуються розглядалися як допоміжні, збуджуючі «енергію руху тіла». Танцювальна пластика для представників «виразного танцю», як стали себе називати послідовники Р. Лабана, залишалася головним, і навіть єдиним, засобом створення художнього образу.

К. Йосс усвідомлював необхідність синтезу виразного танцю з технікою класичного танцю й небалетної пантоміми. Новаторство митця виявилось й у зацікавленості новими для балетного театру темами. Таким, зокрема, став «Зелений стіл» (1932 р.) - перший балет з яскраво вираженою політичною й антимілітаристською спрямованістю.

Розширенню кола тем і образів модерністської хореографії сприяла німецька танцівниця і хореограф М. Вігман (учениця Р. Лабана). Її шукання відбувалися у руслі експресіонізму. Вона відмовилася від рухів,

які традиційно вважалися красивими. Потворне і страшне М. Вігман також вважала гідним втілення у танці. Її сольні та групові постановки («Скарга», цикли – «Жертва», «Танці матері» й «Сім танців про життя») позначені крайньою напруженістю та динамізмом форм. М. Вігман практикувала теми одержимості та пристрасті, розпачу і смерті. Її мистецтво просякнуте розмаїтою гамою людських емоцій.

Її учениця Х. Хольм поширила ідеї Вігман у США. М. Палукку, ученицю Вігман, привабили просвітлені ліричні теми й образи. В її творчості нового танцювально-пластичного звучання набули класичні твори Б. Бартока, Р. Штрауса, І. Брамса та Г.Ф. Генделя. Майстриня внесла у танець модерн техніку високих стрибків й розробила свою методику хореографічної освіти..

У М. Вігман навчалися й інші відомі репрезентанти танцю модерн - І. Георгі, Х. Кройцберг, М. Терпис, В. Скоронель, Г. Лейстиків та ін. Індивідуальний стиль зазначених хореографів складався під впливом основних шкіл німецького танцю модерн й різноманітних художніх течій західноєвропейського мистецтва першої третини ХХ століття. Прихильники експресіонізму вбачали стрижень хореографічної творчості у специфіці вираження суб'єктивних переживань постановника. Вони пропагували різкість ламаних ліній, навмисну огрубленість форм, як засіб розкриття несвідомих мотивів людської індивідуальності. Запропонований ними «абсолютний танець» характерний нехтуванням будь-якої фіксованої композиції. Прихильник мистецьких течій конструктивізму й абстракціонізму О. Шлеммер вважав домінуючою форму як засіб вираження безпосереднього змісту танцювального образу, а самий танець - як точно розраховану конструкцію. Тіло виконавця у «танцювальній математиці» хореографа слугувало засобом виявлення «суто кінетичних формул», підвладних тим же числовим закономірностям, що й рух механізмів. Іншим виявом конструктивізму у танці модерн стали масово розрекламовані «танці машин», виконавці

яких імітували роботу різних механізмів за жодного емоційного забарвлення {В. Скоронель у Німеччині, Н.М. Фореггер в СРСР). Примітно, що провідні майстри німецького танцю модерн симпатизували лівим політичним рухом.

З початком 1960-х рр. активізувався американський танець модерн, репрезентований неформальними професійними труппами. Хореограф М.Каннінгем у співдружності з композитором Дж. Кейджем створив композиції («Сюїта для п'ятьох у часі й просторі», «Аеон», «Як ходити, брикатися, падати і бігати»), в яких знівельовувалась грань між організованим танцем й «конкретним» побутовим рухом.

Експериментаторські роботи А. Ніколайса («Притулок», «Тотем» та «Галактики») засвідчили його особистість не лише як хореографа, але й як сценографа та композитора, який прагне досягнути образної цілісності спектаклю шляхом майже повного зрівняння у значенні смислового й візуально-звукового компонентів.

Хореографічна лексика Е. Хокінса, Дж. Уорінга, Дж. Батлера, П.Тейлора, що також виступили в цей період – синтез різних шкіл і напрямів. Дж. Батлер тяжіє до міфології й алегоричного розв'язання тем («Єдиноріг», «Горгона і Монтикора» – 1956 р., «Портрет Біллі» на музику Дж.Холідей – 1960 р.). Характерною рисою стилістики його хореографії є тривалість танцювальних фраз, побудованих на безперервності послідовних рухів. Митець першим застосував на балетній сцені використовував прийоми джазової імпровізації. Метафоричний психологізм композицій П.Тейлора оригінально сполучався з атлетичною енергією рухів, дозволяючи універсально тлумачити зміст («Скудорама» на музику Т.Джексона – 1963 р., «Ореол» – 1962 р.; «Арії» – 1978 р. на музику Г. Ф. Генделя). Практично повністю заперечувалось пантомімічне начало, важливе для гостродраматичних постановок попередніх хореографів-модерністів. Танець інтерпретувався не стільки як образ, що містить певну



конкретну ідею й тому викликає відповідні емоції, а як знаряддя стимулювання у глядачів вільних асоціацій.

Експериментатори-хореографи 70-х рр. ХХ ст. Т.Тарп, Е. Саммерс, А. Халпрін, М. Дітмонг, Н. Уокер і ін. відмовились від традиційної балетної сцени на користь вулиці. Практично заперечувались фронтальність і центричність композицій, спеціальний костюм і грим, традиційно танцювальна техніка. Натомість пропагувалися поза танцювальним рухом прийоми хеппенінга, серійної музики, використання джазу, музики кантрі і року. Значного поширення танець модерн набув у країнах з багатим музично-танцювальним фольклором, але за відсутності вітчизняного класичного балету.

Зростає інтерес до цього жанру і в країнах з багатовіковими традиціями класичного танцю. 1967 р. у Лондоні було створено найбільший у Європі центр по вивченню танцю модерн і сучасний театр танцю (під керівництвом учня М. Грехем балетмейстера Р. Коена). У 1972 р. Жозефа. Руссильо створив модерністську балетну трупу у Франції. Відомі мистецькі колективи «Балі Рамбер» й паризька Гранд-Опера також систематично включають у свій репертуар постановки зазначеного танцю.

На гастролі в СРСР приїжджали: Балет міста Печ, трупи Ейлі, Лімона, Кубинський ансамбль сучасного танцю, Танцювальний ансамбль Крамера, Театр танцю культурного центра Філіппін, Ансамбль танцю під керівництвом П. Тейлора, Балетний театр Жозефа Руссильо й ін. Самобутньо інтерпретували танець модерн радянські хореографи – Л.В.Якобсон (хореографічні мініатюри за позами скульптур О. Родена), О.М. Виноградов («Ярославна» на музику Б. Тищенка – 1974 р.) та ін.

Творчість російського балетмейстера Л. Якобсона є виразним і пластичним, він використовує різноманітні й яскраві засоби: поряд із пластичним танцем - стилізацію фольклору й античного танцю, буфонаду, гротеск і багато чого іншого. Продовжувач і послідовник М.М. Фокіна, Леонід Веніамінович Якобсон завжди йшов «проти течії». У молодості він

заперечував класичний танець, у зрілості став ініціатором повернення в балетний театр танцювальної пластики, розсунувши її виразні можливості і застосовуючи в різних жанрах. Затверджував драматичний балет, використовуючи при цьому специфічно хореографічні способи розв'язання сюжету. Завжди шукав нові виразні засоби і форми, переносив у балет образи і прийоми суміжних мистецтв.

Наскрізною темою його творчості стало осміяння й осуд різних форм зла і соціальних пороків. Ведуча форма балетмейстерської творчості – хореографічна мініатюра. Кращі з уже створених й нові мініатюри були об'єднані у спектакль «Хореографічні мініатюра» (1959 р.) [61].

Творчість одного з провідних російських балетмейстерів охоплює різноманітні жанри: від високої трагедії та психологічної драми до класичної комедії. Хореограф-експериментатор, пропагандист сучасної йому тематики, в той же час він зберігає традиції народної танцювальної культури, збагачуючи лексику класичної хореографії елементами фольклору та вільної пластики, що яскраво втілювалося у балеті «Ярославна», автором лібрето якої був балетмейстер Олег Виноградов, що здійснив постановку не тільки як хореограф, але і як художник.

Прем'єра балету «Ярославна» на сцені Ленінградського Академічного Малого театру опери і балету (раніше іменувався МАЛЕГОТОМ, нині – Театром імені М.П. Мусоргського) відбулася 30 червня 1974 року. Каталізатором явища цього незвичайного, сміливого спектаклю став сам театр, який протягом багатьох десятиліть свого існування тяжів до експериментаторства. Балет гармонійно «вкладався» в музику Бориса Тищенка, в якій переплелися магістральні лінії, що пронизують усю творчість композитора. В ньому втілено глибокий інтерес до справжнього фольклору як невичерпному джерелу музичних ідей. Не могло не позначитися на стилістиці балету і багаторічне захоплення Б. Тищенка музикою Сходу, насамперед традицією японської середньовічної музики гагаку. Нарешті, тут, як і в кращих симфоніях Б. Тищенка, виразно й

органічно проявилось його загострене, драматичне переживання світу [8, с. 74-75].

Однією з популярних модернізованих модифікацій сценічного танцю є спортивний танець. Він активно розвивається й набуває дедалі більшої популярності завдяки своїй видовищності, поєднанню пластичної довершеності, вишуканої музикальності та спортивної наснаги. Аматорський і професійний рух у галузі спортивного танцю, охопивши спочатку Європу, Америку й Австралію, нині поширився на Азію, Південну Африку, Нову Зеландію та країни Далекого Сходу.

У змаганнях із спортивних бальних танців виконуються винятково мистецькі твори, які за своїм естетизмом набули світового значення. У зв'язку з цим правомірно виділити два типи концертних програм: стандартної (європейської), до якої входять повільний вальс, танго, повільний фокстрот і його швидкий різновид «жвікстеп», а також віденський вальс; й латиноамериканської, репрезентованої танцями румба, ча-ча-ча, самба, пасодобль та джайв.

Хореографічно стилізований фолк-модерн привернув увагу багатьох професійних і самодіяльних, дитячих і юнацьких колективів у нашій країні. Його постановочну основу утворюють українські народні танці й танці народів світу.

Джайву як напряміві хореографії властиве іманентне розкриття неповторного «Я» виконавця засобами пластичної імпровізації, за відповідного музичного супроводу. Цей жанр вимагає від виконавців посиленої концентрації творчої інтелектуальної енергії.

Симфонічний танець є органічно спорідненим з культурою симфонічної музики. Їхня уподібленість виявляється у поетичній узагальненості лірико-драматичного змісту, поліфонічній структурі, тематичній розробці й динамічній композиції форми. Обидва ці мистецтва спираються у своїй образності на виразні прояви людини в житті (динаміка рухів, інтонації), володіючи розгалуженою системою художніх засобів.

Звідси уможлиблюється аналогія й між музичними та танцювальними структурами. У найпростішому варіанті така аналогія міститься у побутових та народних танцях (спільність темпу, метру, ритму та композиції). Фантастичні сцени романтизованих хореографічних композицій характеризуються танцювальною поліфонією з багат шаровою структурою, динамікою згущень і розріджень, спадів і наростань, тематичною розробкою пластичних мотивів. Вони посіли центральне місце у балетах М.І. Петіпа і Л.І. Іванова (танці – «Жізель», тіней – «Баядерка», дріад – «Дон Кіхот», нереїд – «Спляча красуня», лебедів – «Лебедине озеро», сніжинок – «Лускунчик», grandpas у «Пахиті» й сцена «Оживленого саду» у «Корсарі»). Важливе значення для розвитку симфонічного танцю мало збагачення балету досягненнями симфонічної музики у творчості П.І. Чайковського й О.К. Глазунова.

У першій половині ХХ ст. симфонічний танець з його розмаїтими ансамблевими формами й символізмом майже не знаходив застосування. Він іноді включався у програми балетних вистав, споріднених із драматичним театром. Наприкінці 50-х років він поступово відродився і став широко використовуватися у танцювальних інтерпретаціях симфонічної музики та сюжетних спектаклях. Сучасний симфонічний танець успішно практикується у постановках школи Ю. Григоровича. На його основі створені відомі хореографічні сюжети (ярмарок і підземне царство у «Кам'яній квітці», хода й погоня у «Легенді про любов», сцени боротьби у «Спартаку» та ін.).

Поняття симфонічного танцю спочатку застосовувалося до масових композицій класичного танцю, але згодом поширилося й на сцени характерного танцю та на сольні епізоди. Сучасний сольний танець, подібно розвиткові музики, будується на засадах тематичної розробки пластичних мотивів, хвиль, спадів і наростань з єдиною кульмінацією. Прикладом можуть слугувати монологи головних діючих осіб у балеті А. Хачатуряна «Спартак», поставленому Ю. Григоровичем.

Найяскравішою постаттю сучасної хореографії є Моріс Бежар (нар. 1927 р.), французький артист балету, постановник і педагог. У 1953 р. спільно з Ж. Лораном митець заснував у Парижі трупу «Балет Зірки» (існував до 1957 р.). В у 1960 р. очолив знаменитий «Балет ХХ століття». З цим творчим колективом він здійснив багато постановок, як от: «Болеро» М. Равеля, «Сюїта у чорному й білому» на музику Б. Бартока, «Віденська сюїта» на музику А. Шенберга, А. фон Веберна й А. Берга, «Бакті» за мотивами традиційної індійської музики, «Ніжинський, клоун божий» на музику П. Чайковського та П. Анрі, «Те, що сказало мені Кохання» на музику Г. Малера, «Айседора» й «Паризькі веселощі» на музику Ж. Оффенбаха та ін., усього – 250 постановок [9].

Револьюційною подією у мистецькому світі справжнє потрясіння викликала «Весна священна» І. Стравінського у постановці М. Бежара 1978 року. Майстерне поєднання музики й пластики надало одноактному спектаклю надзвичайної масштабності, зробивши його дивовижною містерією народження Людини [33, с. 24-25].

Балет «Петрушка» І. Стравінського у постановці французького майстра є своєрідним дослідом психологічного стану сучасної людини, що втратила своє «Я» й блукає у пошуках себе. У балеті «Ромео і Джульєтта» на музику Г. Берліоза М. Бежар здійснив цікаву спробу наближення шекспірівських героїв до проблем сучасності. Пластика твору органічно поєднується з інтермедіями пантоміми, паузами в оркестрі, галасом та іншими звуками. Глибоко гуманістичним за духом є хореографічне втілення М. Бежаром «Дев'ятої симфонії» Л. Бетховена. Виконана інтернаціональним складом трупи у віртуозному багатоголоссі пластичних тем, вона створила незабутнє враження людського єднання.

Наступні постановки М. Бежара свідчили про все більше занурення його у постмодернізм. У спектаклі «Мальро, або метаморфози богів» використані принципи монтажу, прийоми театру абсурду, алогічність дій

тощо. Перевантаженим зашифрованою дією, просякнутим сухим раціоналізмом став його балет «Кабукі», стилізований в японському дусі.

Популяризації сучасних арабських танців сприяла організація тематичних фестивалів і конкурсів. Лише у 2006 році у Києві було проведено «Kiev Open-2006» (організатор «Українська Рада Танцю»), а також фестиваль мистецтв «Весна танцює» (Організатор «Асоціація сучасного та естрадного танцю») й фестиваль арабського танцю «Бастет-2006», ініційований Фондом підтримки та розвитку belly dance у нашій країні. У сучасних спортивних клубах вивчають класичний ракс-ель-шаркі й фольклорні арабські танці – саїді, халіджи, дабку, нубійський танець тощо.

Оригінальним синтезом класики, джазу, брейку й найновіших досягнень спортивного бального танцю позначились балетмейстерські роботи В.Слізарова. Очолюваний ним Севастопольський театр танцю привабив вітчизняних та зарубіжних глядачів хореографічними шедеврами: «Лускунчик», «Віденський вальс», «Пігмаліон», «Кармен», «Собор Паризької Богоматері», а також ефектними театралізованими концертними програмами.

Самобутню мистецьку манеру на ниві танцю втілює засновниця хореографічного ансамблю «Сузір'я Аніко», лауреат конкурсу імені С.Лифаря А. Рехвіашвілі. Її новаторська, пройнята експресією й напруженим драматизмом сучасна інтерпретація «Болеро» М. Равеля, засвідчила неординарність творчого мислення й оригінальність танцювальної лексики, уміння органічно поєднати елементи народно-сценічного, деміхарактерного, класичного та модерн-танцю. Здобутки постмодерну послідовно пропагує вихованець Української академії танцю Ю. Вагін у створеному ним театрі танцю «Різома», який набув уже європейського визнання. У липні 2003 року українські танцюристи вперше взяли участь у престижному міжнародному конкурсі Євробачення «Євро-данс» й молодий артист Ж. Ндуді, вихованець В.Писарева, одержав першу премію. Це вже вкотре продемонстровано високий професіоналізм майстрів українського балету, який успішно інтегрується у світову та європейську художню культуру.

Актуальна на початку ХХІ ст. проблема опанування українським балетним театром модерн-танцю в усьому його стильовому розмаїтті постала ще в 90-ті роки ХХ століття, коли були зруйновані численні ідеологічні перепони і зникло панування єдиного художнього методу. Балетмейстери й артисти різних поколінь намагалися зрозуміти увесь суперечливий спектр сучасної хореографії й увібрати і досягнення метрів модернізму, і претензійні експерименти, що з'явилися під впливом швидкоплинної моди, і глибокі метафорично-узагальнені філософсько-естетичні відкриття постмодерністського мистецтва, і недолугі комерційні спроби дилетантів.

Всю дуже строкату інформацію й еkleктичну панораму зарубіжної танцювальної культури треба було осмислити й освоювати чужий досвід, на накопичення якого західні хореографи витратили довгі десятиліття, поступово і вдумливо. Однак на це майже ні в кого не знайшлося часу. Тому не лише в Україні, але й на всьому пострадянському балетному просторі у несміливих спробах утвердження модерн-хореографії відбувалися переважно негативні процеси змішування полярних напрямків і стилів, одночасне засвоєння елементів модерну і постмодерну, що мусило б еволюціонувати в історичній послідовності.

Своєрідним поєднання елементів неоромантизму з сучасними постмодерністськими хореографічними знахідками позначились постановки О. Ватманського (Київський академічний муніципальний музичний театр для дітей і юнацтва) «Поцілунок феї» І. Стравінського й «Візок татуса Жюньє» на музику Р. Штрауса. У новаторській, здійсненій за хореографічною технікою В. Форсайта, виставі «Чи почувеш ти мене?» А. Урсуляка, солістки та кордебалет виконують «модерн» на пуантах, як у балетній класиці. Цей досвід засвідчує, що новітні балетмейстерські експерименти спроможні стати успішними лише на засадах синтезу класичного танцю з авангардними й модерністськими хореографічними технологіями.

До речі, найвидатніші метри сучасного балетного постмодерну Дж. Ноймаєр, В. Форсайт, У. Шольц й І. Кіліан здійснюють свої новаторські

постановки саме на пуантах, справедливо вважаючи класичний танець найбільш виразним, гнучким і спроможним органічно вбирати та перетворювати хореографічну лексику авангардних течій та напрямків сьогоденної світової сценічної хореографічної культури.

Талановитий румунський балетмейстер Р. Поклітару на сцені Одеського театру опери і балету у 2002 р. поставив оригінальну інтерпретацію «Кармен-сюїти» Р.Щедріна та хореографічні фантазії на музику Й.С.Баха, вразивши шанувальників балетної класики.

Постмодерністська лексика з її відверто іронічним ставленням до класичного танцю й експресією настроїв та почуттів, з руйнацією і перекрученням традиційних хореографічних форм викликала значний інтерес і у виконавців і у глядачів.

Хореограф Р. Поклітару запропонував українським танцюристам принципово нову, незнайому їм, авангардистську пластику. Її солісти танцювали професійно і вправно, виконуючи постмодерністські «викрутаси» з легкістю та артистизмом.

Якщо в основі вистави А. Урсуляка була класика, майстерно переосмислена в світлі сучасних течій модерн-балету, то в двох постановках Р.Поклітару панує бажання розвінчати, спотворити, зруйнувати канони класичного танцю. Постмодернізм, за визначенням відомих західних культурологів, це реакція на тотальну комерціалізацію культури, на заскнілі традиції і набридлі прийоми, соціально-культурна конфронтація офіційному мистецтву, це естетика зіткнення, екстатична критика поширеної культури, спроба усунення новими агресивними формами історичної свідомості і практики шоу-культури у сьогоденному театралізованому суспільстві.

Ці філософські тези ідеологів постмодерну є основою інтелектуальних балетмейстерських пошуків М.Ека, В.Форсайта, І.Кіліана, Дж.Ноймаера, які намагаються кожний по-своєму утверджувати «антикласичні» танцювальні форми і виразові прийоми.



За балетмейстерською технікою послідовників Р. Поклітару А. Злобіна та Г. Іпатієвої характерними є дефіле моделей у претензійно незграбних, строкатих й часто позбавлених смаку строях. Танцюристи на подіумі рухаються побутовою ходою, усуперечеть ритмам і настроям музики. Застосовуються сповнені натяків та асоціацій пластичні образи-символи, аксесуари й побутові деталі, здавалося б несумісні з мистецтвом танцю.

Зовсім новий хореографічний стиль постмодерністських екзерсисів Р.Поклітару, його надзвичайно ускладнену, по-своєму віртуозну танцювальну лексику, побудовану на найновіших здобутках західного балету, блискуче опанувала майстер класичного танцю Т. Білецька, яка разом із солістом Д.Дацишиним наголошує не стільки ліричні, скільки вольові, емоційно-наснажені риси пластичних характерів головних героїв.

Сміливі пошуки, багатоманітні експерименти, натхненна, самовіддана праця видатних майстрів балету й яскраво талановитої, активної творчої молоді відкриватимуть сучасній українській танцювальній культурі нові мистецькі обрії і широкі шляхи в усіх жанрах хореографії XXI століття.

**Таким чином**, сучасний сценічний танець в Україні репрезентований яскравою різноманітністю жанрів (естрадний танець, танець модерн, симфонічний танець, спортивний танець тощо). Усі зазначені жанри є мобільними, а їхній розвиток має інтегративний характер. Триває плідний процес взаємообміну української хореографічної культури з культурами арабською, латиноамериканською, афроамериканською, західноєвропейською тощо. Створюються нові, довершені зразки сучасного вітчизняного та світового мистецтва танцю, зокрема, сценічний танець, в якому умовність підноситься на якісно високий рівень, стає дедалі інтелектуальнішим.

### **Висновки до третього розділу**

1. Проблема функціональної інтеграції української хореографічної культури початку XXI століття пов'язана з посиленням ролі культури у сучасному світі. Мистецтво народного танцю є могутнім засобом об'єднання

людей у контексті національного або соціального руху, спільної важливої справи тощо. З впливом інтенсифікації культурних зв'язків й інформатизації життєдіяльності збагачується сфера взаємодії компонентів хореографічної культури, раніше ізольованих один від одного у просторі та часі. Проблема наступності художнього розвитку все більш актуалізується й у практичному відношенні.

2. Хореографічний твір виказує свою причетність до процесу утвердження соціальних цінностей у суспільстві, якостей людини: активність, відповідальність, толерантність та відповідна соціальна поведінка, що є основою соціальної самореалізації молоді.

3. Ефективність хореографічного мистецтва як засобу соціального виховання населення зростатиме, якщо образ людини ХХІ століття створений хореографом проявиться в ідеальному світі глядача і спричинить піднесення його особистості до соціального та культурного рівня суспільства, який був досягнутий у процесі довгої еволюції.

4. Таким чином завдяки специфічним особливостям хореографічного образу: узагальненості, багатозначності, інформаційності, синтетичності, аналітичності – хореографічне мистецтво поширює новий зміст соціальності у створених хореографічних образах людини ХХІ століття та виступає засобом виявлення свободи індивідуальності і соціальності хореографа.

5. Одним із призначень сучасного мистецтва у соціокультурному просторі – це демонстрація того, що розвиток соціальної спрямованості мистецтва, у першу чергу, потребує розвитку соціальності майбутнього автора мистецьких творів, по-друге, припускає розвиток позитивних моментів впливу видів мистецтва на соціальність людини та суспільства за допомогою утворення образу людини ХХІ століття у мистецьких творах, у тому числі і хореографічних. Вміння створювати такий образ залежить від знань емоційного життя людини, його внутрішніх спонукань, людських взаємин, соціальних та історичних процесів у світі, тому особливої

актуальності набуває необхідність не тільки у професійному навчанні хореографа – педагога, але й у соціальному вихованні.

6. Аналізуючи процеси розвитку сучасного хореографічного мистецтва, слід акцентувати увагу на його органічному зв'язку з фольклорними традиціями. Фольклор є актуальним доти, доки адекватно відображає діалектику суспільного життя, історичні події й особливості побуту народу. Обробка та збереження оригінальності фольклорного танцю є однією з найактуальніших проблем хореографічної теорії й практики сьогодення. Відкрилися нові можливості танцювальної образності, запровадження нових постановочних форм й оновленої лексики шляхом синтезування елементів традиційного і нового.

7. Сучасній хореографії властиве прагнення до діалогу як з масовою публікою, так і з культурною елітою. При цьому масове тяжіє до унікально-індивідуального, а індивідуальне стає надбанням загалу. Модерну та постмодерну у танці притаманне відтворення засобами сучасної пластики особливостей національної ментальності, звернення до народної музики та музики сучасних вітчизняних композиторів. На жаль, цей перспективний напрям має поки що мало послідовників.

Водночас у манері сценічних хореографів все ще спостерігаються абстрактність, штучність композицій, надмірний конструктивізм. Це спричинено наявністю на сучасному етапі розвитку людської цивілізації скепсису до пізнання на тлі надпотужного зростання обсягу інформації, яку не у змозі переробити інтелект окремого індивіда. Вторинність інформації при цьому переважає, й живі емоції та враження від плину життя (натури) не потрапляють у поле зору митця. При цьому все частіше у постановках відчувається недостатність щирості та відвертості – незамінної субстанції мистецтва.

Виразно відчувається, що коли спонукою до створення хореографії є інтерес до людської особистості, то у деяких майстрів хореографії він спрямований на непізнані глибини людської свідомості, ґрунтуючись на

вульгарному тлумаченні фрейдизму за допомогою символів патології сексуальності.

Сучасну хореографію нерідко інтерпретують лише як довільну композицію рухів.

Хореографи-педагоги механічно впроваджують навчальні комбінації у сценічне дійство, збіднюючи у такий спосіб хореографію як естетично виважене мистецтво. Але у кращих представників сучасної хореографії погляди на життя трансформуються у могутньому потоці суспільної свідомості, сприяючи реалізації хореографа як художника, який фіксує дуалізм буття в трагічному контексті.

Опанування форм і напрямків модерну відбувалося у нас різними шляхами: відвертим запозиченням, цитуванням, стилізацією, використанням західних оригіналів як джерела для нового авторського твору. Поступово й українські митці все більш упевнено продукували власні постановки модерністського і навіть постмодерністського стилю, але робили це надто обережно, йдучи здебільшого шляхом пошуку, орієнтованого на класичну традицію й лексику.

Екзистенційно-психологічні мотиви знайшли відображення у досвіді однієї з найцікавіших в Україні хореографічної школи А. Рехвіашвілі.

Хореографії останнього десятиліття в окремих її витворах властиві прояв розпачу й душевного дискомфорту, аж до втрати моральних критеріїв. Вони інколи межують навіть з відвертим цинізмом (хореографічна інтерпретація Р. Віктьюком п'єси О. Уайльда «Саломея»). Гротескно-пародійний характер прочитання даного твору межує з апокаліпсичними настроями.

8. Українська народно-сценічна хореографія, інтегруючись у світову художню культуру і розвиваючись у взаємодії з її строкатими, найновішими тенденціями, залишається своєрідним явищем національного мистецтва.

9. Тенденція до динамізації розвитку сучасної хореографії в Україні сприяла появі танцю-модерн, альтернативного традиційному класичному балетному жанрові з використанням його досягнень. На розвитку жанрів сценічної хореографії позначилася культура постмодернізму з іманентною їй сценічною практикою синтезування різних видів мистецтв. Це сприяло винайденню нових хореографічних форм шляхом синтезу, наприклад, українського народного танцю з класичним. Завдяки цьому функціонування зазначених форм сценічного хореографічного мистецтва все рельєфно простежується як у техніці виконання, так і в ідейному (філософському) змісті танцю. Не менш важливою тенденцією розвитку сучасної української сценічної хореографії є синтез класичного балету, бального танцю; народно-сценічного українського танцю; естрадного танцю; джазового танцю; танцю-модерн; фолк-модерн; спортивного танцю; «вуличних стилів» танцю тощо. Крім традиційних національних колективів, успішно розвиваються сучасні хореографічні ансамблі, які пропагують різні напрямки танцювального мистецтва.

10. У культурологічний вжиток термін «постмодернізм» було запроваджено наприкінці ХХ ст. з метою визначення нових стильових течій у літературі та мистецтві, які виникли в умовах загострення загальної кризи ідеологічного мислення на уламках соціальних утопій та антиутопій й символізували розчарування у традиційних ідеалах та цінностях.

Постмодернізм не вважає, що суспільство і культура розвиваються по висхідній, й усім країнам властиві подібні форми. Наступ епохи постмодернізму змінює зміст культури: змішування різноманітних принципів і стилів, свідомо культивована ізотеричність, розквіт ірреалістичних рухів і сект кидають виклик духові модерністського раціоналізму. Щезає усталена культурна ієрархія. Духовна культура розпадається на незалежні один від одного стилі, форми і способи життя.

11. Художній постмодернізм – це новий літературний стиль, ототожнюваний з багатьма сучасними течіями мистецтва (поп-арт, новий

реалізм, «живі картини», хепенінг та ін.), а також із стилістикою певних архітектурних напрямів. Його характерними стильовими рисами є: 1) використання творів минулого часу як «будівельного матеріалу» або переосмислення класичних текстів (численні версії й нові тлумачення відомих сюжетів, пародії на них); 2) цитування без посилань, органічно уведене до тексту (картина, споруда, музичний твір); 3) стилізація й травестія з елементами героїзованої міфології (наприклад, роман Дж. Барнса «Історія світу у 10 ½ розділах»); 4) багатомірною організацією тексту й багатожанровість у межах одного твору – від лірики до офіційної довідки; 5) оперування словами, змістами й образами, різні способи створення ефекту навмисного оповідного хаосу (наприклад, романи В. Набокова «Блідий вогонь» та К. Воннегута «Бойня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей») [124].

12. На розвиток постмодерністських течій у хореографії впливає багато факторів. З метою розв'язання творчих завдань хореографи звертаються до засобів музики (використання поліфонії й принципів симфонічної драматургії), кіно (монтаж, рапід, великий план), скульптури (позування й образні ремінісценції), телебачення (мозаїчність, кліповість, непередбачуваність документалістики). Постановки багатьох зарубіжних хореографів будуються за принципом хепенінгу, в яких дія розгортається алогічно, випадково й навіть несподівано для самих постановників. Яскравим прикладом постмодерністського сучасного сценічного танцю є естрадний танець. Сучасний естрадний танець – це танцювальний напрямок, що синтезує у собі різноманітні стилі. У ньому репрезентовані елементи класичного танцю, модерн-балету, джаз-танцю, хіп-хопу, фанку тощо.

На відміну від зарубіжної і радянської класики, у сучасному естрадному танці значно більшу роль, аніж у будь-якому іншому танцювальному напрямку, відіграє індивідуальність виконавця. Тому одним з важливих принципів, на яких базується сучасний естрадний танець, є імпровізація й творче самовираження виконавця за допомогою рухів.

13. Постмодернізм, за визначенням відомих західних культурологів, це реакція на тотальну комерціалізацію культури, на заскнілі традиції і набридлі прийоми, соціально-культурна конфронтація офіційному мистецтву, це естетика зіткнення, екстатична критика поширеної культури, спроба усунення новими агресивними формами історичної свідомості і практики шоу-культури у сьогоденному театралізованому суспільстві.

## ВИСНОВКИ

У дисертаційному дослідженні проаналізовано українське хореографічне мистецтво у філософському контексті і доведено, що феномен сучасної сценічної хореографії є яскравим втіленням історико-культурних, світоглядно-філософських сучасних світових та українських тенденцій. Хореографічна культура як цілісна система художніх смислів з відповідною логікою культурно-історичного процесу, звернена до людської суб'єктивності. Розвиток творчих можливостей людини відбувається в умовах реалізації її художніх здібностей. Цей творчий процес, що має активно комунікативний характер, дає змогу особистості не тільки прилучатися до культурних цінностей, удосконалюючи власний духовний світ, а й включатися до творення культури.

1. Ключовою категорією дисертаційного дослідження є «хореографія», що визначається як танцювальне мистецтво, в якому завдяки ритмічній зміні систематизованих художньо зумовлених положень людського тіла створюються танцювальні образи. В дисертаційному дослідженні зазначається, що художня виразність хореографії складається з особливої мови хореографії: пластичних поз, танцювальних рухів (па), їх ритмічного і динамічного малюнку, жестів і міміки виконавця.

Поняття «танець» розглядається як вид мистецтва, де головним засобом створення художнього образу є танцювальна мова, тобто рухи, міміка, жести і положення тіла танцівника. Танцювальна лексика і танцювальна мова є текстом хореографічного твору. Завдяки своїй специфічній мові танець є транслятором знання, вірування, мистецтва, моральності, законів, звичаїв і деяких інших здатностей та звичок, засвоєних людиною як членом соціуму.

«Хореографічна культура» охоплює різноманітні процеси та окремі події, художні тенденції і діяльність митців, пов'язаних із танцювальним мистецтвом. Поняття «сценічна хореографічна культура» пов'язана із сценічним танцювальним мистецтвом. Орієнтація на стилізовані і



трансформовані мовні засади танцю, й на його вільну сценічну інтерпретацію є знаковою закономірністю розвитку сучасної сценічної хореографії. Основними видами сучасного сценічного танцю є танець у балеті й естрадний танець. Найважливішою рисою, яка відрізняє балет від інших видів драматичного мистецтва, є відсутність словесного тексту.

2. Історична еволюція танцю як культурно-філософського феномену втілюється у пошуках нових стереотипів рухів й трансформаціях хореографічних жанрів, хореографічної лексики. Розглянуто еволюцію хореографічного мистецтва від синкретизму до індивідуалізації образу танцю і з'ясовано, що індивідуалізація образного простору танцю була вже визначена у добу Відродження, коли сам культ тіла, антропоцентризм і персональність події набувають окремих усталених ознак.

3. Сценічний танець є одним з основних видів танцю, який призначений для деякої глядацької аудиторії і несе певний глибокий зміст. Сучасна система сценічного танцю поділяється на класичний та народний. У подальшому вона розвивалася й удосконалювалася, вбираючи елементи інших пластичних і танцювальних систем (народно-побутових, бальних танців, драматичної пантоміми й вільної пластики). Автором з'ясовано, що відмінність між даними видами танцю полягає в їх специфічній мові вираження художнього образу, який закладений у хореографії (мова класичного танцю – інтернаціональна, мова ж народного танцю – національна).

4. Сучасна сценічна хореографія у філософському контексті розглядається у дисертаційному дослідженні як комплексний результат поєднання різних смислів, закладених хореографом як носієм культурних цінностей для певної глядацької аудиторії, у цьому саме полягає світоглядна сутність її феномену.

Пошук смислу хореографічного твору здійснюється через аналіз та інтерпретацію хореографічного образу в хореографічному тексті – символічно-знаковій формі хореографії. У зв'язку з цим у роботі виявлено,

що хореографічний твір є засобом утвердження соціальних цінностей в суспільстві та таких якостей людини як активність, відповідальність, толерантність та відповідна соціальна поведінка.

Таким чином, завдяки специфічним особливостям хореографічного образу: узагальненості, багатозначності, інформаційності, поліфонічності, синтетичності, аналітичності – хореографічне мистецтво поширює новий зміст соціальності у створених хореографічних образах людини ХХІ століття та виступає засобом виявлення свободи індивідуальності хореографа.

Традиційна українська танцювальна культура на початку ХХ століття формувалась під впливом західноєвропейської та російської балетних шкіл з насиченим класичним репертуаром й художньо-стильовим розмаїттям. Реформування та становлення сучасної сценічної хореографії відбувалося наступними шляхами: діалектичним запереченням академічних традицій; конструюванням нових хореографічних форм. Прагнення зрозуміти зміст танцю, передати самотню красу ідейного першоджерела, донести до глядача теплу виразність мелодії, живу пульсацію пружинного ритму і глибину почуттів можливо, лише, спираючись на потужну традицію. Золоту скарбницю народної хореографії складає сукупність стереотипів традиційних танцювальних рухів, інтерпретованих сучасними балетмейстерами. Тому, особливостями становлення сучасної української хореографії як виду сценічного мистецтва ХХ – початку ХХІ століття є кардинальна зміна світоглядних координат, побудована на усвідомленні неспроможності старих форм відтворювати нову реальність.

5. У сучасному хореографічному мистецтві основним засобом у процесі створення хореографічного образу є лексика танцю. Українська хореографічна лексика позначається наступними особливостями: інтеграцією, освоєнням інновацій європейської культури, їхнім впровадженням в українську культуру, та переосмисленням їх у майбутньому хореографічному образі.

6. Основні чинники розвитку постмодерністських течій у хореографії – це засоби музики (використання поліфонії й принципів симфонічної драматургії), кіно (монтаж, рапід, великий план), скульптури (позування й образні ремінісценції), телебачення (мозаїчність, кліповість, непередбачуваність документалістики). В умовах культурно-філософської доби Постмодерну феномен сучасної сценічної хореографії розглядається у стильовому відображенні художніх тенденцій синтезування. Прикладом постмодерністського сучасного сценічного танцю є естрадний танець. Сучасний естрадний танець – це танцювальний напрямок, що синтезує у собі різноманітні стилі.

На відміну від зарубіжної і радянської класики, у сучасному естрадному танці значно більшу роль, аніж у будь-якому іншому танцювальному напрямку, відіграє індивідуальність виконавця. Тому, одними з важливих принципів, на яких базується сучасний естрадний танець, є імпровізація й творче самовираження виконавця за допомогою рухів.

7. Сучасну сценічну хореографію ХХ – початку ХХІ століття нерідко інтерпретують лише як довільну композицію рухів; виразно відчувається інтерес до людської особистості, в майстрів сучасної хореографії він спрямований на непізнані глибини людської свідомості; яскраво прослідковуються в хореографії екзистенційно-психологічні мотиви; їй властиві прояв розпачу й душевного дискомфорту, аж до втрати моральних критеріїв. На розвитку жанрів сценічної хореографії позначилася культура постмодернізму з притаманною їй сценічною практикою синтезування різних видів мистецтв. Це сприяло винайденню нових хореографічних форм, наприклад, синтез українського народного танцю з класичним (це простежується як у техніці виконання, так і в ідейному філософському змісті танцю).

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Айседора Дункан. Сб. К., «Муза» / Айседора Дункан.–ЛТД, 1994. – 349с.
2. Андрущенко В. Соціокультурна динаміка ХХ століття (досвід аналітичного огляду) / Сучасна українська політика: політики і політологи про неї // В.Андрущенко, В.Радчук. – К.: Вид-во Українсько-фінського інституту менеджменту і бізнесу, 1999. – С. 203-211.
3. Анфілова С.Г. Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / С.Г. Анфілова - Харк. держ. ун-т мистец. ім. І.П.Котляревського.–Х., 2005.–19 с.
4. Аристотель. Риторика. Поэтика / Аристотель. – М.: Лабиринт, 2000. –224с.
5. Архипенко Е.П. Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку: Матеріали наук.-практ. конф. (28 лют. 2002 р., м.Київ) / Е.П. Архипенко (ред.) –К. : Стилос, 2002.–100 с.
6. Аткишкіна Т. М. Гуманістична спрямованість сучасного хореографічного мистецтва / Сучасні проблеми дозвіллевої діяльності.//Т.М.Аткишкіна. –К., 1997.–Вип. 1.–С. 84–91.
7. Балет / Балет : Энциклопедия.– М.: Сов. Энциклопедия, 1981. – С.42-45.
8. Балет молодых. О балетной труппе Ленингр. академич. Малого т-ра оперы и балета / А. Деген, П. Гусев, И. Ступников.–Л., 1979, с. 74–75
9. Барський М.Барський М. И джаз можно танцевать: [Про міськ. фест. сучасного танцю «Мир танца», що пройшов в палаці мистецтв «Зоря»] / М.Барський, М.Барський- 20 хвилин.–2007.–1 трав.– С. 4.
- 10.Бежар М.Мгновения в жизни другого/ М. Бежар-М.: Прогресс,1989.–586 с.
- 11.Бежар М.Письмо ко Дню танца / М.Бежар.– М.: Окно в балет. – 1997. – № 2. – С. 3.
- 12.Бердяев Н.А. О назначении человека / Н.А.Бердяев. – М.: Мысль, 1993. – 326 с.

- 13.Берегова О. Повернення «бога танцю». Вдова Сержа Лифаря передасть Україні його сценічну версію балету «Ромео і Джульєтта» /О.Берегова. – М.: День. – 200. - № 38. – 2 березня.– С. 3.
- 14.Бернадська Д. Деякі тенденції розвитку сучасної хореографії: [Сучасна хореографія] / Вісн. Держ. Академії керівних кадрів культури і мистецтва.// Д.Бернадська. – М.: 2001. – № 1. – С. 95–101.
- 15.Бернадська Д.П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Д.Бернадська.– Київ. нац. ун-т культури і мистецтв.–К., 2005.–20 с.
- 16.Белянкін Н. М. Народне хореографічне мистецтво як духовна і творча естетична культура / Наука і сучасність. //Н.М.Белянкін. –К., 2000.–Вип. 2, ч. 1. — С. 21–27.
- 17.БирюковаИ.В. Танцевально-двигательная терапия: тело как зеркало души / Информационный бюллетень.//И.В. Бирюкова. –М.:Печатное слово, 2002.–№ 4. – С.3–9.
- 18.Бистрицька С.О. Проблема класифікації та систематизації народних танців. Історико-аналітичний погляд на розв'язання проблеми./ С.О.Бистрицька. – М.: Печатное слово.–2006 (6/17).– С. 31-35
- 19.Білаш П.М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х років ХХ століття: Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознав. 17.00.0 /П.М.Білаш.–Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв.–К., 2004.–18 с.
- 20.Білаш П. М. Деякі особливості розвитку українського народно-сценічного танцю в 10–30-х роках ХХ століття / П.М.Білаш.–Київський держ. ін-т культури. Збірник статей аспірантів Київського державного інституту культури.–К., 1995.–Вип. 2.– С. 90–99.
- 21.Блок Л.. Классический танец. История и современность./ Л.Блок.–М.: Ис-во, 1987.–798 с.

22. Боголюбова Е.В. Культура и общество. / Е.В.Боголюбова. – М.: Из-во МГУ, 1988. – 232с.
23. Бойко О. С. Проблема образу в українському народно-сценічному танці / Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. // О.С.Бойко. – К., 2003. – Вип. 11, ч. 2. – С. 3–10.
24. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю // Г.Боримська. – К.: Мистецтво, 1974. – 136 с.
25. Вантух М. Дух України: Розмова з видатним українським митцем і громадським діячем Мирославом Вантухом / Вів В.Заєць. // Культура і життя. – 2004. – № 3 (21 січ.). – С. 1.
26. Василенко К.Ю. Композиція українського народно-сценічного танцю. / К.Ю.Василенко. – К.: Мистецтво, 1983. – 95 с.
27. Василенко К.Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю: [Навч. посібник для ін-тів культури] / К.Ю.Василенко. [Ред. В.Пасс, А.Вакуленко]. [3-е вид., перероб. і доп.]. – К.: Мистецтво, 1996. – 493с.
28. Василенко К.Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю: Автореф. дис. на здоб. наук.ступ. д-ра мистецтвознавства. 17.00.01 / К.Ю.Василенко. – Київ. держ. ун-т культури і мистецтв. – К., 1998. – 52с.
29. Василенко К.Ю. Український танець: [Підручник для студентів ін-тів культури] / К.Ю.Василенко. – Ін-т підвищення кваліфікації працівників культури. – К., 1997. – 281 с.
30. Василенко К.Е. Украинский народный танец. / К.Ю.Василенко. – М.: Искусство, 1981. – 160 с.
31. Васильєва Т.К. Секрет танца / Т.К.Васильєва. – С-П.: ТОО «Диамант», 1997. – С. 18.
32. Вдовиченко И. И. Культовые танцы в изображениях на вазах «керченского стиля» (по материалам музеев Крыма) / Боспорские исследования. // И.И.Вдовиченко. – Симферополь, 2002. – Вып. 2. – С. 19–26.

- 33.Вебер М. Протестантська етика і дух капіталізму / М.Вебер; [Пер. з нім. О.Погорілій]. – К.: Основи, 1994. – 261 с.
- 34.Венедиктова Л. Потрясение. Морис Бержар, Жиль Роман и Н.В.Гоголь. // Л.Венедиктова. – Світ мистецтва. №10.–1999.–С. 21 – 27.
- 35.Верховинець В.М. Теорія українського народного танцю/ В.М.Верховинець.–5-е вид., доп.–Ж.: Муз. Україна, 1990.–149,[2] с.
- 36.Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н.Веселовский. – Л. : Худ. Лит. – 1940. – 648 с.
- 37.Выготский Л. С. Психология искусства / Л.С.Выготский.– Общ.ред. В. В. Иванова, коммент. Л. С. Выготского и В. В. Иванова. 3-е изд. – М.: Искусство, 1986.–573 с.
- 38.Вирский П. П. В вихре танца: Репертуар.сб. /П.П.Вирский.–К.: Мистецтво, б. р. – Вип. 3. – 1979.
- 39.Волков М. К., Верховинець В. Авраменко в процесі утвердження експресіонізму вхореографії / Черкаський держ. ун-т ім. Б. Хмельницького. Вісник. Сер. Соціально-гуманітарні науки. // М.К.Волков,В.Верховинець.–Черкаси, 1998.–Вип. 6.–С. 125–127.
- 40.Володько В.Ф. Методика викладання народно-сценічного танцю: Навч.-метод. посібник для вищ. навч. закладів культури і мистецтв /В.Ф.Володько. –К. : ДАКККіМ, 2002. – Ч. 1–80 с.
- 41.Володько В.Ф. Методика викладання народно-сценічного танцю: Навч.-метод. посібник для вищ. навч. закладів культури і мистецтв /В.Ф.Володько. –Ж. : ДАКККіМ, 2002.–124с.–Ч. 2–124 с.
- 42.Волчукова В. Литургический танец в христианской культуре / Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. // В.Волчукова.–Х., 2001–2002.– Вип. 2–3/1.– С. 11–12.
- 43.Волчукова В.М. Проблеми розвитку і роль ритуального танцю у ранньохристиянській культурі: Автореф. дис. на здоб. наук.ступ. канд.

- мистецтвознавства: 17.00.01 / В.Волчукова. –Харк. держ. акад. культури. – Х., 2002. – 19 с.
- 44.Волчукова В. Развитие искусства танца в период зарождения Христианства / Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. // В.Волчукова. –Х., 1999.–Вип. 4–5.–С. 13–16.
- 45.Габович М. Душой исполненный полет : (Об искусстве балета) / М.Габович.–М. : Мол.гвардия, 1966.–172 с.
- 46.Гадамер Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. / Г.Гадамер.–М.: Прогресс, 1998.–704с.
- 47.Гай Ю. Вінницькі «Степисти» – володарі кубка світу з танцю / Ю.Гай. - Молодіж. газ. Вінниччини.–2007.–27 черв.–С. 8.
48. Гачев Г.Д. Национальные образы мира: Космо\_психо-Логос. / Г.Д.Гачев. – М.: Изд. Группа «Прогресс»-«Культура», 1995. – 480 с.
49. Герасимова И. А. Философское понимание танца // Вопросы философии. – 1998. – № 4. – С. 50–62.
- 50.Гіржов В. Він був генієм танцю // День. / В.Гіржов. – К.: 2007. - № 214. – 7 грудня. – С.2.
- 51.Голейзовский К. Образы русской народной хореографии. / К.Голейзовский.–М.: Искусство, 1964.–368 с.
- 52.Головей В. Ю. Танець як сакральне мистецтво / Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності (альманах). // В.Ю.Головей В.– К., 2000.–С. 247–255.
- 53.Горбатова Н. О. Професійне хореографічне мистецтво України кінця ХІХ-початку ХХ ст.: тенденції й закономірності розвитку/Культура і мистецтво у сучасному світі // Н.О.Горбатова.– К.,2003.– Вип. 4.–С.118-125.
- 54.Горбатова Н.О. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20-30-ті роки ХХ століття): Автореф. дис. на здоб. наук.ступ. канд. іст. наук. 17.00.01/Н.О.Горбатова. –Київ. нац. ун-т культури і мистецтв.– К.,2004.–18 с.



55. Губ'як В.Д. Фольклорні обереги духовності: [Посібник] / В.Д.Губ'як. – Івано-Франків. ін-т менедж. та економіки.–Івано-Франківськ, 2001.–323с.
56. Гуменюк А.І. Народне хореографічне мистецтво України. /А.І.Гуменюк. – К.: Вид-во АН УРСР, 1963. – 235 с.
57. Гулыга А. Искусство в век науки /А.Гулыга. – М.: Иск-во, 1978.– С.148–155с.
58. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. / В.Даль. –М.: Энциклопедия, 1955.–Т. III. – С.234.
59. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Ж.Делез, Ф.Гваттари.–М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алтейя, 1998.–286с.
60. Десятерик Д. Декілька па сподівання: [ До підсумків III Міжнар. конкурсу артистів балету ім. С. Лифаря] / День. // Д.Десятерик. –1999.–21 жовт. (№195).–С.7.
61. Добровольская Г. Н. Балетмейстер Леонид Якобсон. Ленинградский гос.инст.театра, музыки и кинематографии. /Г.Н.Добровольская. –Л.: Искусство, 1968. – 176с.
62. Добротворская К.А. Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна: Автореф. дис. искусствоведения / Петерб. ин-т театра, музыки и кинематографии. / Г.Н.Добровольская. – СПб., 1992. – 17 с.
63. Друскин М.С. Очерки по истории танцевальной музыки. / Друскин М.С.– Л.: Изд-во Ленинградской филармонии, 1936. – 208 с.
64. Єрмоленко А.М. Деякі риси українського етосу в світлі сучасних соціально-філософських жосліджень / А.М.Єрмоленко. // Феномен української культури. – К.: Фенікс, 1996. – С. 278-291.
65. Ефроимсон В.П. Загадка гениальности. / В.П.Ефроимсон. – М.: Знание, 1991.–45с.
66. Жиліна Л. З танцем по життю. Гастрольним турне відзначає ювілей ансамбль ім. П. Вірського / День.// Л.Жиліна. – 2007.–№ 222. – 16с.

67. Загайкевич М. Драматургія українського балету. / М. Загайкевич. – К.: Наук. думка, 1978. – 258 с.
68. Загайкевич М. Українська балетна музика. / М. Загайкевич. – К.: Наук. думка, 1969. – 230 с.
69. Зайцев С. Основи народно-сценічного танцю. / С. Зайцев. – К.: Наук. думка, 1975. – 223 с.
70. Зінич О.В. Пластичність у балетній музиці М. Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв): Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознав. 17.00.03 / О.В. Зінич. – Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. – К., 2004. – 17 с.
71. Зінченко Н. «Танець ХХІ століття» в Києві / Н. Зінченко. – К.: Хрещатик. – 1999. – 7 трав. – С. 11.
72. Зінченко Н. Від полонезу до хіп-хопу / Н. Зінченко. – К.: Хрещатик. – 2004. – № 63. – 30 квітня. – с. 5.
73. Ирвинг В. Танец в «Кривом зеркале». / В. Ирвинг. – М.: «Программа гос. ак. театров», 1927, № 20. – с. 6.
74. Каган М.С. Человеческая деятельность. (Опыт системного анализа) / М.С. Каган. – М.: Политиздат, 1974. – 328 с.
75. Калішенко О. «Танець ХХІ століття» прямує Україною / [Розмову вела М. Жура] // О. Калішенко. – К.: Хрещатик. – 1999. – 18 черв. – С. 22.
76. Камін В.О. Народно-сценічний танець у дитячому хореографічному колективі: Метод. рекомендації для викладачів хореогр. шк., хореогр. відд. шк. мистецтв і позашк. установ / В.О. Камін. – Ін-т змісту і методів навчання; [Ред. Суворова Т.О.]. – К., 1996. – 67, [1] с.: нот.
77. Кант И. Основы метафизики нравственности; Критика практического разума; Метафизика нравов // И. Кант. – СПб: Наука, 1995. – 528 с.
78. Кауфман Л. Гулак-Артемівський. / Л. Кауфман. – К., Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1962. – 198 с.

79. Кіндер К. Р. Танець у звичаєво-обрядовій сфері давніх слов'ян / Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. // К.Р.Кіндер.– К., 2002.–Вип. 8.–С. 277–285.
80. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / К.Р.Кіндер.–Київ. Нац. ун-т культури і мистецтв.– К., 2007. – 19 с.
81. Кірсанов В. В. Рекреаційно-розвиваючий потенціал хореографії і його реалізація в багатоцільових культурно-дозвілєвих програмах / Вісник.//В.В.Кірсанов.– К., 2003.–Вип. 9.–С. 66–75.
82. Клековкін О. Прощальна хроніка / День.// О.Клековкін. – Київ. №14. –28 січня 2000 р.
83. Козлов В.В., Гиршон А.Е., Веремеєнко Н.И. Интегративная танцевально-двигательная терапия. / В.В.Козлов, А.Е.Гиршон, Н.И.Веремеєнко. – М., 2005.–255 с.
84. Кокуленко Б. Творчо-художні принципи керівника танцювального колективу / Наукові записки. // Б.Кокуленко. – Кіровоград, 2002.–Вип. 45, ч. 1: Педагогічні науки.–С. 152–155.
85. Кокуленко Б. Український народний танець у виставах театру корифеїв / Наукові записки. // Б.Кокуленко.– Кіровоград, 2002. – Вип. 47: Сер.: Філологічні науки (літературознавство).– С. 49–58.
86. Коломієць В. А. Творчий шлях балетмейстера Василя Авраменка і деякі аспекти розвитку української хореографічної культури західної діаспори / Київс. держ. ін-т культури. Зб. статей аспірантів Київського державного інституту культури.// В.А.Коломієць.– К.,1995.–Вип. 2.–С.116–123.
87. Колосок О.П. Сильові особливості танців Карпатського регіону: Метод.рек. / Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв / О.П. Колосок (уклад.).-Ж. : ДАКККиМ, 2002.–37 с.

88. Колосок О.П. Сильові особливості танців Східної України: Метод.рек. / Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв / О.П. Колосок (уклад.) .– К. : ДАКККіМ, 2001.–22 с.
89. Колосок О. П. Фольклор як джерело створення хореографічного твору / Художня освіта і проблеми виховання молоді. //О.П.Колосок.– К., 1997.– С. 156–163.
90. Конен В. Театр и симфония. / В.Конен.–М.: Прогресс, 1975.–402 с.
91. Корисько Н.М. Створення ансамблів народного танцю як нового жанру хореографічного мистецтва: Метод.рек. / Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв / Н.М. Корисько (уклад.).–Ж.:ДАКККіМ, 2002.–26 с.
92. Корнієнко Н.М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. / Н.М.Корнієнко.– К.: Факт, 1998.–469 с.
93. Косаківська Л. Василь Авраменко на шляху до відродження українського танцю (1917–1925) // Мистецтво у духовному відродженні України: традиції, новації і перспективи. / Л.Косаківська. – Рівне, 2004.–С.106–114.
94. Косаківська Л. П. Танцювальний фольклор і становлення українського національного хореографічного мистецтва / Культура України. // Л.Косаківська. –Х., 2001.–Вип. 8: Мистецтвознавство.–С. 47–57.
95. Кохан Т. Г. Експресіонізм в українській хореографії: до постановки проблеми / Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури.//Т.Г.Кохан.– К., 1998.–Ч. 1.–С. 159–170.
96. Кохан Т. Г. Сергій Лифар: співвідношення професійного і світоглядного (До постановки проблеми) / Акт. проблеми історії, теорії та практики художньої культури. // Т.Г.Кохан.– К., 1998.– Вип. 2, ч. 1.–С. 233–242.
97. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. /В.М.Красовская. – М. : Искусство, 1979. – 295 с.
98. Крэг Э. Г. Воспоминания. Статьи. Письма / Э. Г. Крэг. – М. : Искусство, 1988. – 399 с.

99. Кривцун О.А. Артистизм. Соперничества искусства и жизни / Человек. // О.А.Кривцун. К., 2007.–№ 4.–С.60 -76.
100. Кривцун О.А. Художник и его двойник. Самоотождествление и идентификация в творчестве / Человек. // О.А.Кривцун. – 2006. – №4. – С.63-77.
101. Курьшева Т. Театральность и музыка. / Т.Курьшева. – М.: Сов.композитор, 1984. – 200 с.
102. Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. / Э.Г.Крэг.–М.,1988.– с. 226.
103. Кузнецов Е. Из прошлого русской эстрады. Истории чesких очерки./Е.Кузнецов.-М. : Искусство, 1976. – 367 с.
104. Курбас Л. Філософія театру / Л.Курбас.-Упоряд. М.Лабінський. – К.: Видавництво Соломії Павличко, «Основи», 2001. – 917 с.
105. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении/ Л.Леви-Брюль . – Пер. Под ред. В.К. Никольского и А.В. Кисина, М.: Прогресс, 1999. – с. 7-372.
106. Леви- Строс К. Структурная антропология / К.Леви-Стросс ; пер. с фр. – М. : Наука, 1983. – 536 с.
107. Легка С.А. Українська народна хореографічна культура ХХ століття: Автореф. дис. на здоб. наук.ступ. канд. іст. наук. 17.00.01 / С.А.Легка.– Київ. нац. ун-т культури і мистецтв.–К., 2003.–20 с.
108. Легка С.А. Синтез музыки і драми у театральному мистецтві / Херсонський держ. пед. ун-т. Зб. наук.пр. Пед. науки. // С.А.Легка.– Херсон, 1999.–Вип. 7.–С. 155–161.
109. Ломаск А. Современные проблемы изучения петроглифов. / А.Ломаск.– Сб. науч. тр. – Кемерово, 1993. – 203 с.:
110. Лопухов Р. Величественное мироздание / Р.Лопухов. – М.: Ис-во,1922.– 270 с.
111. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера. / Ф.Лопухов.: Искусство, 1966.–367 с.

112. Луговая Е.К. Философия танца. / Е.К.Луговая. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2008.–131с.
113. Лурье С.Я. Демокрит. Тексты. Перевод. Исследования / С.Я.Лурье. –Отв. ред. Я.М. Боровский. Л.: Наука, 1970.–663 с.
114. Лукиан. О пляске /[Электронный ресурс]. – Режим доступа:<http://www.balletmusic.ru/books/article/Lucian1.htm>
115. Мар'яненко І.О. Сцена, актори, ролі. /І.О.Мар'яненко.Ж.: Мистецтво, 1964.–365 с.
116. Матусевич Н.І. Хореографічне мистецтво. / Н.І.Матусевич. – К.: Мистецтво, 1963. – 45 с.
117. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. / В.Медушевский. – М.: Ис-во, 1976. –312 с.
118. Медіна І. «Гопак» вчера, сьогодні..., а завтра?: [Збереження фольклорної спадщини, розвиток і пропаганда аматорського мистецтва, культурних традицій народів, які проживають в Україні] / І.Медіна.– Киев. вестн. – 2004. – 20 мая. –С. 4.
119. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. / В.Медушевский. –М.: Ис-во, 1976. –312 с.
120. Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х частях. / В.Мейерхольд. – М.: Ис-во, 1968.–Т. 1. – 440 с.
121. Мельник О. Масштабний талант Мирослава Вантуха: Проблеми національних мистецьких колективів: [65 років від дня заснування Нац. заслуженого академічного академічного ансамблю танцю України ім. П.Вірського ] / О.Мельник. – Укр. газета. – К.: 2002. – 24 жовт. – С. 6-7.
122. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. / М.Мерло-Понти.–СПБ.: Ювента: Наука, 1999.– 606с.
123. Мессерер А.М. Танец. Мысль. Время. / А.М.Мессерер. – М.: Книжная палата, 1990. – 264 с.

124. Место зрелищных искусств в художественной культуре. – М.: Информкультура, 1977. – 274 с.
125. Міллер Х. Сто років тому. Перші українські балети в Києві / Музика.// Х.Міллер. –Січ.-лют. – 1/94. – С 8-11.
126. Мириманов В. Искусство и миф / В. Мириманов. – М. : Согласие, 1997. – 328.
127. Мосс М. Техники тела / Общества. Обмен. Личность: Тр. по соц. антропол. //М. Мосс. –Пер. с франц. М.: Вост. лит., 1996. –С. 242-263.
128. Наборщикова С.В. Интерпретация литературного произведения в балете: Автореф. дис. на соиск. учен.степ. кандидата наук (17.00.02) / Киев. гос. консерватория им. П.И.Чайковского.// С.В.Наборщикова.– К., 1991. – 22 с.
129. Найдюк О. На фестивалі «Серж де дя данс» показали оргію / О.Найдюк. – Газета по українськи. – 8 квітея 2008 р.
130. Нестерук О. І. Р. Лабан у питанні становлення танцю модерн / О.І.Нестерук. –Рівненський держ. ін-т культури. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. –Рівне, 1998. – Вип. 3.– С. 348–353.
131. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец. Этапы развития. Метод. Техника / В.Ю.Никитин. – М.; Один из лучших, 2004.– 250с.
132. Ніцше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей: Незавершенный трактат / Ф.Ніцше.; [пер. с нем. Е.Герцын и др.; в реконструкции Э.Ферстер-Ницше, П.Гаст; под.ред. В.Миронов]. – М.: Культурная Революция, 2005. – 880 с.
133. Новерр Ж.Ж. Письма о танце. / Ж.Ж.Новерр. М.-Л., «Academia», 1927. – 156с.
134. Ожегов С. Пластика / Словарь русского языка. //С.Ожегов. – М.: Энциклопедия, 1964.– 511с.
135. Ортега-и-Гассет Х. Две главные метафоры / Х.Ортега-и-Гассет. – Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991.– 588с. [С.203-218].

136. Осадців Т.П. Спортивні танці: [Навч. посіб.]. / Т.П.Осадців. – Львів: [ЗУКЦ], 2001.–337, [1] с.
137. Павлюк Т. С. Балетмейстерські інтерпретації зарубіжних балетів і проблеми розвитку української хореографічної культури 70-х - 80-х років ХХ ст. / Питання культурології. // Т.С.Павлюк.– К., 2003.– Вип. 19. – С.206–218.
138. Павлюк Т. С. Проблеми співвідношення пантоміми і танцювальної образності в українському балетмейстерському мистецтві 50–60-х р. ХХ століття / Вісник. // Т.С.Павлюк.– К., 2003.–Вип. 8.–С. 91–101.
139. Павлюк Т.С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст.: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. // Т.С.Павлюк. – К., 2005.–20 с.
140. Пастух В.В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20-30-х років ХХ століття: Автореф. дис. на здоб. наук.ступ. канд. мистецтвознавства. 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. // В.В.Пастух.– К., 1999.–20 с.
141. Перлз Ф.С. Гештальт-подход и свидетель терапии. / Ф.С.Перлз. – М.: Либрис, 1996.–235 с.
142. Пилипчук Р.Я. Спогади про Миколу Садовського: збірник. / Р.Я. Пилипчук.–К.: Мистецтво, 1961.–181 с.
143. Платон. Діалоги./ Платон.–Харків: Фоліо.–2008.–349 с.
144. Плетнева Е.В. Творчество Дж. Барнса в отечественной и западной критике / Вестн. науч.-практ. лаб. по изучению лит. процесса ХХ века.//Е.В.Плетнева. –Воронеж, 2002.–N 6.–С. 57-69.
145. Повница А. Билет на балет: [Накануне Международ. конкурса балета им. С. Лифаря] / Правда Украины. // А.Повница. – К.: 1994.–1 берез.–С.5.
146. Погребняк М. М. Теоретичне підґрунтя «новизни» в українській сучасній хореографії / Вісник. // М.М. Погребняк.– К., 2004. – Вип. 11. – С.103–108.



147. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. / В.Подорога.-М.: Наука, 1995.-248с.
148. Поліщук Т. Капусником по віку / День. //Т.Поліщук. -Ж.: 2001. – 20 березня.-№ 50. – С. 4.
149. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. История эстетики в памятниках и документах / А.А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.
150. Т.Розова, Н.Хамітов, С.Крилова, Т.Лютій. Філософська антропология: словник. / Т.Розова, Н.Хамітов, С.Крилова, Т.Лютій. – К., КНТ, Центр учбової літератури, – 2011.-13 д. а.
151. Ромм В.К. К методике палеохореографического анализа. / В.К.Ромм. – Новосибирск, 1994.-128 с.
152. Рубіна А. «В Америці побоюються представників нашої балетної школи» / [Інтерв'ю взяла] Н. Зінченко // Хрещатик.-2001.-20 квіт.-С.10.
153. Рубина А. Маршрут личных впечатлений. / А.Рубіна. – К. - Світ мистецтва. – Жовтень. – 1999.-С. 36-37.
154. Румнев А. О пантомиме. /А.Румнев. – М.: Искусство, 1964. – 344 с.
155. Русская советская эстрада, 1946-1977: Очерки истории / [Е. Д. Уварова, Ю. А. Дмитриев, О. А. Кузнецова и др.].-М. : Искусство, 1981.-527 с.
156. Рябинина Е. В. Музыка и танец: метафизика присутствия/ Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Вісник. Сер.: Філософія. // Е.В.Рябинина.- Х., 2000.-№ 474: Філософські перипетії.-С. 167–168.
157. Семак О. О. Емоційно-естетичний аспект танцю / Психологія. // О.О.Семак. – К., 2001.-Вип. 14.-С. 91–95.
158. Семак О.О. Особистісні кореляції успішності інтерпретації хореографічного тексту: Автореф. дис... канд. психол. наук: 19.00.07 / Ін-т психології ім. Г.С. Костюка АПН України. //О.О.Семак. – К., 2002.-21 с.
159. Сикалов В. Танец на раскаленных углях: /О заключительном этапе Первого Международ. фестиваля совр. хореографии «Танец XXI ст.». // В.Сикалов. – Киев: Зеркало недели.-1998.-14-20 ноября (№46).-С.15.

160. Смолич Ю.К. Розповідь про неспокій / Твори: У 8 т. Т. 7 (упоряд.О. Смолич: Примітки К. Волинського // Ю.К.Смолич. – К.: Дніпро, 1986. – 702 с.
161. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України, 1925-1985: шляхи і проблеми розвитку / Ю.Станішевський. Ж.: Муз. Україна, 1986. – 235 с.
162. Станішевський Ю.О. Балетний театр України: 225 років історії / [Відп. ред. Т.О.Швачко]. / Ю.Станішевський.–К.: Муз. Україна, 2003.–440 с.
163. Станішевський Ю. Геній українського танцю: [Про світове ім'я ХХ століття – укр. хореографа П.Вірського, якому виповнилося б 100 р.] / Уряд. Кур'єр. // Ю.Станішевський. – К.: 2005.–26 лют. (№ 37). – С.8 - 9.
164. Станішевський Ю.О. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність. / Ю.Станішевський.– К.: Муз. Україна, 2002.–734, [1] с.
165. Станішевський Ю. Парадокси балетного постмодернізму: [Модернові вистави у Національній опері України] / Музика. // Ю.Станішевський.– 2003.–№ 1–2.–С.19 -21.
166. Станішевський Ю. Повернення Сержа Лифаря / Мистецькі обрії.//Ю.Станішевський.–К.: Муз. Україна,1999.–1998.–С. 108–116.
167. Станішевський Ю. Прем'єр столичного балету: [100 років Київському оперному театру, 75 років столичному балетному колективу ] / Музика. // Ю.Станішевський.– 2002.–№ 1–2.–С.10 - 12.
168. Станішевський Ю. Танець не знає кордонів / Україна музична'98. // Ю.Станішевський.– К.: Мистецтво, 1998.– С. 7–9.
169. Станішевський Ю. Театр, народжений революцією: нариси історії української радянської театральної культури 1917-1987 рр. // Ю.Станішевський. – К.: Мистецтво,–1987. - 242с.
170. Станішевський Ю. У танці – душа народу / Україна музична.// Ю.Станішевський. –К., 1995.–С. 21–25.

171. Стельмашевская О. С модерном по жизни / Зеркало недели. // О.Стельмашевская. – К.: Мистецтво, 2000.– 2-8 дек.–С.15.
172. Стеценко К. Історія культури в мистецтві. / К.Стеценко.– К.: Знання, 1960.–80 с.
173. Суббота О. В. Жанровая типология и функции танцев как явлений художественной культуры / Педагогічна наука та мистецтвознавство на межі століть. // О.В.Суббота.– Х., 1999.–С. 66–76.
174. Суббота О. Досвід текстуалізації та аналізу української танцювальної традиції / Усна епіка: етнічні традиції та виконавство. // О.Суббота.– К., 1997.–Ч. 2.–С. 88–93.
175. Суриц Е.Я.Артист балета Михаил Михайлович Мордкин./ Е.Я.Суриц.– Изд.2, доп.2006.–256 с.
176. Тайлор Э. Первобытная культура. / Э.Тайлор.: Политиздат, 1989.–572с.
177. Таршис Н. Музыка спектакля. / Н.Таршис.–Л.: Ис-во, 1978. – 254 с.
178. Тахо-Годи А. «Одиссея» и ее художественно-эстетический смысл / А.Тахо-Годи. Гомер. Одиссея.– М.,1982.
179. Токарев Ю. Митцями стануть усі: 3 Першого Міжнар. фест. сучас. танцю, Київ / Культура і життя. // Ю.Токарев. – К.:1998.–25 берез. – С.5.
180. Уральская В.И. Природа танца. / В.И.Уральская. –М.: «Советская Россия», 1981.–112с.
181. Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. / М.Фокин. – Л.-М.: Искусство, 1962.–355 с.
182. Франкфорт Г., Франкфорт Г.А., Уилсон Дж., Якобсен Т. В преддверии философии. / Г. Франкфорт , Г.А.Франкфорт, Дж.Уилсон, Т.Якобсен . – М. : Наука, 1984. – 236 с.
183. Фрейд З. Психология бессознательного / З Фрейд // Сб. произведений. – М.: Просвещение, 1989. – 448с.
184. Фриз П. Проблеми становлення української хореографічної школи // Етнос. Культура. Нація. / П.Фриз. –Дрогобич, 1999.–С. 161–166.

185. Хайдеггер М. Исток художественного творения / Работы и размышления разных лет. // М.Хайдеггер.-М.: Гнозис, 1993.-С. 47-120.
186. Ходаківська Н.А. Сценографія в контексті історичного розвитку театрального та хореографічного мистецтва/ Н.А.Ходаківська. – К.:2004. – Наукова думка. – 320с.
187. Хренов Н. Актуальные проблемы изучения нефиксированных пластов культуры// Методологические проблемы науки и культуры. / Н.Хренов.– К., Наукова думка, 1979. – 483 с.
188. Худеков С.Н. Всеобщая история танца / С.Н. Худеков. – М. : Эксмо, 2009. – 608 с.
189. Цветкова Л. Ю. Народно-сценічний танець: Програма для хореограф. відділень дитячих шкіл та ліцеїв мистецтв, дитячих хореогр. шкіл / Хмельниц. обл. учб.-метод. центр культури Поділля. // Л.Ю.Цветкова. –Хмельницький, 2000.-43 с.
190. Чепалов О. І. Жанрова та стильова трансформація хореографії Дж. Баланчина у контексті доробку балетмейстерів нової доби / Вісник.//О.І.Чепалов.– К., 2004.–Вип. 11.-С. 137–144.
191. Чой Кьонг Сук. Корейская хореография: культурный контекст и опыт феноменологической интерпретации танцевальной практики. Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. к.ф.н. / Чой Кьонг Сук. – С-Пг., 2010. – С. 24.
192. Чудайкина О.П. Хореографическая пластика в драматическом театре: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения 17.00.01 / АН Респ. Беларусь. Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы. // О.П.Чудайкина.– Минск, 1997.–17 с.
193. Чумак Н. В. Жест, танец, пластический образ человека культуры // Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Вісник. Сер.: Філософія. // Н.В.Чумак. –Х., 2000.–№ 474: Філософські перипетії.-С. 176–179.
194. Чуприна П.Я. Творча діяльність національного академічного театру опери та балету України ім. Т.Г. Шевченка в контексті розвитку

- української художньої культури (1991 – 2001): Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. // П.Я.Чуприна.– К., 2005.–20 с.
195. Шариков Д. І. Джазові форми танцю у контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва ХХ століття / Вісник. // Д.І.Шариков.– К., 2004.–Вип. 11.–С.151–156.
196. Шариков Д. І. Сучасний танець у контексті масово-популярної субкультури дозвілля // Вісник. // Д.І.Шариков. – К., 2004.–Вип. 10.–С. 121–126.
197. Шереметьевская Н.В. Танец на эстраде / Н.В.Шереметьевская. – М.: Искусство, 1985.–416 с.
198. Шиліна О.О. Хореографія як синтетичний вид мистецтва. Молода мистецька наука України: збір. наук. Праць. / О.О.Шиліна.–Випуск № 4.– Харків: ХДАДМ, 2003.–С. 115-116.
199. Шинкарук В.И., Орлова Т.И. Художественное мышление в системе видов мыслительной деятельности /В.И.Шинкарук, Т.И.Орлова. –Вопр. филос. 1984.–№ 3.–С. 18-28.
200. Школьников Л. С. Рассказы о танцах. / Л.Школьников.–М.: Искусство, 1966. – 128 с.
201. Шкоріненко В. О. «Гопак» – як явище української хореографічної культури / Культура і мистецтво у сучасному світі. // В.О.Шкоріненко.– К., 2003.–Вип. 4.–С.229–236.
202. Шкоріненко В.О. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв.// В.О.Шкоріненко.– К., 2003.–18 с.
203. Шмит Ф.И. Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция / Ф. И. Шмит. – Харьков : Союз, 1919. – 338 с.
204. Штелин Я. Музыка и балет в России ХУІІІ века. // Я.Штелин. – Л.: Тритон, 1935.–354 с.

205. Штокало В. Дискотека на перехресті: Історія виникнення дискотеки (танців) / Укр. культура. // В.Штокало. – К.:2004.-№ 4.-С. 8 - 9.
206. Шубарин В.А. Танцы с батьерами. / В.А.Шубарин. – М.: Аст-Пресс. – 2007. – 352 с.
207. Шюц А. Избранное: мир, светящийся смыслом. / А.Шюц.– Пер. с нем. и англ.: В. Г. Николаев и др.; сост.: Н. М. Смирнова; общ.и науч. ред., послесл. Н. М. Смирновой. — М. : РОССПЭН, 2004.-1056 с.
208. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного / Юнг К.Г.; [перевод А.М.Руткевича] / [Электронный ресурс]. // К.Г.Юнг. – Режим доступа: [http://wanderer.org.ua/book/psy/jung/ob\\_arhetipah.html](http://wanderer.org.ua/book/psy/jung/ob_arhetipah.html).
209. Эльяш Н. И. Образы танца. / Н.И.Эльяш. - М.: Искусство, 1970. – 233с.
210. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика / Структурализм «за» и «против» / Р.О.Якобсон. -Сборник статей. Пер. М., «Прогресс», 1975. -468с. [С.193-230].
211. Bergsohn Н. The Makers of Modern Dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss. /H.Bergsohn Harold.-2003.-112 S.
212. Chaiklin S. & Schmais C. The Chace Approach to Dance Therapy. // «Theoretical approaches in dance-movement therapy» Ed. Penny Lewie. / S.Chaiklin. &C. Schmais.-1984 V.2.-P. 17-36.
213. Delavaud-Roux Marie-Helene A.A. Les Danses Dionysiaque en Grece Antique. Publications de l'Universite de Provence. / Delavaud-Roux Marie-Helene A.A.-1995.
214. Green R. Handley E. 1995. Images of the Greek Theatre. / R.Green.-Handley E.-University of Texas Press. Austin.-125 s.
215. Laban R. The mastery of movement. / R.Laban. -London: Macdonald andEvans, 1958.-365 p.

