

Міністерство культури та інформаційної політики України
Міністерство освіти і науки України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Національна хореографічна спілка України
Académie de Versailles France
Baltimore Ballet USA
Rockford Dance Company Rockford, Michigan, USA
Dance studio named after Ana Maletich, Zagreb, Croatia

МАТЕРІАЛИ

IX Міжнародної науково-практичної конференції

Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі

6–7 червня 2024 р.



Київ – 2024

Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі :
матер. ІХ Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 06–07 червня 2024 р.). Київ : НАКККіМ,
2024. 141 с.

Збірник містить матеріали ІХ Міжнародної науково-практичної конференції «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі», яку провела кафедра хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв 6 та 7 червня 2024 р.

Редакційна колегія

Марченко В. В., в.о. ректора Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, професор, доктор філософії, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України; **Степаненко Л. М.**, перший проректор з науково-педагогічної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор педагогічних наук, доцент, заслужений працівник культури України; **Денисюк Ж. З.**, в.о. проректора з наукової та виховної роботи, доктор культурології, доцент; **Вантух М. М.**, завідувач кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, професор, народний артист України, Герой України, академік Національної академії мистецтв України; **Кулиняк М. А.**, директор Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства, доцент; **Корисько Н. М.**, заступник завідувача кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доцент, заслужений працівник культури України; **Шабінський М. Є.**, керівник проекту, Версальська академія Франції, кандидат педагогічних наук, доцент; **Бевзенко-Грін В. В.**, магістр хореографії, хореограф Рокфорд Денс Компані, Рокфорд, Мічиган, США; **Чулят О. В.**, директор Державного коледжу сучасного танцю ім. Анни Малетіч (м. Загреб, Хорватія), магістр хореографії; **Шалана С. В.**, доцент кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, член Міжнародної ради танцю CID UNESCO

*Рекомендовано до друку на засіданні вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол від 20.06.2024 № 14)*

Автори статей відповідають за правдивість і вірогідність викладеного матеріалу, за достовірність цитування джерел і посилань на них. Думки авторів можуть не збігатися з позицією редколегії. Статті подано в авторській редакції.

© Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв, 2024
© Автори, 2024

ЗМІСТ

Секція 1

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Чепалов О. І. ХОРЕОЛОГІЯ (ДАНСОЛОГІЯ) – НАУКА ТА ДИСЦИПЛІНА У ТВОРЧИХ ВИШАХ: ПРОБЛЕМИ СТАНОВЛЕННЯ.....	9
Афоніна О. С. ОГЛЯД ЗАРУБІЖНОЇ НАУКОВО-ПУБЛІЦИСТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ З ХОРЕОГРАФІЇ	11
Рева Т. С. ОСНОВНІ ФОРМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ БАЛЕТНИХ ПОСТАНОВОК У ВІРТУАЛЬНОМУ СЕРЕДОВИЩІ (НА ПРИКЛАДІ НАЦІОНАЛЬНИХ ОПЕР КИЄВА ТА ЛЬВОВА)	13
Гайдамака О. В. МИСТЕЦТВО В НОВІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ШКОЛІ: ПЕРЕЗАВАНТАЖЕННЯ (БАЗОВА ЗАГАЛЬНА СЕРЕДНЯ ОСВІТА)	16
Дейнека Дюпріє Н., Фаринець О., Кубів Г. ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ В ЗАХІДНІЙ ЄВРОПІ.....	19
Бевзенко-Грін В. В. ЗМАГАННЯ В США НА ПРИКЛАДІ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ СТУДІЇ ROCKFORD DANCE COMPANY	22
Шалана С. В. КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО НОМЕРА НА МИСТЕЦЬКОМУ КОНКУРСІ.....	25
Гурський В. І., Гурська О. Л. З УКРАЇНОЮ В СЕРЦІ: НАРОДНИЙ АНСАМБЛЬ ТАНЦЮ «ГОРЛИЦЯ»	27
Бенюк П. П. ОСОБЛИВОСТІ ТА ПРОБЛЕМАТИКА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПОСТАНОВКИ «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ.....	29
Шлемко О. Д. НАРОДНІ ТАНЦІ У ВИСТАВАХ ГУЦУЛЬСЬКОГО ТЕАТРУ ГНАТА ХОТКЕВИЧА	31

Садовенко С. М. ХОРОВОД У ХРОНОТОПАХ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ.....	34
Pogrebniak G. THE ART OF FLAMENCO ON STAGE AND SCREEN/ [МИСТЕЦТВО ФЛАМЕНКО НА СЦЕНІ ТА ЕКРАНІ]	37
Матушенко В. Б. НАУКОВІ ПІДХОДИ ПІДГОТОВКИ ТВОРЧИХ КАДРІВ В УМОВАХ СУЧАСНОГО МИСТЕЦЬКОГО РИНКУ ПРАЦІ	40
Зосім О. Л. ХОРЕОГРАФІЧНА СКЛАДОВА В МУЗИЧНИХ КОМПОЗИЦІЯХ МАУРІСІО КАГЕЛЯ.....	42
Міхеєв М. М. БАЛЕТИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ УКРАЇНИ ЗА МОТИВАМИ УКРАЇНСЬКОЇ КЛАСИКИ ЯК ФОРМА ПРЕДСТАВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ У СВІТІ.....	45
Магаліс О. В. СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ СТАНІСЛАВА ПАВЛЮЧЕНКА	46
Суроєнко О. П. ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ХОРЕОГРАФІЧНО-СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА: ПОГЛЯД ХУДОЖНИКА.....	49
Скидановська А. С., Тіщенко О. М. ВПЛИВ АФРО-ДЖАЗУ НА СУЧАСНУ ХОРЕОГРАФІЮ.....	52
Тіщенко О. М., Ма Юйцзі ОБРАЗ ЖІНКИ В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ: ЗАХІД – СХІД	54
Максименко А. І. ТАНЦЮВАЛЬНЕ ВБРАННЯ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ КУЛЬТУРНИХ І СОЦІАЛЬНИХ ЗМІН.....	57
Шевченко О. Г. ГЛОБАЛІЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ТЕАТРАЛЬНОГО СВІТУ В ЧЕСЬКІЙ РЕСПУБЛІЦІ.....	59

Секція 2

ХОРЕОГРАФІЧНА ПЕДАГОГІКА

Тараканова А. П.

Танець – це рух за здоров'я 62

Годлевський В. О.

РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В НАРОДНО-СЦЕНІЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ 65

Гапон Г. В.

ТАНЦЮВАЛЬНА СТУДІЯ TANDEM DANCE•SPORT 66

Науменко О. А.

ТВОРЧЕ МИСЛЕННЯ І СУЧАСНІ МЕТОДИ ЇЇГО ФОРМУВАННЯ
В ХОРЕОГРАФІВ 68

Білошкурський В. С.

УКРАЇНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ «ГОПАК» КРОКУЄ СВІТОМ 69

Корисько Н. М.

МІЖНАРОДНІ ЗВ'ЯЗКИ КАФЕДРИ ХОРЕОГРАФІЇ НАКККІМ
У РЕАЛІЯХ СЬОГОДЕННЯ 74

Нечитайло В. С.

БОЙОВИЙ ГОПАК ЯК ПОТУЖНА СИСТЕМА
МЕНТАЛЬНОГО ТА ФІЗИЧНОГО РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ 76

Камін В. О.

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ДРАМАТУРГІЇ
В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ 79

Савченко Л. О.

ПОЛЬКА ЯК СКЛАДОВА ПОБУТОВИХ ТАНЦІВ:
СТАНОВЛЕННЯ, ОСОБЛИВОСТІ ТА ПЕРСПЕКТИВИ 83

Драч В. В.

КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ І МИСТЕЦЬКИЙ ПОТЕНЦІАЛ БАЛЬНОЇ
ХОРЕОГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ МІЖНАРОДНОГО СПІВРОБІТНИЦТВА 85

<i>Тихомирова Т. К., Грачова В. Є.</i> СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ В МУЗИЧНОМУ ОФОРМЛЕННІ УРОКУ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ	87
<i>Гулик В. С.</i> ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ПІСЕНЬ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВОГО ЦИКЛУ ГУЦУЛЬЩИНИ	95
<i>Шумілова В. В.</i> ІСПАНСЬКА ТЕМАТИКА В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ.....	97
<i>Жадик І. С.</i> ХАРАКТЕРИСТИКА БАЛЕТУ-ДРАМИ «СЕРДЦЕ ЗМІЇ» УКРАЇНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА ВАСИЛЯ ІВАСІВА	100
<i>Омельяненко К. А.</i> ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНІКИ ТАНЦЮ МОДЕРН	102
<i>Омельяненко З. В.</i> ІННОВАЦІЇ В РУСІ: ВПЛИВ СУЧАСНИХ ПЕРФОРМАНСІВ НА ТРАДИЦІЙНІ ТАНЦІ	104
<i>Білобловський В. І.</i> ТАНЦЮВАЛЬНІСТЬ В УКРАЇНСЬКИХ ПІСНЯХ	107
<i>Падалко В. О.</i> ПОЕЗІЯ ПАВЛА ТИЧИНИ «О ПАННО ІННО...» В МУЗИЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ АРТЕМА ПИВОВАРОВА ЯК ПРОДОВЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО «ВУСАТОГО ФАНКУ».....	108
<i>Крошка С. О.</i> ОКСАНА СТОЛБОВСЬКА – ТАЛАНОВИТА ХОРЕОГРАФКА БАХМУТЧИНИ..	110

Секція 3

ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

Лазорик А. Р.

ВІЧНА ТЕМА КОХАННЯ У ТВОРЧОСТІ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА 114

Нікітіна Є. Д.

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ОБРАЗУ КНЯГИНИ ОЛЬГИ..... 116

Толкач С. В.

СІМЕЙНО-ПОБУТОВА ОБРЯДОВІСТЬ У ПОСТАНОВКАХ
ВИДАТНИХ ХОРЕОГРАФІВ УКРАЇНИ 118

Лизя К. М.

ГАРМОНІЯ ЯК ВЕЛИКА ДУХОВНА ЦІННІСТЬ..... 122

Миклуха К.

ЖИТТЯ ПІСЛЯ СМЕРТІ У ТВОРІ ДАНТЕ АЛІГ'ЄРІ
«БОЖЕСТВЕННА КОМЕДІЯ»..... 124

Губська Х. К.

ОБРАЗ ПРОРОЧИЦІ В ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕМІ
ЛЕСІ УКРАЇНКИ «КАССАНДРА»..... 126

Паращак О. Є.

ВІДТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕМОНОЛОГІЇ
В АВТОРСЬКІЙ ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ПОСТАНОВЦІ «ВІДЬМА» 128

Кожухар О. П.

СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ..... 130

Гонарович Б. О.

МЕЛОДІЯ ЕМОЦІЙ ЗНАКАМИ ХОРЕОГРАФІЇ
В МЮЗИКЛІ «НОТР-ДАМ ДЕ ПАРІ» 132

Мевша Д. С.

СПЕЦИФІКА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ БУКОВИНИ:
БУКОВИНСЬКИЙ АНСАМБЛЬ ПІСНІ І ТАНЦЮ 133

<i>Артюшенко А. В.</i> МЮЗИКЛ ЯК СИНТЕТИЧНИЙ ЖАНР	136
<i>Нікітченко М. К.</i> ХОРЕОГРАФІЯ В ДИТЯЧОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ.....	137
<i>Михайловський С. С.</i> ФІЗИЧНА ВИРАЗНІСТЬ У СЦЕНІЧНИХ ПЕРФОРМАНСАХ.....	139

Секція 1

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

*Чепалов Олександр Іванович,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв*

**ХОРЕОЛОГІЯ (ДАНСОЛОГІЯ) – НАУКА ТА ДИСЦИПЛІНА
У ТВОРЧИХ ВИШАХ: ПРОБЛЕМИ СТАНОВЛЕННЯ**

У 2004 р. виповнилось 20 років з того часу, як курс хореології було введено до переліку навчальних дисциплін хореографічного факультету Харківської державної академії культури). З тих пір ця наука та навчальна дисципліна вивчається у відповідних наукових колах та програмах вишів. Проте з її розумінням та подальшим просуванням і досі є елементарні проблеми. По-перше, це плутанина понять хореології та хореографії, з яких перша, звичайно, є наукою (як музикологія, іконологія, кінознавство тощо), а друга – мистецтвом створення танцю, для аналізу якого варто застосовувати саме хореологічні принципи. Хореологія (або, як ще кажуть, дансологія) відокремлюється від історії хореографічного мистецтва (хоча пов'язана з нею теоретичними постулатами) та критикою (яка теж базується на наукових принципах, але не є власне наукою). Друга принципова відзнака хореології – це її базові культурологічні принципи (зазвичай танець визначають лише як мистецький продукт, іноді забуваючи про його культурне коріння та зв'язок з іншими художніми жанрами). Нарешті трапляються хибні уявлення про теорію танцю, пов'язані із застарілими ідейними засадами радянських часів, наприклад атеїстичними). Коригування засад хореології (дансології) варто починати саме із цих принципово хибних позицій.

Суттєво, що на базі вивчення хореології саме з 2004 р. у Харкові виникла під моїм керівництвом наукова хореологічна школа і, як результат, з 2009 до 2019 р. відбувся успішний захист сімох дисертацій, дотичних до теорії танцю, а саме щодо мистецької парадигми Василя Авраменка, модерного танцю жіноч-балетмейстерів Заходу ХХ століття, рецепцій культурних героїв у постановках українських хореографів, феномену неокласики в хореографічній культурі ХХ ст., а також тілесних практик, культурної зумовленості інтерпретацій балету «Весна священна». Дисертація, що стосується ідентифікації народних танців Слобожанщини, була побудована на засадах етнохореології, найбільш перспективного на сьогодні відгалуження загальної теорії танцю.

Використаний доволі широкий діапазон наукових проблем вже сам собою має певні наукові пріоритети та ціннісну доказовість. Але якщо врахувати, що в період підготовки дисертаційної праці всі претенденти використовували хореологічні методи, запозичені зі світової практики, цінність хореологічної підготовки стає більш відчутною та теоретично переконливою.

Щодо магістерського рівня навчання, де хореологію і зараз застосовують у навчальній практиці, наприклад, на хореографічному факультеті КНУКіМ, то маю пропозицію до шановних колег звірити «годинники», тобто методологічні наміри, бо сьогодні ця дисципліна, якщо і користується увагою вишів та їхніх педагогів, все ж більше декларується, ніж насправді вивчається в достеменних масштабах та науково-педагогічних вимірах. Замість цього нам пропонують визнати, що хореографія належить до перформативних мистецтв, що насправді має суміжності хіба що стосовно творів постмодерного та (обмежено) модерного стилів.

Друга перепона, на мій погляд, у тому, що студенти (навіть магістратури!) не звикли до раціонального аналізу хореографічних творів, а перебувають у «полоні» їх інтуїтивного осягнення та суб'єктивних вражень. І це пов'язано насамперед зі звичкою до лінійних причинно-наслідкових когніцій. Як пише із цього приводу відома науковиця, академік Неллі Корнієнко, це сприймається як «виклик сучасної хореології, як і новітньої хореографії, в маніфестації нових реальностей і нових поетик, в символічній чуйності її сучасного досвіду» [1, 5].

Тож основна проблема аналізу складних хореографічних творів сучасності в їх нелінійній структурі та неможливості «розмотати» той змістовий клубок, який у ботаніці має відповідну назву «ризوما» та позначає складну структуру кореня рослини.

У збірці власних праць – лекцій та статей з хореології – даю рекомендації щодо аналізу складних постмодерних структур за допомогою хореологічного методу лондонського Центру Лабана. Нагадаю, що це важлива, проте не єдина мета вказаного видання. Наприклад, у ньому наведено принципово новий спосіб аналізу теорій походження танцю, що має важливе значення для теоретичних засад хореології, аргументовано необхідність опанувати знакові системи, тобто семіотику (метафори, пластичні коди, «мову тіла») у процесі аналізу сучасного танцю. А також оцінено внесок кожного з теоретиків танцю від Ж.-Ж. Новерра і до Сержа Лифаря в розвитку теорії танцю. Розширити наукові обрії теорії танцю також має глосарій дефініцій хореології, який не можна вважати остаточним та вичерпним у наш швидкоплинний час.

Буду вдячний за рекомендації, поради та полемічні зауваження щодо будь-якої структурної частини та змісту цього видання. Головне ж, воно має спонукати читачів, зокрема студентів, до самостійних роздумів щодо теоретичних засад танцю та відповідних висновків, які б унеможливили практичні хиби та невідповідності власного хореографічного доробку.

Література

1. Чепалов О. І. Хореологія. Київ : Ліра-К, 2020. 228 с.

*Афоніна Олена Сталівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ОГЛЯД ЗАРУБІЖНОЇ НАУКОВО-ПУБЛІЦИСТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ З ХОРЕОГРАФІЇ

Тематика досліджень у зарубіжних науково-публіцистичних виданнях з напрямів: танець, балет, хореографія – доволі широка. Часто такі видання виникають як результат роботи професіоналів теоретиків і практиків відповідної галузі. Це об'єктивна ситуація. Їхня діяльність закріплена в монографіях, довідковій літературі або науково-методичних студіях. Видання інколи нагадують довідники чи енциклопедичні словники. Приміром, Лондонський словник-довідник Марти Бремсер «50 сучасних хореографів» (1999) включає перелік прізвищ та основних доробків майстрів. Схожим є видання Гельмута Плобста про нову хореографію в суспільстві видовищ з розкриттям особистостей Мег Стюарт, Віри Мантеро, Ксав'є Леруа, Бенуа Лашамбр та ін. (Мюнхен, 2001). Німецьке видання Йохена Шмідта презентує портретовану хореографічну палітру ХХ століття («Історія танцю ХХ століття з 101 портретом», Берлін, 2002). «Довідник хореографа» від Джонатана Берроуза (Routledge, Лондон 2010).

Хореографи-практики й водночас науковці фіксують власний досвід у різних сферах. Однією з таких авторів є Габріель Кляйн, відома як викладачка та професорка балету й танцю на кафедрі Ганса ван Манена в Університеті Амстердама (Нідерланди). Її монографія поєднує досвід з культурної та соціальної теорії, історії тіла, руху, сучасного танцю і перформансу, культури міського руху та популярної танцювальної культури. Крім того, серед її робіт студія, присвячена новаторським поглядам на всесвітньовідому роботу Танцтеатру Вупперталя під художнім керівництвом Піни Бауш – «Театр танцю Піни Бауш. Компанія, мистецькі практики та прийом» (2020). У книзі розкрито специфіку роботи трупи з виступами, реакції глядачів і критиків. Видання містить численні інтерв'ю з танцюристами, співавторами та глядачами.

Є видання, близькі до навчальної літератури, приміром Г. Кляйн відома як авторка посібника «Хореографічний комплект» (2015, 2019, 2024). Він був написаний з досвіду авторки у співпраці зі всесвітньовідомими хореографами (Джонатан Берроуз, Нік Хаффнер, Томас Камп, Мартін Сусід, Йохен Роллер, Анна Хубер, Хуберт Махнік) на основі інтерв'ю. Модульна система опусу представляє широкий спектр сучасних хореографічних методів роботи і розкриває теми «Покоління», «Формування», «Як грати», «Співпраця» «Композиція», а матеріал з інтерв'ю є складовою відповідей з модулів.

Індивідуальний танець представлений як невербальний, психофізичний рух з музикою в посібнику Улли Еллерман, Майка Тіенса, Флори Тільбергер «Початкові знання танцю» (2024, 294 с.). Автори роблять акценти на грамотному викладанні танців з опорою на теорію з базових знань – хореографії, педагогіки,

соціальної психології, проектної роботи, танцювально-музичної основи, закономірностей з теорії руху. Завдяки тісним міждисциплінарним зв'язкам, які представлені у виданні, воно цікаве для підготовки театралів, музикантів, спортсменів.

Схожу міждисциплінарність знаходимо в книзі Г. Кляйн, Г. К. Гебель «Продуктивність і практика» (2017, 366 с.). У монографії розкрито питання перформативності крізь зв'язки між мовленнєвістю і дієвістю танцювального й театрального мистецтва, спорту та повсякденного життя. Автори зосереджені на чотирьох компонентах, характерних для перформативності: рутинність і нестабільність, нормативність і розмежувальність, трансформаційність і послідовність, політика й естетика. Із книги дізнаємося про хореографічну практику, яка пояснює сучасне імпровізаційне мистецтво.

Згадаймо виставу шведсько-польського хореографа Лідії Вос «На межі ілюзії», у якій початок дії символічний – відмова від записів на папері, знищення записів і замість цього пропозиція до глядачів придумати своє пояснення діям на сцені. Молода особа сидить на сценічній підлозі з кошиком паперів і розриває їх, не звертаючи увагу на публіку. Папери можна знищити, але залишається пам'ять. Ось цю пам'ять демонструють артисти балету, а уява глядачів домальовує дії на сцені.

В оригінальному виданні Г. Кляйн і Франца Кремера «Матеріали в танці та виконанні. Написання, документування, архівування» (2024, 276 с.) автори звертаються до важливих питань формування культурної пам'яті (написання, документування, архівування) у мистецтві через написання інтерв'ю, сценарного плану в танці тощо; документування танцю як продукування знань у перформативному мистецтві; архівування тіла в перформативному акті через культурну пам'ять і практику нематеріальної культурної спадщини, факти, вічне життя («Загробне життя та перформативність фотографічних зображень» Лінда Фреґні Наглер, с. 208–225). Цікавим є дослідження ролі соціальних медіа в зміні сприйняття історичних артефактів.

Тут згадано виставу Eden сучасного британського хореографа Wayne McGregor. Цей балет є одним із трьох історій ХХ століття, які закріпилися у відеооперах Стіва Райха і Беріл Корот («Три історії»). Wayne McGregor у балеті Eden використав свій унікальний танцювальний словник, який за теоретичними викладками Г. Кляйн і Франца Кремера можемо розглядати як розділ «написання». Засобами хореографії Wayne McGregor розповів історію клонованої Доллі, ніби задокументував це танцем і доповнив балет документальними фрагментами з модернізації людського тіла засобами технологій; включив до загальної балетної партитури інтерв'ю з авторитетними вченими й інтелектуалами про біотехнології, роботів, штучний інтелект. Саме так після прочитання цього видання Г. Кляйн і Ф. Кремера «Матеріали в танці та виконанні. Написання, документування, архівування» сприймається балет про клонування Доллі.

Дотичну з погляду міждисциплінарності проблематику порушує Юлія Освальд «Хореофонії. Сузір'я голосу і тіла в сучасних танцях» (2024, 304 с.). Спираючись на дослідження сучасного європейського і американського сценічного

Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

танцю, авторка обґрунтовує танець як розмовне мистецтво, що суперечить канонізованим визначенням танцю як мовчазної форми мистецтва. Використовуючи концептуальну фігуру хореофонії, вона аналізує специфічні взаємозв'язки між естетичними процесами, чуттєвим сприйняттям та їхньою взаємодією. Так авторка вивчає танцювальну науку як теоретико-практичні імпульси для перформативного мистецтва.

Оригінальним міждисциплінарним виданням є книга Свеня Людвіг «Танцювальні образи і зображення рухів. Плакати Тулуз-Лотрека, фотопортрети і зображення руху в образах» (2021, 238 с.). Постери французького художника Анрі де Тулуз-Лотрека передають атмосферу танцювальних постановок у паризьких розважальних закладах кінця ХІХ століття. У дизайні плакатів художник поєднав естетику танцювальних стилів, образи літографії та фотопортрети танцюристів. Авторка провела паралелі між танцем, літографією і фотографією з огляду на репрезентативні можливості ефемерного танцю, культурну практику зображень і художній статус плакатів та фотографій. Такий підхід відкрив можливість по-новому побачити творчість Тулуз-Лотрека, а нам познайомитися з міждисциплінарністю в науковому дискурсі.

Завжди пізнавальним і корисним є погляд фахівців: танцюристів, хореографів, теоретиків танцю. Авторка Елізабет Вотерхаус, яка була танцівницею у Вільяма Форсайта, у своєму зібранні «Обробка хореографії. Мислення з дуєтом Вільяма Форсайта» (2022, 342 с.) ділиться своїм досвідом і представляє танці як напрям соціальної науки.

Звичайно, всі питання з огляду наукової і науково-публіцистичної літератури з хореографії, танцю, балетного мистецтва не можуть бути представлені повністю, але напрями публікацій збігаються з вивченням теорії, практики крізь історію мистецтва, персоналії та події.

*Рева Тетяна Сергіївна,
кандидат політичних наук, доцент,
доцент кафедри артменеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ОСНОВНІ ФОРМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ БАЛЕТНИХ ПОСТАНОВОК У ВІРТУАЛЬНОМУ СЕРЕДОВИЩІ (НА ПРИКЛАДІ НАЦІОНАЛЬНИХ ОПЕР КИЄВА ТА ЛЬВОВА)

У сучасних умовах українське суспільство перебуває під впливом різного типу гібридних загроз, починаючи від гібридної війни до культурної травми, що була спричинена російською збройною агресією та охопила всі сфери функціонування соціуму. Ці складні процеси стали поштовхом до відновлення дискурсу щодо переосмислення ролі національної культури та ідентичності в спільноті та мистецтві зокрема. Саме вони виступають фундаментом формування громадянської стійкості до різних деструктивних гібридних викликів.

У праці «Гібридні загрози: комплексна екосистема стійкості» європейські дослідники Х. Сміт, Е. Вілкомм та їх колеги підкреслюють, що стійкість є результатом кооперації різних доменів, серед яких один з провідних визначають культуру, що транслює цінності шляхом художньої діяльності, креативності та створення культурного національного продукту (рис. 1).

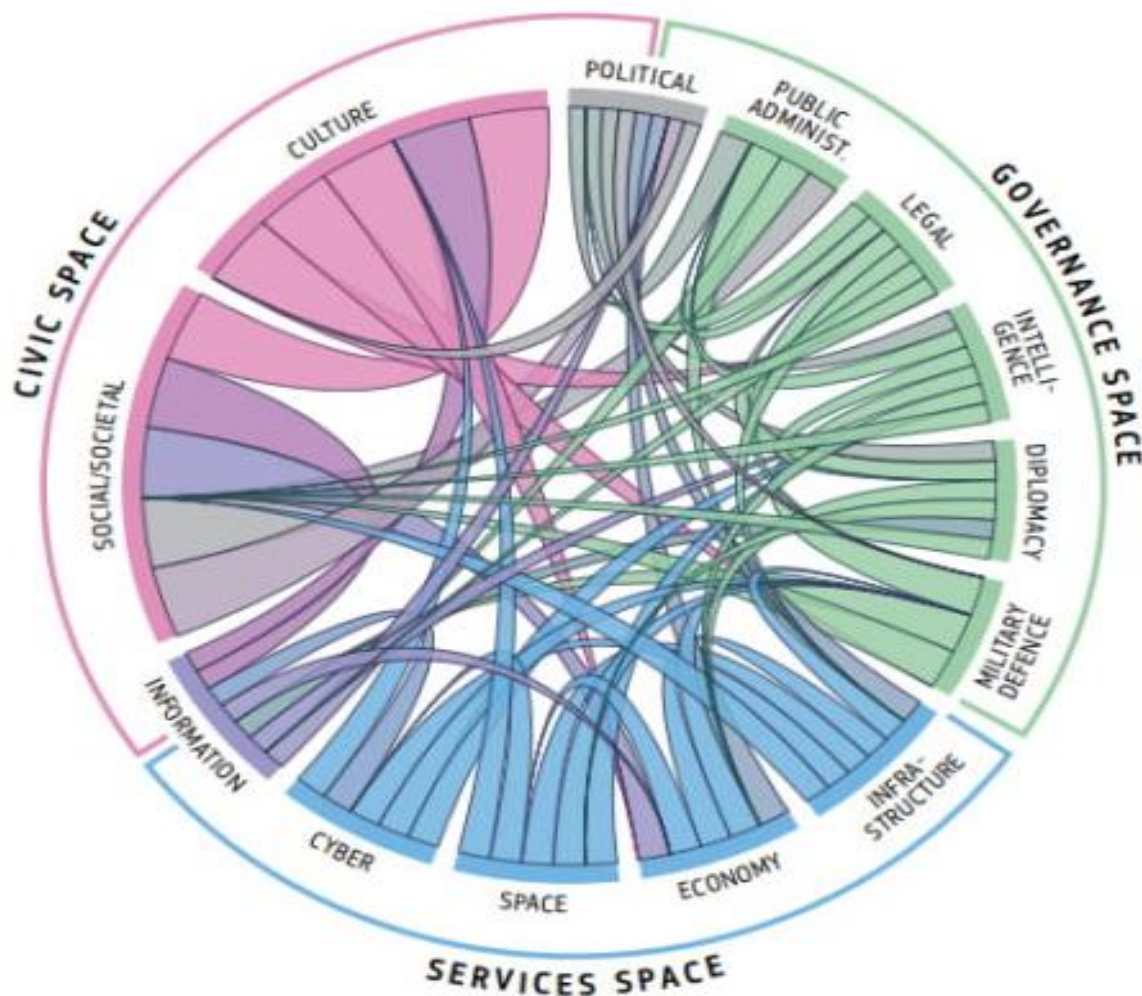


Рис. 1. Стійкість та взаємозв'язки доменів [4, 41]

Виділяють три основні рівні стійкості: спільнота, держава, група в контексті певного світового регіону. Перший – відображає локальний рівень, другий – національний, а третій – міжнародний. Саме на останньому ми акцентуємо, репрезентуючи балетні постановки оперних театрів України у віртуальному середовищі, що орієнтовані на міжнародну аудиторію.

Аналізуючи діяльність оперних театрів (Національна опера України та Львівська національна опера) в інтернеті, виділимо такі її основні напрями: офіційні сайти, соціальні мережі та міжнародні платформи.

Офіційні сайти досліджуваних театрів виконують функції висвітлення новин, анонсу подій та інформації про балетну трупу й хореографічні постановки театру. Варто звернути увагу, що певні форми презентації варіюються від візуального інтерфейсу до викладу інформації про постановку. Наприклад, Львівська національна опера практикує виклад тизерів своїх вистав. Прикладами є

Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

модерн-балет «Пізнай себе» хореографа Вадима Прокопенка (2022) [1] та «Тіні забутих предків» балетмейстера-постановника Артема Шошина (2023) [2].

Всі національні опери мають свої офіційні сторінки в різних соціальних мережах, що дає їм змогу залучати нову аудиторію та поширювати необхідний творчий контент шляхом візуалізації матеріалів для промоції або виставлення коротких відео (Short & Reels). До таких соціальних мереж належать Facebook, Instagram, Twitter, LinkedIn та Youtube. Остання мережа дає можливість виставляти короткі відео, вистави та робити прямі трансляції балетів від генеральних репетицій, прем'єрних показів до стримів із майстер-класів. Прикладом таких практик є стрим Національної опери України щодо відзначення Міжнародного дня балету у 2023 році [8] та її відеопроєкт «Крила України» 2022 року [7].

Важливим інструментом промоції хореографічних постановок театрів є міжнародні відеоплатформи, де глядач може у вільному або обмеженому доступі подивитися відеозаписи або прямі покази вистав. Прикладами є такі міжнародні платформи, як DRAMOX [3], Opera Vision [6], MEGOGO та ін.

Тези підготовлені в межах реалізації проєкту Erasmus+ «Академічна протидія гібридним загрозам» (Academic Response to Hybrid Threat, WARN) 610133-EPP-1-2019-1-FI-EPPKA2-SVNE-JP, що фінансується за підтримки Європейської Комісії.

Література

1. «Пізнай себе»: вистава. 2022. URL: <https://opera.lviv.ua/shows/piznaj-sebe/> (дата звернення: 20.04.2024).
2. «Тіні забутих предків». 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=htPAB3-OdXE> (дата звернення: 19.04.2024).
3. DRAMOX. URL: <https://www.dramox.cz/teatry> (дата звернення: 19.04.2024).
4. Jungwirth R., Smith H., Willkomm E., Savolainen J., Alonso Villota M., Lebrun M., Aho A., Giannopoulos G. Hybrid threats: a comprehensive resilience ecosystem, Publications Office of the European Union, Luxembourg, 2023. DOI: 10.2760/37899,JRC129019.
5. Reva T. The Forms of The National Operas Representation in The Virtual Environment under Martial Law (on The Example of The Activities of The Opera Theatres of Kyiv, Lviv and Odesa in 2022). *Культура і сучасність*. 2023. №1. P. 162–167. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2023.286801>.
6. Shadow of Forgotten Ancestors at Opera Vision. 2024. URL: <https://operavision.eu/performance/shadows-forgotten-ancestors> (дата звернення: 20.04.2024).
7. Wings of Ukraine. 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=J-oarEIPt0k> (дата звернення: 20.04.2024).
8. World Ballet Day at the National Opera of Ukraine. 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fckVVtyJDK8&t=33s> (дата звернення: 20.04.2024).

*Гайдамака Олена Василівна,
кандидат педагогічних наук, старший дослідник, начальник відділу наукового
та навчально-методичного забезпечення змісту загальної середньої освіти
в Новій українській школі ДНУ «Інститут модернізації змісту освіти»*

МИСТЕЦТВО В НОВІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ШКОЛІ: ПЕРЕЗАВАНТАЖЕННЯ (БАЗОВА ЗАГАЛЬНА СЕРЕДНЯ ОСВІТА)

Загальна середня освіта системно й послідовно реформується: рік за роком реалізуються ідеї концепції «Нова українська школа» через упровадження нових державних стандартів, навчальних програм і новоствореного навчально-методичного забезпечення. Зокрема, навчання мистецтву на базовому рівні освіти здійснюється відповідно до вимог Державного стандарту базової середньої освіти за модельними навчальними програмами, розміщеними на офіційному вебсайті Міністерства освіти і науки України та вебсайті ДНУ «Інститут модернізації змісту освіти».

Одним із провідних принципів реформи «Нова українська школа» визначено дитиноцентризм – максимальне наближення навчання і виховання до конкретної дитини, орієнтація на потреби учня / учениці, створення психологічного комфорту, розкриття потенціалу кожного / кожної. Важливо усвідомити, що в сучасному гіперінформаційному й технологічному світі не достатньо просто мати певні знання, володіти певними вміннями, важливо навчитись їх застосовувати як у типових, так і в нестандартних, нових ситуаціях. Це дає змогу сформувати усвідомлене й ціннісне ставлення до цих знань, навчитись адаптуватись та шукати шляхи ухвалення рішень у різноманітних ситуаціях. Тобто навчання, зокрема й навчання мистецтву, не має обмежуватися уроком. Мистецький досвід, який учень / учениця набуває, має бути корисним у різних життєвих ситуаціях, відповідати особистісним якостям, потребам, інтересам, можливостям. Тому провідними в Новій українській школі постають особистісно орієнтовані компетентності та діяльнісний підхід у навчанні.

Насамперед зазначимо, що навчання мистецтву в загальноосвітній школі – це не просто «співи і малювання» – негативні стереотипи, сформовані з радянських часів; це заняття, максимально спрямовані на ознайомлення учнів та учениць зі світом мистецтва, щоб надати їм можливості спробувати себе в різних видах мистецької діяльності – музичної, образотворчої, хореографічної, театральної тощо. Розуміємо, що в багатьох учнів – це єдина можливість долучитися до світу мистецтва під мудрим педагогічним керівництвом (не всі підлітки мають можливість навчатися в спеціалізованих мистецьких закладах).

Водночас це й велика відповідальність, зумовлена досягненням освітніх результатів і виконанням завдань, визначених стандартом і програмою. Тому в процесі навчання у підлітків мають системно та послідовно формуватися предметні мистецькі компетентності: мистецькі знання та вміння, які вони вільно могли би застосовувати в житті.

Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

У сфері загальної мистецької освіти накопичено великий методичний і педагогічний досвід, який залишається основою в навчанні мистецтву в закладах загальної середньої освіти. Проте сучасне покоління дітей потребує пошуку нових шляхів пізнання мистецтва, тому ефективним є педагогічно доцільне поєднання традиційних методів і прийомів із сучасними, зокрема інтерактивними, дослідницькими та ін. Головне – максимально залучати різноманітні форми й види діяльності, адже вислів китайського філософа Конфуція «Те, що я чую, – я забуваю; те, що я бачу, – я пам'ятаю; а те, що я роблю, – я розумію» в контексті реалізації ідей Нової української школи набуває актуальності й усвідомлення того, що в нашому гіперінформаційному суспільстві усвідомлення і засвоєння може відбуватися тільки в процесі ДІЯЛЬНОСТІ, а цей вислів можна доповнити так: «... те, що я роблю, – я розумію і застосовую». Саме тому державні стандарти освіти й модельні навчальні програми не визначають кількісну чи якісну складову інформації (мистецького змісту), яку підліток має засвоїти в процесі навчання. Провідними є результати навчання, які мають проявлятися через певні дії учнів – як вияв сформованості у них визначених умінь, розуміння мистецьких понять, виявлення емоційного ставлення тощо. Тож актуальним і першочерговим є переформатувати методи й прийоми навчання від ілюстративно-пояснювальних до інтерактивних, дослідницьких, творчих, що сприятиме формуванню в підлітків потреби в активному здобутті нових знань та вмінь, позитивному емоційному ставленні до пізнання, розвитку критичного мислення.

І тому реалізація діяльнісного підходу на уроках мистецтва відбувається через різноманітні форми практичної діяльності учнів та учениць, у процесі чого відбувається їхнє самовираження в співі, інструментальному музикуванні, ритмічно-руховій творчості, інсценізаціях, малюванні, ліпленні, конструюванні, де виявляється креативність, ініціативність, формується і розвивається здатність співпрацювати з іншими людьми. Зазначимо, що ці якості особистості можуть активно розвиватися в процесі педагогічного керівництва, коли педагог дає можливість вибору у виконанні практичного завдання, підтримує прояви дитячої оригінальності, спонукає учнів до вияву різних мистецьких ініціатив (як-от: виконання улюблених пісень, танцювальних композицій, власних інтерпретацій виконання творчих робіт, зокрема із застосуванням цифрових та медіаресурсів), організації артмобів тощо; коли педагог планує і системно навчає дітей співпрацювати в парах, малих та великих групах або виконувати обрані мистецькі проєкти.

Зазначимо, що діяльність на уроках мистецтва – це також обговорення творів мистецтва, виявлення емоційно-ціннісного ставлення до них, аналіз їхнього змісту. У процесі цього виду діяльності ефективно формуються і розвиваються такі наскрізні вміння, як уміння висловлювати власну думку, здатність логічно обґрунтовувати позицію, критично мислити тощо.

Провідною ознакою сучасної освіти є тяжіння до інтегрування різного роду навчальної інформації під час викладання певної навчальної дисципліни. У загальній мистецькій освіті системно й послідовно впроваджують інтегрований підхід у навчанні. Зокрема, у початковій школі він реалізується переважно на засадах тематичної інтеграції. У базовій та старшій школі, крім тематичної, за-

стосовують й інші види інтеграції, зокрема естетико-мистецтвознавчу (художньо-мовну, жанрову, художньо-стильову тощо).

Зазначимо, що інтегрований підхід не є самоціллю. В освітньому процесі все має бути збалансовано та педагогічно доцільно. Багаторічний досвід упровадження інтегрованого підходу в загальній мистецькій освіті засвідчив позитивні результати його реалізації, адже беззаперечним фактом сьогодення є поліхудожність простору, що нас оточує, де ми спостерігаємо постійне поєднання, інтегрування різних видів мистецької творчості. Тому під час конструювання того чи того уроку мистецтва для розкриття, емоційного посилення певної світоглядної теми використовують твори різних видів мистецтва зі збереженням домінантності одного з них для розв'язання поставлених дидактичних завдань. На уроці певну тему розкривають насамперед завдяки мові одного (домінантного) виду мистецтва, а твори (або види діяльності) з інших видів мистецтва доповнюють і збагачують загальне сприйняття.

Ще один важливий аспект, на який потрібно звернути педагогічну увагу. Мистецтво – це передусім емоції, втілені в образи. І тому здатність конструктивно впливати на емоції і регулювати їх закономірно потрібно розвивати на уроках мистецтва. На важливості розвитку цієї здатності як одного з провідних наскрізних умінь людини, акцентовано в концепції НУШ. Мистецька освітня галузь, можливо, чи не єдина дає можливість дитині-підлітку емоційно самовиражатися у творчості, мати змогу релаксувати після інтенсивного інтелектуального напруження на інших навчальних дисциплінах. І – вчитися розуміти свої емоції, впливати на них засобами мистецтва. Адже під час сприймання і творення (зокрема пластичного, рухового) дитина вчиться озвучувати/ називати або відтворювати емоції, які вона відчуває. Це поступово призводить до розуміння своїх емоційних станів, викликаних не тільки твором мистецтва, але й будь-якою життєвою ситуацією. А це одна зі складових розвитку емоційного інтелекту. Крім того, види мистецької діяльності, які викликають у них особливо позитивні емоції (із задоволенням співати, танцювати, малювати), або твори мистецтва, які їх заспокоюють чи бадьорять, викликають радість і захоплення, діти можуть використати для поліпшення свого настрою в повсякденному житті. Отже, завдяки мистецтву діти отримують засіб для гармонізації внутрішнього стану, самопочуття, позитивного прояву різноманітних емоцій, відновлення внутрішніх сил. А це дуже важливо, адже нині, у час постійного психоемоційного навантаження через широкомасштабну військову агресію рф проти України, це є необхідною потребою.

Тож, узагальнюючи, зазначимо, що Нова українська школа в частині навчання мистецтву – це, щонайперше, час перезавантаження. Можливість для педагогів переосмислення, усвідомлення власної місії у житті дитини – молодій людини, яка розвивається, дорослішає, набуває досвіду, випробовує свої можливості й природні здібності. Адже завдяки мудрій фаховій діяльності ПЕДАГОГА дитині відкриється великий світ можливостей для знайомства з мистецьким розмаїттям, для творчості, розвитку, емоційного балансу, профорієнтації (у разі розквіту тих чи тих мистецьких здібностей) і багато іншого.

*Дейнека Дюпріє Наталія,
доктор наук,
художня керівниця ансамблю українського народного танцю «Із Перцем»
і дитячого колективу українського танцю «Віночок»
при українській суботній школі (м. Мюнхен, Німеччина)*

*Фаринець Олена,
голова спілки «Із Перцем» (м. Мюнхен, Німеччина)*

*Кубів Галина,
заступниця голови спілки «Із Перцем» (м. Мюнхен, Німеччина)*

ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ В ЗАХІДНІЙ ЄВРОПІ

Духовна і національна культура українського народу формувалася протягом століть властивими йому обрядами й традиціями. Переїжджаючи за кордон, добровільно чи вимушено, українці намагаються засвоїти культуру того народу, де вони проживають, щоб зрозуміти внутрішній світ місцевого населення та не сумувати за Батьківщиною. Важливо зберегти свою національну ідентичність, не втратити зв'язок поколінь і не забути силу і велич своїх предків.

Не менш важливим є виховання національної свідомості у наступного покоління українців-переселенців, яке вже несе в собі дві (українську та країни проживання) або навіть три культури (українську, країни проживання та культуру батька чи матері, яка не тотожна ні українській, ні культурі країни проживання) [1, 17; 2, 47]. У процесі національного виховання діти та підлітки вивчають не тільки мову, а й користуються досягненнями української народної культури та творчості. Український народний танець є важливою складовою національної культури, оскільки втілює основні архетипи українського менталітету [3, 38].

У Мюнхені при українській суботній школі у 2015 році був організований дитячий колектив народного танцю «Віночок». У «Віночку» крізь призму українських народно-сценічних танців діти один раз на тиждень занурюються у світ народної творчості, традицій та етнічних скарбів нашого народу.

За кордоном складніше зберігати українські традиції, оскільки українці не практикують її навколо щодня, як в Україні. Тому, на відміну від народних хореографічних колективів в Україні, основним завданням уроків українського народного танцю за кордоном стає не закладання бази хореографічної освіти [4, 26], а вивчення властиво українських рухів і танців, які вихованці можуть вивчити тільки в цьому гуртку, та спілкування українською мовою. Українське народне хореографічне мистецтво за кордонами України має велику пізнавально-виховну значимість для дітей-українців: воно знайомить з національним костюмом, символікою, фігурами, взаємовідносинами, термінологією та музичними

особливостями культури народу і є цінним інструментом гармонійного духовного розвитку особистості [5, 122]. Формування в учнів справжнього розуміння національної своєрідності та характерних рис (ментальності) українського народу є рушійною силою педагогічної роботи в дитячому колективі «Віночок».

Носієм традицій української хореографічної культури в Західній Європі є напівпрофесійний ансамбль українського народно-сценічного танцю «Із Перцем» у місті Мюнхен. Ансамбль «Із Перцем» існує з 2010 року і є справжньою візитівкою України, яка мовою танцю, хореографічними візерунками та костюмами репрезентує українську культуру поза межами України.

Основною метою діяльності колективу є збереження та популяризація зафіксованих у танці народних традицій та звичаїв різних регіонів України шляхом створення, вивчення і виконання традиційних і сучасних народно-сценічних танців та хореографічних постановок. Протягом років, працюючи над створенням репертуару, хореографи колективу «Із Перцем» шукали власний шлях у національній народно-сценічній хореографії. Вони створювали нові хореографічні постановки, використовуючи багатство національного фольклору, зокрема українські танці, після того, як творчо їх осмислили і збагатили власними хореографічними малюнками та самостійно скомпонованими танцювальними фігурами, спираючись на досвід класичної хореографії, сучасного танцю або інших видів танцювального мистецтва і водночас зберігаючи етнічну суть українських танців і так залишаючи особистий творчий почерк. Так виникли ліричні («На крилах з журавлями», «Стефанія»), жартівливі («Яків»), запальні («Дикі танці», «Буковинський», «Гоп-га-гов») та героїчні («Аркан» і «Гопак») танці. На створення неординарної хореографічної новації під назвою «Українсько-Ірландський Батл», де поєдналися танцювальні стилі української та ірландської культур, підштовхнула глобалізація, інтеграція і розвиток міжкультурного обміну в Західній Європі. Для молодих танцюристів виконавчого колективу, які народилися поза межами України і перебувають на межі двох чи більше культур, є цікавими міжкультурні хореографічні практики, де вони можуть найкраще виразити себе.

Українці поза межами України стають частково або й повністю відірваними від культурного національного розвитку в Україні. Щоб зберегти цей зв'язок, для створення хореографічних постановок досліджують розвиток українських народно-сценічних танців та костюмів, на майстер-класи запрошують досвідчених хореографів з України, використовують сучасні українські пісні. Так під пісню Артема Пивоварова «Дежавю» в колективі «Із Перцем» хореографка створила унікальну танцювальну композицію, своєрідний синтез елементів сучасного і традиційного народного танцю.

Одним із напрямів роботи виконавського колективу є благодійна духовна підтримка вимушенопереселених дітей-підлітків, які мають хореографічну підготовку і які під час війни приїхали до Мюнхена та в околиці міста. Так у спілці «Із Перцем» виникла ще одна мета: виховання молоді, розвиток нового покоління танцюристів, які відтворюють красу українського танцю на різних сценах Європи. Поза тим, завдяки проведенню мастеркласів українських народно-

Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

побутових танців та свят, як, наприклад, Івана Купала, до спілки залучають батьків членів колективу, українців з попередніх поколінь діаспори та українців-переселенців, щоб не забувати й разом плекати українські традиції.

Трагічні реалії в Україні спонукають ансамбль ще з більшою енергією спрямовувати свої зусилля на просвітницьку та дипломатичну місію, знайомлячи світ з нашою країною, оскільки народний танець є портретом народу [6, 18]. На початку війни члени колективу організовували благодійні концерти, на яких збирали пожертви для потреб України. Разом з професійними українськими співаками й музикантами ансамбль регулярно репрезентує українську культуру на головних сценах міста Мюнхена та навколишніх міст, активно бере участь у різноманітних інтеграційних культурно-мистецьких заходах у Західній Європі, представляє справжнє сценічне видовище, що транслює віру та надію на найкраще майбутнє, та захоплює європейців неймовірною життєствердною енергією, розмаїттям барв вишиванок і віночків. Через мистецтво танцю і музики іноземні глядачі дізнаються про духовну спадщину України, а через неї і про наш незламний український народ.

Силу й мужність, твердий характер українців демонструють «Гопак» ансамблю та «Українсько-Ірландський Батл» з акробатичними прийомами, які вимагають потужної напруги фізичних сил [4, 26]. Ці танці були представлені на Всенімецькому балетному конкурсі Deutsche Ballettwettbewerb у категорії «Національний танець» і були оцінені найвищою кількістю балів серед усіх представлених на цьому конкурсі танців. Участь колективу «Із Перцем» у цьому конкурсі стала важливою просвітницькою роботою і для хореографів Західної Європи, бо саме українці показали питомо українські рухи, фігури й одяг, донесли до іноземного глядача справжній національний колорит українського танцю та сформуvalи правильне уявлення про український народно-сценічний танець. У майбутньому це може запобігти тому, що західні хореографи плутатимуть українські танцювальні традиції та сценічний український костюм з елементами російського танцю і неукраїнським вбранням, що часто спостерігалось на цьому конкурсі.

Підсумовуючи сказане вище, зазначимо, що колективи українського народно-сценічного танцю «Із Перцем» і «Віночок» у місті Мюнхен, Німеччина, невтомно працюють над збереженням культурних традицій і національної ідентичності шляхом хореографічно-педагогічної діяльності. А також виконавчої, особливо значущої з початку повномасштабного вторгнення для пропагування української культури за кордоном. Це дає можливість жителям Західної Європи не тільки пізнавати внутрішній світ українців, а й представляти український танець як самобутній елемент світової культури.

Література

1. Hoersting R. C., Jenkins S. R. No place to call home: Cultural homelessness, self-esteem and cross-cultural identities. *International Journal of Intercultural Relations*. 2011. № 35(1). С. 17–30.
2. Donohue Chloé. Growing Up as a Third Culture Kid and Its Impact on Identity and Belonging. *Counselling Psychology Review*. 2022. № 37. С. 47–58.

3. Карпенко Д. В. Архетипи в українській хореографічній культурі та народно-сценічних танцях. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 4. С. 38–44.

4. Синюк В. А., Калієвський К. В. Народно-сценічний танець як основоположний чинник патріотичного виховання. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : матер. VIII Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 1–2 червня 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. С. 23–26.

5. Вартовник В. О., Шелейкіс Я. Є. Сутність педагогічної майстерності керівника хореографічного керівника колективу. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : матер. VIII Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 1–2 червня 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. С. 120–123.

6. Печененко М. В. Збереження кращих традицій Кіровоградської хореографічної школи. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : матер. VIII Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 1–2 червня 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. С. 18–20.

*Бевзенко-Грін Валерія Валеріївна,
магістерка хореографії,
викладачка хореографії та постановник,
Рокфорд Денс Компані (Рокфорд, Мічиган, США)*

ЗМАГАННЯ В США НА ПРИКЛАДІ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ СТУДІЇ ROCKFORD DANCE COMPANY

Танцювальні змагання в США – це унікальні події, де мистецтво та спорт переплітаються, створюючи незабутні враження як для учасників, так і для глядачів. Кожен конкурс має свої особливості та правила, що відображають багатогранність танцювальної культури. Розглянемо особливості проведення танцювальних змагань на прикладі студії Rockford Dance Company. Зокрема, звернемо увагу на організацію змагань, критерії оцінювання, категорії танцю та підготовку танцюристів до виступів.

З огляду на те, що танець є формою мистецтва, яка відкрита для інтерпретацій і не має централізованого органу управління змаганнями, операції та динаміка кожного танцювального змагання можуть відрізнятися. Загалом ці події тривають від одного до кількох днів, іноді в деяких регіонах – до п'яти днів.

Протягом усього конкурсу танцюристи беруть участь у різних категоріях, демонструючи свої таланти перед суддівською колегією з метою отримання оцінок, конструктивного відгуку та визнання через нагороди. Щоб спростити процес суддівства, конкурси часто класифікують танцюристів на основі одного або кількох критеріїв.

У США змагання зазвичай починаються в перші місяці року, приблизно в січні або лютому. Національні змагання починаються навесні та влітку. Однак важливо зазначити, що точні дати початку можуть відрізнятися залежно від конкретного регіону, танцювальної організації чи схеми змагань. Кожна танцювальна студія обирає змагання, на які вона буде виходити, та локацію: тільки в межах одного штату чи відвідувати інші штати [2].

Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

Танцювальні змагання, регіональні та національні події, де місцеві танцювальні студії змагаються за нагороди, відбуваються по всій території США та залучають тисячі учасників. Протягом двох-чотирьох днів молоді танцюристи виконують короткі хореографічні номери в професійних умовах (іноді тимчасово створених у приміщеннях, де не виступають) для журі. Змагальні категорії організовані відповідно до стилю танцю, кількості виконавців у танці та в деяких випадках рівня досвіду учасників. Під час виступу журі, яке зазвичай сидить попереду та в центрі залу, надає аудіозапис і призначає числову оцінку. Критерії оцінки зазвичай стосуються чотирьох напрямів: виконання, техніка, хореографія та загальне враження. Хоча оцінювання є суб'єктивним, існують певні стандарти щодо того, що кваліфікують як «хороший» танцюрист і танець [3].

Підрахунок балів доступний онлайн через портал реєстрації після кожної події. Відео та аудіокритика завантажується на онлайн-портали наступного дня після події.

Стилі для змагань:

1. Балет: хореографія, що містить балетну техніку та варіації.
2. Контемпорарі: хореографія, яка містить баланс сучасного та ліричного.
3. Джаз: хореографія в джазовій техніці.
4. Хіп-хоп / джаз-фанк: хореографія, що містить основи хіп-хопу та джаз-фанку.
5. Ліричний: хореографія, що містить момент, який імітує текст пісні через баланс, контроль та експресію.
6. Музичний театр: хореографія, що містить будь-який стиль танцю, який стосується Бродвею, телебачення чи кіно.
7. Відкритий стиль: хореографія, що містить будь-який стиль танцю, поєднання стилів або велику кількість акробатичних елементів.
8. Чечітка (теп): хореографія, що складається з техніки степу.

Суддівські критерії:

- 1) техніка: як танцюрист демонструє правильну техніку з обраним жанром;
- 2) виступ і виконання: як танцюрист виконує інтервал, хронометраж і точність. Крім того, як емулює музику з віддаючим рухом і правильною енергією.
- 3) хореографія: як хореограф використовує сцену, музику й талант танцюриста. Необхідно проявити креативність;
- 4) костюм і музика: ця оцінка призведе лише до відрахування. Костюм і музика повинні відповідати музиці та стилю зі смаком.

Для оцінювання найчастіше використовують таку відсоткову систему: техніка – 50%, виступ / виконання – 25%, хореографія – 20% та костюм і музика – 5%. Ці критерії можуть дещо відрізнитися в різних регіонах чи окремих змагальних організаціях, для прикладу, деякі організатори не включають відсоток за костюм і музику.

Шкала балів:

- 1) справжній митець / платина плюс – 291–300;
- 2) платина – 279–290,9;
- 3) високе золото – 267–278,9;

- 4) золото – 255–266,9;
- 5) високе срібло – 243–254,9;
- 6) срібло – 231–242,9;
- 7) бронза – 215–230,9.

На церемонії нагородження всі учасники отримують приз (грамоту, невеликий кубок, статуетку й ін.). Ця нагорода не означає перемогу, вона відповідає статусу балів за попередньою шкалою. Розподіл місць відбувається опісля. Учасник, який набрав найбільшу кількість балів, здобуває перше місце у своїй віковій категорії; тут не враховують стиль, враховують лише кількість балів.

Кожен суддя записує аудіо зауваження для всіх танцювальних номерів під час перегляду номера вперше. Найчастіше судді мають спеціальні навушники із мікрофоном, і всі їх коментарі записуються. Після змагань викладачі мають можливість переглянути відео з учнями, записати та відпрацювати проблемні моменти в постановках [4].

Мета Rockford Dance Company – не лише навчати танцівників хореографії, а й формувати позитивні життєві навички в молоді. Rockford Dance Company пропонує заняття для будь-якого віку з будь-яким рівнем досвіду, бере участь у трьох обов'язкових змаганнях кожного року, а також у декількох змаганнях для виступу соло та дуєтом.

Всі танцювальні постановки, що беруть участь у змаганнях, ставлять протягом літнього періоду та мають бути закінчені до початку осіннього семестру. Соло та дуєти відпрацьовують з різними викладачами. Це допомагає побачити номери з різних сторін, відкоригувати проблемні моменти.

У грудні танцювальні постановки студії проходять прослуховування (перегляд). Всі викладачі студії виступають суддями, висувають свої зауваження та рекомендації, визначають, чи номер готовий до змагань, чи потрібно його спростити, скоротити, ускладнити, чи підходять костюм і назва.

За декілька тижнів до перших змагань студія орендує приміщення зі сценою та проводить загальну репетицію всіх постановок. На репетиції присутні всі викладачі. Батьки мають можливість переглянути номери в аудиторії. Така практика допомагає дітям підготуватися до виступу та почуватися впевненіше перед першими змаганнями сезону [1].

Література

1. Rockford Dance Company. *Home page*. URL : <https://www.rockforddance.com/> (дата звернення: 11.05.2024).
2. Competitive dances: everything you need to know. URL: <https://hipsdontlie.ca/competitive-dances/> (дата звернення: 20.05.2024).
3. Dance Competition Culture and Commercial Dance: Intertwined Aesthetics, Values, and Practices. URL: https://www.researchgate.net/publication/329764418_Dance_Competition_Culture_and_Commercial_Dance_Intertwined_Aesthetics_Values_and_Practices (дата звернення: 15.05.2024).
4. Art of Movement. URL: <https://artofmovement.dance/showcase-competition/> (дата звернення: 19.05.2024).

*Шалана Світлана Віталіївна,
доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
майстер спорту, член Національної хореографічної спілки України,
член Міжнародної ради танців CID UNESCO*

КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО НОМЕРА НА МИСТЕЦЬКОМУ КОНКУРСІ

Фестивалі, конкурси, фестивалі-конкурси є поштовхом для піднесення творчої активності як професійних, так й аматорських хореографічних колективів. На цих заходах виявляють кращі постановки та колективи в галузі хореографії, примножуються шанувальники мистецтва танцю, між хореографічними колективами налагоджуються дружні відносини та творчі зв'язки.

Конкурс (від лат. concursus – зіткнення) у хореографії – змагання в галузі мистецтва хореографії з метою відзначення найбільш провідних конкурсантів – претендентів на перемогу. Конкурс може проходити в кілька етапів: відбірко-вий, основний і фінальний. Переможці конкурсу, окрім звання переможця, отримують нагороду від організаторів – приз.

Адміністрація фестивалю-конкурсу розробляє та надсилає до адміністративних і фахових установ Положення, у якому вказує засновника та надає інформацію за такими пунктами:

1. Мета фестивалю.
2. Завдання фестивалю.
3. Порядок та умови проведення фестивалю (дата, термін і графік проведення).
4. Склад учасників фестивалю: колективи, номери, їхня кількість, тривалість номерів, костюми, реквізит.
5. Номінації, які формують за видом і формою колективу, жанром хореографії, віковим складом учасників.
6. Система оцінювання виступів учасників фестивалю-конкурсу.
7. Фінансові умови.
8. Відзнаки фестивалю-конкурсу: зазначення Гран-прі, кількості місць-переможців за номінаціями, нагород і призів.
9. Склад журі фестивалю-конкурсу: прізвище, ім'я, по батькові, нагороди, звання, посада.
10. Контактні особи заходу: прізвище, ім'я, по батькові, контактні телефони, електронна адреса фестивалю-конкурсу, соціальні мережі.

Оцінювання хореографічного номера на мистецькому конкурсі відбувається на основі особистого професійного досвіду члена журі як:

- артиста-виконавця;
- організатора і керівника творчого колективу;
- балетмейстера-постановника;
- викладача фахових дисциплін;

- теоретика-мистецтвознавця.

Члени журі оцінюють виступ учасників (хореографічний номер) за такими критеріями:

1 група – художній рівень постановки:

- драматургія та режисура танцю;
- оригінальність сценічного твору;
- використання сценічного простору;
- відповідність музики, хореографічної лексики, костюму та сценографії;

2 група – техніка виконання:

- технічна майстерність і чистота виконання;
- чіткість малюнка (дистанція, інтервал, синхронність);
- артистизм: виразність, емоційність, динаміка виконання та атмосфера танцю;

3 група – сценічна культура:

- охайність костюма та загальний вигляд колективу;
- якість фонограми музичного супроводу;
- загальна дисципліна та поведінка вихованців колективу на сцені та за її

лаштунками.

Критерії оцінювання хореографічного номера на мистецькому конкурсі за групами достатньо умовний. Усі зазначені критерії тісно пов'язані між собою і впливають один на одного.

Джерелами інформації для розкриття теми тез слугували підручник «Методика роботи з хореографічним колективом», а також досвід роботи у складі журі на провідних мистецьких конкурсах.

Література

1. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 1. Київ : НАКККіМ, 2015. 252 с.
2. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом: підручник. Ч. 2. Київ : НАКККіМ, 2015. 220 с.

Гурський Віталій Іванович,
викладач Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради
«Академія мистецтв» імені Павла Чубинського,
старший викладач кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
художній керівник Народного ансамблю танцю «Горлиця»
Міжнародного центру культури і мистецтв профспілок України

Гурська Олександра Леонідівна,
викладач циклової комісії сучасного естрадного танцю
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв

З УКРАЇНОЮ В СЕРЦІ: НАРОДНИЙ АНСАМБЛЬ ТАНЦЮ «ГОРЛИЦЯ»

Ансамбль народного танцю «Горлиця» має свою творчу місію: це підготовка артистів до специфіки роботи в професійних ансамблях України, що успішно вдавалось протягом 65 років існування колективу, адже чимало випускників «Горлиці» на сьогодні обіймають посаду артиста балету в професійних ансамблях різних регіонів, мають звання народних і заслужених артистів України. Тому ми як керівники ансамблю «Горлиця» докладано великих зусиль, аби покращити рівень виконавської майстерності наших танцівників. Не менш важливою метою ансамблю є збереження і популяризація української культурної спадщини [3].



З нагоди 65-річчя ансамблю «Горлиця» відбувся масштабний захід, де були запрошені професійні колективи Києва, Дніпра, Одеси, у кожному з яких танцюють випускники нашого колективу:

- Національний заслужений академічний український народний хор України імені Григорія Верьовки;
- Заслужений академічний ансамбль пісні і танцю Збройних Сил України;
- Академічний ансамбль пісні й танцю Національної гвардії України;
- Академічний ансамбль пісні і танцю України Державної прикордонної служби України;
- Центр військово-музичного мистецтва Військово-Морських сил Збройних Сил України;
- Ансамбль балету «Терен» Національної філармонії України;
- Академічний фольклорно-хореографічний ансамбль Славутич [1].

На заході колективи демонстрували колоритні номери різних регіонів України.

Концерт мав глядацький успіх, у залі відбувся аншлаґ. Проте, окрім ознайомлення відвідувачів з українським мистецтвом, захід мав на меті збір коштів

на потреби ЗСУ: завдяки глядачам було зібрано понад 320 тисяч гривень на підтримку нашої армії.

Творче кредо ансамблю «Горлиця» дещо змінило свій фокус після початку повномасштабного вторгнення. Щомісяця колектив дає низку концертів, що спрямовані на підтримку військових, дітей, які постраждали від війни, бере участь у благодійних заходах, мета яких – допомога Україні в протидії ворогу.

Наразі кожен українець несе відповідальність перед нашими військовими, тому для підтримки духу наших бійців ансамбль народного танцю «Горлиця» активно гастролує по військових частинах, госпіталях та лікарнях. Так відбулися зміни у формуванні основної мети творчої діяльності колективу, тому підтримка Збройних Сил, а також людей, що постраждали від війни, стало чи не найголовнішим призначенням ансамблю. У колективі є учасники, які нині захищають країну, і, на жаль, один із них загинув. Тому пам'яті Дмитра Шаповала був присвячений виступ на провідному телеканалі нашої країни 1+1, аби нагадати про важливість підтримки української армії в культурному середовищі та медіапросторі [2].



Незважаючи на труднощі, ансамбль «Горлиця» продовжує свою активну діяльність в Україні, планує та здійснює виступи для підтримки країни.

У сучасних умовах ансамбль «Горлиця» є не лише ретранслятором мистецтва танцю, а насамперед це молода генерація свідомих українців, яка оберігає та розвиває свою власну культуру.

Література

1. Концерт «З Україною в серці». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pTfZhRkhsIE> (дата звернення: 07.03.2022).
2. Народний ансамбль «Горлиця» виконав танець-присвяту загиблому учасникові в студії Сніданку. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_yPZtFdG-ng (дата звернення: 07.03.2022).
3. Народний ансамбль танцю «Горлиця». URL: <https://www.youtube.com/@horlytsia> (дата звернення: 07.03.2022).

*Бенюк Петро Петрович,
аспірант Київського національного університету
театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого*

ОСОБЛИВОСТІ ТА ПРОБЛЕМАТИКА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПОСТАНОВКИ «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ

«Культура – це особливий нелінійний світ... Ця особливість культури робить її за сучасних умов фокусом проблем національного розвитку та національного відродження» [1, 303].

Досліджуючи розвиток сценічного простору країни, зазначимо, що перед хореографічним мистецтвом (як його складовою) постає певне коло як художніх, так й організаційних викликів, зумовлених об'єктивними та суб'єктивними чинниками.

Львівська національна опера такими постановками, як балет «Тіні забутих предків» (керівник театру-проекту й режисер В. Вовкун, композитор І. Небесний, хореограф-постановник А. Шошин, сценограф А. Буйнаускіс) долає виклики, із якими зіштовхується більшість національних оперно-балетних театрів. Розглянемо деякі з них:

– обмеженість фінансової підтримки державою мистецької хореографічної діяльності національних оперно-балетних установ: театр вирішує через залучення представників бізнесу, чия участь, попри немалі витрати, уможливорює народження вистави;

– перебування української держави в точці біфуркації (пов'язане з екзистенційною війною), що актуалізувало фокус світової спільноти на український культурний процес та його історію. Натомість виявляємо проблематику відсутності достатньої кількості національних авторів, які працюють над написанням музики до балетів відповідного рівня. Дирекція замовляє написання музики до балету композитору І. Небесному;

– відносно слабка присутність українських проєктів на міжнародних цифрових платформах, що ускладнює розвиток і презентацію оперно-балетними театрами власного хореографічного доробку: долається (29 квітня 2024 р.) трансляцією неокласичного балету Львівської національної опери на глобальній онлайн-платформі OperaVision (забезпечує вихід постановки на міжнародну європейську аудиторію);

– унаслідок відмови від російського культурного продукту з української сцени зійшли такі постановки, як «Лускунчик», «Лебедине озеро» та ін., натомість звільнена ніша на сьогодні не заповнена, релевантно-неокласичний балет покликаний збільшити вкрай малу кількість сучасної хореографії в національних театрах;

– формування європейського рівня сценічної мови із глибоким образно-символічно-кодним рядом менеджмент вирішує запрошенням міжнародного

постановчого складу. У цьому проєкті А. Буйнаускас (Литва) створює сценографію та світлову партитуру.

Львівська національна опера однією з перших розпочинає процес повного відходу від вторинності художніх підходів – соцреалістичного постановчого методу та антиколоніальної деконструкції.

Художні завдання режисера-постановника В. Вокуна та хореографа-постановника А. Шошина містять значну образно-сміслову складову. Їх вирішення зумовлене необхідністю використовувати широкий хореографічний діапазон мови, що «створює враження есперанто, коли “все включено” (елементів яких лише балетних класичних, модернових, авангардних напрямів і шкіл тут не спостерігається, включаючи традиційну автентичну та вуличні танці). З іншого – щось таке нове і непоясниме прокльовується, пророщується у ній» [2].

До проблематики хореографічно-постановчого сьогодення слід віднести також складнощі із пошуком у хореографічних навчальних закладах виконавців чоловічої статі на ролі головних героїв у юному віці, що за збереження тенденції перетвориться на кризове явище.

Комплективність художнього задуму визначається значною залученістю творчого складу (масові сцени, хор) і грандіозністю декорацій. У «Тінях забутих предків» як сучасної постановки неодмінним атрибутом виступає ретельно пропрацьована концепція. Структура модернового мистецького полотна, основу якого становить хореографія та постановча майстерність, значно підсилюється й іншими мистецькими засобами: побудовою лібрето, написанням музики, сценографією та костюмами. Наявність у ньому архетипічних елементів, що здатні одночасно увібрати в себе й репрезентувати поєднання художньої багатомірності минулого та майбутнього, дає змогу режисерові та хореографу, чия участь є визначальною, перенароджувати сенси, перетворюючи їх у символічні образи.

Траєкторія руху театральних установ зі створення та популяризації українських авторів і виконавців постає як пріоритетна стратегія для менеджменту театрів на сучасному етапі. Вона уможливорює актуалізацію мистецьких значень, а разом і збереження попереднього доробку.

Література

1. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 367 с.
2. Офіційний сайт Львівської національної опери. URL: <https://opera.lviv.ua/svitlo-vid-tiney-pro-balet-ivana-nebesnoho-na-libreto-vasyliya-vovkuna-za-povisti-u-mykhayla-kotsiubynskoho-tini-zabutykh-predkiv-i-chastyna-ideya-muzyka-tanets-liliia-nazar-shevchuk/> (дата звернення: 10.05.2024).

*Шлемко Ольга Дмитрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури та акторської майстерності
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужена артистка України*

НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ У ВИСТАВАХ ГУЦУЛЬСЬКОГО ТЕАТРУ ГНАТА ХОТКЕВИЧА

Недостатнє наукове осмислення хореографічної фольклорної спадщини українського народу потребує здійснення пошуків першоджерел, що відображають його танцювальну культуру. Одним з таких джерел є драматургічна творчість Гната Хоткевича та вистави створеного ним Гуцульського театру.

Серед дослідників гуцульських народних танців – В. Верховинець, В. Авраменко, А. Гуменюк, Р. Герасимчук, О. Бігус, М. Курінна та ін. Про використання танцю у виставах Гуцульського театру побіжно згадують П. Арсенич, В. Стеф'юк, І. Волицька, однак вивчення проблем сценічної інтерпретації Гуцульським театром танцювального фольклору ще чекає на свого дослідника.

Гуцульський театр, який 1910 року в гірському селі Красноїллі створив видатний діяч української культури Гнат Хоткевич, став мистецьким та етносоціокультурним феноменом не лише українського, а й світового театрального мистецтва. Феномен Гуцульського театру полягає насамперед у його генетичному зв'язку з традиційною культурою автохтонного народу, глибокій народності, унікальному поєднанні у своєму репертуарі гуцульської тематики та говірки, формуванні трупи з місцевих народних професіоналів – носіїв фольклорних знань, які чудово володіли мистецтвом слова, співу, жесту, танцю, імпровізації, гри на музичних інструментах.

Репертуар Гуцульського театру, який включав оригінальні п'єси Г. Хоткевича, написані гуцульською говіркою: «Довбуш», «Гуцульський рік», «Непросте», та перероблену ним п'єсу «Верховинці» Ю. Коженювського, давав можливість самобутнім артистам виявити всі грані їх таланту, включно з хореографічними навичками. Вокально-музичні та хореографічні елементи були органічною складовою драматичної дії вистав Гуцульського театру, надавали їй видовищності, динаміки та національного колориту.

У складі Гуцульського театру, який нараховував близько 40 акторів, був оркестр народних інструментів, що складався із цимбалів, скрипки, флюяри, телінки, дрімби та інших традиційних гуцульських музичних інструментів.

Гуцульський танець увібрав у себе світобачення гуцулів, їхні традиції, гумор, емоційність, завзятість, духовність, силу духу, героїзм. Гнат Хоткевич ретельно вивчав багату фольклорну спадщину гуцулів, зокрема й гуцульські танці. В. Верховинець стверджував, що «є дві головні групи танців: під пісню і під музику» [1, 7]. Власне, у виставах Гуцульського театру глядач побачив народні танці й під пісню, і під музику.

Наукова думка розрізняє «дві тенденції розвитку українського танцю на театральній сцені. Одна з них пов'язана з прагненням до яскравої театралізації українського народного танцю, інша – передбачала дбайливе збереження малюнка і манери виконання кожного танцю» [7, 888]. Яскравим представником першої тенденції вважають балетмейстера Х. Ніжинського, а іншої – В. Верховинця. Можна з певністю сказати, що Г. Хоткевич уособлював у собі одночасно дві згадані тенденції. Під час сценічної адаптації гуцульських танців Г. Хоткевичу як драматургові, режисеру вистави й постановнику танців було надзвичайно важливо дотриматися граничної достовірності, зберегти автентичність.

Вистава Гуцульського театру «Верховинці» розпочиналася зі святкової забави молоді, які влаштували танці. Так, під час тріумфальних гастролей Гуцульського театру в Кракові рецензент газети *Nowa Reforma* відзначав, що найбільше гуцули подивували «своїми танцями, перенесеними живцем на краківську сцену із зеленої полонини, які відзначались щирістю і оригінальністю» [8]. Під час гастролей Гуцульського театру у Львові рецензент газети «Діло» відзначав, що «масові сцени випали також удало, а знаменито відданий гуцульський танець «Аркан» мусіли аматори на загальне бажання публіки повторити» [2], що свідчить про професійний рівень його виконання.

Драма «Гуцульський рік» ґрунтується на найзначніших гуцульських ритуальних діях річного обрядового кола та сімейної обрядовості. Г. Хоткевич вдало увів у драму обряди, колядки, пісні, музику, танці, вінчування, у результаті чого яскраво відтворено картину гуцульської містерії Святого вечора. Основу театру коляди становив ритуальний хор, який колядував та брав участь у ритуальному дійстві. У складі музичної групи були трембітар і скрипаль, а хореографічної – один або кілька плесанників. До трупі театру коляди могли входити лише чоловіки, що було притаманно давньогрецькому та іншим стародавнім театрам, які виникли на ґрунті народних традицій та обрядів.

Партитура ритуального дійства Коляди, введеного в драмі «Гуцульський рік», характерна для Гуцульщини початку ХХ ст.: ритуальний танець «поровень» перед хатою; колядування надворі; колядування в хаті особисто газді, газдині та їхній дочці; колядування за столом; забава з танцями, співами, жартами; прощальне колядування; «плесання» до членів родини; ритуальний танець «круглек». У завершальному танці «круглек» відбився місячно-сонячний культ наших предків. Синкретизм гуцульської Коляди проглядається в органічному поєднанні ритуальних дій, слова, танцю, музики, співу.

У виставі «Довбуш» використано опришківський танець «Аркан». На одній зі світлин зображено виконання цього прадавнього бойового ритуального танцю акторами Гуцульського театру безпосередньо на природі. Г. Хоткевич майстерно виписав сцену першої зустрічі Довбуша і Дзвінки, що відбулася під час храму в Криворівні. Люди ніби чекають чогось від зустрічі цих двох молодих і красивих людей, а тому й із цікавістю спостерігають за ними. Ось музики заграли «гуцулки» – і Довбуш, злегка пританцьовуючи, заспівав. Приймаючи виклик Довбуша, пританцьовуючи, заспівала йому в тон Дзвінка. Так через пісню і танець, що

Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

вилились у своєрідне змагання між Дзвінкою і Довбушем, відбувається перше знайомство двох неординарних і сильних натур.

Вистава «Непросте», сюжет якої ґрунтується на демонології та космогонічних уявленнях гуцула, теж насичена своєрідними танцями: «танець з бартками з шаленим круженем», «чортівський танець», «відьомський шабаш» – «цікаве, оригінальне (близьке змістові опери Wagnera)» [6, 573]. На думку рецензента газети «Діло», «артистів нагороджувано грімкими оплесками, особливо в збірних сценах, де вони були недостижимі у своїх прегарних танцях, виводжених при власній музиці» [3]. Це свідчить про те, що Г. Хоткевич, окрім гуцульських танців, ставив ще й оригінальні танці персонажів гуцульської демонології.

Наприкінці вистави «Непросте» дівчина Катерина, подолавши важкий шлях через три моря, все ж таки добирається до Гаргона, щоб за допомогою живущої-цілющої водиці, яка б'є з-під лаби чудовиська, зцілити свого коханого Юру. Виручає мужню дівчину чарівна сопілка, під звуки якої Гаргон і вся його підлегла нечисть змушені пуститись у танець, аж поки вкрай знесилене чудовисько не погодилось дати чудодійної води.

З величезним успіхом відбувалися виступи концертної групи Гуцульського театру в Харкові. Програма «Гуцульського вечора» була насичена піснями, колядками, танцями, грою на музичних інструментах та виконанням гуцульської казки. Глядачі насолоджувались такими танцями, як «Гуцулка у чвірку» (Г. Гулейчук, М. Криштофович, Т. Криштофович, Д. Минайлюк); «Аркан»; опришківський танок; «Ворохтенцький данець» [4].

Наприкінці березня 1914 року Г. Хоткевич виїхав разом з гуцулами в гастрольну подорож до Москви. «Фурор – надзвичайний», – писав про ці виступи Г. Хоткевич. Гуцулами зацікавились вчені, провідні діячі культури. На вулицях другої столиці імперії барвистий одяг гуцулів привертав увагу, їх фотографували, з ними спілкувалися [5, 106].

Г. Хоткевич у своїх спогадах з великою теплотою згадував й акторів, і музикантів, і танцюристів. Що стосується останніх, то особливо закарбувався в його пам'яті Михайло Танасійчук «як невтомний танцюрист. Ніхто не танцював краще за нього. І довше. Міг годинами безперестанно носитися в танці, й то так легко, звинно. Притопує собі своїми постільцями, топірчиком вимахує і не стомиться, не спітніє» [6, 556].

Творче освоєння Г. Хоткевичем архаїчних народних традицій дало можливість законсервувати їх у текстах драматичних творів та концертних програм, збагатити художню палітру вистав і концертів Гуцульського театру, посилити їх енергетику, торкнутися священних прадавніх джерел. Зокрема, у виставах Гуцульського театру було показано різноманітні гуцульські танці, виявлено в них глибинні смисли й коди наших предків. Відродження українських народних танців сприяє активізації історичної пам'яті, вихованню в молодого покоління естетичного смаку, патріотичних почуттів, гордості за свою націю, яка має багату культурну спадщину.

Література

1. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. Вид. 5-е, доп. Київ : Музична Україна, 2008. 150 с.
2. Діло. 1911. 4 квіт.
3. Діло. 1912. 22 бер.
4. Програма гуцульського вечора. *Центральний державний історичний архів України у Львові*. Ф. 688. Оп. 1. Спр. 336. Арк. 24–25.
5. Хоткевич Г. М. [Театр гуцульський]. *Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, від. рукоп. фондів, архів Хоткевича Г.* Спр. 6081.
6. Хоткевич Г. М. [Театр гуцульський]. *Хоткевич Г. Твори* : у 2 т. / упор. Ф. Погребенник. Київ : Дніпро, 1966. Т. 2. С. 539–578.
7. Черниш Д. О., Кундис Р. Ю. Започаткування українського народного танцю у драматичних виставах кінця ХІХ – початку ХХ століття. *Молодий вчений / Young Scientist*. 2019. № 11 (75). С. 887–889.
8. Nowa Reforma. 1911. 28 mar.

*Садовенко Світлана Миколаївна,
доктор культурології, професор,
в.о. завідувача кафедри вокального мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України*

ХОРОВОД У ХРОНОТОПАХ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Традиційна народна культура завжди була дієвою формою внутрішнього і суспільного контролю, що перешкоджає прояву усвідомлених чи підсвідомих агресивних емоцій, породжуваних складною ситуацією в країні й світі загалом. Традиційні форми фольклору варіюються, оновлюються, відповідають новим естетичним, етичним і моральним цінностям сучасного суспільства. Це дає фольклорним творам нове життя.

Сьогодні відбувається підвищення національної самосвідомості. У зв'язку із цим суспільство знову звертається до традиційної народної культури, що ґрунтується на етнічних засадах. Постійно триває пошук шляхів відтворення культурних традицій, цінностей у побуті й часопросторі (хронотопі) народної творчості, художньої культури.

Хоровод як масове народне дійство є найдавнішим і найпоширенішим видом народного танцю й одним з основних його жанрів, де танець, просто хода чи гра нерозривно пов'язані з піснею. На фресках Софії Київської (ХІ століття) зображені музики, що грають на різних духових, ударних та струнних (подібних до арфи і лютні) інструментах, а також скоморохи, які танцюють. Ці фрески свідчать про жанрову багатоманітність музичної культури Київської Русі. Народний вислів «Пісня, гра і танець в хороводі не розлучні, як крила у птаха» влучно підкреслює, що основою хороводу є спільне виконання хороводу-пісні

Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

всіма учасниками, які не тільки співають, а й рухаються, танцюють, розігрують спільну дію.

Категорія «хоровод» означає «рух по колу, водити коло», а «оберт» означає «коловорот» (*ob* – галльською «навкруги», *bert* – старогерманською «вогонь, яскравий – сонце»). Зауважимо, що оберт – це також одиниця вимірювання у фізиці та розуміння повного кола «руху чого-небудь навколо власної осі» [2]. Словник.Уа наводить цікаві приклади, пов'язані зі словом «оберт», зокрема: «З кожним *обертом* коліс життя розкривалося перед ним все новими й новими краєвидами (Полт., Дит. Гоголя, 1954, 105); Газотурбовоз мав 3 головних генератори, які працюють при 1600 *обертах* на хвилину (Наука., 9, 1956, 13); ...Про супутник щодня читаю... Третій штучний зробив стільки-то *обертів* (Хижняк, Невгамовна, 1961, 180); Період повного *оберту* Землі навколо Сонця називається роком (Фіз. геогр., 5, 1956, 75)» [2].

Жанр хороводних пісень зародився в глибоку давнину. Основна побудова хороводу – коло. Його кругова композиція є подобою / образом сонця. Рух по ходу сонця бере свій початок зі стародавніх язичницьких обрядів та ігрищ слов'ян, що поклонялися богу сонця – Ра (звідси слова «РА-й», «РА-діти» тощо). Хороводом також називається обряд, що означає рух по колу (*ob* – галльською «навкруги», «ряд» – старогерманською «лінія»).

Англійською хоровод звучить як *spring* (весна). І це не випадково, адже на Галичині хороводи називають «гаївками (маївками, ялівками, гагілками, яголойками, галагілками, явілками); на Слобожанщині, деяких районах Чернігівщини та на північному сході Сумської області – карогодами, на Наддніпрянщині, Волині, Поділлі – рогульками та веснянками» [3].

Поступово в хронотопах української народної художньої культури хоровод звільнявся від язичницьких елементів. У IX столітті виникають побутові хороводи, які зі своїми формами і правилами виконання стають окрасою різних свят простого народу і в яких завжди проявляється почуття єднання, товариства, дружби. Учасники цього народного побутового танцю тримаються за руки або за один палець – мізинець, часто – за хустку, пояс, вінок. Хоровод є поширеним на території всієї України. Кожна область, кожен регіон вносить свою унікальність до стилю, композиції, манери виконання. Різноманітні побудови танцю називаються фігурами хороводу і є його складовими частинами. Нерідко в хороводах трапляються коло в колі або розімкнене чи вивернуте коло з утворенням нових побудов, різних малюнків, які мають свою певну назву, наприклад, «коло», «вісімка», «карусель», «ворітця», «колона» тощо.

Хороводи мають різноманітні назви, серед яких: «вулиця», «містечко», «танок» тощо. Це масовий танець, у якому брали участь усі охочі, втім найчастіше основним учасником та організатором була молодь. Хороводи можуть виконувати в різному темпі – повільному, середньому, швидкому.

З-поміж виконавців та організаторів завжди виділялися талановиті співаки й співачки, танцюристи і танцюристки. У кожному селі був свій майстер ведення хороводу – «заводила», «хоровідник» / «хоровідниця». Для багатьох хоровідників водіння хороводу ставало професією і передавалося з покоління в покоління.

Ведення хороводу – це творчий процес. У кожному хороводі має бути один керівник, у рідкісних випадках – два. Керівником хороводу може бути чоловік або жінка. Вести хоровод могли молоді й літні люди. Хоровідники заводили хороводи, могли бути заспівуючими солістами, а також часто були організаторами гулянь і керували всім процесом гуляння.

Протягом усієї історії народу хоровод завжди мав велике значення в повсякденному житті звичайної людини. Жодне ігрище, гуляння, будь-яке інше свято не мислилося без хороводу. У дні народних свят і гулянь, а то й увечері після роботи на вулиці або на лісовій галявині збиралися жителі, іноді навіть із сусідніх сіл. Тут можна було водити хороводи, веселитися, зустрітися у святковому одязі, тримаючи один одного за руки, співати різних хороводних пісень, розважатися.

У хороводних піснях існують теми праці, родини, оспівування природи, кохання хлопця і дівчини. До кожної теми відноситься широка палітра пісень з різноманітним змістом, сюжетом, персонажами.

Рух хороводу, його малюнок або ігрові моменти завжди впливають з конкретного змісту пісні, що супроводжує хоровод. Зміст впливає на його побудову, дозволяючи віднести його до того чи іншого виду. Виходячи зі змісту пісні, хороводи з точки зору хореографії ділять на дві основні групи/види – орнаментальні та ігрові.

Кожна епоха накладає свій відбиток на пісенну традицію і хореографію свого народу. Вніс свої суттєві зміни в хоровод і наш час. Народ складає сучасні хороводні пісні й хороводи, які є новими за змістом, втім залишаються традиційними за манерою. Так, наприклад, виникали ігрові хороводи, у яких інсценують працю людей. Чимало хороводів оспівують працю хліборобів. У хороводах з'являються сучасні теми, виникають нові малюнки.

Хороводи, що існують у народі, з їх різноманітним орнаментом, грою і яскравими пісенними мелодіями, завжди привертали й привертають увагу балетмейстерів, письменників, композиторів і художників. У народні гуляння і свята хороводи частіше стали виконувати фольклорні гурти й аматорські колективи.

З виникненням професійних ансамблів народного танцю, особливо самодіяльних хореографічних колективів, де відсутній хоровий спів, хороводи стали виконувати під музичний супровід, без пісні. Порушилася традиція виконання хороводів, змінилася сама суть хороводу. Щодо ігрових хороводів, то вони зазнали більш значних змін. При постановці ігрових хороводів з інструментальним супроводом конкретний задум постановника є своєрідною ігровою піснею, у якій є сюжет і дійові особи. Всі учасники хороводу за допомогою різних танцювальних рухів розігрують фабулу й «утілюють» засобами хореографії зміст хороводу, доносячи до глядачів / слухачів природу цієї танцювальної «пісні».

У наш багатий подіями час професійним та аматорським танцювальним колективам, народним хорам необхідно відповідати вимогам часу й адаптуватися до нього, швидко відгукуватися на всі події, що відбуваються в суспільстві.

Хронотопи культури як діалектична єдність традиційних та інноваційних моделей буття людини у просторі та часі завжди спираються на етнокультурні

Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

архетипи, що своєю чергою визначають характер домінуючих смислів, цінностей і символів культури – її картину світу, семантичне поле, аксіосферу та семіосферу. Інтегроване символічно-знаково-ціннісно-смісловне середовище культури, її *Lebenswelt*, є історичним підґрунтям моделювання хронотопу [1].

Хронотопи української народної художньої культури є тим семантичним полем взаємодії язичництва та християнства (релігійний синкретизм), наслідком чого стало органічне переплетення двох моделей простору і часу: язичницької статично-радіальної – із циклічним часом і коловим простором та християнської лінійно-маршрутної – з еволюційно-поступовим часом та протяжним простором. У результаті цього діалогу на міфологічну («доосьову») модель хронотопу наклалися філософські (післяосьові) параметри часопростору, у яких однією з головних є ідея повторюваності подій, закладена у хороводі.

Література

1. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2019. 356 с.
2. Словник української мови. Портал української мови та літератури. URL: <https://slovnuk.ua/index.php?swrd=%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%82> (дата звернення: 01.06.2024).
3. Спадщина предків Культурно-історичний портал. URL: <https://spadok.org.ua/folklor/ukrayinski-narodni-tantsi> (дата звернення: 05.06.2024).

Pogrebniak Galyna,
Doctor of Study of Art (Dr. Sc.) on specialty
Theory and History of Culture, Associate Professor, Professor
of the Department of Directing and Acting named after Larisa Khorolets
at the National Academy of Management of Culture and Arts

THE ART OF FLAMENCO ON STAGE AND SCREEN

Choreography has a special place in the national cultural heritage of the Roma. In our opinion, the functioning of flamenco art on stage and screen seems interesting. E. Kovalevska in the article “Spanish passion on the Ukrainian stage” points out that “the Spanish flamenco dance originates from Andalusia and has a centuries-old history in which multinational cultural traditions are interwoven”, in particular, the culture of such national minorities as Jews, Muslim Moors (Moriscos) , gypsies. The author notes that “the first documentary mentions of flamenco date back to the end of the 18th century, but the dance originated two centuries earlier. The first flamenco dancers were nomadic gypsies who settled in Spain, later the dance took root among local residents as well” [1]. Thus, the Roma played a key role in the development of such a choreographic form as flamenco, the styles of which are usually distinguished by the pattern of the rhythm. In addition, flamenco dance should be perceived only in the synthesis of choreography, music, and singing. It is known that the song that accompanies the dance usually tells a whole story. In Ukraine, K. Stepanovych, V.

Kostenko, M. Kucheroва, and L. Fernandes successfully demonstrate their vocal skills in this type of creativity.

Back in the 19th century, the largest Flamenco Theater in the country was created in Spanish Barcelona - Palacio del Flamenco, restored in 1920. Today, this theater usually shows three night performances, where directors and choreographers present different styles of flamenco (farruca, fandango, tona, segirija, sole) in traditional costumes. In each such show, about 20 performers perform in front of the audience. They demonstrate on stage the intense expression (bailaores) of choreographers in traditional costumes, the performances of singers (cantaores), an amazing symphony of sounds performed by musicians. All these powerful components are combined by the directors in a powerful flamenco performance [2], based on a complex cultural tradition that arose thanks to the unique collaboration of Roma, Arab, Sephardic, and Andalusian cultures.

One of the most famous flamenco performers in the world is Tomas de Madrid. An ardent supporter of flamenco, he opened the “Cafe of Suitors” in Madrid (1970), which became a unique artistic center where the choreographic traditions of flamenco were respected. E. Kovalevska claims that it was in this cafe that his famous choreographic performances “Dedication to Manuel Machalo”, “Romantic Forge”, “Women's Drama” (based on García Lorca's work “The House of Bernarda Alba”) were staged. In 1983, Tomás de Madrid created his own troupe “Flamenco Theater”, from which he has been touring the world since then” [1].

Performances of the Flamenco Theater directed by Tomas de Madrid (“Love Story”, “Passion”, “Dance Roads”) have been repeatedly shown in Ukraine and aroused considerable public interest. The flamenco performances created by Ukrainian masters, in particular “Cantes del silencio”, create no less resonance in the audience. This performance was included in the repertoire of the Theater Center named after Les Kurbas. In addition, the audience applauds the brilliant concert programs of domestic flamenco performers, who are often performed on the stage of the Actor's House in Kyiv.

It should be noted that in Ukraine flamenco art is appreciated not only at the level of audience perception, but also among professional choreographers. Flamenco schools and studios exist in many cities of Ukraine: “Duende”, “Suspiro”, “Flamenco Street”, “Flamenco School” (Kyiv); “Soleadas” (Odesa), “Solas de Flamenco”, “Junta del ritmo” (Kharkiv) and others. Flamenco choreographic centers regularly host master classes with the participation of such famous dance masters as Javier Martos, Nuria Leyba, Natalya Merinho, Juan Polvillo, and La Lupi.

Flamenco art is also appreciated at special choreographic festivals, the largest and most influential of which take place in Seville (“Bienal de Flamenco”), London, Albuquerque and other countries. Flamenco festivals are also organized in Ukraine, including the Lviv “Fandango de Ukraina”, characterized by its choreographic traditions and musical specificity.

Cinematographers were also interested in the unique world of flamenco. The distinguished Spanish director Carlos Saura is one of the most ardent supporters of flamenco art among filmmakers. Throughout his creative life, the master repeatedly

addressed the topic of flamenco both on the screen and on stage. Analyzing the filmography and theater productions of the director, we will see that films named “Flamenco” were created under his authorship in 1955 and 1995, in 2010 the film “Flamenco, Flamenco” was released, and in 2009 he created the stage musical show “Flamenco Today”. In the documentary film “Flamenco” (1995), the author-director includes the performances of the best flamenco singers, choreographers and guitarists. Carlos Saura invites such famous flamenco performers as Quetama, Manolo Sanlucar, Jose Meneze, Manzanita, Joaquin Cortes, Enrique Morente, Paco de Lucia, La Paquera de Jerez to the production of the film. Under the steady gaze of cinematographer Vittorio Storaro (Oscar Award winner), they present thirteen flamenco rhythms to the audience: fast bularias, pensive farruca, painful martinet, satirical fandango de huelva. In addition, the tape visualizes the rhythms of tangos, tarantas, alegrias, sigirias, soleas, guajiras of patrician women, peteneras about the death sentence, villanchicos and the final rumba. Director Carlos Saura and composer Isidro Muñoz present the world of flamenco in the film in such a way that songs, dances and guitar playing are extremely subtly combined in an intense, closed and dramatic screen space.

K. Saura also dedicated the films “Bloody Wedding” (1981) and “Sorcerer's Love” (1986) to the traditions of Roma cultural heritage. Both tapes are screen adaptations of Federico Garcia Lorca's play “Sorcerer's Love” using the musical and choreographic language of flamenco. The musical “Bloody Wedding” reveals to the audience the secret of the artistic laboratory of the choreographic troupe of Antonio Gades, which is involved in the creation of flamenco: from the make-up of the performers, dressing of costumes to the study of dance pas. The audience sees “rehearsal breaks, repetitions, rehearsal clothes and a minimal, empty space with windows giving way to Gades' beautiful choreography, where he and Cristina Oyos play enchanting soloists in this story of love destroyed by a cruel, repressive culture” [3].

The musical film “Sorcerer's Love” was shot by K. Saura based on the ballet of Manuel de Falla. The film tells the tragic story of Carmelo (Gades), who is in love with Candela (Cristina Oyos), who was forced to marry someone else by gypsy law. The main participants of the tape are again members of the flamenco dance troupe of Antonio Gades. According to H. Cicmil, “flamenco choreography, which is equally divided into dramatic passages and dance scenes, seems to prevail over drama, the story is told more with eyes and hand gestures than with words.” The author is convinced that “spiritual fire, which is born in the duel between love and death, is embodied in the famous scene “Ritual Dance of Fire” [3].

Therefore, the art of flamenco, which develops Romani cultural traditions, is now sufficiently appreciated and presented by artists from all over the world and Ukraine, in particular, both on stage and on the screen

Literature

1. Ковалевська Є. Іспанська пристрасть на українській сцені. URL: [https:// www.unian.ua/culture/68766-ispanska-pristrast-na-ukrajinskiy-stseni.html](https://www.unian.ua/culture/68766-ispanska-pristrast-na-ukrajinskiy-stseni.html) (дата звернення: 17.04.2024).

2. Шоу фламенко в барселонському театрі Palacio del Flamenco з традиційною сангрією. URL: <https://www.barcelona-tourist-guide.com/uk/tur/rozvahy/flamenko/shou-flamenko-v-palacio-del-flamenco.html> (дата звернення: 17.04.2024).

3. Cicmil Helena. Carlos Saura – A Flamenco Retrospective. URL: <https://www.latinolife.co.uk/articles/carlos-saura-flamenco-retrospective> (дата звернення: 17.04.2024).

*Матушенко Валерій Борисович,
кандидат культурології, доктор філософії,
професор кафедри режисури та акторської майстерності
імені народної артистки України Лариси Хоролець,
заслужений працівник культури України*

НАУКОВІ ПІДХОДИ ПІДГОТОВКИ ТВОРЧИХ КАДРІВ В УМОВАХ СУЧАСНОГО МИСТЕЦЬКОГО РИНКУ ПРАЦІ

Людина ХХІ століття не віддільна від культури. Культура ж невичерпна, багатолика. Масштабом своїх діянь вона охоплює весь спектр людського буття. Культура нескінченна, заповнює собою весь час-простір, що актуалізує потребу в якісній підготовці кадрів у галузі культури.

На сьогодні стосовно підготовки творчих кадрів в умовах сучасного мистецького ринку праці можна відзначити дві глобальні тенденції: по-перше, має місце культивування різних, розбіжних підходів, поглядів, бачення світу (у кінцевому рахунку вони визначаються різноманітністю і відмінністю форм індивідуального та колективного життя), а також триває пошук нових критеріїв значущості та об'єктивності.

По-друге, розглядаючи національну культуру та традиції як соціально-культурний інститут, виділимо її важливу частину – національну ідею, ємне і багатозначне явище. При всій обмеженості рамками одного етносу будь-який соціально-економічний розвиток не може не спиратися на століттями вибрані традиції, звичаї, вірування інших народів. Важливо налаштувати випускників закладів вищої освіти мистецького профілю саме на важливу роль самоідентифікації національної культури, мистецтва, мови, традицій, обрядів в умовах повномасштабної війни росії проти України.

Галузевий і територіальний зрізи культурного буття становлять соціально-культурну сферу, яка виступає найважливішою і безпосередньою сферою проектної діяльності. Інфраструктурний рівень розуміння культури передбачає її бачення з погляду комплексу організацій, установ та інститутів, які забезпечують виробництво, збереження і поширення культурних цінностей, тобто комплексу, що представляє матеріалізовану можливість культурної діяльності, засоби та умови створення традицій, норм, цінностей, ідей, їх освоєння, зберігання, трансляції. Традиційно цей рівень розглядають чи не єдиним, особливо в методології та технології регіональної культурної політики.

Сьогодні ресурси культурно-мистецької освіти багато в чому вичерпані як з огляду на значне погіршення матеріальної бази культури, так й у зв'язку з новим

Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

баченням можливостей, функцій і завдань інфраструктури в контексті цільової орієнтації загальноукраїнських і регіональних культурних програм. Культурна інфраструктура представлена конкретною номенклатурою підприємств, установ та організацій. Тому тут можливі нормативи, що підлягають планування і відповідному проектному забезпеченню [1].

Проектні рішення у сфері розвитку інфраструктури можуть включати:

- вдосконалення і переорієнтацію діяльності традиційних галузевих установ відповідно до сьогоденних завдань культурної політики;
- створення нових типів закладів та інститутів у сфері культури і мистецтв, які сприяють вирішенню завдань культурного розвитку території (наприклад проекти центрів традиційної народної культури, будинків народної творчості, клубів-музеїв, національно-культурних центрів тощо).

Оскільки культурна інфраструктура – це найважливіший елемент соціально-культурного середовища проживання людини, як критерії визначення нормативів її розвитку необхідно розглядати відповідність культурної інфраструктури соціально-демографічній, соціально-культурній та етнокультурній структурі населення; а також міру доступності об'єктів інфраструктури основним соціальним групам і категоріям населення [2].

Проектні рішення у сфері розвитку національної культурної політики (як самостійні, так і в межах довгострокової програми) можуть включати:

- створення соціально-педагогічних та культурних центрів, що поєднують дозвіллєві, виховні та трудові функції;
- ініціювання і підтримку установ, що сприяють зняттю соціальної напруги в умовах повномасштабної російської агресії (політклубів, культурно-освітніх товариств, національно-культурних центрів тощо);
- створення спеціалізованих центрів місцевої культури: народних музеїв, музеїв приватних колекцій, домашніх бібліотек, виставок та ін.

Стратегічна мета цих проектних заходів – забезпечити доступ до культурних цінностей всім соціальним групам і категоріям населення, стимулювати різноманіття суб'єктів культурного життя, зробити реальністю альтернативність соціально-культурних програм.

Клубні заклади є базовими установами культури, що діють з метою створення умов для аматорської творчості, духовного розвитку, задоволення культурних потреб та організації відпочинку населення [3].

До клубних закладів відносяться палаци, будинки культури, клуби, народні доми, молодіжні центри, культурно-дозвіллєві комплекси, будинки мистецтв, будинки фольклору, будинки народної творчості, інші заклади системи Міністерства культури України, діяльність яких спрямована на створення, поширення та популяризацію культурних надбань. Клубний заклад є бюджетною неприбутковою організацією і у своїй діяльності керується Конституцією України, Основами законодавства України про культуру, Законом України «Про місцеве самоврядування в Україні», рішеннями місцевих органів виконавчої влади та органів місцевого самоврядування, іншими нормативно-правовими актами, що регулюють діяльність у галузі культури. У більшості районів та містах обласного

значення розроблені й затверджені регіональні програми розвитку культури, у яких передбачено комплекс заходів економічного характеру, спрямованих на забезпечення повноцінного функціонування клубних закладів, стимулювання їхньої господарської самостійності, забезпечення сільським жителям рівних можливостей (порівняно з міським населенням) інформаційних, освітніх, культурних, дозвіллевих потреб.

Література

1. Матушенко В. Б. Розвиток естрадного мистецтва : підручник. Київ : НАКККіМ, 2016. 200 с.
2. Матушенко В. Б. Режисура масово-розважальних програм : програма підвищення кваліфікації працівників галузі культури. Київ : НАКККіМ, 2021. 24 с.
3. Матушенко В. Б. Культурно-дозвіллева діяльність клубних закладів, сучасний стан і тенденції розвитку аматорського мистецтва в Україні : програма підвищення кваліфікації. Київ : НАКККіМ, 2023. 16 с.

*Зосім Ольга Леонідівна,
доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва
ННІ «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва»
Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*

ХОРЕОГРАФІЧНА СКЛАДОВА В МУЗИЧНИХ КОМПОЗИЦІЯХ МАУРІСІО КАГЕЛЯ

Аргентинсько-німецький композитор-авангардист Маурісіо Кагель (1931–2008) відомий передусім як один із творців інструментального театру, де обов'язковим елементом музичних композицій є перформативні дії музикантів-інструменталістів. Попри знаковість постаті М. Кагеля для світового мистецтва, його творчий доробок мало висвітлений в українській науці. Низка його композицій проаналізована у монографії К. Станіславської [3] і статтях С. Горохівської [1] та А. Приходько [2], однак основний акцент у них поставлено на музичному й театральному компонентах. Меншою мірою авторки апелюють до хореографії, хоча в доробку митця є твори, назви яких вказують на хореографічне мистецтво – *Pas de cinq* (1965), *Kontra Danse: Ballet for non-dancers* із циклу *Staatstheater* (1970). Останній твір згадує у своїй роботі А. Приходько, яка зазначає, що в цій композиції «на тлі “невмілих” танцівників їздять на велосипедах виконавці-інструменталісти», а сам цикл замовила М. Кагелю Гамбурзька опера як форму промоції творів сучасних композиторів для висміювання «оперних прихильників та укладачів репертуару в усій тогочасній Німеччині», оскільки митця «обурював той факт, що найбільшою популярністю користувалися “застарілі” опери, в той час як твори сучасників надовго в репертуарі не затримувалися: публіці не цікаво розбиратися в новій інформації – вона приходить, щоб почути свої улюблені арії» [2, 97]. Проте цей твір дослідниця детально не проаналізувала, а більш відома та часто виконувана композиція *Pas de cinq* взагалі

Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

не потрапила до поля зору жодного з українських музикознавців. Натомість у зарубіжній науковій думці *Pas de cinq* вже давно став предметом рефлексій науковців, з яких відзначимо розвідки А. Лелув'є [8] та Н. Ніколіч [9], а його виконавська інтерпретація налічує значну кількість сценічних та концертних версій.

С. Горохівська на прикладі творів 1960-х років *Sonant i Sur scene* виокремлює два типи інструментального театру у творчості М. Кагеля, де перший є трансформацією гри на інструментах у театральне дійство, другий – презентацією музичного виконання у квазітеатральному контексті, таким чином розмежовуючи театралізацію музичного виступу та «музикалізацію» експериментального театру [1, 268]. Композиція *Pas de cinq* ближча до музикалізації театрального виступу, оскільки авторське позначення *Wandelszene* («Сцена прогулянки»), як і сюжетна лінія твору, репрезентують скоріше не музичне, а театральне мистецтво. Однак сама назва композиції, так і сценічний рух виконавців у базових інтерпретаціях, близьких до авторської, апелюють до хореографії.

Назва *Pas de cinq* часто сприймається як алюзія до музично-балетної форми XIX століття для п'ятерох виконавців за зразком класичного па-де-де. Однак Н. Ніколіч у своїй статті виводить її не з термінології класичного балету, а з базової моделі кроків танців елизаветинської доби, зокрема гальярди, турдіона і сальтарелло. Вона зазначає, що цей термін також вживають як синонім гальярди, а енергійні *cinq pas* або *cinq pas* описують в усіх італійських танцювальних трактатах XVI століття [9, 36].

Число п'ять є головною символікою твору: воно вказує і на кількість виконавців, і на п'ятикутник, у який вписана п'ятикутна зірка, де розгортаються сценічні події. Окрім цих очевидних презентацій символіки числа п'ять, Н. Ніколіч зазначає ще дві, а саме смуги п'ятикутника, що мають мінімальну довжину п'ять метрів, а сам твір – п'ять меж / цезур у музично-драматургічному потоці [9, 36–37]. П'ять виконавців є представниками різних соціальних верств, серед яких – король, людина середнього класу, жінка середнього віку, представник артистичного середовища та людина похилого віку. Усі вони рухаються по сцені відповідно до вказівок автора, а звуковий ряд у вигляді ритмічної складової відтворюється за допомогою черевиків та палиць. Однак «оскільки довжина кроків не визначена заздалегідь, трапляється, що два виконавці ходять нерівномірною довжиною в однаковому ритмі, і навпаки. При цьому вони створюють поліфонію кроків, яка характеризується варіацією тембру, бо сцена покрита різними матеріалами, такими як дерево, метал, пінопласт, пластик, пісок, лінолеум тощо» [9, 37]. Акцентуючи на музичному та театральному компонентах, дослідниця не випускає з поля зору й хореографію, зазначаючи, що жести виконавців «утворюють ще один смисловий рівень, за допомогою якого вони створюють звуки поза театром, звуки, які виходять із хореографії» [9, 38].

Аналізуючи різні виконання твору, а також спираючись на дослідження зарубіжних науковців, відзначимо символічність хореографічного компоненту *Pas de cinq* М. Кагеля, який представлено передусім у назві та меншою мірою в самому творі. Однак якщо уважно проаналізувати рухи виконавців у деяких інтерпретаційних версіях, то вони є не лише акторськими, а й хореографічними.

Збільшення або зменшення хореографічного компонента в *Pas de cinq* залежить передусім від інтерпретатора, оскільки сам твір написаний на межі музичного, театрального та хореографічного мистецтв.

Наближеним до оригінальної авторської концепції є виконання *Pas de cinq* колективом *Ensemble intercontemporain* [5], де максимально точно відтворено кагелівський смисловий концепт, зокрема й соціальний. У цій версії танцювальні рухи, що органічно поєднані з акторською грою, стають частиною створення художнього цілого, причому з достатньо яскраво вираженою постмодерною іронією. В інтерпретації *Ensamble Tropi* [4], яка в сценічному оформленні орієнтується на оригінал М. Кагеля, знівельовано соціальну складову, посилено театральне начало та зменшено роль хореографічного компонента. Більш далекою від кагелівської є сценографічна версія *Valentina Pini & Estelle Ballet* [7], де не лише немає традиційного п'ятикутника, але видозмінюються і засоби видобування звуку: оскільки виконавці виступають босоніж на мокрій залізній підлозі, темброва палітра твору є суттєво відмінною. У цій інтерпретації за допомогою включення та вимкнення світла посилено візуальний аспект, однак знижена роль хореографії. Серед сучасних виконань є версія *Ensemble Studio 6* [6] для п'яти виконавців на ударних інструментах з елементами перформативності, де в центрі – музичний компонент.

Виконавські версії *Pas de cinq* М. Кагеля показали, що цей твір є семантично навантаженим багато в чому за рахунок поєднання різних компонентів музичного, театрального та хореографічного мистецтв. У своєму сценічному житті кагелівська композиція, окрім класичних версій з рівновагою всіх компонентів, інтерпретувалася в бік посилення сценічного або музичного начала. Хореографічний компонент як менш виражений поки ще не ставав центральним при інтерпретації *Pas de cinq* М. Кагеля, однак аналіз твору та його різноманітних втілень показує, що зміщення акценту на хореографію є можливим та цілком доречним, оскільки відкриє його нові грані.

Література

1. Горохівська С. Принципи інструментального театру Маурісіо Кагеля. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. Вип. 106: Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу: пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної. С. 265–280.
2. Приходько А. В. Інструментальний театр у соціокультурному просторі ХХ–ХХІ століть. *Музичне мистецтво*. 2013. Вип. 13. С. 95–103.
3. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2016. 354 с.
4. Kagel M. *Pas de cinq*. *Ensamble Tropi*. URL: <https://youtu.be/y-Ik2iVp2AM> (дата звернення: 17.05.2024).
5. Kagel M. *Pas de cinq*. *Ensemble intercontemporain*. URL: <https://youtu.be/-BqZILD6P95E> (дата звернення: 17.05.2024).
6. Kagel M. *Pas de cinq*. *Ensemble Studio 6* URL: <https://youtu.be/9shOCobrD7M> (дата звернення: 17.05.2024).
7. Kagel M. *Pas de cinq*. *Valentina Pini & Estelle Ballet*. URL: https://youtu.be/68_n1szMy0M (дата звернення: 17.05.2024).

Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

8. Lelouvier A. Le théâtre musical ou comment la pratique théâtrale peut-elle enrichir la pratique musicale? Diplôme d'Etat de professeur de musique. 40 p. URL: <https://cefedem-aura.org/sites/default/files/recherche/memoire/lelouvier.pdf> (дата звернення: 17.05.2024).

9. Nikolić N. Instrumental theater in the works of Mauricio Kagel, Georges Aperghis and Heiner Goebbels. *Facta universitatis. Series: Visual Arts and Music*. 2020. Vol. 6. No 1. P. 33-48.

*Міхєєв Микола Миколайович,
професор кафедри хореографії Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв, народний артист України*

БАЛЕТИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ УКРАЇНИ ЗА МОТИВАМИ УКРАЇНСЬКОЇ КЛАСИКИ ЯК ФОРМА ПРЕДСТАВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ У СВІТІ

Національна культура завжди виступала важливим фактором у розвитку суспільства та його мистецтва. У сучасних умовах для України вона стала не лише світоглядним фундаментом, який визначає розуміння соціокультурних процесів та усвідомлення національної і громадянської ідентичності, а й мейнстримом у представленні країни у світі шляхом презентації її культурного спадку. Одним з найяскравіших способів виступає мистецтво, яке за допомогою інструментарію поєднання естетичного й етичного начал дозволяє висвітлювати національний культурний продукт для аудиторії в різних частинах світу.

В умовах воєнного стану Національна опера України продовжила активно брати участь у мистецьких процесах вітчизняному та міжнародному артпросторах, втілюючи на сцені віртуозні балети світової класики та постановки за національними мотивами. Останні відіграють особливу роль, адже є зразками симбіозу різних мистецтв – літератури, хореографії, театру та образотворчого мистецтва, а також транслюють аудиторії національні образи та цінності.

Зараз до репертуару Національної опери України входять чотири балети, лібрето яких створено на основі творів видатних українських письменників, а саме: «Лілея», «Вечори на хуторі біля Диканьки», «Лісова пісня» та «За двома зайцями».

«Лілея» – балет на музику композитора К. Данькевича. Прем'єра поновленого балету відбулася у 2003 році. Автори прагнули представити глядачеві нове бачення відомого балету, актуалізуючи твори українського поета Тараса Шевченка [2, 171]. Ця вистава є спільним доробком В. Ковтуна, О. Баклана, В. Окунєва та І. Пресс. Постановка відзначається своїми варіаціями на українські народні мотиви. Провідною ідеєю балету виступає любов, яка втілена в образі Лілеї, що жертвує своїм життям заради порятунку коханого.

Другим балетом, де втілено образ трагічного кохання, є «Лісова пісня» М. Скорульського за мотивами однойменної драми-феєрії Лесі Українки. Лібрето до цього балету створила його донька Н. Скорульська. Хореографічна постановка належить В. Вронському, а оновлена версія В. Литвинову. Твір розкриває через персонажі співіснування двох світів – земного (Лукаш, Килина, мати

Лукаша, дядько Лев) та надприродного (Мавка, Перелесник, Куць, Той, що греблю рве, русалки), які поєднує між собою почуття любові як вічного прагнення до світлого начала.

«Вечори на хуторі біля Диканьки» Є. Станковича створено за мотивами творів Миколи Гоголя, зокрема «Ніч перед Різдвом». Варто зауважити, що балет мав назву «Ніч перед Різдвом» до 148 театрального сезону, після чого здобув сучасну. Е. Яворський, характеризуючи виставу, відзначає її фольклорну наповненість, що перемішується із гумором та іронією [4]. Споглядаючи виставу, аудиторія знайомиться з комічними образами української народної культури, а також із мелодикою традиційних святкових переспівів «Радуйся земле» та «Щедрик».

Найновішим балетом за творами української класики є балет на музику композитора Юрія Шевченка «За двома зайцями». У 2017 році за мотивами драматичного твору Михайла Старицького, який у масовій культурі асоціюється із Києвом кінця XIX – початку XX століття, було поставлено балет. Барвисті персонажі Подолу втілюють у своїх образах природу людини, перед якою постає дилема вибору між почуттям любові та наживою, чесністю і брехнею, лицемірством та ширістю [1, 3].

Отже, аналізуючи репертуар Національної опери України, відзначимо її вміння синтезувати між собою українські літературні твори та хореографічне мистецтво, що в поєднанні дає змогу глядачеві не лише ознайомитися із класичними сюжетами, а й естетично пізнати їх пластичну візуалізацію на сцені театру.

Література

1. Андреева Т. Лібрето балету «За двома зайцями». Київ, 2017. URL: <https://opera.com.ua/performance/za-dvoma-zausyamy> (дата звернення: 29.04.2024).
2. Плахотнюк О. Творчість Тараса Шевченка на балетній сцені. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. Львів, 2014. Вип. 15. С. 171–176.
3. Садовенко С. М. Балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка як самобутній феномен української музичної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 228–234.
4. Яворський Е. Про балет Євгена Станковича «Ніч перед Різдвом» («Вечори на хуторі біля Диканьки»). URL: <https://www.opera.com.ua/performance/vechori-na-hutori-bilya-dikanki> (дата звернення: 28.04.2024).

*Магаліс Олександр Володимирович,
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв*

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ СТАНІСЛАВА ПАВЛЮЧЕНКА

Національна народно-співоча та професійно-хорова традиція є одним з найдієвіших чинників у відображенні емоційної та ментальної специфіки українського етносу. Втім, як зазначає О. Бенч-Шокало: «Історія українського на-

Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

родного співу – це історія, насамперед, особистостей, які своєю творчістю й життям утверджували й утверджують одвічні духовні цінності» [1, 133].

Саме такою визначною особистістю був народний артист України, професор Станіслав Євстигнійович Павлюченко (1937–2010), який увійшов в історію як видатний майстер української диригентської школи, педагог, автор обробок народних пісень, аранжувань та перекладень для народного хору, інструментувань для оркестру народних інструментів.

Багатогранна діяльність цього видатного майстра вражає різноманіттям творчих досягнень. Під керівництвом диригента С. Павлюченка до фондів Національної радіокомпанії записано понад 100 творів, серед яких обробки народних пісень, твори вітчизняних і зарубіжних композиторів, інструментальна музика. Зокрема, у виконанні хору ім. Г. Верьовки аудіозаписи було здійснено в 1966, 1969, 1970, 1973 роках; Ансамблю пісні і танцю Червонопрапорного Західного прикордонного округу відповідно в 1973, 1979, 1980, 1982, 1984–1986 роках; студентського українського народного хору Київського національного університету культури і мистецтв (КНУКіМ) з оркестром народних інструментів КНУКіМ у 1996 році; студентського українського народного хору КНУКіМ з оркестром народної та популярної музики Національної радіокомпанії України відповідно в 2001, 2005, 2006, 2008 роках.

В 1971 році С. Павлюченко заснував Ансамбль пісні і танцю Червонопрапорного Західного прикордонного округу (з 1991 р. – Ансамбль пісні і танцю прикордонних військ України, з 2007 – Академічний ансамбль пісні і танцю Державної прикордонної служби України) та до 1993 року був його художнім керівником і головним диригентом.

З 1984 по 2010 роки С. Павлюченко очолював кафедру народного пісенного виконавства КНУКіМ, де він став засновником школи народного співу. Творча діяльність митця в стінах навчального закладу нерозривно пов'язана зі студентським народним хором, де маестро успішно реалізував себе як художній керівник та головний диригент.

Аналізуючи різні напрями творчої діяльності С. Павлюченка, не оминемо увагою його численні авторські хорові та вокально-інструментальні аранжування народних пісень і творів українських композиторів, що створені для різних виконавських складів. Маестро умів у малій формі відобразити значний зміст. Його обробки насичені різноманітними художніми засобами виразності, що притаманні хоровому співу. Яскравим прикладом цьому є тритомне видання «Співає український народний хор Київського національного університету культури і мистецтв» [3–5], куди увійшли обробки, аранжування та оркестрування народних та авторських пісень С. Павлюченка. Зміст тритомного видання відображає образно-художні вподобання митця. На їх широку жанрову палітру вказує різноманіття характерів музичних творів: від жартівливих (народна пісня «Жила собі вдова», обробка С. Павлюченка) до драматичних творів (вокально-симфонічна поема «Тополя», музика П. Майбороди, вірші Т. Шевченка, аранжування С. Павлюченка).

Заслуговує на увагу також виховна функція тритомного видання. У ньому знайшли своє відображення патріотичні ідеї Т. Шевченка. Звернення маестро до високих патріотичних стандартів великого українського поета є цілком закономірними, адже шевченкіана – це цілий пласт культури українського народу, залишений у спадок нам українським пророком. На нашу думку, шевченкіана в усіх її проявах не зможе залишитись поза еволюційними процесами, які ми спостерігаємо нині в усіх гранях життя людини – від побутових до мистецьких. Творчість Т. Шевченка під впливом новітніх мистецьких течій набуватиме нових рис. Питання лише в тому, яким саме постане перед нами оновлене мистецтво XXI сторіччя. У цьому контексті виступи студентського народного хору КНУКіМ, зокрема на творчих вечорах, присвячених Т. Шевченкові, набувають особливого значення, адже творча діяльність колективу несе в маси й пропагує певне бачення та певний стиль трактування творчості Т. Шевченка, які заклали Д. Крижанівський, Г. Верьовка, П. Майборода, А. Кос-Анатольський, Г. Гладкий, Л. Ревуцький та С. Павлюченко, словом тих митців, які доклали зусиль до створення в українській музичній культурі пласту під назвою «Шевченкіана». Зазначимо, що вплив творчості Кобзаря відчували й відчують на собі кращі діячі української культури. Завдяки музичній та педагогічній діяльності С. Павлюченка до них долучились також студенти народного хору КНУКіМ.

У контексті проблематики наукової роботи на особливу увагу заслуговує твердження В. Самофалова, у якому митець зазначає: «... практично до кожного твору репертуару хору Станіслав Євстигнійович Павлюченко був причетний – чи то його власна обробка, чи аранжування, чи виконавська редакція» [2, 25]. У науковій статті В. Самофалов наголошує на неабиякій майстерності С. Павлюченка в площині обробок, аранжувань народних та авторських пісень для студентського народного хору КНУКіМ. Митець зазначає, що «С. Павлюченку завжди вдавалось зберегти мову, стиль та лексику музичних творів» [2, 26]. У науковій статті В. Коротя-Ковальської «Диригент від Бога» знаходимо підтвердження думки В. Самофалова. Так, науковиця зазначила, «майстерні обробки народних пісень С. Павлюченка «Їхав, їхав козак містом», «Ой у полі верба», «Ой у полі криниченька», «Скрипливі ворітчка», авторські твори для народного хору та інструментальних ансамблів народної музики стали вершиною вишуканості та краси» [2, 24].

І. Іваницький, аналізуючи роботу С. Павлюченка зі студентським народним хором КНУКіМ, звернув увагу на широку палітру образної уяви маестро, яка вибудовувала алгоритм розвитку музичного твору за допомогою таких засобів музикування, як: музична інтонація, штрихи, музичний темп, художнє слово. За твердженням І. Іваницького: «Таким чином ткалося своєрідне художнє полотно з безліччю мистецьких елементів музичних візерунків, кульмінацій і спадів, що викликало у виконавців особливе піднесення в процесі співу і завжди чарувало й заворожувало залу або часто викликало праведні сльози, що блищали на очах слухачів, душі яких входили у резонанс магічного звукового потоку, твореного Великим майстром» [2, 20]. Зазначимо, що з 2011 року студентський народний хор КНУКіМ носить ім'я маестро Станіслава Павлюченка.

Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

Важливою рисою митця при роботі з хором було його вміння налаштувати хористів на певний настрій, що відповідав художньому змісту розучуваного твору. Під час концертних виступів він творчо надихав виконавців, провокуючи їх на емоційну відкритість та щирість зі слухачами.

Новаторством хорових обробок С. Павлюченко завдячує своєму глибокому розумінню специфічних особливостей українського хорового мистецтва та оволодінню багатою палітрою засобів музичної мови. Він привніс у жанр хорової обробки багато оригінальних рішень та ідей.

Всебічний музикознавчий аналіз творчої спадщини С. Павлюченка та його особливого стилю обробки дає змогу значно розширити уявлення про творчість митця і водночас усвідомити його значення для українського музичного мистецтва.

Результати, отримані в процесі аналізу, можуть бути використані в монографічних і публіцистичних публікаціях, а також у педагогічній практиці, зокрема в курсах навчальних дисциплін передвищих і вищих закладів освіти.

Література

1. Бенч-Шокало О. Г. Український народний хор спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. Київ : Укр. Світ, 2002. 440 с.: іл., нот.
2. Павлюченко Станіслав Євстигнійович : бібліогр. покажч. До 75-річчя від дня народження / уклад.: П. Г. Павлюченко, О. О. Скаченко, В. В. Ткаченко ; М-во культури України, КНУКіМ, бібліотека. Київ, 2012. (Сергія «Видатні постаті КНУКіМ»).
3. Співає Український народний хор Київського національного університету культури і мистецтв : навч. посібник для студентів вищ. навч. закл. Вип. 1 / обр., аранж. та інстр. С. Є. Павлюченка, переклад супроводу В. М. Самофалова. Вінниця : Нова Книга, 2011. 232 с., нот.
4. Співає Український народний хор Київського національного університету культури і мистецтв : Навч. посібник для студентів вищ. навч. закл. Вип. 2 / обр., аранж. та інстр. С. Є. Павлюченка, переклад супроводу В. М. Самофалова. Вінниця : Нова Книга, 2011. 234 с., нот.
5. Співає Український народний хор Київського національного університету культури і мистецтв : навч. посібник для студентів вищ. навч. закл. Вип. 3 / обр., аранж. та інстр. С. Є. Павлюченка, переклад супроводу В. М. Самофалова. Вінниця : Нова Книга, 2011. 218 с., нот.

*Суроєнко Олена Петрівна,
викладачка образотворчого мистецтва
КЗ «Гірська дитяча Школа мистецтв»*

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО-СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА: ПОГЛЯД ХУДОЖНИКА

Театральна вистава не може існувати без акторів, режисерів та сценаристів. Але є люди, які прикрашають, доповнюють виставу, які допомагають відчувати епоху, характер, автентичність спектаклю.

Цих людей ніколи не бачать глядачі, вони залишаються за лаштунками, але вони створюють ціле закулісне життя, без якого не існував би цілісний театр.

Перше, на що може звернути увагу глядач, ще не побачивши актора, – це декорації. Вони є обличчям сцени. Художники-декоратори театру, чия творчість є переважно анонімною для публіки. У чому полягає робота сценографа?

Сценографія – мистецтво створення зорового образу театрального спектаклю за допомогою декорацій, костюмів, освітлення, гриму, бутафорії та реквізиту, постановочної техніки. Сценограф створює за допомогою художніх засобів дизайн сцени та зовнішній вигляд вистави (його ідею, настрій, стиль, атмосферу) відповідно до загального творчого задуму режисера, керує процесами створення декорацій та оформлення сценічного простору, включаючи загальне світлове оформлення вистави та окремі деталі.

Театрально-декораційне мистецтво, або сценографія – галузь образотворчого мистецтва, чийм завданням є оформлення простору сцени і надання візуальної оправи театральній виставі за допомогою пластично-малярських засобів та світлових ефектів. До сценографії належить також компонування сценічних реквізитів і костюмів.

Ганна Вікторівна Іпатьєва (нар. 30 жовтня 1971, м. Київ) – українська художниця театру, живописиця, член Національної спілки художників України (1995–2012, 2017), нащадок відомого мистецького роду Бенуа. Народилася 30 жовтня 1971 року в родині професійних художників Ольги Артющенко і Віктора Гукайла. Перші уроки малювання отримала від бабусі, художниці-ілюстраторки Софії Іпатьєвої-Бенуа.

1989 року закінчила Республіканську художню школу ім. Т. Г. Шевченка (нині – Державна художня середня школа імені Т. Г. Шевченка) у Києві. Навчалася в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури (1991–1995; майстерня монументального і храмового живопису професора М. А. Стороженка) та аспірантурі цієї академії (1995–1998). З 1994 працює художницею театру, авторка костюмів до багатьох театральних вистав, з 1998 створює костюми для музичних кліпів та рекламних роликів. З 2006 – постійна художниця театру «Київ Модерн-балет». Учасниця всеукраїнських і зарубіжних художніх виставок.

Створила костюми для вистав у театрах України та за її межами: у Македонії, Латвії, Німеччині, Канаді, Казахстані та інших країнах. Першою театральною роботою стало творення декорацій та костюмів до балету «Євпраксія» О. Канерштейна в Харківському національному академічному театрі опери та балету ім. Миколи Лисенка (1993; спільно з Андрієм Злобіним).

Художниця костюмів до театральних постановок у Національному академічному театрі опери та балету України імені Тараса Шевченка: опер «Ріголетто» Дж. Верді (1997), «Кармен» Ж. Бізе (2001), «Фауст» Ш. Гуно (2005, 2017), «Норма» В. Белліні (2007), «Севільський цирульник» Дж. Россіні (2019); балетів «Картинки з виставки» М. Мусоргського, «Весна священна» І. Стравінського (2002), «Раймонда» О. Глазунова (2005), «За двома зайцями» Ю. Шевченка (2017), «Данте» на музику різних композиторів (2021) [1].

Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

Працювала над художніми образами балетів «Кармен ТВ», «Шекспірименти», «Доц», «Андеграунд», «Дев'ять побачень», «Палата № 6», «Жізель», «Лускунчик», «Лебедине озеро», «Болеро» в Академічному театрі «Київ Модерн-балет» [1].

Віртуозно володіючи лексикою театрального костюма, створює характери персонажів у неочікуваному образному стилі, знаходячи нові рішення та використовуючи різноманітні виразні художні методи. Костюми Анни Іпатьєвої точно розкривають індивідуальні риси й образи героїв вистав та роблять її повноправною співавторкою режисера й хореографа.

У Львівському національному академічному театрі опери та балету ім. Соломії Крушельницької створила костюми до феєрії «Коли цвіте папороть» Є. Станковича (2017). Художниця костюмів до опери «Лис Микита» І. Небесного (2020) [2].

Основні виставки:

2018 – «Далеко і близько» (разом із Анною Лисик, галерея «Триптих АРТ», Київ, Україна)

2016 – «Костюм на сцені і подіумі» (Інститут проблем сучасного мистецтва, Київ, Україна)

2016 – трієнале сценографії ім. Даниїла Лідера (Київський національний музей російського мистецтва (2013, 2010).

2015 – «Театральний костюм на межі ХІХ–ХХ сторіч».

2011 – «Життя як диво» («Галерея 36», Київ, Україна).

2003 – Esse Homo (Фонд сприяння розвитку мистецтв, Київ, Україна).

2002 – «Ортодокси» (галерея «Університет», Київ, Україна).

2001 – виставка театральних і живописних робіт, костюмів і декорацій (галерея мистецтв «Лавра», Київ, Україна).

2000 – «Погляд у модерн» («Галерея 36», Київ, Україна).

2000 – «Від Школи до Храму» – виставка учнів майстерні Миколи Стороженка (Український дім, Київ, Україна).

2000 – виставка в галереї банку «Австрія» (Відень, Австрія).

1999 – ЦСМ SoviArt (Київ, Україна) – TV центр (Магдебург, Німеччина).

1995 – New Vision (Національний художній музей України, Київ, Україна) [1].

Література

1. Іпатьєва Ганна Вікторівна. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Іпатьєва_Ганна_Вікторівна (дата звернення: 07.03.2022).

2. Іпатьєва Ганна Вікторівна. URL: <https://esu.com.ua/article-12579> (дата звернення: 07.03.2022).

*Скидановська Ангеліна Сергіївна,
здобувачка
Харківського національного педагогічного
університету імені Г. С. Сковороди*

*Тіщенко Олена Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри хореографії
Харківського національного педагогічного
університету імені Г. С. Сковороди,
член Національної хореографічної спілки України*

ВПЛИВ АФРО-ДЖАЗУ НА СУЧАСНУ ХОРЕОГРАФІЮ

Афро-джаз-танець набув свого найбільш активного розвитку у ХІХ століття, але й сьогодні він стрімко розвивається та заявляє про себе в Америці, Європі та меншою мірою в Україні. Стилiстично-виконавські характеристики афро-джазу здійснюють значний вплив на сучасне хореографічне мистецтво. Завдяки йому маємо можливість сьогодні дізнатись про обряди африканського народу [3, 5].

Джаз – це один із жанрів професійної музики, який виник на початку ХХ століття в південних штатах Америки в результаті взаємодії африканської та європейської танцювальної музики. Джерелами афро-джазу були імпровізаційні форми негритянської народної музики, зокрема спіричуелс, блюз, регтайм і танцювально-побутова музика білих переселенців [4, 25].

Розвиток афро-джазу триває і в ХХІ столітті. Сучасні хореографи досить часто міксують, включаючи в постановки балетні па, елементи румби, хіп-хопу.

Головна відмінність сучасного танцю та класичного балету полягає передусім у триманні хребта. Зокрема, у класичному балеті хребет виступає віссю всього тіла, віссю обертання та стрибка, але в сучасному танці все навпаки: хребет має бути м'який та розслаблений. Як і в класичному танці хребет є віссю руху, але ця вісь не завжди спрямована суворо вертикально, а дуже часто згинається та обертається в різних відділах [3, 6].

Особливе значення в хореографії афро-джазу-танцю має ритм, який характеризується вигідним групуванням і розподілом в просторі й часі різних акцентованих у виконанні основних і сполучних рухів, а також використання того чи іншого руху окремими частинами тіла. Він змінюється залежно від поставлених завдань. Сучасна музика, особливо джазова, монометрична за своєю структурою, тобто накладення різних ритмічних малюнків не відбувається, проте під час імпровізації того або іншого інструмента на основний, базовий ритм накладається ритм імпровізації. Це сприяло появі такого музичного поняття, як свінг – певній пульсації основного ритму, пов'язаного зі зміщенням мелодійного малюнка та ритмічної основи твору [5, 56].

Сучасний афро-джаз-танець являє собою поєднання стилістики, форм, зображально-виражальних засобів сучасного джаз-танцю з його африканським

Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

корінням. При цьому особливе значення має саме африканський танець, який є першоджерелом і містить у собі традиції танцювальної культури країн Африки, яка пов'язана передусім з полюванням і землеробством [1].

Відмінність між традиційним джазом та афро-джазом полягає в тому, що африканський танець несе в собі велике змістовне навантаження, а не має такої технічної віртуозності. У сучасний джаз-танець з афро-джаз-танцю перейшли всі найбільш головні принципи його рухової активності, а саме: принцип виконання рухів в ізоляції, поліритмії, поліцентрії, характерні ігрові й часом гротескові рухи, що імітують тварин або природні стихії.

На сьогодні в афро-джаз-танці використовують не тільки креативні елементи, а також окремі елементи класичного джаз-танцю, хіп-хопу й танцю контемпорарі. Особливе місце в сучасному афро-джаз-танці відводиться класичним джазовим поворотам, синкопованим ритмічним рухам, прогинам, синкопованим пробіжкам та крокам, завмиранням, позам і фіксованим па [5, 72].

Джаз є на сьогодні одним з найпопулярніших стилів не лише в музиці, а й в хореографії. В Україні джаз став розвиватись досить недавно, наприкінці ХХ століття завдяки хореографам, які шукали нові напрями й натхнення в колег із закордону.

Наприклад, такий стиль, як джаз-модерн-танець поєднує в собі два схожі за собою стилі танцю, а саме техніку класичного танцю та африканські танці. На тепер цей стиль вивчають у всіх закладах вищої освіти, що готують хореографів. Притаманними для цього стилю є також чітка координація і швидкість рухів.

Джаз-фанк – один із сучасних стилів танцю, який утворився завдяки поєднанню елементів джазу, стрип-пластики, а також хіп-хопу й вакінгу. Він характеризується зміною і різкістю рухів, також і плавними рухами. Джаз-фанк популярний і на теренах телебачення, цей стиль використовують під час зйомок кліпів відомих зірок, оскільки з кожного стилю взято найкращі з елементів, є можливість у цьому танці імпровізувати [6, 369].

Фольк-джаз є формою джазового танцю з елементами фольклорного танцю, який був сформований в 90-х роках ХХ століття. За допомогою цього стилю хореографи можуть розширити своє бачення і водночас поєднати зовсім різні стилі між собою, а саме народну хореографію і джазові елементи.

Бродвей-джаз-танець являє собою форму джазового сучасного танцю, і його часто використовують у мюзиклах. Характер виконання бродвей-джазу залежить від ідеї і стилістики самого мюзиклу.

Бродвей-джаз-танець має такі особливості: ритмічність, імпульсивність рухів, рухливість різними частинами тіла. Під час танцю може рухатись тільки одна частина тіла, а інші – ізольовані, також протилежність рухів. Роль танцівника полягає в тому, щоб уміло танцювати, при тому ще й співати, а також відігравати акторську майстерність. Важливо відчувати ритм і манеру виконання, і через емоцію та рух тіла передати сюжет мюзиклу [2, 136].

Отже, аналізуючи сучасні напрями хореографічного мистецтва, зазначимо, що більшість нових форм і видів сучасних танців пішли від афро-джаз-танцю

або мають елементи, які притаманні афро-джазу. Під час пошуку нових стилів танцю митці-хореографи почали синтезувати між собою різні стилі, утворюючи один цілісний танець, зі своєю технікою та манерою.

Література

1. Афро джаз – танець сучасного життя. URL: <https://jak.koshachek.com/articles/afrodzhaz-tanec-suchasnogo-zhittja-teatr.html> (дата звернення: 07.05.2024).
2. Плахотнюк О. Сценічні та побутові форми джаз-танцю. *Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка*. 2013. Вип. 10. С. 130–139.
3. Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури : колективна монографія / за заг. ред. О. А. Плахотнюка. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2020. 308 с.
4. Холов Т. Афро-джаз-танець, його національні особливості та рецепції. *Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку* : навч.-методич. посіб. / упоряд. О. Плахотнюк. Львів : Сполум, 2018. С. 24–29.
5. Шариков Д. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. *Історія та художня практика хореографічної культури* : монографія. Київ : КиМУ, 2013. Ч. II. 204 с.
6. Яцеленко А. А., Баканча Л. А. Поєднання джаз-танцю з іншими стилями в хореографії. *Молодий вчений*. 2020. №12. С. 368–370.

*Тіщенко Олена Миколаївна,
кандидат педагогічних наук,
доцентка кафедри хореографії
Харківського національного педагогічного
університету імені Г. С. Сковороди,
член Національної хореографічної спілки України*

*Ма Юйцзі,
здобувач
Харківського національного педагогічного
університету імені Г. С. Сковороди*

ОБРАЗ ЖІНКИ В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ: ЗАХІД – СХІД

Образ жінки в хореографії завжди був багатограним і відображав соціальні, культурні та історичні реалії свого часу. У сучасній хореографії образ жінки зазнав великих змін, особливо коли ми порівнюємо його трактування в західній та східній традиціях. Дослідимо, як саме сучасні хореографи західної та східної культур підходять до відображення жіночого образу, які відмінності та спільні риси можна виділити в їх роботах.

У хореографії Заходу, особливо в сучасному балеті та сучасному танці, образ жінки часто відображає ідеї емансипації, сили та індивідуальності. Сучасна західна хореографія характеризується значним акцентом на індивідуальність, силу

Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

та емансипацію жінки. Жіночий образ у західних танцювальних постановках відображає тенденції до гендерної рівності та особистої свободи. Жінка в західній танцювальній традиції все більше виступає як самостійний, незалежний персонаж, який може бути як ніжним і тендітним, так і сильним та владним [1, 3–12].

У класичному балеті жінку часто зображували як ефемерну, майже надприродну істоту (наприклад Одетта в «Лебединому озері» чи Жизель в однойменному балеті). Сучасні хореографи, такі як Марта Грем чи Піна Бауш, внесли у свої роботи нові аспекти жіночої ідентичності, показавши її складність та багатогранність: жінка постає багатогранною особистістю, здатною виявляти як силу, так і вразливість. Західні хореографи А. Алонсо, Матс Ек, Ролан Петі часто використовують свої роботи як платформу для дослідження і критики соціальних норм і стереотипів, пов'язаних із жіночою роллю. Вони звертаються до теми жіночої сили, боротьби за рівність та самовираження, незалежності та боротьби за права жінок [4, 123–152].

У західній хореографії образ жінки зазнав значних змін від класичного балету до сучасного танцю. У класичному балеті жінку часто зображували як ніжну істоту, втілення краси та грації. Цей образ був підкріплений такими класичними творами, як «Лебедине озеро» і «Спляча красуня». Сучасна хореографія, зокрема контемпорарі, значно розширила межі жіночого образу. Тепер жінка може бути сильною, незалежною, експресивною. Наприклад, творчість Марти Грехем або Піни Бауш часто зосереджується на внутрішніх конфліктах і емоціях жінок, показуючи їхню силу та вразливість. Західна хореографія часто відображає соціальні та культурні зміни. Феміністичні рухи та боротьба за права жінок значно вплинули на те, як хореографи зображують жінок на сцені. Це призвело до більшої різноманітності та складності жіночих образів, які тепер можуть включати різні аспекти жіночого досвіду.

У східній хореографії, зокрема в китайському, японському та індійському танцях, образ жінки також еволюціонував, але зберіг певні традиційні риси. Жіночий образ у цих культурах часто несе глибокий символічний зміст, пов'язаний з історичними та культурними контекстами.

У китайській танцювальній традиції жінку часто зображували як символ краси, витонченості та внутрішньої сили. Традиційні форми танцю, такі як Пекінська опера або класичний китайський танець, використовують складні костюми та реквізити, які підкреслюють ці аспекти [2]. Сучасні східні хореографи інтегрують традиційні елементи в нові контексти, створюючи складні образи, які відображають сучасні проблеми та ідеї. Наприклад, танцювальні вистави можуть звертатися до теми жіночої сили в умовах сучасного суспільства, часто зберігаючи при цьому традиційні рухи та символіку. Вони використовують усталені техніки та стилі, щоб відобразити сучасні проблеми та ідеї, зберігаючи при цьому культурну спадщину. Багато східних хореографів (Пічет Клунчун, Лі Хайнін, Чжен Хуаньмей) інтегрують традиційні елементи із сучасними підходами, створюючи нові способи вираження жіночого образу. Це поєднання традицій та інновацій надає особливої глибини й багатогранності танцювальним творам [3].

В обох традиціях сучасні хореографи прагнуть показати складність жіночої ідентичності, її силу та багатогранність. Однак підходи до цього можуть значно відрізнятися. Хоча образ жінки в західній та східній хореографії має свої унікальні риси, є і багато спільного, а саме:

1. *Рух і виразність*. Західна хореографія часто використовує вільніші форми руху для вираження емоцій та ідей, тоді як східна хореографія може залишатися ближче до структурованих, традиційних форм.

2. *Символізм і реквізит*. У східній хореографії великий акцент робиться на символічне використання реквізитів і костюмів, тоді як у західній хореографії основний акцент може бути на самих рухах і виразності танцюриста.

3. *Схожість та відмінності*. Хоча хореографія Заходу та Сходу можуть значно відрізнятися у своїх підходах, обидві традиції прагнуть дослідити глибину жіночого досвіду. Західна хореографія часто акцентує на індивідуальності та самовираженні, тоді як східна – на духовності та культурній ідентичності [5, 171–178].

4. *Вплив глобалізації*. Глобалізація та культурний обмін призвели до взаємопроникнення ідей та стилів. Це дає змогу хореографам з обох традицій взаємозбагачувати свої практики, створюючи більш універсальні та глибокі образи жінок.

Отже, образ жінки в сучасній хореографії є віддзеркаленням широкого спектру культурних, соціальних та історичних впливів. І західні, і східні хореографи прагнуть через свої роботи передати складність і багатогранність жіночого образу, використовуючи при цьому свої унікальні підходи й традиції. Спільна мета полягає в тому, щоб через мистецтво танцю показати силу, красу та глибину жіночої душі, незалежно від культурного контексту. Як у західних, так і в східних традиціях, хореографи продовжують досліджувати й переосмислювати жіночі образи, впливаючи на розвиток танцювального мистецтва. Ці зусилля сприяють глибшому розумінню ролі жінки в культурі та суспільстві, підкреслюючи важливість танцю як засобу вираження та комунікації.

Література

1. Андрощук Л. Хореографічне відтворення образу України (з досвіду роботи з творчим студентським колективом). *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2017. № 1. С. 3–12.
2. Сюе Лі. Створення персонажів у народному танці хань. *Голос Жовтої річки*. 2017. № 19.
3. Хан Тінтін. Інтеграція навичок у китайському народному танці. *Drama House*. 2019. № 16.
4. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія. Харків : ХДАК, 2007. С. 123–152.
5. Шабаліна О. Автентичний рух у сучасному хореографічному мистецтві. *Вісник Львівського університету*. 2015. № 16. С. 171–178.

*Максименко Анатолій Іванович,
старший викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка*

ТАНЦЮВАЛЬНЕ ВБРАННЯ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ КУЛЬТУРНИХ І СОЦІАЛЬНИХ ЗМІН

Танцювальне вбрання відіграє важливу роль не лише в мистецтві танцю, але й у відображенні культурних та соціальних змін, які відбуваються в суспільстві. Змінюючись протягом століть, воно відображає естетичні, економічні та політичні тенденції кожної епохи. У різні історичні періоди танцювальне вбрання було символом статусу, ідентичності та інновацій. Від традиційних народних костюмів до сучасного сценічного одягу – танцювальне вбрання несе в собі багатогарний контекст, що відображає еволюцію суспільних норм і цінностей. Вивчення цього аспекту дозволяє глибше зрозуміти, як танець та мода взаємодіють, створюючи унікальний культурний феномен, що є свідченням безперервного розвитку людства.

Розглядаючи танцювальне вбрання, звернемо увагу на те, що протягом історії воно відображало еволюцію суспільних уподобань, модних тенденцій та культурних впливів. Від традиційних стилів до сучасних експресивних форм – танцювальне вбрання не лише слугувало для практичних цілей, а й було мовою вираження ідентичності, стилю та соціального статусу. Слід зазначити, що спочатку танцювальне вбрання відображало формальність епохи. У традиційних бальних танцях XVIII–XIX століть чоловіки носили фраки та циліндри, а жінки – розкішні сукні з об'ємними спідницями, що відображало соціальний статус та естетичні вподобання того часу.

З розвитком музики й танцювальної культури змінилися і вимоги до вбрання. З появою рок-н-ролу та хіп-хопу з'явилися вільніші та енергійні стилі: джінси, кросівки та широкі футболки стали символами молодіжного бунту. Сучасні вуличні танцювальні стилі, як брейкданс і тектонік, надають широкі можливості для самовираження, роблячи одяг більш функціональним та адаптованим до активного руху. Отже, танцювальне вбрання не лише відображає, але й формує суспільні вподобання та модні тенденції, віддзеркалюючи культурні та соціальні трансформації [1, 87].

Наголосимо, танцювальне вбрання відіграє значну роль у вираженні етнічної ідентичності та культурної спадщини. Традиційні національні костюми з їхніми характерними кольорами, візерунками та тканинами відтворюють історію та дух народу, зберігаючи традиції і цінності. Їх часто використовують у фольклорних виступах та національних святах, де кожна деталь має своє значення. Водночас, з розвитком сучасного танцю традиційні елементи стали поєднувати із сучасним дизайном, створюючи унікальні образи, які відображають як минуле, так і сучасність культури [2, 201].

Танцювальне вбрання також може бути способом вираження культурного протесту. Воно відтворює та підтримує традиції і цінності, які можуть бути під

загрозою через сучасні соціальні або політичні тенденції. Танцювальне вбрання відображає етнічну приналежність та культурну спадщину, поєднуючи традиційні елементи із сучасним контекстом і виражаючи культурний активізм. Це не лише практичний засіб для танцівників, але й майданчик для вираження індивідуальності й творчого потенціалу, де кожен елемент вбрання створює унікальний образ і підкреслює особистість танцівника.

Вагомою складовою танцювального вбрання є колір, що відіграє важливу роль у створенні атмосфери та передачі емоцій через танець. Так, яскраві кольори виражають радість та оптимізм, темні – загадковість та інтригу. Кожен танцювальний номер має свою колірну палітру, що відображає його настрій та концепцію. Фасон вбрання також важливий для створення образу та вираження індивідуальності. Від силуету до текстури тканин – кожна деталь підкреслює сильні сторони танцівника та його унікальний стиль. Аксесуари та прикраси доповнюють образ, роблячи його більш виразним. Танцювальне вбрання відкриває безмежні можливості для вираження індивідуальності та творчого потенціалу танцівників. Воно не лише створює унікальний образ на сцені, але й відображає внутрішній світ виконавця, роблячи його виступ неповторним.

Танцювальне вбрання, крім естетичного та практичного значення, часто слугує інструментом соціального активізму. Використання символів або кольорів, пов'язаних з певними ідеями чи рухами, може впливати на глядачів і привертати увагу до важливих питань. Наприклад, символи та кольори, що асоціюються з гендерною рівністю, можуть виражати підтримку рівних прав для всіх гендерів. Танцівники можуть використовувати прапори, символічні малюнки або спеціально розроблені костюми для привернення уваги до цього питання. Використовуючи символічні образи та кольори, танцівники надають своїм виступам голос для соціальних рухів [3, 67].

Зазначимо, що сучасні технології та матеріали революціонізують танцювальне вбрання, перетворюючи його на виразне мистецтво та інноваційний символ. Більш того, технологічний прогрес впливає на виробництво й дизайн, від вибору матеріалів до конструкції та функціональності. Таку думку ми пояснюємо тим, що використання високотехнологічних тканин, які забезпечують вентиляцію та відведення вологи, підвищують комфорт під час тренувань і виступів. Безшовні та еластичні матеріали створюють вбрання, що ідеально облягає фігуру та не обмежує рухів, що особливо важливо для танцівників.

Розвиток електроніки та інтеграція сенсорів у танцювальне вбрання відкривають нові можливості. Сенсори реєструють рухи та передають дані для аналізу техніки, а світлодіодні елементи створюють ефекти світлового шоу, додаючи динаміки та виразності виступам.

Отже, можемо аргументувати, що технологічні інновації в танцювальному вбранні розширюють можливості для творчості та виразності. Використання передових технологій покращує якість і функціональність вбрання, додаючи новий вимір виступам і роблячи їх захопливими для глядачів. Танцювальне вбрання відображає соціальні, культурні й технологічні тенденції сучасного суспільства. Від структурованих костюмів до сучасних технологічних інновацій,

Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

воно є важливим елементом виступів та самовираження танцівників, символізуючи їхню культурну ідентичність та стаючи творчим інструментом завдяки технологічному прогресу. Таке вбрання поєднує в собі естетичність, індивідуальність і соціальний контекст, роблячи кожен виступ унікальним та незабутнім.

Література

1. Долеско С. Мистецтвознавчий трансфер українського народного вбрання у державних протокольних заходах. *Вісник Національної академії культури і мистецтв*. 2021. № 1. С. 84–89.

2. Король Н. Народні традиції в моделюванні дитячого одягу: історичний досвід українських дизайнерів. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2015. Вип. 26. С. 198–209.

3. Костельна М. Локальна специфіка відображення етномотивів у колекціях дизайнерів українських будинків моделей 1970-х років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наук. записки Рівненського держ. гум. ун-ту*. 2013. Вип. 19 (1). С. 66–69.

*Шевченко Олена Григорівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри вокального мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ГЛОБАЛІЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ТЕАТРАЛЬНОГО СВІТУ В ЧЕСЬКІЙ РЕСПУБЛІЦІ

Глобалізація – це процес всесвітньої економічної, політичної та культурної інтеграції та уніфікації, процес об'єднання значної кількості країн, народів у межах регіону, країн, світу для досягнення спільних цілей. Культурна глобалізація «розширює можливості» своєї рідної репрезентації різноманітних культур для світової спільноти, і таким чином дає можливість стати більш відомими та доступними, вийти за межі етнічних або національних кордонів.

Уперше термін «глобалізація» в значенні «інтенсивної міжнародної торгівлі» наприкінці 1850-х років вжив К. Маркс у листі до Ф. Енгельса. В 1961 році термін зафіксовано в англомовному словнику. Сучасну популярність і широкий вжиток терміну приписують професору Гарвардської школи бізнесу (м. Бостон, штат Массачусетс, США) Т. Левітту (1925–2006; Німеччина – США), який у 1983 році опублікував статтю «Глобалізація ринків» [2, 4].

Культурна глобалізація – означає залучення значної частини людства в єдину відкриту систему суспільно-політичних, економічних та культурних зв'язків, з однаковими прагненнями та ідеями, що виникли на основі модерних засобів інформатики та комунікації [1, 2023]. Це допомогло різноманітним культурам стати більш відомими та доступними, вийти за межі етнічних або національних кордонів.

Театральне мистецтво завжди відігравало важливу роль у процесі популяризації тієї чи іншої культури до мистецького загалу. Поміж усього іншого, коли в туристичних спогадах постає Чеська Республіка, то, зазвичай, у пересічній людини виникає стійка асоціація, що Чехія – це країна, багата на історичні місця, культурні пам'ятки, мальовничі гори та якісне пиво. Проте при більш уважному знайомстві можна дізнатися, що Чехія, особливо південний її регіон (Південно-Моравський край), посідає одне з провідних місць у європейському культурно-мистецькому житті. Так, Брно – столиця Південної Моравії, що межує з Австрією, це друге за розміром місто в країні, яке ще називають культурною столицею Чеської Республіки.

Цікаво, що в місті Брно, у якому проживає понад 500 тисяч населення, протікає надзвичайно цікавий полікультурний процес, представлений цілою низкою театральних фестивалів. У ньому бере участь велика кількість як вітчизняних, так і зарубіжних театрів. Проаналізуємо найбільший театральний фестиваль Чеської Республіки – Divadelní svět Brno («Театральний світ Брно»), що являє собою унікальне поєднання співпраці Національного театру Брно, Divadlo Husa na Provazku (Театр Яна Гуса), Mestkeho Divadla Brno (Міського театру Брно), Divadla Radost (театр «Радість»), Divadlo Polarka (театр Поларка), Jamu Art Scenes та ін. [3, 24].

Фестиваль Divadelní svět Brno («Театральний світ Брно»), який у свій час досить швидко отримав статус міжнародного, завжди насичений виставами з чудовою драматургією, камерними проектами, танцювальними виставами з новітніми спецефектами сценічного світло- та звукооформлення, класичними театральними постановками для дітей. Особливої уваги заслуговують супроводжувальні майстер-класи від професіоналів, якими, як правило, завершується основна програма фестивалю.

Щороку фестиваль Divadelní svět Brno наповнюється виставами, які переплітаються драматургічними лініями, які розвиваються то бурхливо й несподівано, то комічно, зі специфічним чеським гумором (як правило чорним), що відбивають актуальні соціальні теми.

Провідною темою Divadelní svět Brno, який проходив з 17 по 28 травня 2024 року, був слоган: «Єдине, що постійне – це зміни!». Цього ж року вже в'ятнадцяте в місті Брно під єдиним дахом було зібрано понад 70 вистав з Чехії, ближнього й дальнього зарубіжжя. Головною ідеєю цього року стала тема родини. Адже на багатьох рівнях вона зараз йде в потоці суспільних та політичних змін, коли відбувається переоцінка того що, кого і за яких умов людина готова вважати своєю сім'єю. Зараз, як ніколи, це слово набуває нового значення для подальшого захисту традицій та етнічних кордонів [3, 56].

Отже, на прикладі аналізу театального руху в Чеській Республіці та фестивалю Divadelní svět Brno актуалізовано питання культурної глобалізації, яка на сьогодні є надзвичайно актуальним питанням, що тісно пов'язане з питаннями культурної асиміляції і трансформації, які можна віднести до найактуальніших у переліку наукових досліджень про культуру. Ці процеси є важливим

Секція 1. Історія та теорія хореографічного мистецтва

причинно-наслідковими моментами культурної трансформації, історичної змінюваності культури й результатів взаємодії різноманітних соціокультурних пластів.

Література

1. Глобалізація як історико-філософський фактор. Поняття та види. 2023. URL: <http://www.bses.in.ua/uk/> (дата звернення: 14.12.2023).
2. Культурна глобалізація та її значення. 2023. URL: <https://www.confcontact.com/> (дата звернення: 14.12.2023).
3. NDBrno. 2024. URL: <http://www.ndbrno.cz> (дата звернення: 19.06.2024).

Секція 2

ХОРЕОГРАФІЧНА ПЕДАГОГІКА

*Тараканова Аліса Павлівна,
провідна фахівчиня, хореограф
ДНУ «Інститут модернізації змісту освіти» МОН України*

ТАНЕЦЬ – ЦЕ РУХ ЗА ЗДОРОВ'Я

Український народ створив своє самобутнє, оригінальне хореографічне мистецтво, у якому танець є одним із дієвих засобів виховання молодого покоління. Він сприяє вихованню високої внутрішньої культури особистості, її високих морально-етичних якостей, що впливає на її гармонійний фізичний розвиток.

У системі художнього виховання дітей одне з найважливіших місць посідає мистецтво хореографії. Величезний вплив хореографічного мистецтва й потяг до нього дітей зумовлені синтетичною його природою. Особливості мистецтва танцю полягають у тому, що зміст будь-якого твору розкривається через пластику людського тіла. Виконавець передає суть музичного твору своєрідним музично-пластичним рухом. Такі чинники, як музика, пластика, ритм, елементи живопису та драматичного мистецтва приваблюють учнівську молодь. Та, крім суто образного, мистецького впливу, хореографія як жоден з видів мистецтва, дає можливість сучасним дітям вгамувати спрагу в русі. Оскільки танець – це вид мистецтва, у якому засобами створення художнього образу стають *рух і положення людського тіла*, головний елемент, який становить основу танцю, – «тілоположення». Перехід з одного «тілоположення» в інше, їх зміна створюють рух [4, 48–49].

Розвиток людства на сучасному етапі виявив наявність соціального запиту на зміцнення здоров'я людей (духовного, психічного, фізичного), які мають бажання перетворити себе в талановиту особистість, гармонійну частину Всесвіту. Всебічно розвинута здорова особистість здатна ставити перед собою гуманні та перспективні творчі завдання, які зможуть поповнити культурні, наукові та соціальні ресурси нашої держави. У сучасних умовах актуальним стає художній і фізичний розвиток дітей, який забезпечується художньо-естетичним і фізкультурно-оздоровчим напрямом. Між сучасними видами спорту та хореографічним мистецтвом багато спільного – це фізичний розвиток особистості, в основі якого – рух, який використовують на практиці різними прийомами та обсягом їх використання в процесі навчання. Танці розглядають як засіб оздоровлення дітей, оскільки вони сприяють формуванню постави, що забезпечує комплексне оздоровлення суглобів та опорно-рухового апарату, розвивають швидкість реакції та витримку, м'язову силу і пам'ять, координацію рухів.

Секція 2. Хореографічна педагогіка

Таким чином доведено: *танці – ідеальний засіб для формування здоров'я людини*, найважливіший засіб розвитку основних фізичних, психофізичних якостей та особистісних властивостей дітей та учнівської молоді, необхідних для продуктивної діяльності конкурентоспроможного фахівця в сучасних умовах. І, нарешті, унікальне призначення хореографії – створювати красу тіла, душі, людських стосунків. За всю історію свого буття свідомо чи несвідомо людина прикрашала себе, намагаючись увиразнити свій зовнішній вигляд, який відображає морально-естетичне ставлення людини до власного тіла, духовності, бажання підкреслити своє соціальний стан, справити враження на іншу людину засобами естетичного впливу та виховання. Хореографічне мистецтво не тільки вражає красою видовища. Головна його мета – це формування гарного тіла та виховання естетично розвиненої особистості [4, 50–51].

Саме розуміння виховання дітей в аурі мистецтва, основу якого становлять традиції культури нашого народу, духовні надбання наших пращурів, відчуття краси й здоров'я молодого покоління, дало змогу педагогам-хореографам створити навчальні програми діяльності з різних жанрів хореографічного мистецтва, які в основі своїй зорієнтовані на здоровий спосіб життя учасників як у колективі, так і повсякденному житті. Відомі з них – програма курсу «Хореографія» за вибором (1–4 класи), укладач А. Тараканова; «Збірник навчальних програм з позашкільної освіти художнього напрямку хореографічного профілю», загальна редакція Ю. Когана; комплексна навчальна програма з позашкільної освіти «Спортивна сучасна хореографія», загальна редакція Г. Шкури [1, 14–21].

Мистецтво хореографії – явище загальнолюдське, яке має багатовікову історію розвитку. Завдання хореографічного виховання полягає, по-перше, у тому, щоб ознайомити вихованців з кращими зразками танцювального мистецтва, яке дає можливість розвивати в них художню культуру, смак, уміння помічати прекрасне в навколишньому світі; по-друге, вчити вихованців основам танцювального мистецтва, формувати в них необхідні знання, уміння та навички в цій галузі згідно з їх віковими особливостями.

Навчання і виконання танців – це велика емоційна і фізична праця. Мета хореографічного навчання в освітніх закладах – сприяти естетичному вихованню і фізичному розвитку учнівської молоді. Основний зміст навчальних програм для занять в групах хореографічних колективів становить формування знань про культуру фізичного розвитку, особисту гігієну, вироблення навичок охайного ставлення до свого особистого та концертного одягу, виховання виконавської дисципліни тощо. Кожне завдання, яке вивчають вихованці, має відповідати їх розумовому та фізичному розвитку, естетичним потребам і віковим особливостям. Завдання керівника – дати вихованцям початкову хореографічну підготовку, виявити їх нахили і задовольнити їх потребу в руховій активності, розвинути почуття ритму, танцювальну виразність, координацію рухів і на цій основі виховати художній смак, уміння сприймати твори мистецтва.

Система виховання засобами мистецтва хореографії пов'язана з естетичною категорією прекрасного. Виникнення класичного танцю і системи його тренінгу (класичного екзерсису) пов'язане з поєднанням взаємопроникливих

форм античної скульптури й достовірних народних танців. Екзерсис класичний як основа розвитку рухового апарату й набуття форми та як основа підготовки до виконання танців є навчально-тренувальним комплексом, спрямованим не тільки на гармонійний розвиток тіла, а й на виконання танців різних національностей, жанрів і стилів. Одна із головних рис класичного екзерсису – здатність виправляти фізичні вади фігури дітей (сутулість, клишоногість, недостатність м'язової сили), створювати гарну фізичну форму тіла, підтримувати правильну поставу. Одним з основних видів у змісті навчальної роботи з танцю є засвоєння рухів народно-сценічного танцю, основу якого становлять елементи народних танців. Екзерсис народно-сценічного танцю складається зі спеціального танцювального тренінгу, відмінного від класичного екзерсису, і продовжує розвиток рухового апарату вихованців до оволодіння специфічною пластикою народних танців. Народний танець відрізняється більшим діапазоном рухів, танцювальних ракурсів. Оскільки екзерсис є основою танцювальної освіти у формуванні пластичної культури виконавців, то аксіомою має бути, що танцювальний екзерсис:

- позитивно впливає на виправлення фізичних вад, виховує м'язовий апарат, правильну поставу, координацію рухів;
- є основним тренувальним комплексом;
- має спиратися на професійну хореографічну методику з урахуванням фізичних показників вихованців [2, 34].

Щоб вихованці усвідомлено виконували танцювальні вправи екзерсису, керівник має роз'яснити їм, як певні вправи впливають на їхній організм. Необґрунтована зміна вправ призводить до недостатнього розвитку м'язів, суглобів, зв'язок, а іноді до травматизму, тому слід чітко розуміти ступінь допустимих навантажень на організм вихованця.

Вдосконалення елементів екзерсису – складний процес. Навичка до виконання танцювальних елементів формується в результаті розумової діяльності вихованця, який спрямовує свою волю, увагу, пам'ять на виконання поставленого завдання. Важливу роль у популяризації танцювального мистецтва серед дитячої аудиторії відіграє ще й те, що танець сприяє вихованню почуття краси спільних дій, товаришування, привчає до дисципліни та виховує в них правила етикету, що дуже важливо для вихованців, вчить переборювати фізичні й моральні труднощі [3, 10].

Танцювальне мистецтво для молоді – це не легковажна забава, не пуста втіха, не спосіб заповнити абичим дорогоцінний час. Танець – це важливий дієвий засіб духовного і фізичного розвитку нашої молоді.

Література

1. Музика і рух та художня праця : програма інтегрованих курсів навчання у початкових класах середньої загальноосвітньої школи. Київ : Радянська школа, 1990. С. 14–21.
2. Бойко Петро. «Ростити дітей щасливими». Вінниця : Твори, 2022. 335 с.
3. Тараканова А. Танець – це рух за здоров'я. *Освіта*. 2004. № 47. С. 9–11.
4. Тараканова А. Формування пластичної культури дітей засобами танцювального мистецтва. *Мистецтво та освіта*. 2006. № 4. С. 48–51.

*Годлевський Володимир Олександрович,
аспірант і провідний концертмейстер кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В НАРОДНО-СЦЕНІЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Краса та багатогранність танцю глибоко вражає та захоплює широкий пласт аудиторії поціновувачів хореографічного мистецтва. Найпростішими та найближчими до сприйняття вважаються пісенні та танцювальні композиції, які беруть початок з народного фольклорного середовища. Художнє наповнення фольклорної музики, яке має весь спектр емоційного наповнення та почуттів, використовують у хореографічних постановках сучасного часопростору. Це граціозність, завзятість, лірика, характерність, жартівливість – почуття, якими наповнені народні танці і які становлять художню першооснову фольклорних зразків народів світу.

Значну кількість композицій танцювального жанру, які використовують концертмейстери в роботі з хореографічними постановками, обробили або написали українські аранжувальники та композитори із застосовуванням стилізації музичного матеріалу, що мало активне поширення в музичному мистецтві другої половини ХХ століття. У контексті акордеонно-баянного концертмейстерського аспекту в народно-сценічній хореографії ХХІ століття можемо зробити висновок про важливість застосування та використання регіонального фольклорного музичного мелосу.

Вагомими творчими роботами для опрацювання пісенного й танцювального матеріалу є композиторські надбання В. Власова [1], К. Мяскова [2], В. Підгорного [3], М. Ризоля [4] та ін. Звернення до обробок народних мелодій, транскрипцій музики до народних танців зумовило появу цінного нотного матеріалу, який оригінально використовують з художньою метою в постановчій роботі хореографічних ансамблів.

Це доводить важливість внеску композиторів акордеонно-баянного мистецтва в розвиток та опрацювання танцювальних жанрів. Поєднання редакторської і режисерської ідей паралельно з композиторською інтерпретацією дозволяє розширити горизонти художньо-стильових задумів у хореографічних постановках сучасного часопростору.

Музичний регіональний фольклор додає нові барви при створенні новітнього хореографічного матеріалу. Концертмейстер має враховувати етнографічні особливості музики, відповідно до регіонів України: Полісся, Наддніпрянщина, Слобожанщина, Запоріжжя, Таврія, Поділля, Волинь, Галичина, Буковина, Карпати. У цих місцевостях сформувались різні танцювальні стилі виконання, мелодичні особливості, а також ладо-гармонічне та ритмічне забарвлення. Крім того, етнографічна територія поділяється на менші частини, у яких і важливий пошук первинної музичної сировини для більш ґрунтовного аналізу та застосування у музичному супроводі під час роботи над художньо-стильовою палітрою хореографічного матеріалу.

Як приклад розглянемо Карпатський регіон. Його можна умовно поділити на три частини: Прикарпаття, Карпати та Закарпаття. У цих частинах проживають представники етнографічних груп: бойки, лемки та гуцули, серед яких розвинулись притаманні танцювальні стилі. У ладо-гармонічному розумінні музичному гуцульському фольклору притаманні гуцульський (натуральний) лад, імпровізація, своєрідна мелізMATика та ритміка. Характерною візитівкою представників гуцульської танцювальної культури став аркан – український народний гуцульський танець, який виконує чоловічий склад і який територіально поширений на Івано-Франківщині, Закарпатті та Чернівеччині.

Застосування фольклорних елементів (ритміка, мелізMATика, лад, імпровізація та автентика) у концертмейстерській діяльності сприяє створенню доречного музичного супроводу до хореографічного малюнка. Використання первісного музичного матеріалу увиразнює художньо-стильові ознаки танцю, допомагає розкрити задум композиції.

Отже, роль концертмейстера в народно-сценічній хореографії є важливою для розкриття художньо-стильових ознак хореографічної композиції. Бажання представити українській фольклор у первинному вигляді, представлення української культури у світі, а також збереження національних традицій для нащадків ставлять перед концертмейстером завдання максимально високо оцінити важливість пошуку, підбору та застосування музичного матеріалу при роботі з хореографічними постановками.

Література

1. Власов В. Ноти для баяна та акордеона. URL: https://accordion.org.ua/authors/viktor_vlasov (дата звернення: квітень 2024).
2. Мясков К. Bandura Space URL: <https://banduraspace.com/library/> (дата звернення: квітень 2024).
3. Підгорний В. Український музичний світ. URL: <https://musical-world.com.ua/artists/pidgornyj-volodymyr-yakovych/> (дата звернення: квітень 2024).
4. Ризоль М. Ноти для баяна та акордеона. URL: https://accordion.org.ua/collections/mikola_rizol_ukrayinski_narodni_pisni_v_perekladenni_dlya_bayana (дата звернення: квітень 2024).

*Ганон Ганна Володимирівна,
магістерка хореографії,
керівниця Танцювальної студії Tandem dance•sport*

ТАНЦЮВАЛЬНА СТУДІЯ TANDEM DANCE•SPORT

У вересні 2013 року я, випускниця Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заснувала Танцювальну студію Tandem dance•sport, яка функціонує вже десять років.

Колектив починав свою діяльність у «Клубі за місцем проживання “Романтик”», де відбулись перші кроки, пошуки, перемоги.



TANDEM
dance • sport

Секція 2. Хореографічна педагогіка

Згодом було прийнято рішення змінити форму діяльності з державної на приватну та здійснити передислокацію колективу на іншу базу. З вересня 2023 року Танцювальна студія Tandem dance•sport перебуває на власному забезпеченні, що дало змогу працювати безперервно й систематично [2].

У танцювальній студії викладають різні хореографічні стилі та напрями:

- дитяча хореографія;
- modern;
- jazz;
- hip-hop;
- k-pop;
- shuffle;
- спортивний танець та ін.

Також фітнес-програми:

- акробатика;
- пілатес;
- йога;
- леді данс [1].



Зараз у студії навчається більше 100 дітей 4–15 років, працюють 11 дитячих, 3 дорослих групи та 9 тренерів. Студія має два хореографічні зали, які оснащені професійним обладнанням та інвентарем. У роботі з дітьми обов'язково враховують вік, підготовку та здібності вихованців. Наприклад, з малечю це обов'язково партерна гімнастика. Далі впроваджується танець модерн, після опанування азів якого починають більше приділяти увагу сценічній діяльності. Постановку концертних номерів здійснюють як тренери студії, так і запрошені авторитетні хореографи. У колективі є костюмер і дизайнер концертних костюмів [1].



Танцювальна студія Tandem dance•sport активно бере участь у професійних та аматорських змаганнях, міжнародних і всеукраїнських мистецьких конкурсах. Колектив є лауреатом призових місць та володарем Гран-прі [2].

Вдячна кафедрі хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв за набуті знання, які допомагають в роботі за обраним фахом.

Література

1. Tandem dance studio. URL: https://www.facebook.com/AnnaGaponTandem/?locale=ru_RU (дата звернення: 17.05.2024).
2. Tandem dance studio. URL: <https://www.instagram.com/tandemdancestudio/> (дата звернення: 17.05.2024).

*Науменко Оксана Анатоліївна,
кандидат психологічних наук,
доцент кафедри артменеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ТВОРЧЕ МИСЛЕННЯ І СУЧАСНІ МЕТОДИ ЙОГО ФОРМУВАННЯ В ХОРЕОГРАФІВ

Важливим завданням розвитку творчого мислення в хореографів є формування якісно нових, не набутих раніше цінностей (нові твори мистецтва, необхідними компонентами для усвідомлення яких є фантазія, уява, психічний зміст якої міститься у створенні образу кінцевого результату творчості).

Пізнання світу мистецтва через нестандартне, творче мислення вимагає в хореографів застосування особистісного підходу, що передбачає варіативність виконання відповідно до індивідуальних схильностей виконавця та цілеспрямоване розширення творчих здібностей.

Творче мислення – це один з видів мислення, що характеризується створенням суб'єктивно нового продукту, які стосуються мотивації, цілей, оцінок та змісту такої когнітивної продуктивної діяльності, як: вирішень завдань, вміння спілкуватися з іншими, в експериментуванні, у будь-якій сфері знання, науки, мистецтва. Творче мислення – це вид мислення, який ґрунтується на високій інтелектуальній активності й ставленні до творчості як до цінності на основі творчої уяви [3, 223].

У статті «Тонус людини і готовність до творчості» В. Клименко стверджував, що практично в кожній здоровій людині потенційно започаткований механізм творчості. Більше того, він включається в роботу мимовільно, коли людина стикається із завданням, яке щонайменше має в собі невідоме.

Людина здатна до творчого натхнення саме тоді, коли детермінантою її розвитку є тонус, вважав В. Клименко. Причому під тонусом мається на увазі підвищена активність життя людини. Людина в цьому психічному стані здатна витримувати тривалі напруження психічних функцій, для яких характерні дуже мала стомлюваність та незначні енергетичні витрати організму. Маючи максимум тонусу, людина здатна до творчого натхнення, мінімум – має астеничний тонус, переживає фізичну й психофізіологічну слабкість, безсилля [1, 53]

На підтвердження цієї теорії гість авторської програми Оксани Науменко «Колесо любові» на Емігрантському радіо Кадученко Михайло Григорович, художній керівник Народного ансамблю народного танцю «Київ-Політ», стверджував, що детермінантою творчого мислення учасників колективу був саме тонус, який був виражений у любові до танцю, шануванні народного мистецтва, яку він назвав криницею, з якої черпають наснагу. Лексика колективу, вважав М. Кадученко, хореографічна культура є одними з кращих у світі. Варто зазначити, що учасники колективу особливі тим, що їхній вік починається з 27 років, а також є учасники, яким більше 55 років. А також цікавий факт: всі учасники

Секція 2. Хореографічна педагогіка

колективу мають вищу освіту, а деякі й дві. На думку пана Михайла, це свідчить про те, що в колективі інтелігентні учасники, з високою внутрішньою культурою. Отже, те, як і заради чого працює детермінант, залежить від тону душі і тіла: гармонія душі і тіла створює умови для максимальної продуктивності у творчості [4].

На думку М. Неофіти, сучасність – необхідний компонент істинного мистецтва, втілення в хореографії ідей, тем, образів, почерпнутих із сучасної дійсності. Сучасність – необхідний органічний компонент істинного мистецтва, без нього воно стає чужим і незрозумілим глядачам. Ідеї сучасності в минулому, як правило, виражались не через безпосереднє відтворення навколишнього життя, а через сюжети міфологічні, казково-легендарні, фантастичні, історичні, які, однак, одухотворювалися хвилюваннями й почуттями людей певної епохи. Помилково зводити сучасність тільки до якої-небудь однієї сторони мистецтва, у кращих творах вона проявляється цілісно, у єдності змісту і форми [2, 90].

Сучасність у хореографії є міцним стимулом для розвитку виконавської майстерності, формування творчої індивідуальності артистів.

У результаті теоретичного аналізу отриманої інформації щодо основ формування нових уявлень особистості про творче мислення можемо стверджувати, що формування детермінант для розвитку творчого мислення хореографів є одним з найважливіших у ланцюгу мисленнєвої діяльності.

Література

1. Клименко В. В. Тонус людини і готовність до творчості. *Соціальна психологія*. 2009. №6 (38). С. 37–53.
2. Неофіта М. М. Хореографічне мистецтво України. Дрогобич : Коло, 2020. 108 с.
3. Пасічник І. Д., Каламаж Р. В. та ін. Психологія мислення / за ред. І. Д. Пасічника. Острого : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2015. 560 с.
4. Художній керівник Народного ансамблю танця «Київ-Політ» Михайло Кадученко. URL: <https://youtu.be/MmUF4ZsDJaY?si=ndicXwZubFIX4nc9> (дата звернення: 03.05.2024).

Білошкурський Володимир Степанович,
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри хореографії
Українського державного університету імені М. П. Драгоманова

УКРАЇНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ «ГОПАК» КРОКУЄ СВІТОМ

Танцювальне мистецтво є одним зі скарбів самобутньої культури українського народу. Кращі художні зразки танцювальної культури збережені і є невід'ємною частиною мистецького життя України. Запальні й ліричні, нестримні та повільні танці демонструють високу й самобутню культуру українського народу.

Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі, 06–07 червня 2024 р.

Хореографічні колективи своєю творчістю прославляють українське народне танцювальне мистецтво, завойовуючи палких шанувальників на всіх континентах світу.



Розвиток сучасного українського народного хореографічного мистецтва не можливий без знання історичних витоків. Минуле країни свідчить про славетні військові перемоги, що зафіксовано народною хореографічною творчістю в козацькому танці «Козак», швидкому й запальному парному – «Козачок», старовинному – «Гайдук», жартівливому – «Чумак», односкладних танцях, що отримали назву за основним рухом: «Тропак», «Голубець» тощо. Більш як за чотири століття козащини українська народна хореографія збагатилася творчістю запорізьких козаків, які відображали у танцях своє вільне, але суворе ратне життя [3, 15]. Але, безперечно, найулюбленішим старовинним народним танцем є «Гопак»,

Секція 2. Хореографічна педагогіка

який виконували на той час тільки чоловіки, демонструючи мужність і військову вдачу козацтва.

Чоловічий український народний танець «Гопак» виник у певний час, за певних умов і в певному середовищі: під час існування Запорізької Січі його виконували воїни-козаки, які мали відповідну військову підготовку, були фізично загартованими та витривалими. Уміння гарно та вправно танцювати для запорожця було справою честі: танцювальні рухи виконували не лише для задоволення та розваги. Це був певний вишкіл воїна-козака: за допомогою танцю юнаки навчалися військовому мистецтву. У народі говорили: «Козак танцює, як на коні гарцює». У цьому прислів'ї мали на увазі й козака, який вдало виконував рухи військового танцю «Гопак».

Свою назву – «Гопак» – козацький танець отримав за основним рухом, який тлумачать, як стрибати, бити. Виконавці широко демонстрували різноманітні стрибки, «плазунці», «щупаки», «млинки», «присядки», «голубці» [3, 11].

Фольклорист А. Гуменюк описує як «Гопак» чоловічий танець, який можуть виконувати один чи кілька танцюристів. Заздалегідь визначеної композиційної побудови танець не має, він базується на імпровізації. Завдання кожного виконавця – якнайкраще і якнайдотепніше виконати ті чи інші танцювальні рухи, не заважаючи іншим танцівникам. Темп виконання помірний, рухи виконують швидко, з поступовим прискоренням, що веде до кульмінації-фіналу [2, 191]. Головною ідеєю танцю «Гопак» було змагання, яке відбувалось між окремими танцівниками-козаками, що демонстрували, вихваляючись, один перед одним свою спритність, силу та витривалість. Перетанцювуючи рух за рухом, запорожці вдавались до виконання карколомних елементів, підбадьорюючи суперника до більш складних рухів. У такому танцювальному завзятому протистоянні козаки виконували різноманітні стрибки, присядки, кружляння.

Часи Запорізької Січі вже давно минули, але все, що пов'язане із січовиками, сьогодні вкрай актуальне та набуло романтичного ореолу. Сучасна молодь намагається в усьому наслідувати легендарних запорожців, для яких першою ознакою козацтва було вміння танцювати по-козацькому – правильно, упевнено, відчайдушно, щоб «аж земля вгиналася» і водночас невимушено, з почуттям самоповаги [3, 24].

Велике значення для сценізації українського народного танцю мали записи народної творчості, які здійснили такі дослідники, як: В. Авраменко, Р. Герасимчук, А. Гуменюк, В. Верховинець, В. Купленик, А. Богород, К. Василенко й ін. Зокрема, В. Авраменко у виданні «Національний танець» фіксує танець під назвою «Гопак колом з вільним солом», «Гопак парубоцький» [3, 33]. Саме на основі матеріалів цих авторів були створені варіанти українського народно-сценічного танцю.

У сценічному варіанті танець «Гопак» стає парно-масовим танцем і має сталу композицію. Традиційно початком танцю є вихід усіх танцівників, які стрімко рухаються по сцені. Поступово із загальної маси відокремлюються пари, трійки, групи, що виконують танцювальні «па» окремо. Хлопці демонструють силу і спритність, а дівчата весело їх підбурюють. Чоловічі бурхливі

танцювальні рухи змінюються жіночими ліричними комбінаціями. Фіналізує виступ загальне виконання спритних і технічно складних елементів на тлі емоційного підйому.

За ідейно-емоційним змістом оновленого танцю «Гопак» музичний супровід під час виконання змінює свій характер, відповідно, до чоловічого – мужньо й героїчно, жіночого – ніжно і лірично та загального виконання – радісно й запально. Музика розкриває хореографічний образ танцівників, увиразнюючи рухи, фігури танцю та його емоційне забарвлення. Живе сплетіння різноманітних рухів у фігурах, що змінюються, формує вишуканий хореографічний малюнок народно-сценічного танцю.

Український народний танець «Гопак» має свою лексику, власні характерні рухи та їх комбінації, які варіюються залежно від задуму постановника. Це здебільшого рухи суто чоловічі, їх виконання потребує не лише майстерності, фізичної сили та витривалості, а й спеціальної спортивно-акробатичної підготовки.

У сучасному українському народно-сценічному танці простежується розширення структури традиційних танцювальних рухів: окрім основних присядок, додалися і віртуозні розтяжки, присядки-розніжки, які мають різновиди, але найбільш різноманітними стали повзунці. У козацькому танці зросла кількість «револьватів», «млинків», «відсічок», «голубців», «підбивок» й ін. Такі рухи потребують значної координації тіла, його стійкості та балансу, тобто спеціальної хореографічної та фізичної підготовки. Надзвичайно важливою під час виконання такого віртуозного руху є необхідність зафіксувати потрібну позу в мить найвищого злету, а таке вміння формується лише внаслідок наполегливих тренувань. До цих рухів слід віднести як традиційні: повітряні кільця, шупак, повітряну розніжку, так і нові: прихід після подвійного повітряного туру в повний шпагат, у розніжку в повороті. Новоутворенням є і повзунець з опорою на чоло, різновиди закладок-підсікань й ін. Необхідно зазначити, що для виконання цих рухів потрібна спортивно-акробатична підготовка танцівників, яка потребує залучення до процесу навчання відповідних фахівців і методик.

Лексика народного танцю «Гопак» природна й безпосередня, вона є наслідком єдності змісту та форми хореографічного твору. Тому козацький танець необхідно ускладнювати акробатичними трюками раціонально й виважено, вони мають бути виправдані розвитком дії та підкреслювати своєрідність «Гопака» [3, 35–38].

Є. Приступа і В. Пилат у виданні «Традиції української національної фізичної культури» стверджують, що танець «Гопак» походить від національної боротьби, так званого «бойового танцю» запорізьких козаків [6, 45]. На їхню думку, «Гопак» – це свого роду «українське ушу»; і цю теорію підтверджує те, що недавно було започаткований новий вид національної боротьби – «Бойовий гопак».

В українській мові є слово – *герць*. Герць придумали запорізькі козаки, і вони були єдиними, хто його використав у війні. Герць – це нахабна смерть в людській історії, найкращий момент у житті українського воїна. Перед початком бою, коли війська вже вишикувались, кілька козаків групувалися і йшли

Секція 2. Хореографічна педагогіка

вперед, у бік супротивника, прямо в зону досяжності кулі. Там, під кулями та гарматними ядрами вони зупинялися. Починався герць – танець зі смертю.

Козаки знущалися з ворога. Вони сміялися, кричали, вигукували образливі фрази, пританцьовували під кулями, намагаючись роздратувати супротивника. Нерідко це вдавалося, і розлючені вороги зривалися зі своїх позицій, ламаючи ряди, аби стерти, заткнути, знищити нахабних українських вояків. І наривалися на шалений вогонь козацьких мушкетів.

Козаки, що регочуть, знущаються, веселяться під градом куль, що вмирають, але не припиняють смертельного танцю, здавалися ворогам напівбогами або напівдемонами.

Кривавий танець приносив свої плоди. З герцю повертались не всі. Завжди не всі, але завжди зі славою. Часто ніхто не повертався. Але герць не припинявся. Старий добрий український герць. Тільки у нас є це слово. Тільки ми завжди веселимось, дивлячись у прірву, чекаючи, що безодня усміхнеться нам у відповідь, коли зрозуміє, що ми кличемо її на танець.

Танець «Гопак», це українське кунг-фу, лицарське мистецтво козаків. Це код нації з гаслом «Жити далі!». Тому наша давня бойова традиція допомагає перемагати й зараз.



«Гопак» є здобутком народного танцювального мистецтва України та потребує детального наукового вивчення. Знання його походження та композиції потрібне для того, щоб професійно відтворити козацький танець на сцені. Мало знати основні рухи та побудову цього танцю, треба передусім добре знати історію, розуміти саму суть танцю, причину, що спонукала козака до танцювального двобою. Варто ретельніше вивчати зразки танцювальної культури українського народу, яким є танець «Гопак», тому що це і є джерело духовної культури України.

Література

1. Василенко К. Ю. Український танець : підручник. Київ : ІПК ПК, 1997. 282 с.
2. Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ : Наукова думка, 1969. 615 с.
3. Запорізька Січ – колиска козацького танцю : методичні рекомендації / уклад. О. П. Колосок. Київ : ДАКККіМ, 2004. 47 с.
4. Литвиненко В. А. Зразки народної хореографії : підручник. 2-е вид. Київ : Альтерпрес, 2008. 468 с.
5. Чміль В. А. Танці Запорізького краю в обробці З. Сизоненка. Мелітополь : Видавничий будинок ММД 2005. 340 с.
6. Приступа Є. Н., Пилат В. С. Традиції української національної фізичної культури (ч. 1). Львів : Троян, 1991. 104 с.

*Корисько Наталія Михайлівна,
професор кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МІЖНАРОДНІ ЗВ'ЯЗКИ КАФЕДРИ ХОРЕОГРАФІЇ НАКККіМ У РЕАЛІЯХ СЬОГОДЕННЯ

Одним з пріоритетних напрямів діяльності кафедри хореографії НАКККіМ є міжнародні зв'язки та участь у Міжнародних науково-практичних конференціях, фестивалях, конкурсах як науково-педагогічного складу, так і студентства.

Впродовж багатьох років кафедра організовує Міжнародну науково-практичну конференцію «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі». У 2024 році проходила вже ІХ за ліком конференція. До участі були залучені науковці, викладачі ЗВО, керівники творчих колективів, виконавці-професіонали як з України, так і представники країн світу, а саме: Німеччини, Хорватії, Франції та США. Близько 100 учасників аналізували нагальні питання розвитку хореографічного мистецтва в реаліях сьогодення, збереження надбань української хореографічної школи та світової танцювальної культури загалом.

Важливим є те, що участь у конференції взяли здобувачі вищої освіти ОС «Магістр», що дає змогу долучитись безпосередньо до обговорення нагальних питань у галузі хореографії.

Наступним важливим чинником у забезпеченні міжнародної діяльності кафедри хореографії Академії є участь студентів у міжнародних творчих фестивалях і конкурсах. Лише впродовж 2023 року здобувачка 2 курсу ОПП «Класична хореографія» Ірина Кондратюк виборола І місце у XX Міжнародному фестивалі-конкурсі дитячої та юнацької творчості «Світ у твоїх долонях» та Міжнародному фестивалі-конкурсі мистецтв «Зоряна брама», І місце та диплом лауреата International two-round multi-genre art competition «Dance. Love. Sing. Life». Це засвідчує не лише високий рівень підготовки фахівців, а й зближення та знайомство наших студентів з різними школами, техніками та стилями, національними

Секція 2. Хореографічна педагогіка

традиціями інших народів та країн, що пов'язані з інтернаціоналізацією діяльності кафедри та Академії загалом.

Інтернаціоналізація діяльності НАКККіМ та кафедри хореографії пов'язана із міжнародними зв'язками закладу та регулюється Угодами про співпрацю з міжнародними партнерами. Підписано угоду про співпрацю із Державним східноєвропейським університетом у Перемишлі (Польща), меморандуми з Пекінським центром культурного обміну «Подорож заради миру» [2].

24 квітня 2024 року підписано угоду про співпрацю з Державним коледжем сучасного танцю ім. Ани Малетич м. Загреб (Хорватія), директор – випускниця кафедри хореографії НАКККіМ Оксана Чуляк. Підпис угоди, відвідини занять у коледжі та Школі мистецтв м. Пореча в.о. ректора НАКККіМ В. Марченка, проректора з міжнародної та науково-педагогічної роботи О. Ховпуна, заступника завідувача кафедри хореографії Н. Корисько засвідчили серйозний підхід у подальших намірах спільної співпраці у галузі хореографічного мистецтва та освіти, зближенні української та хорватської культур. Активна співпраця та підтримка міжнародних колег є важливою складовою розвитку українського культурно-мистецького простору та безпосередньо нашого навчального закладу [2].

Отже, науково-педагогічні працівники кафедри приділяють велику увагу напрацюванням у міжнародному науковому середовищі. Це підтримка створення власних профілів в академічному пошуковому сервісі Google Scholar, проходження стажування викладачів кафедри за кордоном: О. Афоніна, професор, доктор мистецтвознавства, 2022–2023 роки за програмою вебінару Sharing EU Multilingual Education Policymaking Practices in Ukraine, у Чеській республіці Scientific perspectives and innovations in education: experience of the Czech Republic / Інтернаціональний економічний інститут м. Прага. доцент кафедри хореографії; С. Шалапа, майстер спорту з художньої гімнастики з 2017 р., член CID UNESCO. Народний артист України, професор Набухіро Терада впродовж 2019–2020 років був директором Міжнародного конкурсу Grand Prix Kyiv UNESCO [1].

Література

1. Кафедра хореографії НАКККіМ. URL: <https://nakkkim.edu.ua/instituti/institut-suchasnogo-mistetstva/kafedra-khoreografiji> (дата звернення: 16.05.2024).
2. Міжнародна діяльність. URL: <https://nakkkim.edu.ua/akademiya/normativni-dokumenty> (дата звернення: 29.05.2024).

*Нечитайло Володимир Степанович,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

БОЙОВИЙ ГОПАК ЯК ПОТУЖНА СИСТЕМА МЕНТАЛЬНОГО ТА ФІЗИЧНОГО РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

Мистецтво України відображає всю історичну пам'ять про свій народ, який протягом століть формував свою самобутню культуру, – і хореографія посідає в ній почесне місце. Вона відображає і радість творчої праці, і героїзм боротьби, і велич перемог, і м'який гумор – усе те, що притаманне українському національному характерові. Особливість первісного світосприйняття українців полягає в їхньому ставленні до різноманітних життєвих ситуацій. Так, одне з найперших місць у цьому посідають культурні традиції, серед яких особлива прихильність належить національним танцям, за допомогою яких сучасна наука осмислює комплекс етнічних і національних проблем. Вони мають безліч форм прояву, які відображають частини обрядів і ритуалів як святково-розважальної, так і професійно-художньої культури [2, 26].

Учені трактують національне світосприйняття або національний характер як сукупність рис, що історично склалися в представників певної нації і визначають їхній типовий спосіб дій, звичку, манеру поведінки, життя, що виявляються в побутовій сфері, в емоційно-оцінних ставленнях до навколишнього світу, до себе порівняно з іншими народами, а також у культурі, звичаях, обрядах [1, 221].

Останні три десятиліття у світі спостерігається прискіпливий пошук і відродження самобутніх національних бойових практик: «Сават» у Франції, «Капоейра» у Бразилії, «Крав-Мага» в Ізраїлі, «Панкратіон» у Греції, «Його до Пау» в Португалії. Не стала винятком й Україна, де найвідомішим національним бойовим мистецтвом є «Бойовий гопак».

Бойовий гопак – це унікальна бойова система духовного та фізичного вишколу, відтворена на основі елементів традиційного козацького бою та рухів, які збереглися в народних танцях (гопак, аркан, козачок, метелиця). Це лицарське мистецтво українського народу [4].

Коли козак потрапляв на Січ, його одразу скеровували на навчання – читати-писати, грати на музичних інструментах і танцювати. У наш час останній пункт здається трохи дивним. Однак лише на перший погляд, насправді під час танцю козаки відпрацьовували основні бойові елементи – блискавичну швидкість, потужні удари рук і ніг, сталеву стійку й тактику, характер та емоційний заряд. Це був імпровізований танець для відображення шляхетного двобою: один чоловік приймав виклик другого, і вони починали «вистрибувати», «робити вихиляси», «витинати голубці», «забивати гопака» та «сідати гайдука» – хто кого перетанцює. Декілька років таких танців – і хлопчина перетворювався на справжнього воїна. Бо виконувати такі рухи без натренованого тіла просто неможливо. Досвідчені козаки знали логіку танцю: вони починали рухатися повільно,

Секція 2. Хореографічна педагогіка

відкриваючи танець простими кроками і закінчуючи наскоками та карколомними стрибками. Це мистецтво призначалось виключно для чоловіків, і вміння передавались від батька до сина.

Гопак – це так звана кругова оборона. Коли козаків оточували, вони утворювали коло – танок, у якому один міцно тримав інших, і вирвати людину з цього кола практично неможливо. І поки двоє з боків тримають одного, той, один, відриває ноги від землі та б'є ними ворога. Така тактика кругової оборони не лише в козацькому гопаку збереглася, але й у гуцульському танці аркан: там її краще видно [4].

Слово «гопак» походить від вигуку «гоп», що позначає стрибок, притупування в танці. Етимологічний словник української мови подає стосовно цього слова таку інформацію: «Гоп (вигук), гопа, гопати, гопкати, гопцювати, гопак (танець), гопи і гопки «стрибки в танці» (вдарити в гопи «танцювати»)». Існує ще одне твердження про те, що слово «гопак» поряд з українським «гоп», яке походить від готського *hopp, hors*, пов'язане з *hurfen* – «стрибати». Деякі санскритологи вбачають в українському слові «гопак» санскритський корінь «гопало» – захисник, охоронець. В індуїзмі, Гопало – покровитель пастухів, зображений у танці. Гопки – так-звані танці пастухів, присвячені Гопалу.

Гопак – це не тільки мистецтво бою, мистецтво танцю, а ще й гармонійна система виховання особистості, її духовного розвитку. Гопак передбачає, крім спортивної підготовки, ще й володіння традиційною зброєю, обов'язково спів, гру на музичних інструментах, ораторське мистецтво, написання віршів, вивчення мов. Особливу увагу приділено розвитку розумових і духовних здібностей людини [4].

Про існування потужної системи козацького вишколу є багато історичних свідчень. Про це пише й посол австрійського імператора Ерїх Лясота, й Альберто Віміна, і невідомий автор брошури «Поразка татар і турків, завдана Замойським» (надрукована у Франції у 1590 році): «козаки – войовничі, хоробрі солдати, народ відважний і невгамовний, переважно складається з вигнанців, які до них прибули вдосконалюватися у воєнному мистецтві». Отже, бойове мистецтво на Січі було на високому рівні, бо інакше чого б звідусіль сюди з'їжджалися воїни вдосконалюватися.

Знищення Запорозької Січі Катериною II у 1775 році стало кінцем бойової традиції, і бойовий гопак на тривалий період став просто танцем.

Відродження бойового гопака відбулося завдяки Володимиріу Пилату – дослідникові та знавцеві бойових мистецтв. На початку 80-х років минулого століття він почав вивчати бойову культуру українців. Під час дослідження народних танців виявив, що вони містять багато елементів, яких немає в танцях інших народів світу. Елементи українських народних танців подібні до бойової техніки, наприклад, удари ногами в стрибку, відбивання, «повзунці» тощо. Саме ці рухи були трансформовані до вимог сучасних бойових мистецтв і склали основу бойового гопака [4].

У 1985 році у Львові виникла перша експериментальна школа. Хоча більшість людей вважають бойовий гопак давньоруським бойовим мистецтвом,

насправді це сучасне бойове мистецтво, яке містить деякі елементи українського фольклору. Сам засновник школи В. Пілат називає бойовий гопак авторським стилем, який поєднує різноманітні елементи східних бойових мистецтв, фольклорні й танцювальні елементи [5, 123].

Бойовий гопак – багатогранна система тілесного, розумового та духовного гарту, яка підходить для будь-якого віку та складу характеру. Вона містить у собі чотири напрями розвитку:

1. Оздоровчий: ідеально пасує спортсменам-початківцям, людям старшого віку і всім далеким від спорту, але прагне оздоровитись і перебувати в хорошій фізичній формі. Передбачає різноманітні оздоровчі вправи, заняття з гімнастики, вивчення основ самозахисту, народної медицини та іншого.

2. Фольклорно-мистецький: розрахований на людей, які не тільки люблять спорт, а й мають нестримну фантазію та творчі здібності. Спеціально для них проводять заняття в команді «Бойовий гопак», яка розробляє феєричні шоу-програми, фестивалі, презентації, виступи. Також цей напрям передбачає вивчення театрального мистецтва, гри на музичних інструментах і співів.

3. Спортивний: розрахований на активних і наполегливих людей, які через утвердження бойового гопака на українських і міжнародних міжстильових змаганнях прагнуть утвердити славу українського лицарства, відродити козацьку завзятість, правдоборський дух і лицарське шляхетство.

4. Бойовий: передбачений для кращих майстрів-спортсменів, він окреслює шлях лицаря Святої борні за панування Світла, Правди, Добра.

Шлях воїна в бойовому гопаку починається з «новика» і передбачає сім рівнів майстерності: «Жовтяк», «Сокіл», «Яструб» – учнівські рівні, що відповідають 3-му, 2-му та 1-му спортивним розрядам; «Джура» – перехідний рівень від учня до майстра, відповідає кваліфікації КМС (кандидат у майстри спорту); «Козак», «Характерник», «Волхв» – мистецькі рівні, що відповідають МС (майстер спорту), МСМК (майстер спорту міжнародного класу) та ЗМСУ (заслужений майстер спорту України) [4].

Нині найбільші осередки бойового гопака розміщені в Києві, Чернівцях, Тернополі та Львові. Бойовий гопак добре представлений на Дніпропетровщині. В українській столиці розвиток бойового гопака розпочався в середині 1990-х років. У 1997 році на базі Київського національного університету імені Т. Шевченка відкрито Школу бойового гопака, яку активно підтримувала студентська молодь [5, 125].

Тож бойовий гопак є яскравим феноменом української народної хореографії. Він вирізняється насиченістю віртуозними рухами, має цікаву історію розвитку. Його характерні риси – сила і спритність, героїзм і благородство [3, 50]. Він символізує силу, гордість і незламність українського народу. Його вплив та значення в сучасному світі демонструють, як культурні традиції можуть еволюціонувати та адаптуватися.

Література

1. Білаш О. С. Дисципліна «Мистецтво балетмейстера» у підготовці бакалавра хореографії. *Хореографія XXI століття: мистецький та освітній потенціал* : матер. Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 2016. С. 221–223.
2. Гапєєв В. К., Гапєєва І. М. Український народний танець як частина національного світосприйняття. *SWorldJournal*. Iss. 11. Part. 6. P. 26–29.
3. Короткевич Я. С., Серєда Н. В., Петрушка Н. М. Гопак як феномен української народної хореографії. Освіта, наука та виробництво: розвиток та перспективи : матер. III Всеукр. наук.-метод. конф. (Шостка, 19 квітня 2018 р.). Шрстка, 2018. С. 49–50.
4. Український бойовий танець гопак. URL: <https://www.libr.dp.ua/?do=ukrainica&lng=1&id=3&idg=310> (дата звернення: 21.04.2024).
5. Шариков Д. І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. *Історія та хореографічна практика хореографічної культури* : монографія. Київ, 2013. Ч. II. 204 с.

*Камін Володимир Олексійович,
доцент кафедри хореографії*

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ДРАМАТУРГІЇ
В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

Драматургічний початок виявляє себе в розвитку стійких закономірностей майже всіх видів мистецтва. Ці закономірності побудови мистецького твору не фантазія художника, літератора, балетмейстера, композитора. Вони виведені й закріплені відбором із тисячолітньою практикою сценічного мистецтва та впливом творів на глядачів. Найбільш загальні із цих закономірностей – контрастність, емоційні підйоми та спади в дії, осмислена ритмічна організація, спрямованість до кульмінації. Такі види розвитку можуть існувати з наявністю конфлікту, а також незалежно від наявності конфлікту, завдяки емоційній напруженості у видах мистецтва відповідно до тематики. Не в усіх мистецтвах певна тема може отримати рівноцінну розробку. Саме тому різні види мистецтв не дублюють один одного.

Танець – мистецтво синтетичне. Складовими компонентами його є сценарій (фабула, сюжет, короткий зміст), музика, хореографія, оформлення, виконавська майстерність. Всі компоненти «живуть» тільки в синтезі, і тільки він робить їх сукупність витвором хореографічного мистецтва. Механізм синтезу танцювальної композиції складний. Його якості визначаються взаємодією доданків, кожен з яких має специфічні особливості.

Слово «драматургія» походить від давньогрецького слова «драма», що означає дію. Згодом це поняття стали вживати більш широко, стосовно не тільки до драматичного, а й інших видів мистецтва: зараз ми говоримо «музична драматургія», «хореографічна драматургія» тощо.

Драматургія драматичного театру, кінодраматургія, драматургія музичного або хореографічного мистецтв мають загальні риси, загальні закономірності, загальні тенденції розвитку, але кожне з них водночас має свої специфічні особливості. Така здатність знаходити лаконічну й одночасно ємну форму вираження – важлива риса мистецтв – полягає саме в тому, що кожне з них самостійно і відповідно до своїх законів, що, крім загальних можливостей, має свою «територію», підвладну тільки йому, де воно неповторне та непередаване засобами інших мистецтв. Закон незамінності одного мистецтва іншим очевидний, розвиток мистецтв веде їх до злиття та одночасно до розмежування. Ж. Ж. Новерр один з перших спробував розповісти про те, що відрізняє балет від драми: «Всі витончені мистецтва тісно пов'язані одне з одним, являючи собою образ численної сім'ї, яка прагне відзначитися ..., прагнучи слави, вони поспішають на допомогу одне одному, щоб досягти її. Кожне йде до неї своїм законом; але є в них водночас і вражаючі риси подібності – якась подібність, що знаменує їхній найтісніший взаємний зв'язок і їхню потребу один в одному, без чого вони не могли б удосконалюватися, ставати все прекраснішими та прокладати шляхи подальшого свого просування вперед» [2, 92].

Питанню драматургії в сучасній практиці приділено недостатньо уваги. Адже це виняткова злободенна галузь постановочної роботи. Балетмейстер як драматург, крім знань законів драматургії, повинен мати чітку уяву про специфіку засобів виразності та можливостей хореографічного виду мистецтва.

У давні часи театральні діячі розуміли важливість законів драматургії для створення вистави. Давньогрецький філософ, енциклопедист Аристотель (384–322 до н. е.) визначав розподіл драматичного дійства на три основні частини: 1) початок; 2) середина, яка має перипетію, тобто поворот або зміни в поведінці героїв; 3) кінець, або катастрофа, тобто розв'язка, яка полягає в загибелі героя, або досягнення в нього добробуту [1].

У ХІХ ст. німецький письменник Густав Фрейтаг остаточно поставив крапку над формулюванням структури драматургії, виділяючи п'ять його основних частин: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка.

В *експозиції* (від лат. *expositio* – виклад, опис, пояснення) глядач знайомиться з дійовими особами, місцем дії, умовами, що вмотивовують поведінку персонажів у зображуваній дії. У хореографії експозиція, як правило, чітко визначена, конкретна, не велика за часом.

Зав'язка, розкриваючи початок протиріччя, що виникли між виконавцями, дає можливість зрозуміти тему хореографічного твору.

Розвиток дії. Після зав'язки починається розвиток дії, що формує уявлення про можливі шляхи вирішення проблеми, яку висвітлює автор-балетмейстер. Це основна частина композиції, розгорнута в часі. Для розвитку дії необхідне виникнення таких ситуацій, суперечностей, які дали б їй поштовх. Іноді це зіткнення негативних і позитивних героїв або розвиток певної події, життєві колізії тощо. Розвиток дії складається з декількох частин, як правило, контрастних.

Кульмінація – це момент найбільшого напруження в розвитку дії, найвища точка ідейно-тематичного розвитку твору. У сюжетних танцях, де розвиток дії відбувається ніби «на одному диханні», як правило, є одна кульмінація. Проте в окремих танцювальних постановках буває кілька часткових кульмінацій, тобто кожна частина будується самостійно й має свої композиційно-сюжетні компоненти (у хореографічних сюїтах, картинах). Кульмінація наростає поступово такт за тактом, фраза за фразою (динамічна кульмінація), якщо твір побудовано в єдиному темпоритмічному ключі. У такому разі (більшість побутових танців) глядач готується до розв'язки – фіналу. Інколи в образно-дійовому розвитку бувають моменти й піднесення, і спаду. Тоді після спаду, що нерідко завершується музично-хореографічними паузами, починається нове нарощення кульмінації. Кульмінацію можна підготувати за рахунок:

- зміни пластичного тексту, збільшення рухів на одиницю часу;
- поступового наростання дії за темпом або за часом;
- раптової зміни динаміки за рахунок несподіваних акцентів;
- різкої зміни ритмічної структури лексики;
- зміни просторового малюнка;
- зміни якості рухів і малюнків у результаті їх максимального прискорення тощо.

Розв'язка – завершення композиції, часто відбувається раптовою статичною позою (барельєфом) або поступовим уходом виконавців зі сцени в певних образах, манері й характері виконаного твору.

Інколи через специфіку народно-сценічного хореографічного мистецтва можливе поєднання експозиції і зав'язки, а також об'єднання емоційної та логічно-сислової кульмінації з розв'язкою.

У сюжетних танцях, дитячих композиціях тощо часом вводять **пролог** та **епілог**. Пролог (від грец. πρόλογος – передмова) – це певна передмова до змісту танцювальної дії. В епілозі (грец. ἐπίλογος – висновок, післямова) – заключна частина, додана до завершеного хореографічного твору й пов'язана з ним нерозривним розвитком дії. Балетмейстер відтворює наслідки, що впливають з подій, про які йшлося у творі: певний висновок про долю героїв, втілення їх ідеалів у життя та ін. («Про що верба плаче», «Подояночка» П. Вірського).

У багатьох танцях відсутній сюжет у розумінні послідовного розвитку явищ та подій, але це не означає, що вони не мають стосунку до закону драматургії. Скажімо, у деяких побутових народних танцях розвиток дії відбувається через розвиток різноманітних засобів хореографії: лексики, малюнків, прискорення музичного темпу, а також завдяки емоційному наповненню стану виконавців, їх національної манери, характерів, почуттів. Саме на цьому в таких випадках і будується композиційна організація танцювального номера з урахуванням його драматургічного розвитку. Через емоційно-психологічний стан виконавців передаються узагальнено-образні думки, мислення, які втілюються в колористичну лексику, певні композиційні елементи, просторові малюнки, музику тощо. Кожний хореографічний твір має своєрідну, лише йому притаманну композицію, але основний драматургічний закон побудови композиції має спільні риси для всіх танцювальних різновидів та жанрів.

Уміння користуватися законами драматургії і правильно застосовувати їх – одне з найбільш складних завдань, оскільки жоден хореографічний твір не може будуватися за певним стандартом, і кожна тема танцювального номера має свою особливу форму втілення. Від таланту, винахідливості, досвіду й майстерності хореографа, від знання непорушних драматургічних законів залежить створення яскравої, неповторної форми танцювального твору.

Важко переоцінити роль музики в танцювальній композиції. Різні за своїми можливостями та потребами мистецтва танець та інструментальна музика можуть органічно злитися в одному образі, якщо тільки вдасться знайти їхню діалектичну єдність у вирішенні життєвої ідеї. Тоді танець посилює враження від музичного твору. Музика, не призначена для танцю, завжди загрожує виразності виконавської майстерності. Короткі музичні фрази, особливо пісенної, куплетної форми, є згубними для танцю.

Балетмейстер має враховувати закони хореографічної та музичної драматургії. Водночас треба відмовлятися від прямої синхронності руху та звуку. Танець існує не лише «в музиці»: він то зливається, то протиставляє себе їй, то розгортається суміжним, паралельним рядом. Але танець ніколи не стає довільним, не координованим з музикою.

Приклади засобів музично-хореографічного драматургічного розвитку широко й талановито використовував П. Вірський. Його твори відрізняються розширенням образно-пластичної мови народного танцю водночас зі збагаченням музичного супроводу, використанням нової метроритміки, гармонії, симфонізації танцювальної музики. Творча співдружність П. Вірського з композиторами І. Іващенко, Я. Лапинським, Б. Яровинським, А. Мухом, В. Рождественським є прикладом для наслідування.

Музика в усіх своїх прийомах і засобах виразності набуває в хореографії все більшого значення, стає в ньому фактором, майже рівнозначним танцю, і чинить часом вирішальний вплив на характер та естетичний зміст хореографічного образу. Синкретизм руху та звуку закладений у самій природі хореографічного мистецтва. Одномірність або рівномірність визначаються тут єдиною для руху та звуку дією в часі. Музика допомагає постановнику знайти найдорожчий для нього «третій вимір» – емоційну інтенсивність, психологічну глибину та вражаючий підтекст.

Зростаючий художній і професійний рівень хореографів – необхідність образного змісту в композиціях за законами драматургії, небувале стильове розмаїття як специфічна властивість хореографічного мистецтва, майстерність у вдосконаленні форм, синтез танцю з музикою в безперервній взаємодії національних традицій та новаторства – визначає сьогодні багатовимірність і перспективу в хореографічному мистецтві. Важливою рисою сучасного хореографічного мистецтва є поглиблення національної, історичної та соціальної достовірності образів та подій. Це важлива соціальна тема. Вона заслуговує на окреме докладне дослідження.

Література

1. Кривохижа А. М. Гармонія танцю. Кіровоград : Центрально-Українське видавництво, 2018. 118 с.

*Савченко Лілія Олександрівна,
старша викладачка кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв*

ПОЛЬКА ЯК СКЛАДОВА ПОБУТОВИХ ТАНЦІВ: СТАНОВЛЕННЯ, ОСОБЛИВОСТІ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Знання історії розвитку української хореографії, актуальні і значимі на сучасному етапі, дозволяють глибше пізнати походження танців. Танці створені народом, відображають процес становлення і розвиток хореографічного мистецтва, знаходячи сценічне втілення в художній обробці хореографа. Неоціненні скарби, створені протягом віків, дійшли до нас завдяки збиранню, вивченню та впорядкуванню українських народних танців. Серед танців, що побутують, відзначаю хороводи, метелиці, гопаки, козачки, коломийки, гуцулки, кадрили, польки.

Полька – старовинний чеський танець, основним рухом якого є напівкроки. Походження слова «полька» – від «кулька», що означає «половина». Полька (від чеськ. Pulka) – парний, також бальний танець чеського походження, з музичним розміром 2/4, який зародився близько 1830 р. в Богемії, а також музичний жанр танцювальної музики, знайомий Європі й Америці. Є версії щодо виникнення танцю: чеський народний танець – основа польки; прабатько – танець «Бурре», XVII століттям датують виникнення жанру; мелодію руху, яка стала популярною в танцювальних салонах, записав чеський педагог Й. Неруда: даючи уроки музики своєму учневі, почув, як служниця співала пісеньку «Дядько Німра купив шимла», і пританцюувала. Мелодію танцю переробив викладач для оркестру, і вона увійшла до програми балу. Спочатку цей танець називався «Німра» або «Мадера»); танець, який придумав викладач Франтішак Гілмар. Змінивши його на більш швидкий, чеський композитор Франтішек Матей Гільмар назвав його «полька». Багато танців виникало в ті часи, схожих на польку. Це були танці простого народу, аристократичних кіл. Змішавшись, вони стали початком польки. Особливо захоплював цей танець юнаків і дівчат, які були наповнені романтикою і пристрастю. Існувала теорія, що назва танцю пов'язана з поляками. Чехи перейняли її їхньою долею, бо саме в цей час відбулося повстання, і назву танцю дали на їх честь.

У II половині XIX та I половині XX століття танець здобув велику популярність. Його виконували майже всі та навіть вважали народним танцем. Ставши інтернаціональним, набув поширення в Європі. Додаючи в чеську польку певний колорит, національні риси, кожен народ створював різні варіації польок: фінська, українська, німецька, латиноамериканська. У танцювальному мистецтві сербів, словаків, угорців, поляків теж є полька. Вона привернула увагу всієї Центральної Європи. Париж був у захваті від танцю. Виконана полька на сцені паризького театру зчинила фурор. Її виконували на всіх представницьких балах та значних концертах. Полька впливала на формування бального репертуару й мала тривалий успіх. Танцювальну творчість багатьох народів поповнив цей

танець, з притаманними особливостями: темпераментна молдавська, стримана латиська, весільна українська. В усіх залишалось незмінне поєднання рухливості та сили чоловічого танцю з граційним жіночим. Полька стала популярним жанром народної музики в європейських та американських країнах. Ця традиція збереглася й донині в Україні.

Мелодії польок прості, веселі, завзяті, поширені не тільки в Україні, а й за її межами, мають схожі назви, лексичну основу, зміст танцю та музичну структуру. Це зумовлено різноманітними історичними подіями, міграцією. Польки виконують на святах, танцювальних конкурсах, виставках, навіть у кіно. Емоційність і динаміка танцю завойовували серця любителів танцю. Незважаючи на різновиди, які відрізняються темпом, рухами, музичним супроводом, полька завжди жвава, весела, бадьора. Танець має свої певні особливості, локальний колорит. Популярність та універсальність польки залишають її актуальною протягом багатьох століть.

Основа танцю – коло. Танець парно-масовий. На відміну від інших танців, не має сольних варіантів виконання щодо партій юнаків чи дівчат. Основний рух танцю – кружляння по колу, у парах – вимагав мати добре розвинений вестибулярний апарат. Швидкі й ритмічні рухи виконували віртуозно, з певними півкроками, кроками, обертаннями, з перегинанням корпусу, поворотами вправо або вліво, угинаннями, викрутасами, вихилясами.

Хореографія польки досить проста, складалася з двох фігур. У ній застосовували принцип змагання між парами або групою виконавців. Іноді танцюристи вдавались до імпровізації, виходячи парами в центр кола, виконуючи різноманітні танцювальні рухи (тинки, вихиляси, притупи, дрібушки, переступання, підскоки), які виконували пружно й легко [4, 79]. Діапазон рухів дуже широкий – легкі ажурні ходи, або вибиванці та присядки, парні повороти й ін. Так, на Поліссі, Волині трапляються елементи трясучок, обертів, на Прикарпатті – парні крутки, притупи, Закарпатті – плечові трясучки, на Наддніпрянщині – вибиванці. Більшість польок мають свої лексичні нюанси, вирізняючи їх з-поміж інших. Так, «плескана полька» характеризується плесканням у долоні, «страшак полька» – погроза вказівним пальцем то правої, то лівої руки одне одному. Це, безумовно, запозичено з давніх бойківських танців, утім як і манера поводитися в цій польці по-бойківському. Лексична структура, на перший погляд, здається не складною, але це враження оманливе. Насправді, з деталізацією та філігранною відточеністю рухів виконати польку нелегко й вправному танцюристові [2, 49].

Для польки характерний музичний розмір 2/4. Найпоширеніший лад мажорний, трапляється і перемінний. Польки зацікавили не тільки танцюристів, а й композиторів, які один за одним складали мелодії в цьому жанрі. Відомим майстром польок був австрійський композитор Йоган Штраус Молодший. В оперних творах для музичної характеристики дійових осіб композитори використовують мелодії польок. На основі народних польок створюють хори й великі інструментальні п'єси.

Полька – дводольний танець у помірно-швидкому темпі. Мелодії – емоційно виразні та дуже різноманітні за змістом. Багато з них мають конкретну

Секція 2. Хореографічна педагогіка

назву: «Тетяна», «Попадя», «Псалма», «Військова», «Соловейко». Ця своєрідна програма, лаконічно і влучно відображена назвою, здебільшого розкривається музичними засобами виразності. В одному випадку зображуються трелі соловейка (полька «Соловейко»), у другому – використовуються ритми похідних маршів (полька «Військова»), у третьому – емоційно невиразні монотонні поспівки із псалмів і кантів для відображення елементів сатири в музиці (полька «Псалма») [3, 23]. Назви мелодії польок походять від самої назви місцевості: «Полтавська», «Гуцульська», «Слобожанська».

Полька привнесла в мистецтво танцю життєрадісність, грайливість. Її природа – легкість і безпечність. Основа – рухливість та сила танцю чоловіків і жіноча витонченість та грація. На зараз побутує багато танців, що потребують подальшого вивчення, запису й збереження сценічної форми постановок. Перед хореографами постає завдання зберегти танцювальні скарби нашого народу, донести значущість і красу наступним поколінням, надавши танцям сценічного звучання і національного забарвлення.

Література

1. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. 3-тє вид. Київ : Мистецтво, 1996. 496 с.
2. Василенко К. Ю. Український танець: Підручник. Київ : ІПК ПК, 1997. 282 с.
3. Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ : Наукова думка, 1969. 610 с.
4. Шевченко В. Т. Мистецтво балетмейстера в народно-сценічній хореографії : навч.-метод. посіб. Київ : ДАКККіМ, 2006. 184 с.

*Драч Володимир Володимирович,
аспірант, старший викладач кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ І МИСТЕЦЬКИЙ ПОТЕНЦІАЛ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ МІЖНАРОДНОГО СПІВРОБІТНИЦТВА

Глобалізаційні процеси та динамічні трансформації, що відбуваються в сучасному світі, призвели до змін в усіх сферах суспільного буття, зокрема й у міжнародних культурних комунікаціях. Наразі стратегії та напрями міжкультурного співробітництва формуються суголосно завданням та цілям, які актуальні для кожної конкретної країни. Саме культурна дипломатія через представлення самобутності й досягнень у галузі національного мистецтва, освіти, науки презентує країну у світі, формує її позитивний імідж, налагоджує комунікацію та співпрацю.

Широкий спектр можливостей для здійснення багатовекторного формату міжкультурного діалогу сьогодні надає бальна хореографія – унікальне живе

мистецтво танцю, що є універсальним засобом спілкування, перетинає межі культур і мов, дозволяє митцям виражати почуття та ідеї через рухи, музику, образи.

На переконання українських митців та дослідників (М. Гриневич, Т. Павлюк, Н. Терешенко, О. Шоптенко та ін.) вітчизняна бальна хореографія має у своєму арсеналі багаті творчі можливості, художні засоби, високопрофесійний потенціал хореографів-постановників і танцівників, що дозволяють репрезентувати світовій спільноті естетичні цінності та створювати нові сенси цілих поколінь [1–3]. Спільною є думка про роль та місію бальної хореографії як ефективного інструменту культурної дипломатії та налагодження кроскультурних комунікацій. Особливого значення та актуальності це твердження набуває в сучасних умовах російської військової агресії проти України.

Культуротворчий потенціал бальної хореографії дає змогу не лише використовувати символіку та емоційність рухів для передачі культурних понять та значень, а й зберегти танцювальні традиції, ідентичність і передавати культурний спадок від покоління до покоління.

Мистецтво бальної хореографії відіграє важливу роль у розвитку та підтримці міжнародних зв'язків. Культурний обмін, спільні творчі вистави і концерти, участь в організації та проведенні міжнародних конкурсних змагань та фестивалів бального танцю дають можливість залучити талановитих професіоналів з усього світу. Це сприяє обміну досвідом та підвищенню професійного рівня митців, спонукає до створення унікальних танцювальних постановок, які відображають різноманіття культур, якнайповніше репрезентують національні мистецькі надбання, відкривають нові імена та збагачують хореографічну сцену світового рівня.

Водночас формується толерантність та взаєморозуміння між представниками різних країн, збагачується та підвищується рівень виконавських шкіл, створюється широка платформа для спільної творчості, вільного діалогу, обміну думками та креативними ідеями.

Прикметною рисою спільних мистецьких проєктів є те, що вони не лише урізноманітнюють культурне життя, а й набувають статусу масштабних міжнародних івентів, що привертають увагу світової спільноти до актуальних соціальних, політичних, економічних та екологічних питань, активізують громадськість і формують розуміння необхідності вирішення нагальних проблем.

Події бальної хореографії можуть стати складовою дипломатичних заходів, що підсилюють позитивне уявлення про нашу країну в міжнародному співтоваристві.

Отже, мистецтво бальної хореографії виступає як могутній засіб формування широкого міжкультурного діалогу, співпраці та взаєморозуміння, сприяє підвищенню престижу країни, побудові мирного та відкритого світу.

Література

1. Гриневич М. У Відні пройшов український форум культурної дипломатії. *Соцпортал*. URL: <https://socportal.info/ua/news/u-vidni-proishov-ukrainskii-forum-kulturnoi-diplomatii/> (дата звернення: 17.05.2024).

Секція 2. Хореографічна педагогіка

2. Сербіна Н. Ф., Кучмій О. П. Культурна дипломатія як інструмент зовнішньої політики сучасної європейської держави. *Актуальні проблеми міжнародних відносин*. 2011. Вип. 100 (Ч. 1). С. 122–131.

3. Павлюк Т. С. Роль бальної хореографії та її культурної місії в суспільстві. Структурно-функціональний аспект. *Культура України*. Харків : ХДАК, 2017. Вип. 36. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/tio_old_2017/ku/kultura36/26.pdf (дата звернення: 17.05.2024).

4. Терешенко Н. В. Видатні виконавці бальної хореографії ХХ ст. : хрестоматія. Херсон : 2017.

5. Терешенко Н. В. Характеристика компонентів культуротворчих позицій бальної хореографії. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : зб. матер. III Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 18 травня 2018 р.). Київ : НАКККіМ, 2018. С. 134–138.

*Тихомирова Тетяна Кирилівна,
викладачка класичного танцю відділу народної хореографії
Комунального вищого навчального закладу Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»,
заслужений працівник культури*

*Грачова Валерія Євгенівна,
концертмейстерка відділу народної хореографії
Комунального вищого навчального закладу Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»*

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІ В МУЗИЧНОМУ ОФОРМЛЕННІ УРОКУ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

Музичний супровід відіграє ключову роль у класичному танці, оскільки він допомагає створити правильну атмосферу для виконання вправ. Музика визначає темп, ритм та настрій танцю, допомагаючи танцівникам відчувати музичну лінію і виразити себе через рух. Витончене звучання класичної музики стимулює грацію та елегантність у виконанні рухів, відтворюючи душу та настрій кожного танцю. Музичний супровід є невід'ємною частиною навчання класичного танцю, допомагаючи створити образи в кожному виступі. Педагог та концертмейстер є тандемом, який задіяний у процесі музичного оформлення уроку.

Розглянемо музичне оформлення уроку класичного танцю та способів використання музики з балетів українських композиторів в уроці. Актуальність теми полягає у висвітленні процесу застосування в музичному супроводі фрагментів, які створили українські автори, оскільки це робить значний внесок в естетичне виховання здобувачів хореографічної освіти, їх ознайомлення з вітчизняними культурними здобутками підвищує відчуття національної гідності.

Велике значення у викладанні класичного танцю має музичне оформлення уроку, воно повинно розвивати навички свідомого розуміння музики, вміння орієнтуватись у характері музичного твору та ритмічному малюнку.

На початку вивчення вправ ехерсіс усі рухи виконують окремо та в простіших сполученнях, тому музичний супровід повинен відповідати методичним рекомендаціям вивчення цих рухів. Треба спочатку засвоїти найпростіші музичні

розміри (2/4 ; 4/4) у повільному темпі, які краще відповідають чіткому та енергійному характеру виконання вправ. Після того, як рухи добре вивчені та засвоєні, музичний темп можна прискорювати, але необхідно остерігатися зведення до сухого відбивання такту, ритму. Пояснивши, у якому музичному розмірі та темпі треба виконувати вправу, викладач не повинен рахувати голосно, бо це заважає вслуховуватися в музичний супровід музичних сполучень. Слід розуміти ритмічний малюнок, фразування повинно мати закінчений характер і повністю відповідати танцювальним вимогам викладача.

Викладач має здійснювати поступовий перехід від простих комбінаційних елементів до більш складних, з ускладненням музичного супроводу.

При подальшому вивченні класичного танцю його музичне оформлення стає більш різноманітним. Ритмічний малюнок змінюється: деякі вправи виконують на 1/8; 1/16 музичного такту, але вони повинні повністю відповідати методичним правилам і темпам вивчення матеріалу,

Музичне оформлення уроку класичного танцю здійснюють за двома принципами: імпровізаційним та за допомогою нотного матеріалу. Виконання нотного матеріалу не завжди буває зручним для викладача, тому що обмежує його можливості складання комбінацій уроку. При імпровізаційному оформленні уроку концертмейстерів переважно орієнтують на використання нотного матеріалу з класичних балетів.

Провідні викладачі класичної хореографії завжди рекомендували використовувати під час уроку уривки з класичних варіацій та музичні уривки із всесвітньовідомих класичних балетів. Наприклад, під музичний фрагмент варіації Нікії з балету «Баядерка» Л. Мінкуса можна виконувати *battement fondu*, а другу частину – у комбінації *battement frappe*. На екзаменаційний урок залучити музичні уривки з одного балету, що додає уроку цілісності. Концертмейстер повинен уміти підібрати музичний матеріал для кожної вправи, відповідно до атмосфери уроку загалом. Для цього потрібно мати високий піаністичний, імпровізаційний і теоретичний рівень. Концертмейстер та викладач формують естетичні якості сучасного студента на основі української балетної класичної музики.

Сьогодні все більшого розвитку набуває відновлення національних культурних цінностей, і класичний танець не залишається осторонь. Провідні українські театри відновлюють балети на музику українських композиторів та створюють нові. Наприклад, нещодавно був створений балет «Тіні забутих предків», поставлений на музику сучасного українського композитора Івана Небесного, а балети «Лілея» К. Данькевича та «Лісова пісня» М. Скорульського є перлинами Національного оперного театру в Києві. Репертуар провідних театрів не може не впливати на вибір музичного наповнення уроку в закладах хореографічної освіти, тому педагоги та концертмейстери все більше використовують музику з балетів, яку написали українські композитори. Далі наведено приклади з клавіру для балета «Лілея» К. Данькевича [2, 36–40].

40

ДУЕТ ЛІЛЕЙ ТА СТЕПАНА 11 ДУЭТ ЛИЛЕИ И СТЕПАНА

Lento amoroso ♩=52

The image displays a page of musical notation for a piano duet. At the top left, the page number '40' is printed. The title 'ДУЕТ ЛІЛЕЙ ТА СТЕПАНА' is written in the upper left, and 'ДУЭТ ЛИЛЕИ И СТЕПАНА' is in the upper right, with a small '11' between them. Below the titles, the tempo and mood are indicated as 'Lento amoroso' with a quarter note followed by '=52'. The score itself is arranged in four systems, each containing a treble and a bass staff. The first system shows the initial measures with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The second system has a 'V' marking above the first measure. The third and fourth systems continue the piece with various melodic and harmonic patterns.



Battement Fondu. Вступ 4 такти, тема 20 тактів

Секція 2. Хореографічна педагогіка

The image shows a musical score for a piece titled "Battement Frappe". The score is written for piano and is in 6/8 time. It consists of three systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes the dynamic marking *mp* and the tempo marking *a tempo*. The second system includes the marking *simile*. The third system includes the marking *leggiero*. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also trills (tr) and slurs (arcs) over the notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The treble line has more complex rhythmic figures, including slurs and trills.

Battement Frappe. Вступ 4 такти, тема 16 тактів

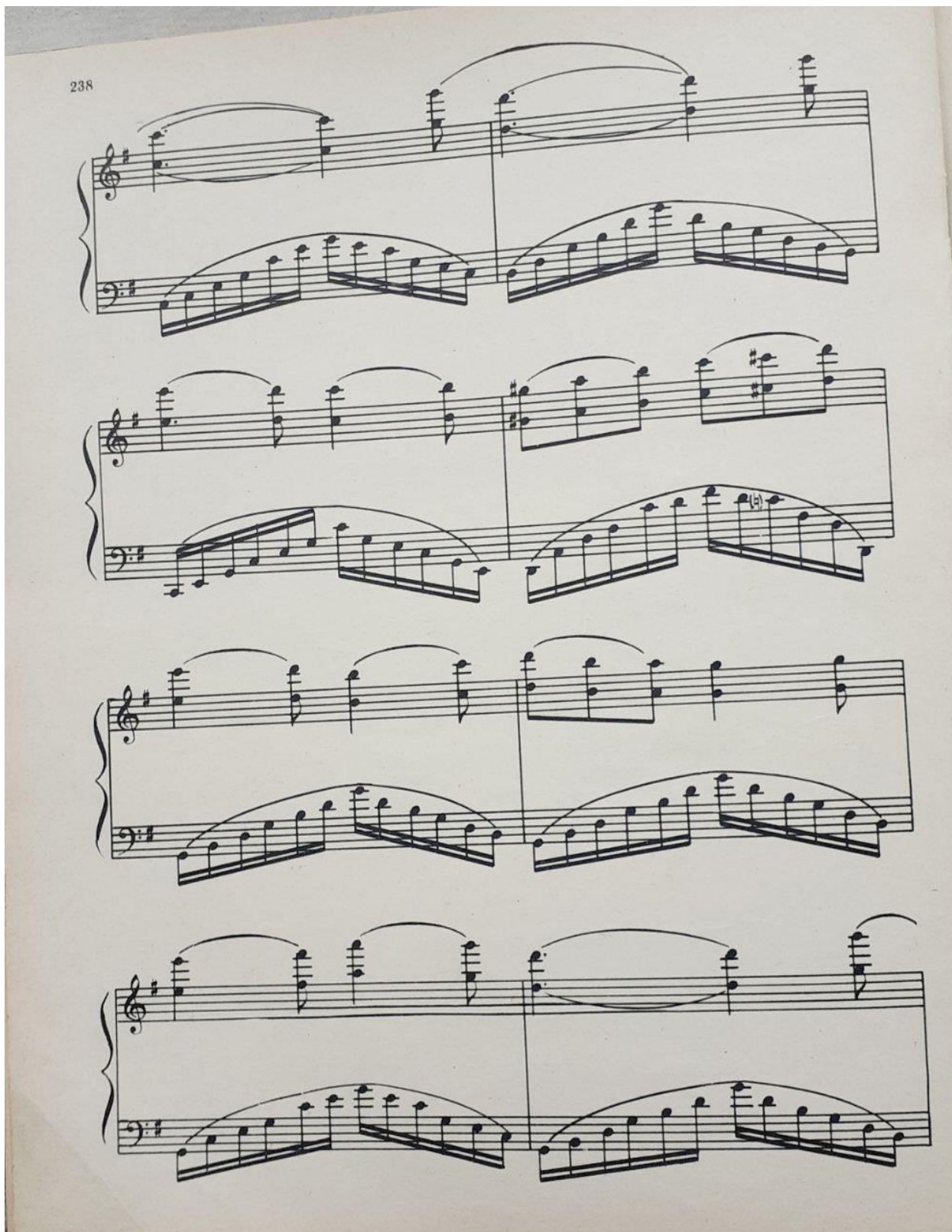
«СУД ПАРИСА»
ТАНЕЦЬ ТРЬОХ БОГИНЬ: ГЕРИ,
АФІНИ ТА ВЕНЕРИ

«СУД ПАРИСА»
ТАНЕЦЬ ТРЕХ БОГИНЬ: ГЕРЫ,
АФИНЫ И ВЕНЕРЫ

Andante amoroso ♩=58

mp

mf





Adagio. Вступ 4 такти із затакту, тема 16 тактів із затакту

Отже, музичний супровід має важливе значення для виконання уроку класичного танцю, оскільки музика стимулює відчуття ритму та допомагає студентам краще розуміти музичну композицію, покращує їхні танцювальні навички та виразність. Запропоновано на уроках класичного танцю використовувати музику українських балетних композиторів. Надано приклади музики для виконання комбінаційних сполучень, таких як *battement fondu*, *battement frappe*, *adagio*. Питання підбору нотного матеріалу для уроку класичного танцю було вирішено шляхом орієнтування на музику з балету «Лілея» К. Данькевича. Читкий виконавський стиль – це найбільш притаманна, невід’ємна національна риса традиційної української школи класичного танцю. Саме тому прогресивні педагоги й концертмейстери орієнтуються на музику вітчизняних композиторів.

Література

1. Волошина Л. Основні принципи музичного оформлення уроку класичного танцю. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія. Психологія і педагогіка*. 2010. № 6. С. 31–40.
2. Данькевич К. Лілея. Клавір. Державне видавництво «Мистецтво», 1964. Київ, 1964.
3. Зорін В. В. Особливості організації уроку класичного танцю у вищих закладах освіти з позиції концертмейстера. *Теорія та методика навчання та виховання*. 2017. № 43. С. 140–147. DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.1243589>.

Секція 2. Хореографічна педагогіка

4. Молчанова Т. О. Використання системно-функціонального підходу в роботі балетного концертмейстера. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. № 31. С. 236–247.

5. Настюк О. І. Особливості роботи концертмейстера на уроках класичного танцю. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки*. 2013. № 2. С. 117–123.

6. Слупська Н. В. Практичні рекомендації та особливості роботи концертмейстера у класі хореографії. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 2018. № 41. С. 224–232. DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.1243589>).

7. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю. Київ : Альтерпрес, 2013. С. 254–256.

*Гулик Вікторія Сергіївна,
викладачка-методист Київської муніципальної академії танцю
імені Серґа Лифаря*

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ПСЕНЬ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВОГО ЦИКЛУ ГУЦУЛЬЩИНИ

Українські народознавці Володимир Гнатюк, Іван Вагилевич, Філарет Колесса та Іван Франко відстоювали думку «про гуцульський фольклор як частину традиційної культури українців Карпат, що має органічний зв'язок з усією материзною духовного світу українського народу» [2, 173]. Безперечно, існували й спільні риси із сусідніми регіонами Бойківщини, Закарпаття та Покуття.

Гуцули – етнографічна група українців, яка проживає в Карпатах. За сучасним адміністративним поділом історико-етнографічна територія Гуцульщини охоплює Рахівський район Закарпатської області, південну частину Вижницького району, Путивльський район Чернівецької області та південні частини Косівського, Надвірнянського районів і Верховинський район Івано-Франківської області. Гуцули вирізняються своєрідними звичаями і традиціями, багатим фольклором, оригінальним одягом та власною говіркою, архітектурою і народними ремеслами [1].

Гуцульщина, з погляду фольклорного регіону, найбільше зберегла цікавий зміст і структурно-художні здобутки прашурів у народній поезії. Це відбулось завдяки тому, що вона, як написав в одній з найдавніших студій «Про мешканців східної частини Карпат» поет та фольклорист Іван Вагилевич, «становить образ їх життя» [2, 173]. Тобто усна народна творчість відображає життя і побут гуцулів.

Не схожі на інші гуцульські поселення, далека відстань між обійстями, відокремленість у господарюванні та кволе соціальне співіснування сформували особливу манеру співу гуцулів. Пісні, які не входили до обрядового репертуару, виконували індивідуально. А гуртовий спів був малопоширений. Обмінювались фольклорними надбаннями з мешканцями сусідніх регіонів найчастіше на ярмарках, під час торгівлі чи будівництва, на жнивах, у час сплаву дерев тощо [2].

Жанри, які пов'язані з обрядами, віруваннями та уявленнями про світ, становлять найдавніший пласт фольклорної традиції гуцулів. Привертає увагу зимовий цикл, а особливо *гуцульські колядки*. Існують церковні коляди та народні колядки. На відміну від перших, другі мають свої назви – «газдівська», «притчі», «старосвіцькі». Загальну магічно-ритуальну та величально-побажальну значущість колядування підкреслює поєднання музики, співу, декламації і танцю. Відбувалися ігри в хаті, танцювали відхідний «кругляк» під хатою та на пащі. В обколядуванні згадували всіх членів родини – від господарів до наймолодшої дитини і померлих предків.

«Счинальником» або ж «березою» називали ведучого гуцульської юрби колядників. Найбільш досвідчені й талановиті з них користувались великою повагою, бо знали й виконували рідкісні дохристиянські елементи обряду.

Напередодні Нового року, коли парубки «меланкують», виконують *меланочні пісні*. А на Щедрий вечір вже діти ходять по хатах і виконують *щедрівки*.

Особливість весняного циклу фольклору Гуцульщини становлять *гаївки*, які не були характерними для гірського регіону. А самобутнім витвором гуцулів є пісні «*полонинкі*». Під їхній супровід худобу готували до вигону на полонину і, власне, сам «полонинний хід».

На відміну від землеробських регіонів України, на Гуцульщині відсутні русальні пісні з літнього обрядового циклу. Наукове пояснення цьому полягає в тому, що в гуцульській міфології поняття «русалка» не існувало. Невластиві гуцулам були й жнивварські пісні [2].

Працюючи над новою хореографічною постановкою, балетмейстер повинен формувати свої знання з різних джерел. Під час розробки теми важливо враховувати народні традиції, календарно-обрядові та музично-пісенні цикли. Фольклор щедро ділиться зі своїми дослідниками багатовіковим досвідом народу. Адже зрозумілі кожному образи, події та настрої завжди знайдуть відгук у серцях глядачів.

Література

1. Бігус О. О. Народна-сценічна хореографія Прикарпатського регіону : монографія. Київ : Ліра-К, 2019. 182 с.
2. Етнографічні групи Карпат. Гуцули / НАН України, Ін-т народознавства; за наук. ред. і уклад. С. Павлюка ; редкол.: Я. Тарас, М. Сополіга, У. Мовна та ін. ; худож.-оформлювач М. С. Мендор. Харків : Фоліо, 2020. 379 с.: іл. (Великий наук. проєкт).

*Шумілова Вікторія Віталіївна,
доцент, доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужена артистка України*

ІСПАНСЬКА ТЕМАТИКА В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ

Іспанська культура, зі своєю яскравою історією та багатими традиціями, завжди була джерелом натхнення для митців у різних сферах мистецтва. Однією з найвидатніших форм такого впливу є балет, де іспанські мотиви посідають особливе місце, а творча діяльність балетмейстерів не тільки збагачує хореографічне мистецтво, але й надає йому нових виразних можливостей і художньої глибини.

Іспанська тематика в балеті проявляється у використанні характерних танцювальних елементів, музичних стилів і сценічних образів, що відображають національний колорит. Відомі хореографи інтегрували іспанські мотиви у свої постановки, створюючи неповторні шедеври, які стали класикою світового репертуару. Їхні роботи демонструють, як іспанська культура може збагачувати й трансформувати балет, надаючи йому нових форм і значень.

Іспанський класичний танець, який прийшов на сцену європейських театрів наприкінці ХІХ – початку ХХ століть, досить далеко відійшов від його фольклорного варіанта: рухи ускладнилися, елементи класичного танцю отримали домінуюче місце, техніка піднялася на зовсім інший рівень, в основу стилізованої хореографії було покладено видовищний бік виконання. Відбулася природна трансформація, продовж якої танець на сцені пішов далі від джерел, розвиваючись власним шляхом.

Одним з перших іспанських народних танців, що з'явився на великій театральній сцені, стала *сарабанда* (*sarabanda*). Західні дослідники старовинної хореографії по-різному визначають зміст назви танцю. Одні стверджують, що вона походить від назви інструмента, який слугував акомпанементом при співі, інші вважають першоджерелом єврейське слово *zara*, що означає «ходити кружляючи», треті – перське слово *serband* («головний убір»). За народною легендою, танець отримав свою назву завдяки гарній іспанській дівчині на ім'я Сарабанда, яка танцювала цей танець і супроводжувала його звуком кастаньєт.

Іншим іспанським народним танцем, що проник на театральні підмостки, стала *качуча*. Походив цей сольний танець з південно-іспанської провінції Кадіс (за іншими даними, прийшов з Куби). Традиційно *качучу* танцювали як чоловіки, так і жінки. Як правило, вона супроводжувалася стукотом кастаньєт і дріботінням підборів. У ХІХ столітті *качуча* була одним з найулюбленіших танців, виконуваних на різних сценах Європи. У театрі цей народний танець вперше з'явився в балеті «Господиня озера» (1812), згодом – у балеті Жана Кораллі «Кульгавий біс» (1836), де її станцювала відома балерина Фанні Ельслер. В її виконанні *качуча* стала справжньою сенсацією.

У 1916 р. вперше шлях на велику балетну сцену відкрила собі також арагонська *хота*.

Іспанський танець *болеро* надихнув на створення оркестрового твору французького композитора Моріса Равеля. Згодом музичний твір «Болеро», тривалістю понад 15 хв, було перероблено на балетну постановку, прем'єра якої відбулась 22 листопада 1928 р. у Паризькій Гранд-Опера під час творчого вечора танцівниці Іди Рубінштейн. Хореографію створила відома танцівниця і балетмейстер Броніслава Ніжинська. У 1961 р. власну інтерпретацію на музику «Болеро» М. Равеля створив французький балетмейстер Моріс Бежар. 1968 р. прем'єра «Болеро» відбулася на українській сцені в Києві у постановці балетмейстера Анатолія Шекери (лібрето Леоніда Солошина). Допомогли створити виставу диригент С. Турчак і художники – Д. Лідер, А. Перепелиця.

Варто зауважити, що не лише хореографія, а й сама іспанська культура в усьому її розмаїтті приваблювала європейських балетмейстерів. Музичні та хореографічні мотиви, а також лібрето, створені на основі творів іспанських письменників знайшли своє місце у балетних виставах другої половини ХІХ–ХХ століть. Одним з перших балетмейстерів, які звернулися до іспанської тематики, став Гаспаро Анджоліні. Відомо, що в 1765 р. на сцені Віденського театру він здійснив постановку балету «Дон Кіхот», який написав композитор Крістоф Глюк за мотивами твору Мігеля де Сервантеса «Хитромудрий ідальго Дон Кіхот Ламанчський». Гаспаро Анджоліні став не єдиним постановником, хто звернувся до теми «Дон Кіхота». Свій варіант вистави створив французький балетмейстер Маріус Петіпа на музику Людвіга Мінкуса (1869).

В Україні «Дон Кіхот» був вперше поставлений у 1927 р. (оригінальна версія постановки належала балетмейстерові Михайлу Диськовському). Спектакль здійснила харківська трупа в межах обміну між трьома театрами Оперного об'єднання [2, 322]. Оригінальну версію «Дон Кіхота» створив у 1972 р. український хореограф, у минулому досвідчений танцівник Роберт Візиренко-Клявін (диригент вистави – Борис Чистяков, художниця – Тетяна Бруні). 1988 р. балет «Дон Кіхот» поставив київський балетмейстер Віктор Литвинов з темпераментною, емоційно відкритою, віртуозною Тетяною Білецькою в головній партії (Кітрі). Елегантним, величним постав у виставі Базіль – Віктор Яременко [2, 486].

Своєрідною балетною інтерпретацією за мотивами твору іспанського письменника Лопе де Вега «Овече джерело» стала постановка балету «Лауренсія» (композитор – Олександр Крейн). Відзначимо, що «Лауренсія» витримала понад 40 прем'єр (!) на провідних сценах Європи. У листопаді 1939 р. балетмейстер Вахтанг Чабукіані разом з диригентом Яковом Розенштейном і видатним грузинським художником Симоном Вірсаладзе здійснив постановку балету «Лауренсія» на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка [2, 363].

Іспанська тематика стала основою для створення одноактного балету «Кармен-сюїта». Музичний матеріал був істотно перекомпонований і заново аранжований для оркестру зі струнних та ударних (без духових) інструментів. Лібрето балету за мотивами новели Проспера Меріме написав постановник балету – кубинський балетмейстер Альберто Алонсо.

Секція 2. Хореографічна педагогіка

Зміцненню класичного іспанського танцю на балетній сцені багато в чому сприяла творчість іспанських композиторів. Основоположником симфонізації народних мелодій фламенко став відомий композитор (родом з Валенсії) Мануель де Фалья. У 1915 р. він написав балет зі співом «Любов-чарівниця», пронизаний духом фламенко. Підкреслимо, що майже всі провідні іспанські хореографи, які мали у своєму розпорядженні балетну трупу, включали балет Фальї до власного репертуару. «Любов-чарівницю» в різний час ставили Пілар Доніс, Антоніо і Маріемма. Кожна з цих робіт має відбиток яскравої індивідуальності хореографа, кожна відзначена глибоким знанням художньої мови іспанських класичних танців.

Мелодії фламенко (хоча й меншою мірою) використав Мануель де Фалья у своєму наступному балеті – «Трикутний капелюх», поставленому за мотивами повісті Педро Антоніо де Аларкона. Вперше цей музично-хореографічний твір з'явився на сцені театру «Еслава» в Мадриді під назвою «Коррехідор і дружина мірошника» у 1917 р. Лібрето до вистави написав Грегоріо Мартінес Сьєрра, костюми та декорації створив Пабло Пікассо. Прем'єра «Трикутного капелюха» відбулась 22 липня 1919 р. у театрі «Альгамбра» в Лондоні, 25 січня 1920 р. у Парижі, а 27 квітня того ж року в Монте-Карло. Відомі іспанські танцівники Маріемма й Антоніо, Рафаель де Кордова поставили «Трикутний капелюх» у театрі «Ла Скала» в Мілані, в оперних театрах Цюриха, Ганновера, Монте-Карло й Тулузи, зокрема костюми та декорації до цього спектаклю були відновлені за ескізами Пабло Пікассо. У 1969 р., до 50-річчя від дня першої постановки балету, «Трикутний капелюх» поставила нью-йоркська трупа «Сіті Сентер Джофрі Бале». На київській сцені «Трикутний капелюх» так само не залишився поза увагою хореографів. У листопаді 2016 р. на сцені ДАТОБ ім. Т. Шевченка разом з іншим одноактним балетом – «Ночі в садах Іспанії» (музика Мануеля де Фальї) відбулася прем'єра «Трикутного капелюха» в постановці хореографа Аніко Рехвіашвілі. Диригентом-постановником спектаклю виступив Микола Дядюра. Декорації створила відома українська художниця Марія Левитська. Художником по костюмах стала іспанська театральна художниця Габрієла Саллаверрі. Обидві постановки на сцені Національної опери було здійснено за підтримки посольства Іспанії в Україні. Балет «Ночі в садах Іспанії» сюжетно не пов'язаний з «Трикутним капелюхом». Цей ліричний триптих Мануель де Фалья назвав симфонічним твором для фортепіано з оркестром, отриманим від буйства іспанської природи, романтизму та мрійливості іспанської душі.

Отже, викладене вище дає змогу дійти висновку, що іспанська тематика в балетному мистецтві відіграє надзвичайно важливу роль, надаючи нових виразних можливостей і розширюючи естетичні горизонти балету. Через свою багату культурну спадщину, яскраві народні традиції та унікальну музичну мову вона сприяла створенню багатьох визначних балетних творів, які стали класикою світового мистецтва. Іспанська тематика має значний вплив на розвиток балетного мистецтва. Вона надає балетмейстерам нові засоби для творчого самовираження, збагачуючи мистецтво балету, роблячи його більш багатограним і привабливим для глядачів по всьому світу. Цей вплив є свідченням універсальності та постійної актуальності іспанської культури у світовому мистецькому контексті.

Література

1. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, Акад. мистецтв України, Держ. акад. кер. кадрів культури та мистецтв. Київ : Муз. Україна, 2003. 440 с.
2. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка: історія і сучасність. Київ : Муз. Україна, 2002. 736 с., іл.

*Жадик Ірина Сергіївна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
викладачка музично-теоретичних дисциплін
Миколаївського фахового коледжу культури і мистецтв*

ХАРАКТЕРИСТИКА БАЛЕТУ-ДРАМИ «СЕРДЦЕ ЗМІЇ» УКРАЇНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА ВАСИЛЯ ІВАСІВА

Василь Івасів – молодий сучасний український композитор. У його творчому доробку вже ціла низка творів, написаних для симфонічного та камерного оркестрів, струнний квартет та соната для скрипки й фортепіано. Тривалий час він плекав ідею написання музики до хореографічної постановки. 2018 року нарешті вдалося втілити задуми. Інтерв'ю з композитором дало змогу ознайомитись з історією написання та особливостями твору «Серце Змії».

Ідея з написання невеликого балету виникла у 2018 році, під час створення поеми «Явір», проте перші спроби зробити хореографічну постановку були зроблені ще в 2015 році і втілилися у відеороботі на композицію The Journey A Little Stork з альбому Saturday Flowers. Оскільки твір складався за умовами фестивалю сучасного композиторського мистецтва академічної спрямованості «Вечір прем'єр», необхідно було враховувати його обмеження за часом. Відповідно потрібен був сюжет, дію якого можна було б вмістити в дуже нетривалий час. Ретельно відбираючи матеріал, Василь Івасів ознайомився з багатьма музикознавчими роботами про одноактні балети, щоб знайти приклад не великого за часом, але повного за змістом балету. Одним з таких прикладів є «Бачення Троянди» або «Привид Троянди» – одноактний балет Михайла Фокіна на музику Карла Марії фон Вебера «Запрошення до танцю» за мотивами вірша Теофіля Готье «Бачення Троянди», який триває близько 10 хв. Цей балет, поставлений у 1911 році, і зараз є класичним зразком. За словами автора, «далі необхідно було визначити, що саме хореографічну постановку робить балетом з погляду драматичного мистецтва. Вивчивши матеріали, які вдалося знайти, я дійшов думки, що така ознака – це сюжет, який розвивається за законами драматургії, тобто має початок, або зав'язку, у якій глядач знайомиться з дійовими особами, а також виникає конфлікт між ними або ними і ще однією стороною, середину, що містить поворот або зміну в поведінці героїв, передкульмінаційні шаблі, у яких розгортається дія, кульмінацію та розв'язку».

Секція 2. Хореографічна педагогіка

Композитор прагнув зобразити ідеї, які були представлені в літературних джерелах минулих років, але настільки випереджали час і настільки нетипові для фантастики та літератури загалом, що їх ще тільки належить осмислити сучасним і майбутнім поколінням. Головна цінність та мета – змалювати модель майбутнього, у якому суспільство досягає моральної, емоційної та фізичної гармонії, умови життя відповідають основним потребам людини, подолано експлуатацію та пригнічення. Крім того, сюжет має не тільки демонструвати, чого потрібно прагнути, але й містити пояснення, чому це потрібно робити і, головне, як. Автор прагнув знайти таку ідею, яка буде багатозоровою, охоплювати декілька змістів, що, на його погляд, дає додатковий простір для музики. Подібні ідеї вже втілював композитор у вальсі «Туманність Андромеди», тому хотілося продовжити цю лінію в «Серці Змії». Сюжет підібрано так, що він ідеально підходить для театральної дії, яка виражається за допомогою танцю: представники двох інопланетних цивілізацій, вперше зустрівшись у глибокому космосі, спілкуються за допомогою мови тіла та графічних зображень.

Спочатку планували зробити двоактний балет у класичній формі, де були б окремі сцени / картини, які ділилися б на танцювальні сюїти, а вони, в свою чергу, на окремі номери. Але, як скаже композитор, «від номерної структури довелося відмовитися, оскільки було принципово дотримуватися великої форми, а також скласти музику таким чином, щоб вона була самодостатньою. Тобто могла сприйматися повноцінно без сценічної дії». За формою твір являє собою наскрізний розвиток з використанням системи лейтмотивів, з розділом, що виконує функцію розробки, та репризою.

Автор твору також надав дуже чіткі вказівки щодо декорацій, костюмів та кількості учасників балету. У зв'язку з нетрадиційною формою і відсутністю перерв для зміни декорацій, перевдягання виконавців, виникає особливість постановки: це має відбуватися на сцені. Зміну навколишнього середовища повинен буде ілюструвати великий екран на задньому фоні, а також зміна інтенсивності кольору й освітлення. Необхідна кількість стаціонарних декорацій розміщуватиметься на сцені в трьох зонах, відповідно до умовних трьох картин балету. Можлива, так само наявність змінних декорацій, які можуть розміщуватися в будь-якій точці сцени і, відповідно, бути замінені або прибрані при переході до наступної умовної картини. Так само, у зв'язку з безперервністю дії, в балеті повинні брати участь не менше десяти, а оптимально дванадцяти виконавців, оскільки, поки дійові особи початку дії переодягаються, на сцені присутні дійові особи середини, і всі дійові особи в кульмінації.

Щодо сценічних костюмів. Зі спеціальних костюмів потрібні будуть шість комбінезонів (або, залежно від стилю постановника, іншого виду одягу), три для однієї групи та три для іншої, що умовно позначають скафандри. Основним одягом мають бути облягаючі штани та кофти з довгими рукавами. Для однієї з передкульмінаційних сцен необхідні будуть так само два жіночі та два чоловічі сценічні костюми тілесного кольору, що складаються з танцювальних шортів і футболок (танцівниці можуть використовувати танцювальні купальники).

Балет «Серце Змії» є синтезом між жанром балету і деталізованою програмною симфонічною повістю. За формою найближче до концепції формоутворення симфонічної поеми. Реалізація сценічної дії цього балету потребує використання сучасних технологій та загалом новітніх підходів до балетної драматургії.

*Омельяненко Катерина Анатоліївна,
викладачка кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка*

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНІКИ ТАНЦЮ МОДЕРН

Танець модерн, що виник як реакція на класичний балет у кінці ХІХ – на початку ХХ століття, завжди був платформою для новаторства. Відкидаючи жорсткі канони класичного танцю, модерн завжди прагнув експериментів і пошуку нових форм вираження. У сучасному контексті інноваційні техніки танцю модерн продовжують розвиватися, збагачуючи мистецтво танцю новими ідеями та підходами. Ось декілька таких інноваційних технік: використання проєкторів і відеоартів; сенсори руху та доповнена реальність; VR (віртуальна реальність) та AR (доповнена реальність).

Однією з найзначніших інноваційних технік у сучасному танці є інтеграція новітніх технологій, що включає використання проєкторів і відеоартів для створення інтерактивних сценічних декорацій, які змінюються у відповідь на рухи танцівників. Дослідження в галузі кінематики й комп'ютерного зору дозволяють створювати системи, що реагують на рухи тіла, забезпечуючи синхронізацію візуальних ефектів з рухами танцівників. Це підвищує залучення аудиторії та сприяє більш глибокому зануренню в мистецький процес [4, 56].

Натомість застосування сенсорів руху та доповнена реальність надають можливість створювати візуальні ефекти в режимі реального часу. Основу цих технік становлять досягнення в галузі сенсорних технологій та обробки даних, які дозволяють аналізувати та відтворювати рухи з високою точністю.

Розглядаючи інноваційні техніки, такі як VR (віртуальна реальність) та AR (доповнена реальність), маємо змогу констатувати: вони дають змогу глядачам зануритися в танець, перебуваючи в будь-якій точці світу. Дослідження в галузі когнітивної психології підтверджують, що використання VR та AR може значно підвищити рівень емоційного залучення та сприяти створенню незабутніх вражень.

Інтеграція технологій у танець модерн відкриває нові горизонти для творчості, надаючи можливість хореографам і танцівникам експериментувати з формами, простором і взаємодією, роблячи кожен виступ незабутнім. Наукові дослідження в галузі технологій та мистецтв показують, що такі інновації сприяють підвищенню якості виступів та розширенню можливостей для творчого самовираження [2, 153].

Секція 2. Хореографічна педагогіка

Сучасні хореографи, щоб зробити свої виступи більш унікальними та виразними, часто використовують нестандартні підходи та методи, а саме: імпровізація та контактна імпровізація; методології тілесної усвідомленості; театр руху та фізичний театр.

Наголосимо, що імпровізація та контактна імпровізація – це техніки, які дають змогу танцівникам спонтанно взаємодіяти один з одним і з простором навколо них. Вони не слідують заздалегідь встановленим рухам, а створюють танець на місці, реагуючи на рухи партнерів і змінюючи свої власні рухи у відповідь, що робить виступи непередбачуваними й живими. Натомість методи – методології тілесної усвідомленості (техніка Фельденкрайза) зосереджені на тому, щоб танцівники краще розуміли своє тіло й могли більш ефективно його контролювати. Ці методи допомагають знизити ризик травм, покращити координацію та збільшити свободу руху [5, 14].

Зазначимо, що методи – театр руху та фізичний театр – поєднують танець з акторською майстерністю, створюючи більш драматичні та виразні вистави. Танцівники не тільки виконують рухи, але й передають емоції та розповідають історії через свої тіла, виходячи за межі традиційних меж танцю, створюючи нові, унікальні форми мистецтва.

Танець модерн часто перетинається з іншими формами мистецтва, а саме: музика та звуковий дизайн, візуальне мистецтво й література. Співпраця з композиторами та звуковими дизайнерами дає змогу створювати унікальні звукові ландшафти, які супроводжують танцювальні номери. Технічні нововведення: розширення діапазону рухів, фітнес-технології, робота з простором – впливають на фізичні аспекти танцю, ґрунтуючись на наукових дослідженнях у галузі фізіології, біомеханіки та спортивної науки. Використання нових тренувальних методик, таких як функціональні тренування та методики з розвитку гнучкості, засновані на наукових дослідженнях про пластичність м'язів і суглобів. Наприклад, застосування пілатесу та йоги допомагає збільшити діапазон рухів і силу м'язів, що дає змогу танцівникам виконувати більш складні та ефектні рухи без ризику травм.

Вивчення нових способів взаємодії з простором сцени базується на дослідженнях у галузі ергономіки та кінематики. Використання вертикальних площин і повітряних елементів, наприклад тканини для повітряної гімнастики або трапеції, дозволяє танцівникам взаємодіяти з простором тривимірно, що створює нові можливості для хореографічного вираження. Ці методики також передбачають ретельне вивчення безпеки та ефективності рухів у повітрі [3, 8].

Отже, фізичні інновації допомагають танцівникам досягати нових висот у своїй майстерності, роблячи танець більш динамічним, захопливим і безпечним. Науковий підхід до тренувань і виступів забезпечує стійке зростання професійного рівня та розширення творчих можливостей у танці модерн.

Модерн-танець не лише відображає соціальні та культурні тенденції, але й активно впливає на них. Інклюзивність, яка інтегрує танцівників з різними фізичними можливостями, сприяє формуванню толерантного суспільства та соціалізації учасників. Фемінізм у хореографії сприяють зміцненню гендерної рівності.

Відомі хореографи, як Мерс Каннінгем та Лої Фуллер, використовували танець для дослідження ролі жінок, підвищуючи обізнаність про гендерні питання [1, 9].

Констатуємо: культурний обмін через елементи різних культурних традицій збагачує танцювальну практику та сприяє взаєморозумінню. Співпраця між західними й східними хореографами створює унікальні танцювальні форми, що поєднують традиційні та сучасні елементи, збагачуючи культурне різноманіття.

Зазначимо, що ці три напрями підкреслюють важливість сучасного танцю як інструменту соціальної взаємодії та культурного розвитку. Вони демонструють, як танець може не лише відображати сучасні тенденції, але й активно їх формувати, сприяючи створенню більш інклюзивного, рівноправного та культурно багатого суспільства. Сучасний танець продовжує розвиватися завдяки цим соціальним і культурним інноваціям. Тож сучасний танець не лише втілює мистецтво, але й відображає суспільні та культурні процеси та впливає на них. Його інноваційність полягає в поєднанні традиційних і новаторських елементів, створенні вистав, які надихають та зацікавлюють глядачів по всьому світу.

Література

1. Добровірска К. Айседора Дункан і театральна культура епохи модерну. Київ, 1992. 210 с.
2. Драч Т. Особливості викладання стретчингу для виконавців танцювальних напрямків сучасного фітнесу. Кінезіологія танцю та техніко-естетичних видів спорту. Львів : Споллом, 2018. С. 150–154.
3. Пастернакова М. Балет Курта Йосса. *Діло*. Львів, 1937. Ч. 60. С. 8.
4. Погребняк М. Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. 312 с.
5. Jenny Coogan, Learning with the Feldenkrais Method of Somatic Education in the Dance Technique Class: A Case Study. *Feldenkrais Research Journal*. Volume 6 (2018–2019). Р. 3–31. URL: <https://feldenkraisresearchjournal.org/index.php/journal/article/view/11> (дата звернення: 12.05.2024).

*Омельяненко Захар Валерійович,
викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка*

ІННОВАЦІЇ В РУСІ: ВПЛИВ СУЧАСНИХ ПЕРФОРМАНСІВ НА ТРАДИЦІЙНІ ТАНЦІ

У сучасному світі, де швидкість змін та розвитку не має собі рівних, традиційні танцювальні форми не можуть залишатися поза увагою. Перетин інновацій та культурної спадщини стає ключовим аспектом розвитку танцювальної сцени. Сучасні перформанси не лише перетворюють традиційні танці на виставкові шедеври, а й поширюють їхні межі. Завдяки використанню новітніх технологій, інтерактивних форматів та експериментів зі звуком та освітленням, традиційні танці стають більш доступними та захопливими для сучасної аудиторії.

Секція 2. Хореографічна педагогіка

Проте на тлі цього технологічного розквіту виникає питання про збереження автентичності та значення культурних традицій. Чи зберігаються справжні цінності та емоційна глибина в нових інтерпретаціях? Чи ризикуємо ми втратити зв'язок з корінням, потрапивши у вир світового розважального бізнесу? Зазначимо, що ці питання стають ключовими в розумінні впливу сучасних перформансів на традиційні танці. Дослідження цього взаємозв'язку допомагає нам краще розуміти динаміку розвитку культури й знаходити баланс між інноваціями та збереженням традицій.

Порівняльно-зіставний аналіз надає підстави зауважити, що в історичному контексті традиційні танці становлять важливу складову культурної спадщини різних народів та етнічних груп. Огляд історії цих танців дає нам змогу краще зрозуміти їхнє значення та еволюцію. З появою людства танець став не лише засобом вираження радості та святкування, але й способом передачі традицій, історії та культурних цінностей. У різних культурах по всьому світу традиційні танці виникали й розвивалися під впливом релігійних обрядів, соціальних подій та історичних перетворень [2, 65].

Крім того, традиційні танці відкривають шлях до розуміння інших культур та сприяють культурній взаємодії. Їхні рухи, музика та костюми розповідають про унікальність і виразність кожного народу, що сприяє культурному обміну та взаєморозумінню.

Вважаємо, що сучасні танцювальні перформанси є результатом складної взаємодії інноваційних хореографічних підходів та культурних впливів, що відображають естетичні та філософські тенденції, які змінювалися протягом минулого століття. Отже, сучасні танцювальні перформанси є результатом поєднання сучасних тенденцій і культурних впливів, що відображаються у відмові від традиційних норм та відкритті для експерименту. Їхній розвиток відбувається на шляху постійного пошуку нових форм і виразу, що робить їх надзвичайно цікавими для глядачів та творців.

Зауважимо, що сучасні технології стають співавтором традиційного танцю, надаючи йому нові можливості виразності та вражаючу візуальну ефективність. Використання цифрових технологій, проєкцій та інтерактивних елементів у сучасних танцювальних перформансах розширює горизонти хореографії та надає глядачам неповторний досвід [3].

Процес інтеграції технологій у традиційні танці відбувається на різних рівнях. Наприклад, проєкції можуть використовувати для створення абстрактних фонів, які доповнюють та підсилюють емоційний вимір традиційних танців. Також інтерактивні елементи можуть бути вбудовані безпосередньо в реквізити або костюми, що дає змогу танцівникам взаємодіяти з технологією під час виступу.

Наприклад, у проєкті Light Barrier компанії Korean Artist Collective були використані лазери та спеціальні дзеркала для створення інтерактивного танцювального досвіду, де рухи танцюристів відбивалися та перетворювалися на магичні світлові малюнки. Отже, інтеграція новітніх технологій у традиційні танці відкриває нові горизонти для хореографії та надає артистам можливість

створити неповторні вистави, які поєднують у собі красу традиційного мистецтва та сучасний технологічний прогрес [1, 144].

Сучасні танцювальні перформанси відчиняють двері для кроскультурного обміну та гібридизації різних танцювальних стилів і традицій. Цей процес відбувається за рахунок інтеграції елементів різних культур, що в результаті створює унікальні синтезовані форми виразності.

Констатуємо, що сучасні танцювальні перформанси об'єднують різні культурні елементи шляхом інтеграції музики, ритмів, костюмів та хореографічних прийомів з різних частин світу. Наприклад, у виставах можна побачити поєднання африканських ритмів з бразильськими капоейро, азійських мотивів з латиноамериканськими танцями. Цей культурний мікс створює нові, унікальні стилі та форми вистави, які розширюють межі й стереотипи.

Вплив глобалізації на традиційні танцювальні форми неминуче призводить до їхньої трансформації та адаптації під впливом світових культурних тенденцій. Традиційні танцювальні форми стають більш відкритими для змін та новаторських ідей, адаптуючись до сучасних реалій і потреб аудиторії. З одного боку, це може призвести до збереження та популяризації національних традицій через нові творчі виконання, а з іншого – до втрати автентичності та спотворення оригінальних культурних форм. Отже, сучасні танцювальні перформанси часто включають у себе переосмислення традиційних танців, що дозволяє переглянути старі танцювальні форми в новому світлі та з новою енергією.

Крім того, зі змінами в традиційних танцях приходять і позитивні, і негативні аспекти. З позитивного погляду сучасні інтерпретації можуть допомогти відродити інтерес до традиційних танцювальних форм та спонукати нове покоління до їхнього вивчення та виконання. Переосмислення традиційних танців через призму сучасних перформансів може стимулювати творчість та інновації в танцювальній сцені, розширюючи її межі та надаючи нові можливості для виразності. Натомість з негативного погляду під час адаптації традиційних танців може втрачатися їхня автентичність та основна суть, що може викликати критику й протест серед прихильників традиційного мистецтва. Зауважимо, що неправильне використання традиційних танців у сучасних перформансах може призвести до культурної апропріації та образливих інтерпретацій, що порушує права та почуття представників культурних спільнот [1, 149].

Переконані, що адаптація та перетворення традиційних танців у сучасних перформансах може мати як позитивні, так і негативні наслідки, і вимагає уважного та поважного ставлення до культурної спадщини й традиційних мистецьких форм. Майбутнє традиційних танців у контексті сучасних перформансів визначається великою мірою їхньою готовністю адаптуватися до нових тенденцій та інновацій.

Отже, майбутнє традиційних танців у сучасних перформансах полягає в здатності зберігати свою унікальність та автентичність, водночас відкривати нові горизонти та можливості завдяки інноваціям і технологічному прогресу.

У сучасному світі традиційні танці не лише зберігають свою важливу роль у культурному житті суспільства, але й активно адаптуються та еволюціонують

Секція 2. Хореографічна педагогіка

під впливом сучасних перформансів, які збагачують традиційні танці новими елементами, створюючи унікальні поєднання та надаючи їм нового значення. Вплив сучасних перформансів на традиційні танці є яскравим прикладом живої і динамічної еволюції культурного мистецтва, яке продовжує вражати та надихати своїм розвитком.

Література

1. Бенедиктова Л. Емансипований глядач. *Курбасівські читання. Постнекласична наука*. 2014. № 96. С. 142–152.
2. Матвейчук М. До проблеми тілесності в сучасному танці. *Студії мистецтвознавчі*. 2015. Ч. 1. С. 64–69. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2015_1_10 (дата звернення: 14.05.2024).
3. Червоник О. Рух, танець, свобода: розмова про перформанс. URL: <https://korydor.in.ua/ua/opinions/viktor-ruban-art-performance.html> (дата звернення: 14.05.2024).

*Білобловський Віктор Іванович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ТАНЦЮВАЛЬНІСТЬ В УКРАЇНСЬКИХ ПІСНЯХ

Українські народні пісні часто виконували з танцями. Тому в них присутня танцювальність у ритмах. Цікаво, що проблематика музичного продюсування тісно пов'язана із різними функціями, серед яких є і танцювальне оформлення номера. Британський музичний продюсер, музикант, новатор Річард Берджесс (англ. Richard Burgess) у своєму опусі «Мистецтво створення музики» [1] представляє чотири різні категорії продюсерів: The All Singing, All Dancing-King-of-the- Hear; The Faithful Sidekick (вірний помічник); The Collaborator, Співробітник; Merlin the Magician, Мерлін Чарівник. Дивність назв передусім розкриває зміст тої чи іншої категорії. The All- Singing -All Dancing-King-of-the- Hear розкриває цю категорію як спеціалістів, що можуть виконувати всі передбачувані функції, зокрема Dancing. Але мета нашої публікації полягає в тому, щоб довести риси танцювальності у піснях. Для танцювальності важливою є ритмічна визначена чіткість, бажано незмінна й часто повторна.

Такі характеристики притаманні «груву», який характеризується незмінністю, монотонністю, підходить до початку, розвитку, кульмінації композиції. Яскравим прикладом може бути початок першого куплету пісні «Як тебе не любити, Києве мій» у виконанні Дмитра Гнатюка [4]. Тут поєднання мелодії та ритму емоційно підготовлюють слухача до сприйняття всього твору. Хоча ми розуміємо, що й цей вступ можна слухати безкінечно. Запис датований 1962 роком. Тому зазначимо, що саме музичне явище існувало задовго до того, як почали використовувати термін «музичний грув». Вальсовий ритм передає танцювальність пісні.

Іншим прикладом може бути твір українського гурту «Водограй» – «Дівчина мила» (1978) [2], у якому повторність музичних фраз спонукає до розвитку вільної танцювальності. Якщо початок пісні – це більше народний спів, то

в розвитку превалюють естрадно-джазові ритми. Сповільнений прямолінійний ритм барабанів переплітається з ритмічно насиченими партіями басу, фортепіано та флейти. Поєднання інструментів у стилі фанк створює неповторну атмосферу, що спонукає до танцю.

Назарій Яремчук з піснею «Стожари» [3] (Музика Павла Дворського, слова Володимира Кудрявцева) на власному прикладі розкриває характеристики «музичного ґруву». Монотонність барабанної партії підкреслена партією басу, що притаманна фольклорній музиці. Повільний темп композиції з яскравою мелодією пісні та вираженою слабкою долею спонукає до танцю як у сольному виконанні, так і в парі. Прекрасне поєднання сповільнених дискоритмів, переплітання фольклорного супроводу з мелодизмом популярних пісень не залишає осторонь слухача та спонукає до руху.

Різноманітність українських пісень, що лунали в різні роки, відрізняються музичними жанрами, наповненням, манерою виконання, але містять у собі «музичний ґрув», що породжує танцювальність, спонукає слухача доєднатися до виконання пісні шляхом танку.

Література

1. Burgess R. J. The Art of Music Production. London: Omnibus Press.. Previously called The Art of Record Production. 2002. P. 9.
2. Водограй – Дівчина мила. 1978. 12:39 хв. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2EOir2NFZk4&t=1113s> (дата звернення: 24.10.2023).
3. Назарій Яремчук, «Стожари» (найкраща якість в Youtube). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jRHd8SyXEck> (дата звернення: 02.06.2024).
4. Як тебе не любити, Києве мій. Дмитро Гнатюк. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mu7KL8DAfBw> (дата звернення: 24.10.2023).

*Падалко Вікторія Олегівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ПОЕЗІЯ ПАВЛА ТИЧИНИ «О ПАННО ІННО...» В МУЗИЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ АРТЕМА ПИВОВАРОВА ЯК ПРОДОВЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО «ВУСАТОГО ФАНКУ»

В українському культурному просторі наприкінці 1960-х років зародився унікальний феномен попмузики, який зовсім нещодавно, із прем'єрою однойменного фільму у 2021 році, здобув свою назву «вусатий фанк». Тогочасна культурна політика повністю виключала можливість споживання контенту країн Заходу, на кшталт творчості Джеймса Брауна, Френка Заппи або гурту Pink Floyd. Знаковим стало розпорядження політбюро про створення вокально-інструментальних ансамблів (ВІА), які мали замінити сучасній молоді західних виконавців. Але сталося не так як гадалося, і замість лояльних музикантів на радянській сцені з'явилися гурти, що не тільки змогли підхопити світові тенденції, а й інтерпретувати їх у новий, самобутній жанр української музики з виразним національним забарвленням. Потреба цілісного дослідження українського

Секція 2. Хореографічна педагогіка

естрадознавства, осмислення просторово-часових зв'язків у ньому, поява нових композицій, які інтерпретують жанрово-стильові особливості «вусатого фанку» зумовлюють актуальність цієї наукової розвідки.

У березні 2024 року Артем Пивоваров випустив дебютну роботу свого новоствореного гурту The Вуса в межах проекту «Твої вірші, мої ноти», присвяченого музичним інтерпретаціям поезії українських класиків. Пісня «О Панно!» на вірші Павла Тичини та відеокліп стали справжнім трендом соціальних мереж, не тільки привертаючи увагу до українського контенту загалом, а й відкриваючи для масової аудиторії часи «вусатого фанку» – «важливої сторінки в історії української музики, коли попри інформаційний вакуум талановиті українці стежили за світовими трендами та вдало інтегрували їх в українську культуру» [1]. Мета нашої публікації – репрезентувати музичну інтерпретацію «О Панно Інно» як продовження традицій «вусатого фанку».

При перегляді відеокліпу, або, як називають його автори, «своєрідного короткометражного фільму», одразу впадають в око танці Артема Пивоварова. Діджей Віталій Бардецький, який разом з режисером Олександром Ковшом втілює у життя стрічку «Вусатий фанк», слушно підмітив, що коли грає на різноманітних подіях музику з фанковою основою, публіка здебільшого не знає, як під неї рухатися. Згадуючи своє дитинство й музику ВІА на дискотеках, діджей каже, що люди дуже природно сприймали рвані ритми та синкопи в українських піснях [3]. Імпровізовані танці під «О Панно!» спонукають повторювати їх, разом з яскравими, колоритними образами виконавців, які знову ж таки повертають нас не тільки до жанрово-стильових особливостей «вусатого фанку», а й трендів у зовнішності. Звісно, центральна зовнішня риса – вуса, які мали більш як 80% музикантів тієї епохи.

Якщо звернутися до джерел фанку, знаходимо ті оригінальні риси, що адаптували в українському просторі 70–80-х років непересічні гурти «Смерічка», «Світязь», «Водограй», «Візерунки Шляхів», «Кобза», «Березень», «Дзвони», «Арніка» та ін. «Музика руху і танцю. Музика пристрасті й кохання» – так описує свої асоціації про фанк автор ідеї проекту Old School Ukrainian Funk Андрій Литвинюк [2]. Моторна ритміка, чудернацькі рухи, сміливі образи, відсутність якихось стандартів та обмежень, яскравість та певна святковість визначили стиль, що не тільки досі актуальний на світовій сцені, а й став в основі багатьох інших, з-поміж яких і рок-музика, хіп-хоп чи r'n'b.

Бачимо, що світове мистецтво, зокрема американське, закономірно розвивалося на базі золотих доробків того часу, а в нас же зв'язок частково втрачений і його просто необхідно відновлювати, відкривати для себе сотні українських пісень, які мають бути знаними, мають стати частиною нашого генетичного коду, продовжитися в наступних поколіннях. Тож дослідження актуалізує важливі сторінки історії українського мистецтва, демонструє просторово-часові зв'язки сучасних творів із традиціями (на прикладі композиції «О Панно!» Артема Пивоварова) та репрезентує автентичний шлях української музики в руслі світових тенденцій.

Література

1. Пивоваров Артем. О Панно. Артем Пивоваров. The Вуса (feat. Дурнєв, Леви На Джипі, Куцевалов). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7egk1oND8x8> (дата звернення: 12.05.2024).
2. Хемій Мар'яна. Творча команда про проєкт Old School Ukrainian Funk. *Тиктор media*. URL: <https://tyktor.media/portret/olha-stetsenko-osuf/> (дата звернення: 12.05.2024).
3. Що треба знати про фільм «Вусатий фанк», який розповість про феномен української фанк-сцени. *DTF Magazine*. URL: <https://donttakefake.com/shho-treba-znati-pro-film-vusatij-fank-yakij-rozpovist-pro-fenomen-ukrayinskoyi-fank-stseni/> (дата звернення: 13.05.2024).

*Крошка Світлана Олександрівна,
завідувач відділу з методичної роботи
Комунального закладу культури
«Опитненський центр культури та дозвілля»
Бахмутської міської територіальної громади Донецької області*

ОКСАНА СТОЛБОВСЬКА – ТАЛАНОВИТА ХОРЕОГРАФКА БАХМУТЧИНИ

У мальовничому селищі, що на Донеччині, на базі Комунального закладу культури «Опитненський центр культури та дозвілля» десять років працює аматорський зразковий шоу-балет «Дюнола». Керівник колективу – Оксана Володимирівна Столбовська.

Оксана з п'яти років займалась у зразковому хореографічному колективі «Фаворити», який працював у цьому ж закладі культури. Народно-сценічний танець став для дівчинки першою сходинкою до мистецтва танцю. Навчаючись у балетмейстера Тетяни Волошиної, з роками Оксана набула не тільки певної танцювальної підготовки. В неї дуже добре було розвинене відчуття уяви, спостереження та імпровізації. Маючи розвинене художньо-творче мислення, чітко представляючи собі малюнок майбутнього танцю з конкретними образами для кожного персонажу, Оксана ділилась з керівником своїми ідеями. Це були видовищні сюжетні масові постановки: «На городі тарарам», «Золота пшениця», «Пташиний двір», «Українські веселушки» та ін.

Оксана багато часу приділяла саморозвитку у сфері хореографії. Вивчала різні стилі. Одного разу, потайки від керівника, Оксана з групою підготували танцювальний сучасний номер у подарунок Тетяні Юріївні на день народження. Це були «Сучасні ритми: вуличні танці», які й стали початком її нового захоплення в цьому танцювальному напрямі.

Через рік Оксана Столбовська завершила навчання в колективі. Почалося студентське життя. Здобула спеціальність економіста. Працювала за фахом



*Оксана
Столбовська*

Секція 2. Хореографічна педагогіка

недовго – тягнуло до хореографії. Подальша доля чекала її саме в тому ж закладі культури, у якому вона змалку пізнала цікавий світ танцю.

Лютий 2014 року став відправною крапкою у створенні нового колективу – народився шоу-балет «Дюнола». Жанр сучасного танцю обрано невипадково. Надзвичайно популярному на той час сучасному танцю притаманні енергетика, динаміка, стрімкість і пластичність. Можливість імпровізувати, майстерно поєднувати декілька його технік і стилів – саме це й подобається Оксані Столбовській та її учням.

Цікава історія появи назви колективу. Воно складено з перших літер імен дітей, які першими прийшли на заняття (Дмитро, Юлія, Наталя, Олег, Лідія та Антон). Колектив (до 24 лютого 2022 року) мав свій хореографічний клас, розвинену матеріально-технічну базу (світлове, музичне обладнання, сценічні костюми).

Навчально-виховна робота в колективі проводилась за складеною та затвердженою програмою, розробленою за нормативними документами, які регулюють гурткову роботу та календарно-тематичним планом роботи колективу на навчальний рік.

Було обов'язковим на вступному занятті проведення інструктажу з техніки безпеки з реєстрацією в журналі на окремій сторінці. Проведення батьківських зборів і засідань батьківського активу давало можливість вирішувати організаційні питання як навчального процесу, так і виховного, а також корегувати діяльність концертної та фестивальної роботи колективу.

Для подальшого засвоєння практичного матеріалу керівник використовувала методи групових та індивідуальних, теоретичних та практичних занять. Оксана Столбовська на практичних заняттях, які проводились біля станка та посередині залу, здійснювала детальний розгляд навчального матеріалу, окремі елементи яких показувала особисто або переглядаючи та обговорюючи відео танцювальних постановок відомих колективів: Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. П. Вірського, Заслуженого державного академічного ансамблю пісні та танцю «Донбас», Народного ансамблю народного танцю «Горлиця», Шоу-балету Underground, Балету «Тодес» та ін., у процесі якого відбувалося засвоєння кожним учасником колективу методики виконання основних елементів, рухів, вправ, принципів їх поєднання, розвиток координаційних прийомів, музикальності та виразності виконання, принципів побудови окремих частин уроку, що, безумовно, забезпечувало набуття необхідних вмінь і навичок вихованцями колективу.

О. Столбовська підбирала репертуар для дітей разом з ними та для конкретних виконавців. Вибирала такі твори, які давали можливість учасникам розкрити себе, проявити свої кращі акторські здібності та фізичну підготовку, знайомив з фольклором свого народу та краю, з танцями, звичаями, традиціями інших народів та країн, відображав засобами хореографії історичні події та сьогодення. Керівниця завжди дотримувалась двох суттєвих моментів при формуванні репертуару. По-перше, дуже уважно ставилась до побажань дітей:



тоді вони з більшою цікавістю працювали над номером. По-друге, керівник ніколи механічно не перенесила на дитячий колектив хореографічний номер дорослих: у дітей своя лексика, інші костюми, інше сприйняття того, що відбувається.

Індивідуальні заняття давали змогу керівниці розпізнати в дитині потенційні можливості, з'ясувати рівень її усвідомлення окремих теоретичних положень, практичного засвоєння і вдосконалення виконавського рівня, виявлення проблемних ситуацій і пошуку шляхів їх розв'язання.

Важливою ланкою в навчальному процесі була самостійна робота учасників шоу-балету. Керівниця акцентувала на індивідуальній діяльності кожного учасника колективу, спрямованої на самоосвіту, здобуття і поглиблення знань, самовдосконалення вмій та навичок, здатність приймати самостійні рішення.

Основним напрямом роботи колективу є сучасний естрадний танець, поєднаний з декількома техніками й стилями. Є в репертуарі дюнолівців і цікаві народні та класичні танці. Але перевага віддається з вивчення та виконання танців у стилі тодес.

Оксана Столбовська, працюючи над створенням нового хореографічного твору, доводить його до високого показника якості, завершеної естетично-видовищної дії, органічно пов'язаної з музикою, драматургією, хореографічним образом, композицією, мімікою, жестами, костюмом, декораціями, світлом, реквізитом тощо.

На рахунку хореографині без фахової освіти більше тридцяти хореографічних творів: «Вогонь», «Криноліни», «Зима», «Маріонетки» [3], «Мереживо», «МіЛіТАРі» [4], «Іспанія» [8], «Хаус не по-дитячому», «Літак» [7], «Павуки», «Світ краси» [1], «Локинг», «Нідерланди-Євро», «Дзеркала», «Вуличний батл» [2], «Остап Бендер» [5], Володіння Снігової королеви [6] та ін.

Кожен виступ дюнолівців – це неймовірно гарна й вишукана прикраса свята, а сумісні виступи разом із солістами робили концертний номер видовищним та емоційним. Неповторна енергетика, професіоналізм і чарівність танцюристів не залишають публіку байдужою.



Будучи учасниками фестивалів та конкурсів різних рівнів, глядачі багатьох міст України зустрічали шоу-балет «Дюнола» гучними оплесками. Колектив завжди повертався додому з перемогою. Тільки деякі з них: дипломи лауреатів

Секція 2. Хореографічна педагогіка

Першої премії отримано на Міжнародному фестивалі «Майбутнє країни» (м. Маріуполь), Всеукраїнському відкритому дитячо-юнацькому фестивалі «Дніпровські зорі» (м. Дніпро), Всеукраїнському фестивалі дитячої естрадної творчості «Форте-мюзік» (м. Харків), Всеукраїнському фестивалі танцю «Гран-прі Слобожанщини» (м. Харків), IV Обласному відкритому конкурсі дитячого вокального і хореографічного мистецтва «Весняні барви» (м. Краматорськ); диплом Гран-прі та два перших місця привезли з фестивалю аматорського мистецтва ArtTalentFest, який проходив у м. Київ. За участь у міжнародних онлайн-конкурсах талантів: «Євро Весна», «Успіх», «Зірки навколо», «Я зможу» – отримано дипломи Першої премії та Гран-прі.

Талановитий склад колективу та неординарна творча його керівниця постійно створюють нові танцювальні шедеври, не зупиняються на досягнутому. Бо й керівниця, й учасники завжди були в оточенні найяскравішої хореографії, феєрії звуків і фарб, приголомшливої динаміки, потужної енергетики, неймовірного сплеску життєвої сили.

Зуміти з'єднати в одне відповідальність роботи з дітьми та їх дитинство в усіх проявах в колективі – одне зі складних завдань керівника. Працюючи з дітьми, хореограф постійно повинен пам'ятати, що він педагог і вихователь, як у процесі репетицій, так і під час відпочинку та гастрольних поїздок, під час екскурсій та концертів, під час зустрічей і фестивалів. Ця нелегка праця дає велике задоволення хореографові й дітям. Поки для більшості дітей-дюнолівців танці – це хобі. Та, можливо, у майбутньому це буде їхня професія або важлива частина життя.

Література

1. «Світ краси» – зразковий шоу-балет «Дюнола». Опитненський центр культури та дозвілля. URL: https://www.youtube.com/watch?v=yHt_6mKLN1g&list=PLSv_c9GrT-iZzo-IJv5bYf7wpwGHHBUte&index=4 (дата звернення: 22.04.2024).
2. «Вуличний батл» – зразковий шоу-балет «ДЮНОЛА». Опитненський центр культури та дозвілля. URL: https://www.youtube.com/watch?v=yvg0eV_fp5U&list=PLSv_c9GrT-iZzo-IJv5bYf7wpwGHHBUte&index=8 (дата звернення: 22.04.2024).
3. «Маріонетки» – шоу-балет «Дюнола». Опитненський центр культури та дозвілля. URL: https://www.youtube.com/watch?v=vIDeFoCxPW4&list=PLSv_c9GrT-iZzo-IJv5bYf7wpwGHHBUte&index=3&t=3s (дата звернення: 22.04.2024).
4. «МіліТАРі» – зразковий шоу-балет «Дюнола» Опитненського ЦКД. URL: https://www.youtube.com/watch?v=813gUz4Xvx0&list=PLSv_c9GrT-iZzo-IJv5bYf7wpwGHHBUte&index=2 (дата звернення: 22.04.2024).
5. «Остап Бендер» – зразковий Шоу-балет «Дюнола». Опитненський ЦКД. Бахмутська ТГ. Донецька область. URL: https://www.youtube.com/watch?v=vTuTnJPFb58&list=PLSv_c9GrT-iZzo-IJv5bYf7wpwGHHBUte&index=6 (дата звернення: 22.04.2024).
6. Володіння Снігової королеви – зразковий шоу-балет «Дюнола» Опитненського центру культури та дозвілля. URL: https://www.youtube.com/watch?v=oBoxroKziA8&list=PLSv_c9GrT-iZzo-IJv5bYf7wpwGHHBUte&index=1&t=9s (дата звернення: 22.04.2024).
7. Літак. Шоу-балет «Дюнола». Опитненський центр культури та дозвілля. Бахмутська ТГ. URL: <https://youtu.be/frtrJc9HvKM> (дата звернення: 22.04.2024).
8. Іспанія. Шоу-балет «Дюнола». Опитненський ЦКД. URL: <https://www.facebook.com/100064212337379/videos/2520370428166308> (дата звернення: 22.04.2024).

Секція 3

ДОСЛІДЖЕННЯ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

*Лазорик Анна Русланівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ВІЧНА ТЕМА КОХАННЯ У ТВОРЧОСТІ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА

Кохання... Воно для кожного своє, воно настільки різне й щоразу неповторне, що йому не можна дати чіткого визначення... Кохання – це те, що допомагає; це те, що змушує страждати; це те, що дарує неповторне й ні з чим не порівнянне щастя... І часто не можна сказати, що це за щастя, від чого, чому й звідки воно взялося... Кохання воно як багаття, багаття, яке треба підтримувати, і це праця двох. І якщо про це забути або не знати, рано або пізно кохання пройде [3]. Тема кохання – одна з вічних тем у літературі. Кожен письменник висвітлює її по-своєму, але є твори, що стали зразками розкриття цієї теми. Коли йдеться про кохання молодих людей з родин, що ворогують між собою, ми відразу згадуємо шекспірівських героїв – Ромео і Джульєтту [4].

Вільям Шекспір – найвидатніший англійський поет і драматург XVI століття. Епоху, у якій жив і творив письменник, називають епохою Відродження, або Ренесансом. Вона вражає нестримним злетом фантазії митців, піднесенням духу, великою вірою у творчі можливості людини. Ніколи ще мистецтво не відіграло такої значної ролі в житті суспільства, ніколи не було таким велично прекрасним. У людях дедалі більше цінується розум, досвід, знання. Провідниками віри в особистість людини, в її духовні здібності виступали вчені, філософи, письменники, художники. Їх стали називати гуманістами. Шекспір – одне з тих чудес світу, яким не перестаєш дивуватися: історія рухається гігантськими кроками, змінюється образ планети, а людям усе ще потрібно те, що створив цей поет, відділений від нас декількома сторіччями. Що більш зрілим стає людство в духовному плані, то більше глибин відкриває воно у творчості Шекспіра. Десятки, сотні життєвих ситуацій, у яких опиняються люди, були точно підмічені і відбиті Шекспіром у його драмах. Ними можна міряти життя окремої людини та можна відзначати стадії розвитку цілого народу. Все драматичне, що трапляється з різними людьми та із суспільством загалом, було зобразив Шекспір з тою мірою художнього узагальнення, що дозволяє в різні часи й, здавалося б, в нових умовах пізнавати себе і своє життя [5]. Серед знаменитих трагедій Шекспіра найбільшою популярністю користуються «Ромео і Джульєтта» і «Гамлет».

Трагедія «Ромео і Джульєтта» була написана в середині 1590-х років, в перший, так званий, оптимістичний період творчості митця, найбільш просякнутий ренесансним пафосом віри в людину і її безмежні можливості [1]. Автор написав це безсмертне творіння на основі трьох раніше написаних новел:

Секція 3. Дослідження молодих учених

– «Трагічна історія Ромеуса і Джульєтти», створена в середині XVI століття відомим на той час драматургом Артуром Бруком. Саме вона стала основою для п'єси Шекспіра;

– «Ромео і Джульєтта» італійця письменника Маттео Банделло;

– «Історія двох благородних закоханих», написана Луїджі Да Порто [2].

Ці твори не стали популярними, але саме вони дали поштовх до написання безсмертної повісті про двох юних закоханих, які не могли бути разом [2].

Кохання Ромео і Джульєтти, світле, чисте та жертвоне, розквітло в часи феодалної ворожнечі. За тих умов воно було викликом усьому суспільству, без перебільшень його можна назвати навіть героїчним. Роди Монтеккі та Капулетті були непримиренними супротивниками, покоління за поколінням вони ворогували, коли раптом сама природа подарувала їхнім нащадкам несподіване диво: двоє зустрілися і покохали одне одного. Тоді всі умовності, стара мораль, навіть небезпека виявилися неважливими. Саме таким і має бути справжнє кохання, саме в цьому й ховається його непереможна сила. Ллється кров, обставини змушують Ромео стати проти власної волі вбивцею, він вимушений тікати, взагалі все темне та зле протистоїть цьому почуттю, усе ніби покликане заважати закоханим. Але Ромео здатен ризикнути життям лише заради того, щоб побачитися з Джульєттою, навмисне затягнувши зустріч. Джульєтта також ладна піти на ризик в ім'я кохання, приймаючи зілля, що допоможе їй зімітувати власну смерть: лише так вона діставала змогу вирватися з павутиння умовностей і зовнішніх обставин. Кохання має більшу цінність, ніж життя, на думку обох закоханих. Життя нічого не варте, якщо не можна бути разом. Так їхнє почуття виявляється сильнішим за смерть, хоча лише смерть дозволяє їм об'єднатися. Герої гинуть, але насправді це не поразка, а перемога кохання. Програє стара мораль ворожнечі: трагічна розв'язка особистої долі Ромео і Джульєтти примиряє старше покоління Монтеккі та Капулетті.

«Немає повісті сумнішої на світі, ніж повість про Ромео і Джульєтту», – стверджує наприкінці п'єси Шекспір. Але цей сум світлий, а трагедія загалом оптимістична. Обставини не знищили кохання, не роз'єднали Ромео і Джульєтту. Мораль така: кохання, яке завжди символізувало саме життя, приходить у світ й утверджує нові цінності, нехай навіть настільки дорогою ціною, дарує надію на краще. Попри все, життя перемагає смерть, а любов – ненависть [4].

Література

1. Вільям Шекспір. Біографія. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/bio-zl/printit.php?tid=4378> (дата звернення: 29.04.2024).

2. Історія створення повісті Шекспіра «Ромео і Джульєтта». URL: <https://moyaosvita.com.ua/literatura/istoriya-stvorennya-povisti-shekspira-romeo-i-dzhulyetta/> (дата звернення: 29.04.2024).

3. Карвацька Н.С. Що таке кохання? URL: <https://www.bsmu.edu.ua/blog/6460-scho-take-kohannyass/> (дата звернення: 29.04.2024).

4. Почуття, що сильніше за смерть (за п'єсою Вільяма Шекспіра «Ромео та Джульєтта»). URL: <https://ukr-lit.com/pochuttya-shho-silnishe-za-smert-za-p-yesoyu-vilyama-shekspira-romeo-ta-dzhuletta/> (дата звернення: 29.04.2024).

5. Шкільні твори з української та зарубіжної літератури. URL: https://tvory.net.ua/zarubizhna_literatura/statti/7.html (дата звернення: 29.04.2024).

*Нікітіна Євгенія Дмитрівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ОБРАЗУ КНЯГИНИ ОЛЬГИ

Легенди про життя княгині Ольги існують у великій кількості. Вона стала відомою не лише завдяки історичним записам, але й через літературні твори, зокрема «Повість минулих літ». Цей твір має скоріше літературне значення, аніж історичне, але він закріпив образ цієї правительки у свідомості східних слов'ян. Хоча цей образ не завжди відповідає історичній дійсності, він відіграв важливу роль у формуванні культурного уявлення про княгиню Ольгу.

Спірність походження великої княгині Ольги досі є предметом дискусій. Прихильники норманської версії вважають, що її ім'я вказує на скандинавське походження, оскільки «Ольга» аналогічне до імені «Хельга», популярного в Скандинавії. Інші дослідники вважають, що вона мала слов'янське походження. Вчені з Болгарії вважають, що вона не зі Пскова, але зі схожого за звучання міста Плиска, колишньої столиці Болгарії. За галицькою версією, вона народилась у Плісненську, а батьками були Олег і Хельгі, онук данського правителя Хельгі і дочка східнослов'янського князя Будимира [1].

Останнім часом, у науковій думці акцент зроблено на виявленні суті та різноманітності форм вияву гендерних принципів, особливо в духовно-культурному та соціальному контексті. Жіночість мала значну роль в історії, втілюючи особливості духовного образу жінки, що особливо відзначалися в православній традиції Київської Русі через шанування благочестивих дружин.

У православній агіології велику роль відіграють образи святих жінок, які уособлюють архетипічний аспект жіночності. Різні дослідження підкреслюють духовно-моральні якості середньовічної жінки Русі, що відображаються в її духовному розвитку та релігійно-моральних ідеалах того часу.

Ідея цнотливого шлюбу та жіночого служіння у владі була значущою для культури Давньої Русі від X до XVI століть. У подальшому ідеологія Московської Русі пов'язувала жіночу архетипічність зі святістю шлюбу та сакральною царською владою [1, 12].

До перших святих жінок Русі належить свята, рівноапостольна, блаженна, велика княгиня Ольга, яку православна церква шанує 11 липня за юліанським календарем (бл. 890 – 11 липня 962 р.); католицька й інші західні церкви – 24 липня (за григоріанським календарем).

Основні, визнані достовірними, відомості про життя Ольги містяться в «Повісті минулих літ. Житті із Степенної книги (Книга Степенная Царского родословия)», агіографічній праці ченця Іакова «Память и похвала князю рускому Володимеру» (Кирилла мниха канон и стихира в память преподобной княгини Ольги, бабы Владимира / Нікольський М. К. Матеріали для історії давньоруської духовної писемності) та у творі Костянтина Багрянородного «Про церемонії візантійського двору».

У «Повісті минулих літ» відзначено, що образ Ольги відображає роль жінки-правительки в києворуському світі, зокрема її роль як великої правительки та відданої християнки.

Другий аспект образу Ольги пов'язаний з темою богомудрості й цнотливості святої, яку автор літопису описує як «руское познание к Богу». При цьому, хоча в текстах, присвячених княгині Ользі, відсутні паралелі з образом Богородиці, існує очевидний зв'язок між образом Пресвятої Діви та іншими святими жінками Русі. Цей факт можна пояснити тим, що образ Ольги-християнки часто асоціюється з чоловічими літописними образами, такими як син Святослав та онук Володимир. Ці історичні особи втілюють два типи духовного шляху: від Бога і проти Бога у випадку зі Святославом, а також шлях до Бога в разі Володимира.

Ольга правила Київською Руссю після загибелі чоловіка, князя Ігоря Рюриковича, з 945 до 962 рр. Княгиня Ольга започаткувала кам'яне містобудування на Русі (перші кам'яні будівлі Києва – міський палац і замський терем Ольги). До часу правління Ольги історики також відносять встановлення перших державних кордонів Русі.

Головним досягненням у житті Ольги було те, що вона стала першою з вітчизняних правителів, хто прийняв християнство на Русі, навіть при тому, що її дружина й народ були язичниками (загальноприйнятою датою її хрещення вважається 957 рік, коли вона була в Константинополі). Через це Ольга отримала визнання як перша свята в східнослов'янській православній традиції.

У 969 році Ольга була похована в землі за християнським обрядом. Її онук князь Володимир I Святославич Хреститель переніс в 1007 р. мощі святих, зокрема й Ольги, у засновану ним київську церкву Святої Богородиці. Згідно з Житієм і працею ченця Іакова тіло блаженної княгині збереглося від тліну.

У «Повісті минулих літ» прослідковується унікальний образ княгині Ольги, що стала символом повноцінної жінки-правительки в києворуській історіографії. Літописець втілює її образ у межах християнських цінностей, розглядаючи її як політичного й морального лідера.

Ольга стала ідеальним втіленням великої правительки та праведної християнки, яка сама знайшла шлях до Бога і відкрила його іншим. Вбивство її чоловіка, князя Ігоря, древлянами та подальша помста стали ключовими етапами у формуванні її образу, що базувався на епічних засадах [2, 10].

Літописець підкреслює не жорстокість чи войовничість Ольги, а її прагнення до мудрості Божої. Акцентується також її канонізація, яка визнала її святістю. Образ княгині Ольги уособлює інтеграцію біблійних концепцій і києворуських паралелей, зокрема, її візит до Константинополя порівнюють з відвідинами царицею Савеєю Єрусалиму.

Література

1. Ольга – одна з найяскравіших постатей Київської Русі. URL: <https://credo.pro/2021/07/270395> (дата звернення: 28.04.2024).

3. Бурлака Дар'я Олександрівна. Інтерпретаційні моделі образу правителя в середньовічних і барокових літописах. URL: http://scc.knu.ua/upload/iblock/6a4/aref_Burlaka%20D.O. (дата звернення: 28.04.2024).

*Толкач Світлана Володимирівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

СІМЕЙНО-ПОБУТОВА ОБРЯДОВІСТЬ У ПОСТАНОВКАХ ВИДАТНИХ ХОРЕОГРАФІВ УКРАЇНИ

Сім'я – осередок суспільства та найважливіша ланка в соціальній структурі нашого народу. Події сьогодення впливають на характер відносин у родині, а отже, впливають на стан і розвиток самого суспільства. У родинних звичаях, обрядах, фольклорі закладені життєва мудрість та настанови щодо способу життя. Вони формувались за певних історичних умов і мають вплив на сімейну діяльність, вироблення цінностей та норм, що панують у суспільстві і дотепер.

Сімейна обрядовість складається з весільних, родильних і похоронних обрядів. У циклі сімейних обрядів сплелися дії, символи, атрибути, які виникли в різні епохи й повинні були забезпечити щастя, багатство, добробут сім'ї і захистити її членів від злих сил. Весілля було однією з найважливіших подій у житті, а традиційний «весільний» ритуал – чудовим явищем народної культури, який складався зі складного комплексу різноманітних елементів. В українців існувала своєрідна система дошлюбних стосунків, яка проявлялася у формі знайомства, залицяння, сватання тощо. Звичайно, молодь спілкувалася в межах свого села або вулиці, але не виключався вибір нареченого за межами місця мешкання. Традиційно місцями зустрічей були свята з танцями й іграми, спільна робота (толока). Частіше за все молодь збиралася на вечорниці, куди не пускали дорослих. Для проведення вечорниць наймали хату (найчастіше у вдів), приносили їжу, влаштовували танці. Зрештою, основною функцією вечорниць був вибір судженого [1, 15].

Неодмінним атрибутом традиції святкувань українців був танець. Найдавнішими та найбільш універсальними вважають танці календарного циклу, зокрема хороводи: «Просо», «Кривий танець», «Вербовая дощечка», «Подоланочка», «Мак», «Грушка», «Хусточка», «Царенко», «Горобейко», «Огірочки», «Журавель» та ін. Всі вони були обрядовими, і їх водили під тематичну пісню і без інструментального супроводу.

Є відомості про водіння хороводів у сімейній обрядовості. Це хороводи, у яких відтворюються родинні й побутові взаємини з розкриттям характеру людини в різних ситуаціях («Перепілка», «Ой гілля-гілочки», «Пташка»).

До сімейно-побутової обрядовості звертались у своїх постановках такі відомі хореографи, як: Кім Василенко, Павло Вірський, Василь Верховинець, Рафаїл Малиновський, Лілія Черноус та ін.

Василенко Кім Юхимович поставив понад 220 танцювальних сюїт та народних обробок різних жанрів української народної сценічної хореографії. Зокрема, він поставив у 1960 році «Український весільний» [2]. Це один з небагатьох танців, які повністю демонструють весілля через хореографію, акторів та весільну атрибуцію.

Танець складається з трьох частин: сватання, загального весільного танцю та фіналу. У першій частині маємо такі сцени: сватання, у якому беруть участь два свати та четверо бояр; приїзд молодого; вихід молодої (молода, мати, батько, дружки, дівчата); традиційний хліб-сіль, пов'язування рук молодим, подарунки нареченій; танець молодого й молодої; танець подружок з молодою; танець бояр, батька і матері, батька й свата й ін.

Друга частина – великий весільний танець, у якому місце було для всіх.

У фіналі весільний «поїзд» (він утворений зі стрічок, подарованих молодій на святковий коровай) рухається до хати молодого, а сват запрошує всіх на весілля та разом з музикантами замикає весільний «поїзд» [2, 42].

У танці вперше на сцені було виконано цілу низку трюкових рухів, комбінацій. Приміром, сцена з першим сватом, якого підіймають у повітря чотири юнаки, тримаючись лівими руками за пояс (на поясі закріплено чотири ручки) і водночас правими охоплюючи дівчат за талію, а дівчата міцно обіймають юнаків за шию. Мить – і дівчата та сват уже в повітрі. Виконавці рухаються по колу. Сват награв на гармошці. У танці таких трюків чимало, і всі вони добре вписались у загальний хореографічний контекст.

Окрім традиційних рухів, характерних для Центральної України (ходи; доріжки; вихиляси; найрізноманітніші присядки, причому багато віртуозних: «бочівочка»; закладка з револьватом; «зайчик»; різновиди повзунців; стрибки через пояс тощо), деякі рухи були виконані в цьому танці вперше. Сама кількість рухів – 39 – свідчить про лексичне різнобарв'я.

Одним із хореографів, які звертались до сімейно-побутової обрядовості, був Вірський Павло Павлович. Митець створив хореографічну композицію «Колгоспне весілля», навіяну картиною Т. Яблонської. Взагалі танцям Вірського характерна певна сюжетність, жанрова різноманітність стилів, яскрава колоритність української народної хореографії. У його творчості особливе місце посідали танці, записані на народних святах у селах. Це – «Весільний танець», записаний на Буковині, українська кадрили XVIII століття «Дев'ятка», жартівний український танець «Шевці» [4, 56].

Використовуючи танцювальний фольклор та елементи традиційної ігрової культури, особливості колориту змісту кожного народного танцю і спираючись на визначені композиційні принципи та прийоми, притаманні народній хореографії, Павло Вірський створював сценічний варіант певної художньо-танцювальної композиції. Безпосередньо взяті з народу таночки, побачені ним під час свят і гулянь у сільській місцевості, у концертних номерах ансамблю, набували сценічної інтерпретації. До них належить, передусім, буковинський «Весільний танець» (муз. обробка А. Хелемського), який записав у селі Топорівка Чернівецької області місцевий танцюрист-балетмейстер В. Поморянський та опрацював Павло Вірський [4, 77].

Першу основу цього танцю становлять елементи української народної ігрової культури та унікальні для регіону весільні обряди. У дійстві можна побачити специфічні рухи, серед яких «перехресний крок», «крок з притупом», «буковинський приставний крок», «перемінний крок з акцентованим ударом»,

а також буковинський костюм та дівочий головний убір, увінчаний високим пір'ям. Усі ці святкові сцени звучали під акомпанемент буковинської весільної мелодії, де артисти ансамблю відтворювали колоритні картини культурного життя краю.

Тому митець використовує специфічні художньо-драматичні прийоми та засоби, щоб розкрити глибинний зміст цього виду танцю, зберігаючи його справжній фундамент. Один із виконавців казав вголос жартівливі слова, звертаючись до інших: «Бий підкова до підкови», а йому відповідають: «Бо в дівчини чорні брови», «Грай музики, бий підківки, бо ми хлопці з Топорівки». Публіка, яка дивилася цей концертний номер, схоже, побувала на сімейному святі.

Найкраща робота Клари Балог – «Березнянка». Цей танець заснований на фольклорних матеріалах про весільний обряд лютянських волинян. Клара Балог збирала відомості про них у с. Лютий у Великоберезнянському районі наприкінці 1950-х років.

«Березнянка» спочатку мала зовсім іншу назву – «Весільний танець». Його відразу затвердили в репертуарі ансамблю. У 1964 році П. Вірський поповнив репертуар цим танцем, оскільки він унікальний за музичним супроводом, реквізитом та танцювальними рухами.

Клара Балог брала участь у постановці цього танцю в ансамблі П. Вірського. Її запросило Головне управління театрів та музичних установ на річне стажування. Вірський тільки змінив початок композиції. Він посилив балетну естетику.

Постановку «Березнянки» й досі вважають одним із класичних зразків еволюції народного сценічного танцю на найвищому професійному рівні, її і досі продовжують удосконалювати.

Перший варіант танцю ставили під чардаш – фольклорну пісню лютянських долинян. Цю пісню виконував хор у супроводі інструментального оркестру. Композиція танцю починається з того, що танцюристи святкують своє весілля на сцені. Вони об'єднуються, а потім виконують рухи «загравання», зібравши двох людей з правого боку переднього плану. Після перетину сцени розпочався танець.

Найбільше уваги було приділено весільній ході. Усі рухи були академізованими. Композиція була побудована так, щоб після зміни фігур танцюристи виконували «трясучку» – це такий танцювальний елемент, який ще називається «закарпатська дрібушка». По суті, це пружний рух, який потрібно виконувати протягом декількох тактів.

У версії, яка була розроблена в парі з П. Вірським, композиція танцю починалася інакше. Вона вже складалася з дев'яти фігур. Спочатку дівчата, тримаючи хустки в руках, та хлопці із жезлами виходили на сцену з її лівих та правих країв. Вони сходились у центрі та рухались у напрямку глядацького залу. Основна хода також була дещо модернізована. Танцюристи виходили з випрямленою та витягнутою ногою, яку швидко відбивали на висоті 20 см від підлоги. Голову вони не обертали, а трошки її відхиляли в різні сторони. Тут не було хорового співу на початку.

Серед основних кроків та рухів були використані такі: нахилиння (балансе); закарпатська дрібушка; бокова присядка; припадання (з правої та лівої ноги); кроки з підстрибуванням і поворотами; припадання в оберті; перемінний крок; переступання з підскоком праворуч; потрійний притуп, підскоки з відставлянням ноги на п'ятку.

Варто зазначити, що версія весільного танцю в постановці Клари Балог та П. Вірського – це не лише версія Закарпатського народного хору та ансамблю Вірського. Інші професійні та аматорські хореографи України також використовують цей танець.

Над природою танцювального мистецтва постійно думав А. Кривохижа. Тому він працював із творами, які б розкривали душу українців засобами виразності, котрі створив сам народ.

Так виникла постановка «Поворотня». Твір, у якому балетмейстер має намір виконати епізод весільного обряду «перейми», – це обряд, у якому молоді люди з роду молодої виставляли рогатку й вимагали викуп. За сюжетом, парубки із женихом на коні випадково виявились зачинені.

У фрагменті українського весільного обряду – «Поворотня» Кривохижа бере весь весільний багатий матеріал, який народ накопичував віками. Він це все зображає в дійстві, що тримає глядача в чарівній напрузі протягом усього номера. Сама дія – барвиста картина, що супроводжується монологамі, співами і танцями [4, 6].

У «Поворотній»: 1. Переговори. 2. Сватання. 3. Заручини. 4. Торочини. 5. Гільце. 6. Коровай. 7. Шлюб. 8. Прийом молодих. 9. Обід у молодого і поїзд за молодою. 10. Зустріч молодого в молодої. 11. Викуп нареченої. 12. Розплітання коси і покриття голови. 13. Вечеря в молодої і прощання з подругами. 14. Виїзд молодих з дому батьків. 15. Прийом і зустріч у хаті батьків молодого.

Головні герої – молода з молодим, бояри, староста, дружки, світилка і батьки.

Урочистий настрій та національний колорит, передані в картині «Весільний викуп», стали для Анатолія Кривохижі поштовхом для створення експозиції номера. Особливо вдалими були барвисті костюми та природна пластика образів, які зображені на картині.

Композиція починається бурхливим танком парубків. Далі приїжджає жених за нареченою. Хлопці починають вимагати викуп. Та, порадившись між собою, свати віддають барильце.

Цей момент і стає елементом конфлікту, без якого не можлива драматургія. Постановник вдало використовує обряд біля воріт, від якого в народі й пішла назва «Поворотня». Подальший розвиток дії розкривається через народні образи, віртуозні рухи виконавців, нарощування кульмінації.

Потім, коли звучить переспів свата та дружок, молоді й дві дружки танцюють. Далі вже танцюють всі: молоді, сват, боярин, дружки, троїсті музики, дівчата та хлопці.

Так далі й будується ланцюгом подій драматургія композиції. Постановник створює відчуття, ніби глядачі присутні не на концерті, а на реальному весіллі.

Література

1. Бабенко Н.Б. Українські народні традиції, свята і обряди як прояви сімейної культури. Стаття Бабенко Н.Б. 2013.
2. Василенко К.Ю. Український танець: Підручник. – Київ: ІПКГІК, 1997. –282 с.
3. Воропай О. Звичай нашого народу: у 2 т. (Етнографічний нарис) / О.Воропай. – К.: Оберіг, 1991. – Т.1 – 500 с.; Т.2. – 446 с.
4. Кривохижа А. М. Гармонія танцю : навч.-метод. посіб. Вид. 5-е, перер. та доп. Кропивницький : Центрально-Українське видавництво, 2018. 118 с.

*Лизя Карина Максимівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ГАРМОНІЯ ЯК ВЕЛИКА ДУХОВНА ЦІННІСТЬ

Гармонія людини і природи – це велика духовна цінність, яка має важливе значення для людини та всього світу. Гармонія забезпечує фізичне і психічне здоров'я. Коли людина живе в гармонії з природою, вона відчуває себе спокійною і щасливою.

У давньогрецькій міфології ім'я Гармонія належало доньці Ареса й Афродіти, воно втілює мотив об'єднання протилежних стихій та елементів, подолання вічного протиставлення між ними через любов і красу. Гармонія поставала в різних іпостасях: фізичній (стан всесвіту), етичній (моральність), політичній (мир між полісами).

У натурфілософських сюжетах походження світу, зокрема космогонічних міфах і наративах, поняття гармонії осмислене як єдність та оформленість цілого: космос як упорядкований матеріальний Всесвіт протиставлено хаосу. Поняття гармонії втрачало тим свій первинний міфологічно-антропоморфний зміст і розумілося як принцип існування світу. Перше теоретично розроблене вчення належить піфагорійцям. Гармонія в піфагореїзмі органічно пов'язана із поняттям числа й позначала внутрішній зв'язок речей і явищ у природі. Вчення про «гармонію небесних сфер», за яким рух світил довкола центрального світового вогню народжує прекрасну музику, включило в космологію елементи естетики. Геракліт Ефеський запропонував онтологічне розуміння гармонії, яка не твориться числами чи змішуванням частин, а є ознакою самої речі в її цілості.

У класичній грецькій філософії естетизація гармонії поступилася етизації. За переконанням Сократа, знання одночасно є носієм добра, краса – доцільності (так, кошик для гною – прекрасний предмет, якщо функціонує за призначенням, а золотий щит – потворний, якщо не відповідає йому). Платон запропонував універсальне розуміння гармонії, придатне як для пояснення світобудови, так і морально-духовного життя людини: в усіх сферах гармонія пов'язана з мірою (все добре є прекрасним, а прекрасне – те, що співмірне). Платонівська гармонія – це співмірність частин і цілого, внутрішнього і зовнішнього, узгодженість

Секція 3. Дослідження молодих учених

думок і дій. У діалозі «Держава» назвав гармонією чесноту налаштованої на злагоду людини.

Аристотель у трактаті «Фізика» зблизив гармонію з поняттям порядку, а в «Нікомаховій етиці» – з поняттям золотієї середини. Гармонія постала відбиттям урівноваженого, виповненого, а відтак – досконалого стану, оптимумом між «надлишком» і «нестачею». Аристотелеве розуміння гармонії викладено в його вченні про ентелехію.

Поняття гармонії зберігало значущість увесь період античної філософії. До нього зверталися епікурійці (Філодем із Гадари) і скептики (Секст Емпірик), стоїки (Марк Туллій Цицерон, Марк Аврелій) і неоплатоніки (Плотін). Воно стало важливим терміном музики й архітектури: так, Вітрувій у «Десяти книгах про архітектуру» розумів гармонію як співмірність, різновидами якої є пропорція і евритмія. Традиції екстраполяції онтологічного розуміння гармонії на музичне і навпаки зберігалися аж до Нового часу [1].

Earth Song (з англ. «Пісня Землі») – пісня американського попспівака Майкла Джексона з його дев'ятого студійного альбому HIStory (Past, Present and Future, Book I): «I remember writing «Earth Song» when I was in Austria, in a hotel. And I was feeling so much pain and so much suffering of the plight of the Planet Earth. And for me, this is Earth's Song, because I think nature is trying so hard to compensate for man's mismanagement of the Earth. And with the ecological unbalance going on, and a lot of the problems in the environment, I think earth feels the pain, and she has wounds, and it's about some of the joys of the planet as well. But this is my chance to pretty much let people hear the voice of the planet. And this is 'Earth Song.' And that's what inspired it. And it just suddenly dropped into my lap when I was on tour in Austria» [2].

Слова Майкла Джексона українською ми розуміємо так: «Я пам'ятаю, як писав Earth Song, коли був у Австрії в готелі. Я відчував стільки болю та страждань від тяжкого становища Планети Земля. І для мене це пісня Землі, бо я думаю, що природа так сильно намагається компенсувати неправильне використання людиною Землі. Відбувається екологічний дисбаланс, багато проблем зазнає навколишнє середовище, я думаю, що Земля відчуває біль і має рани, але є і деякі радості на планеті. І це мій шанс дозволити людям почути голос планети – Earth Song. Ось те, що надихнуло мене. Вона просто несподівано потрапила мені на думку, коли я був на гастролях в Австрії» [2].

Кліп на пісню зняв у 1995 році режисер Нік Брандт. У ньому є декілька сцен, які чергуються: Майкл на фоні зрубленого лісу, різні народи, кадри з документальних фільмів, де вирубують ліси і вбивають тварин. Під час знімання жодна тварина не постраждала, не було професійних акторів, тільки корінні жителі різних регіонів світу. У 1997 році Джексон отримав «Греммі» за кліп як найкраще музичне відео [3].

У творі Михайла Коцюбинського «Intermezzo», у якому автор описує героя, що вирішив відпочити від міста саме в обіймах зелених полів, надзвичайна цінність – розуміти та відчувати природу, яка задовольнить твої потреби. Таких

людей досить багато і в реальному житті. Для справжнього спокою, щастя, їм досить побути на самоті, відчутти подих природи.

Не забуваймо, що все у житті повертається бумерангом. Не забруднюй докільця, прищеплюй любов та повагу до нього власним дітям. Будь освіченим, щоб розуміти справжню ситуацію, яка розгортається навколо тебе. Дотримуйся елементарних правил поваги до природи – так ти зробиш внесок у майбутнє нових поколінь.

Література

1. Велика українська енциклопедія. URL: [https://vue.gov.ua/%D0%93%D0%B0%D1%80%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%96%D1%8F_\(%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0\)](https://vue.gov.ua/%D0%93%D0%B0%D1%80%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%96%D1%8F_(%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0)) (дата звернення: 25.04.2024).
2. Susan Fast. Michael Jackson's Dangerous. – Hal Leonard, 2014. 168 с.
3. Michael Jackson – Earth Song (Official Video). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XAi3VTSdTxU> (дата звернення: 25.04.2024).

Миклуха Катерина,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЖИТТЯ ПІСЛЯ СМЕРТІ У ТВОРІ ДАНТЕ АЛІГ'ЕРІ «БОЖЕСТВЕННА КОМЕДІЯ»

Данте Аліг'ері написав «Божественну комедію» на початку XIV століття, але цей твір залишається актуальним і впливовим навіть у XXI столітті. Твір, який порушує фундаментальні питання людського існування, що є важливими як у середньовіччі, так і в наш час.

Дослідження сенсу життя і пошуку внутрішньої гармонії та духовності є ключовими аспектами «Божественної комедії», які роблять її актуальною і в сучасному світі. У цьому творі Данте подорожує через Пекло, Чистилище та Рай, шукаючи відповіді на основні питання існування [1].

Сучасне суспільство також залучене до цих питань. У світі, де релігійність може здатися менш значущою, багато людей все ще шукають сенс життя та духовне наповнення. Вони шукають відповіді на питання про своє місце у всесвіті, сенс своєї діяльності та взаємозв'язок з іншими.

«Божественна комедія» пропонує варіанти відповідей на ці питання, розглядаючи шлях головного героя через різні сфери загробного життя. Це сприяє рефлексії і самопізнанню, що залишаються актуальними й важливими для сучасних людей. Отже, «Божественна комедія» виступає не лише як літературний твір, але і як джерело відповідей та вдумливих роздумів для тих, хто шукає глибинний зміст свого існування [2].

Балетна інтерпретація «Божественної комедії» – просто могутнє вираження емоцій! Перед очима глядачів розгортаються не лише символічні образи й події, а й самі почуття та становища персонажів. У танці кожен рух, кожен витягнутий чи стиснутий жест передає безмежність відчуттів, від радості до печалі,

від надії до відчаю. Танець у цьому контексті – це мова душі, що розповідає історію про вічний бій добра і зла, про шлях від темряви до світла, про безмежні можливості відновлення та перетворення. Це не просто вистава, а історія, що живе та зворушує, захоплює і наводить на задум.

У візуальному втіленні «Божественної комедії» можна бачити неймовірну магію образів і символів, що відображають внутрішній світ творця, його уявлення про небесні і пекельні сфери, моральність і справедливість. Ангели, демони, грішники та святі – кожен образ уособлює якусь концепцію, і через свою візуальну форму вони розкривають сенс твору.

Наприклад, ангели можуть бути зображені як світлі, ефірні фігури, що плавно рухаються по сцені, виконуючи граційні та елегантні рухи, що символізують духовну чистоту та гармонію. Демони, натомість, можуть мати вигляд жахливих, спотворених створінь зі зловісними масками та загрозливими рухами, що відображають хаос і руйнівну силу.

Пекло може бути втіленим у вогняних кольорах та похмурих тінях, з розгорнутими пейзажами пекла, де грішники страждають у муках. Натомість рай може бути зображений у світлих, небесних відтінках, з красивими садами та спокійними образами святості.

У цьому втіленні кожна деталь, кожний образ – це не лише частина вистави, але й спосіб виразити філософську глибину та моральні відтінки великого твору Данте.

Моральні відтінки твору відображаються через карти людських вад і чеснот, які впливають на їхнє місце в потойбічному житті. Кожен персонаж, з яким зустрічається Данте у своїй подорожі, відображає певні аспекти людської натури та морального характеру – від гріховного відступництва до найвищої святості.

Філософська глибина «Божественної комедії» полягає в розкритті вічних питань про сенс життя, волю і долю людини та її ставлення до божественного провидіння. Твір дає глядачеві можливість задуматися над сутністю добра і зла, над власним моральним становищем та шляхом до духовного вдосконалення.

«Божественна комедія» залишає простір для різноманітності підходів і творчого відтворення в балетній постановці. Кожен режисер чи хореограф може звернутися до цього класичного твору зі своєю унікальною інтерпретацією, що виходить з особистого розуміння та творчої візії.

Наприклад, один режисер може акцентувати на духовному розвитку головного героя через його подорож у пекло, чистилище та рай, показуючи його внутрішню трансформацію через різні танцювальні етюди. Інший може використовувати балет для відтворення конфліктів між грішниками й святими, підкреслюючи протиріччя моральності та справедливості.

Хореографія, використання музики, сценографія та костюми – усе це може бути використано для створення унікальної атмосфери та передачі особливого емоційного змісту. Деякі постановки можуть наголошувати на драматизмі і трагізмі, тоді як інші можуть підкреслювати красу та спокій божественного світу.

Такий різноманітний підхід до інтерпретації «Божественної комедії» в балеті робить кожен постановку унікальною та захопливою для глядачів, даючи кожному творцеві змогу вільно виражати свої ідеї і відчуття через мову танцю.

Література

1. Божественна комедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Божественна_комедія (дата звернення: 07.03.2022).
2. Данте Аліг'єрі. «Божественна комедія» / пер. М. Стіхи, 2017. 1040 с.
3. Кирилюк З. В. Зарубіжна література. Античність. Середньовіччя. Бароко. Класицизм. Тернопіль : Астон, 2002. 259 с.

*Губська Христина Костянтинівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ОБРАЗ ПРОРОЧИЦІ В ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «КАССАНДРА»

Леся Українка належить до дуже цікавих і рідкісних митців. І як писав Олесь Гончар, що треба було, щоб пройшов час, щоб в усій справжності відкрилась нащадкам величава постать Лесі Українки та її подвижницька праця.

У своїх п'єсах вона широко використовувала образи та сюжети світової літератури та історії, але завжди апелювала до української сучасності. Поетичні драми Лесі Українки були новим явищем не лише для українського театру, а й для світової драматургії загалом.

Як згадував Климент Квітка, Леся Українка вважала найкращими своїми речами «Кассандру» та «Одержиму», написані в 1901 році. «Кассандра» була розпочата в італійському Сан-Ремо і завершена в Ялті 1907 року [1, 22]. У поемі закладений історичний сюжет, це давня літературна традиція, до якої звернулася поетеса. Основою є частина давньогрецької фабули про ахейсько-троянську війну та падіння Трої. Це ті події, які описані в давньогрецьких міфах, а потім в «Іліаді» Гомера й «Енеїді» Вергілія.

Кассандра в драмі – це дочка троянського царя Пріама, яка благословлена й проклята одночасно. Вона має дар пророцтва від Аполлона, але її прокляття полягає в тому, що ніхто не вірить її передбаченням. Через це Кассандра стає символом трагічної ізолюваності та безсилля перед лицем неминучої катастрофи.

У творі Леся Українка зображує Кассандру не тільки як жертву, але і як активну учасницю подій. Вона бореться за правду та прагне розплющити очі своїм співвітчизникам на майбутнє руйнування Трої. Через свої пророцтва Кассандра намагається вплинути на хід історії, хоча й знає, що її старання марні.

Леся Українка також акцентує на внутрішньому світі Кассандри, її емоційних переживаннях та моральних роздумах. Кассандра відчуває глибоку внутрішню прірву між бажанням жити нормальним життям та обов'язком бути пророчицею, носієм незручної правди.

Кассандра приречена на драму самотності, вона покарана надприродним даром бачити речі такими, якими вони є, що не можуть сприймати її засліплені ілюзіями сучасники, не бажаючи усвідомити загрози їхньому життю. Троянці не розуміють, що слова пророчиці – це не просто звук, що ці слова здатні мате-

ріалізовуватись: Андромаха: «То як ми можем вірити словам?» – Кассандра: «То не слова, а все те бачу, сестри, що говорю. Я бачу: Троя гине» [1, 292].

У листі до Ольги Кобилянської поетеса відкрила сутність трагедії Кассандри: «Вона тямить лихо і пророкує його, і ніхто не вірить, бо хоч вона каже правду, але не так, як треба людям; вона знає, що так їй ніхто не повірить, але інакше казати не вміє; вона знає, що слів її ніхто не прийме, але не може мовчати, бо душа її і слово не даються під ярмо» [2, 55].

Образ Кассандри у творі Лесі Українки виступає як символ мучеництва за істину, зображення глибокої особистої трагедії, пов'язаної з володінням знанням, яке ніхто не хоче приймати. Цей образ стає метафорою боротьби за ідеали в умовах, коли суспільство не готове їх прийняти.

Тема зв'язку образу Кассандри з особистим життям Лесі Українки є особливо значущою, оскільки вона відкриває глибинні паралелі між життям поетеси та її творчістю. Леся Українка була не тільки видатним літературним генієм, але й людиною, яка зазнала значних випробувань у своєму житті, що, без сумніву, вплинуло на її твори.

Леся Українка більшу частину свого життя боролася з туберкульозом, що змусило її долати не тільки фізичний біль, але й соціальні обмеження, які це становило. Ця боротьба відбилася у виборі Кассандри як героїні, яка також виступає проти незворотності своєї долі. Образ Кассандри можна бачити як символ невгамовної боротьби Лесі Українки за життя і творчість, незважаючи на обставини. Леся Українка, у свою чергу, часто висловлювала ідеї, які були далекі від загальноприйнятих, але завжди залишалась вірною своїм переконанням. Образ Кассандри як неприйнятої правди має глибокий особистісний резонанс із поетесою.

За життя їй не раз дорікали в надмірному інтелектуалізмі й екзотичності тематики. «Почитаемая, но не читаемая» – так коментувала сама письменниця свій статус в українській літературі в листі від 12 березня 1913 року [1, 22].

У 1970 році виставу «Кассандра» поставив режисер Сергій Сміян, художник – Федір Нірод. Через понад 50 років сучасну інсценізацію зробив Давид Петросян у Театрі Франка.

Поема «Кассандра» Лесі Українки є одним з найзагадковіших творів української літератури. Історія пророка, який не потрібен своєму народові, ставить багато запитань, – розповідає режисер Давид Петросян [4].

У виставі немає ані конкретного часу, ані дії. Територія абстрактна. Таким чином режисер підкреслює, що нічого не змінюється: таке було, і є, і буде завжди. Єдиний реквізит, який присутній на сцені, – драбини [4].

У Великій Британії 2022 року вперше здійснили професійну постановку драматичної поеми Лесі Українки «Кассандра», яку ініціював Український інститут у Лондоні. Переклала «Кассандру» поетка Ніна Мюррей. Виставу довірили лондонській творчій спільноті Live Canon та режисерці Гелен Істман. Режисерка розповіла, що ніколи до цього не чула про Лесю Українку: «Марія Монтег'ю з Українського інституту в Лондоні надіслала мені текст, який збив мене з ніг. Вже 20 років я працюю режисеркою театру та викладаю літературу, але я

ніколи не чула про Лесю Українку. Мені було за честь ставити на сцені її видатний твір. Я сподіваюсь, наша вистава надихне людей відкривати для себе багату культуру України» [3].

Література

1. Лісова пісня. Драма / Леся Українка ; передм. Олени Пелешенко ; післям. Андрія Приходька. Київ : Віхола, 2023. 560 с.
2. Українка Леся. Зібрання творів : у 12 т. Київ : Наук. думка, 1977. Т. 12. 696 с.
3. Пушнова Т. Сучасний твір про правду, фемінізм та антиімперіалізм: в Британії вперше переклали та поставили «Кассандру» Лесі Українки. *Life.Pravda*. 06.04.2023. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/04/6/253703/> (дата звернення: 27.04.2024).
4. Катаєва М. Найзагадковіша поема Лесі Українки: у київському театрі Франка готують прем'єру «Кассандри». *Vechirniy.Kyiv*. 10.02.2021. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/49378/> (дата звернення 27.04.2024)

*Паращак Ольга Євгенівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ВІДТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕМОЛОГІЇ В АВТОРСЬКІЙ ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ПОСТАНОВЦІ «ВІДЬМА»

Образ відьми – один із найцікавіших та найдавніших образів, що таврований сильним психологічним відгуком та зацікавленням різних культур народів світу. Література останніх десятиліть відзначається універсальністю, всеохопленням різноманітних тем та мотивів, залученням архетипних символів. Тож дослідження побутування, особливостей інтерпретації та тлумачення архетипних образів є надзвичайно актуальним у сьогоденні гуманітарної науки.

В українській літературі доволі широко використовують тему відьомства, до того ж вона обґрунтована масивним пластом етнографічного та фольклорного матеріалу. Але наші сучасники майже не досліджують це явище в літературознавстві, тому вибір напряму наукового дослідження зумовлений необхідністю повного аналізу цієї теми. Проблему тлумачення і функціонування архетипного образу відьми в українській літературі ще не досліджували комплексно, а окремі дрібні дослідження не можна вважати вичерпними. До того ж, компонентний аналіз феномену відьомства в іноземній літературі та міфології дає можливість слідкувати за ростом і модифікаціями образу в слов'янській традиції [1, 414].

Встановлено різницю щодо відьом у нас, в Україні, і на Заході, де відьом дуже гостро переслідували й знищували. На Заході головною підставою для переслідування відьом була підозра в тісних зв'язках з нечистю. У нас натомість всі процеси проти чаклунок були побудовані на скаргах про якусь матеріальну шкоду, що її ніби заподіяла відьма. В Україні, як правило, притягували до відповідальності тільки за позовом приватних осіб, при наявності скривдженої сторони, а на Заході цими процесами займались церковні установи. Особливо

цікава в нас повна відсутність церковної ієрархії, цілковита її незацікавленість справою.

Відтак можна підсумувати, що промовляння архетипів у літературних текстах помітне крізь нашарування часу, численні інтерпретації, переосмислення, незалежно від культурно-історичної епохи, горизонту очікувань. Архетип відьми демонструє активну присутність в українському літературному дискурсі, а також варіативність інтерпретаційних значень, які підкріплені значним фольклорно-етнографічним матеріалом. Архетипний образ відьми був скерований у напрямі від традиційної інтерпретації до оригінального авторського відтворення, відтак цей архетип демонструє високу семантичну гнучкість і полівалентність.

Архетип відьми зринає й у бурлескно-травестійній літературі. У поемі «Енеїда» І. Котляревський вводить у текст народно-демонологічні елементи – образ старої відьми Сивілли (проте в постаті античної чаклунки постає радше Баба-Яга, характерна для російської міфології, адже Еней у пошуках шляху до пекла натрапив на хатину на «ніжці курячій», у якій чекала на нього Яга) [2, 49].

Цілком у межах народно-демонологічної традиції та церковного вчення зображено відьму Явдоху Зубиху в повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма», оскільки автор лише надав народно-демонологічним віруванням художнього обрамлення. Використовуючи надзвичайно колоритне гумористичне тло, Г. Квітка-Основ'яненко водночас і зацентрував на християнських цінностях, адже покараннями залишились усі, хто вдавався до магічних практик та допомоги чарівниці.

Український романтизм активно залучав до художніх текстів фольклорно-етнографічний матеріал, тож у творах неодноразово постає образ відьми. Література українського романтизму сформувала певний тип художньої інтерпретації сакрального, фантастичного, потойбічного. Химерне стало визначальним маркером більшості текстів романтичної літератури, водночас, вони гармонійно поєднали в собі фрагменти народно-демонологічних вірувань. Проте інтерпретація архетипу відьми зберігала тісний зв'язок із традиційним поглядом на відьомство.

Авторське відтворення цього образу-символу дещо віддалене від традиційності попередніх художніх інтерпретацій. Шевченкова відьма постає в координатах матері-покритки, спокутування гріха. Покритка Лукія, що залишила родину, отримує не лише прощення батька, звільняється від божевілля, але її милосердя сягає найвищого рівня – християнського всепрощення. Цей кульмінаційний образ «святої відьми» Шевченко ставить на противагу злу. Відтак простежується певна літературна дифузія образу, адже Лукія постає святою страдницею. Проте в конструюванні образу відьми автор все ж зберігає зв'язок із традиційними народно-демонологічними віруваннями [3, 72].

Література

1. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні погляди та вірування. Київ : Довіра, 1992. 414 с.
2. Котляревський І. Енеїда. Київ : Дніпро, 1968. 49 с.
3. Милорадович В. Українська відьма : нариси з української демонології. Київ : Веселка, 1993. 72 с.

*Кожухар Ольга Петрівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ

У творі «Наталка Полтавка» Івана Котляревського головна героїня Наталка стала символом української національної гідності та жіночої мужності. Цей образ відіграє ключову роль у творі, розкриваючи перед читачем сильну та рішучу українську жінку.

Передусім Наталка відзначається ніжністю та вірністю в коханні. Її безмежна пристрась до Петра відображається в її безумовній відданості та готовності жертвувати для її коханого. Вона готова за будь-яку ціну зберегти своє кохання та щастя. У такому контексті важливим аспектом її характеру є прагнення до щастя в подружньому житті. Наталка мріє про сімейне щастя і готова до будь-яких жертв для його досягнення. Вона не лише мріє, але й активно бореться за свої ідеали, використовуючи всі свої сили та розум [1, 57].

Повага до старших – це одна з найважливіших рис характеру Наталки Полтавки, яка виявляється в її стосунках з матір'ю та іншими старшими людьми. Наталка не лише виявляє повагу до своєї матері, а й завжди готова підтримати її та полегшити життя. Вона робить це з любов'ю та відданістю, розуміючи важливість родинних зв'язків і підтримки одне одного. Крім того, Наталка також виявляє повагу до інших старших людей у своєму оточенні. Вона добре усвідомлює їхній досвід та мудрість і завжди ставиться до них з повагою та шаную. Наталка розуміє, що старші люди мають багато чого навчити, і вона готова слухати їх поради та вивчати із їхнього досвіду. У світлі цих взаємин можна бачити, що повага до старших є не лише рисою характеру Наталки, а й важливим моральним принципом, який вона втілює у своєму житті. Ця риса допомагає їй будувати сильні та добрі стосунки з оточенням, створює основу для глибокого розуміння та підтримки в родині та спільноті [2, 27].

Наталка також готова на самопожертву, щоб полегшити життя іншим. Вона виявляє надзвичайну мужність та силу волі, коли стикається з випробуваннями, готова віддати все заради блага своєї родини та коханого.

У творі «Наталка Полтавка» усі інші персонажі, описуючи Наталку, зазначають лише її найкращі якості, що підкреслює унікальність та привабливість її образу. Вони відзначають не лише зовнішню красу Наталки, але і її розум, працьовитість та доброту. Персонажі твору висловлюють захоплення Наталкою, описуючи її як образ ідеальної української дівчини. Вони відзначають її здатність займатися будь-якими справами з великим захопленням. Персонажі так про неї висловлюються: «Золото – не дівка!.. Окрім того, що красива, розумна, моторна і до всякого діла дотепна – яке в неї добре серце, як вона поважає матір свою, шанує всіх старших за себе, яка трудяща, яка рукодільниця, що й себе, й матір на світі держить» [3, 80].

Сценічне втілення цього персонажу стає важливим завданням для актора, яке передбачає вміло відтворити всі аспекти характеру Наталки, її внутрішню

сутність та зовнішні риси. Точне передання образу Наталки Полтавки на сцені вимагає від актора глибокого розуміння її характеру, мотивацій та емоційного стану. Сценічне втілення персонажа передбачає не лише зовнішню вірність описуваному образу, але й уміння передати його внутрішню сутність через мову тіла, міміку, голос та акторську гру. Тільки тоді персонаж оживає на сцені, здатний зацікавити та зворушити глядача, і відобразити всі аспекти її характеру – від ніжності та вірності в коханні до рішучості та сміливості в боротьбі за свої ідеали. Сценічне втілення образу Наталки Полтавки вимагає від актора не лише майстерності в акторській грі, але й глибокого розуміння історичного та культурного контексту, у якому розгортається дія твору. Тільки так актор може відтворити цей образ з відчуттям та достовірністю, привертаючи увагу глядача й залишаючи незабутнє враження від вистави [4, 28].

Образ Наталки Полтавки в п'єсі Івана Котляревського мав велике значення для української літературної та театральної сцени. Катерина Нальотова та Марія Заньковецька – обидві видатні актриси свого часу зробили неймовірну роботу, втілюючи образ цієї непересічної української героїні.

Катерина Нальотова, як обдарована та музична актриса, зуміла передати всю грацію та емоційну глибину образу Наталки. Її виконання ролі залишило невимовно важливий слід у театральній історії, відображаючи ідеал української жінки у вишуканих акцентах мистецтва. Пізніше Наталку Полтавку зіграла також Марія Заньковецька, що визначила нові стандарти втілення образу. Її інтерпретація ролі стала легендарною, завдяки вражаючій акторській майстерності та глибокому розумінню характеру Наталки.

Отже, образ Наталки Полтавки є надзвичайно важливим для української літературної та театральної спадщини. Цей персонаж уособлює найкращі якості української жінки: ніжність, вірність, мудрість, сміливість та самопожертву. Її сценічне втілення завжди вражає глядача глибиною історії та силою духу. Наталка Полтавка залишається вічним символом українського народу, а її сценічне втілення продовжує надихати на досягнення нових вершин в українському мистецтві.

Література

1. Mekh N. «Natalka Poltavka» by Ivan Kotlyarevsky in the Ukrainian linguistic and cultural space. *Culture of the Word*. 2019. No. 91.
2. Каратай Н. В. Наталка Полтавка. Характеристика образів. *Верес*. 2006. № 27.
3. Котляревський І. Наталка Полтавка. Одеса : Дитвидав, 1937.
4. Морозюк О. А. Наталка Полтавка як уособлення кращих рис української жінки. *Роль і функція пісень у п'єсі*. 2017. № 4.

*Гонарович Богдан Олександрович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МЕЛОДІЯ ЕМОЦІЙ ЗНАКАМИ ХОРЕОГРАФІЇ В МЮЗИКЛІ «НОТР-ДАМ ДЕ ПАРІ»

Твори мистецтва доносять до спостерігачів найрізноманітніші настрої та емоції. Серед мистецьких шедеврів вирізняються і музичні композиції, фільмографічні, і театральні, і хореографічні – усі вони так чи інакше пов'язані з емоційним сприйняттям людини. Мелодія, яка, неначе кров по венах, розтікається, виконуючи роль координатора різних систем мозку, що беруть участь у забезпеченні емоцій, викликає в нас ту чи іншу емоцію і, як кров, спонукає тіло до рухів. Саме музичний супровід поряд з хореографією, пластикою, постановочними ефектами й талантом Жюльєн Маю забезпечили успіх мюзиклу «Нотр-Дам де Парі» [2].

Мюзикл «Нотр-Дам де Парі» – це насамперед видовище. Цей витвір вирізняється передусім синтетичністю: ані вокальні, ані танцювальні номери, ані музичний супровід у мюзиклі не є самодостатніми: вони лише слугують рівноправними засобами передання змісту.

Пів сотні пісень про найчистіше серед почуттів – кохання, чудові голоси, гармонійна музика, що поєднує французький шансон та циганські мотиви. Нотр-Дам захоплює з першого кроку по сцені. З першої секунди і не відпускає до самої завіси.

Перетворити класичний твір у мюзикл – доволі складна праця, але збереження цінності історії та філософії, переданої авторам нащадкам, – це свідчення лише про величезний талант та професійні навички вищого рівня.

Автором хореографії для мюзиклу «Нотр-Дам де Парі» є відомий французький хореограф і режисер Гі Стефані. Його робота допомагає розкрити історію, поглибити характери та створити незабутнє театральне видовище. Хореографічна складова вражає талантом, новизною, вміло вплетеною в контекст твору. Вона не лише заважає, а й допомагає розвитку сюжету. Автор вводить і тим самим інтегрує різні стилі, поєднує сучасний балет, народні танці, акробатику та бойові мистецтва, щоб створити унікальний і багатогранний хореографічний стиль.

Хореографія Стефані в «Нотр-Дам де Парі» поєднує такі стилі:

- сучасний балет: використовує, щоб передати емоції та створити атмосферу;
- народний танець: включає елементи циганських, іспанських та фландрійських танців, щоб відобразити багатий культурний ландшафт середньовічного Парижа;
- акробатика: використовує в сцені танцю горгулій, щоб створити вражаючий візуальний ефект;
- бойові мистецтва: інтегровані в сцени боротьби, щоб додати їм інтенсивності та реалізму.

Про виразність і мову емоцій свідчить те, що танці Стефані тісно пов'язані з текстом і музикою, тим самим допомагають розкрити емоції персонажів, просувати сюжет і створювати атмосферу.

Однією з найвідоміших хореографічних сцен у мюзиклі є «Танець горгулій». У ній група танцюристів, одягнених у костюми горгулій, виконує вражаючий акробатичний танець на високих платформах, розташованих над сценою. Цей танець є візуальним шедевром і став одним зі знакових образів мюзиклу. Він не тільки візуально приголомшливий, але і є потужним символом самотності та маргіналізації, яку відчувають персонажі мюзиклу.

Мова емоцій у хореографії Стефані розкрита динамічно й глибоко через використання простору: Він ефективно використовує сценічний простір, щоб створити вражаючі танцювальні картинки, цим самим створюючи емоційний резонанс.

Загалом хореографія Гі Стефані в «Нотр-Дам де Парі» є невід'ємною частиною успіху мюзиклу. Його інноваційне використання різних стилів, увага до деталей і майстерність у розповіді історії через рух створюють захопливе і незабутнє театральне враження [1].

Мюзикл за дві години чотирнадцять хвилин передав усю глибину емоцій роману Віктора Гюго. Довершена хореографія в поєднанні з музичним і театральним талантом акторів, авторів створили гідний мелодійний емоційний післясмак.

Література

1. Нотр-Дам де Парі (мюзикл). URL: <https://youtube/PKXegB0G3Ew?si=3kY OEj07fprd QSE-> (дата звернення: 12.04.2024).

2. Нотр-Дам де Парі (мюзикл). *Вікіпедія*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%BE%D1%82%D1%80-%D0%94%D0%B0%D0%BC_%D0%B4%D0%B5_%D0%9F%D0%B0%D1%80%D1%96_\(%D0%BC%D1%8E%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%BB\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%BE%D1%82%D1%80-%D0%94%D0%B0%D0%BC_%D0%B4%D0%B5_%D0%9F%D0%B0%D1%80%D1%96_(%D0%BC%D1%8E%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%BB)) (дата звернення: 12.04.2024).

Мевша Даниїл Сергійович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СПЕЦИФІКА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ БУКОВИНИ: БУКОВИНСЬКИЙ АНСАМБЛЬ ПІСНІ І ТАНЦЮ

Хореографічна культура Буковини є вражаючою та унікальною, оскільки відображає багатовікові традиції співіснування різних етнічних груп, що проживають у цьому регіоні. Ось деякі специфічні особливості хореографічної культури Буковини:

Етнічна різноманітність. Буковина завжди була місцем існування різних культур і народностей, таких як українці, румуни, поляки, євреї та ін. Вплив кожної із цих етнічних груп відобразився в хореографічній культурі, створюючи різноманітність та багатство танців та рухів [2, 43–44].

Традиційні обряди та свята. Буковина відома своїми унікальними традиціями, пов'язаними з обрядами та святами. Хореографічні елементи часто використовують під час святкування і релігійних обрядів, щоб виразити радість, вдячність та відчуття спільноти.

Використання традиційного одягу й реквізитів. У буковинських танцях часто використовують елементи традиційного одягу та реквізитів, зокрема вишиванки, хустки, орнаментовані пояси й ін. Це додає автентичності та краси виступам.

Різноманіття стилів і танцювальних форм. Хореографія Буковини відзначається багатством різних танцювальних стилів і форм, включаючи ліричні та веселі танці, пісенні колективні інсценізації та імпровізаційні виступи.

Підтримка й розвиток. У сучасному світі буковинська хореографічна культура продовжує розвиватися та привертати увагу як місцевих мешканців, так і гостей регіону. Фольклорні ансамблі, школи танцю та музичні гурти активно працюють над збереженням і популяризацією цієї унікальної культурної спадщини. Хореографічна культура Буковини вражає своєю різноманітністю, красою та глибокими традиціями, що перейшли через віки. Вона не лише відображає культурну спадщину регіону, але і є важливим джерелом пізнання та розвитку сучасного танцювального мистецтва [1, 67–68].

Буковинський ансамбль пісні і танцю є важливим культурним символом регіону, що представляє багатовікову хореографічну та музичну спадщину Буковини. Цей ансамбль виконує різноманітні народні танці, пісні та музичні композиції, які відображають багатство культурних традицій і звичаїв цього регіону.

У листопаді 1944 року при Чернівецькій обласній філармонії було засновано професійний художній колектив «Буковинський ансамбль пісні і танцю», який організував збирач фольклору та самотутній композитор Григорій Шевчук. З 1950 року художніми керівниками ансамблю були Петро Рісоконь, Георгій Роїцький, Сергій Трофімов, Петро Окружко та Ара Серебрі, які сприяли творчому розвитку колективу [3, 59].

У 1962 році ансамбль очолив професор Андрій Кушніренко, який закінчив Львівську державну консерваторію імені Миколи Лисенка, згодом народний артист України, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка, академік Української академії мистецтв, який зробив значний внесок у його творчу діяльність. Професор Кушніренко забезпечив високий рівень професійного виконавства, опрацювання та вдосконалення звучання хору, зберігши при цьому його фольклорну самотутність, розширив жанровий діапазон колективу й поповнив репертуар авторськими шедеврами та обробками народних пісень. Після концерту ансамблю в Національному палаці мистецтв України в Києві А. Авдієвський, корифей хорового мистецтва, відзначив концерти «Буковини», які відрізняються оригінальністю та цікавою програмною структурою [5].

Вокальне й хореографічне мистецтво, яке репрезентує ансамбль, у поєднанні з яскравою самотутністю виконавської манери та високою професійною культурою здобули йому репутацію одного з найкращих ансамблів України. Хор має багатий діапазон і славиться академічною манерою співу. Завдяки

Секція 3. Дослідження молодих учених

цьому він здатен професійно виконувати обробки народних пісень і нот з різноманітними колористичними характеристиками та барвистим тембром.

Вокально-хореографічні твори Заслуженого академічного Буковинського ансамблю пісні і танцю ім. А. Кушніренка «Весна красна», «Свято урожаю», «Щедрий вечір», «Ружаниця», «На толоці», «Від Дунаю до Дністра», «Буковинське подвір'я», «Український вертеп» та ін. слугують творчою окрасою концертів колективу. Записані та майстерно виконані артистами сільські мелодії знайомлять глядачів із самобутньою буковинською культурою [4, 120].

Академічний ансамбль пісні і танцю ім. А. Кушніренка наразі перебуває під керівництвом учнів А. Кушніренка, які, окрім творчої роботи та концертного репертуару, доповнюють мистецьку палітру колективу сучасними хоровими та хореографічними постановками, а також пишуть музику.

Буковинський ансамбль пісні і танцю ім. О. Кушніренка представляє народну культуру, безцінні творчі надбання, набуті протягом століть [5].

Основні характеристики Буковинського ансамблю пісні і танцю:

– *автентичність і традиційність*: Буковинський ансамбль відтворює традиційні народні танці та пісні, зберігаючи їх автентичність;

– *енергія та емоційність*: виступи колективу відзначаються енергією, жвавістю та емоційністю. Танцюристи та співаки передають силу й глибину народних мелодій і ритмів;

– *широкий репертуар*: ансамбль володіє різноманітним репертуаром, який включає традиційні та сучасні народні танці, а також регіональні пісні й музичні композиції;

– *підтримка культурної спадщини*: колектив активно працює над збереженням і популяризацією культурної спадщини Буковини, виконуючи народні танці та пісні на різноманітних заходах і фестивалях;

– *висока майстерність виконавців*: учасники ансамблю професійно володіють технікою та майстерністю виконання танців і музики, що дозволяє їм істотно висвітлити красу та виразність народної культури Буковини.

Буковинський ансамбль пісні і танцю є не лише культурним осередком регіону, але й важливим майданчиком для збереження та передачі народних традицій майбутнім поколінням. Він є джерелом гордості для місцевого населення та важливим аспектом культурного життя Буковини.

Література

3. Заболотна О. В. Народне мистецтво Буковини: танцівники та хореографи (досвід пошуків). *Наукові записки. Культурологія*. 2007. Т. 6. С. 66–70.

4. Федорук О. Традиційні музично-танцювальні обряди народів Буковини. *Етнографічний збірник*. 2018. № 14. С. 42–51.

5. Худякевич . Історія та сучасність буковинського танцю. *Буковинський вісник мистецтвознавства*. 2012. № 4. С. 58–63.

6. Чорновіл М. Народні танці Буковини: історія, особливості, традиції. *Культурна спадщина*. 2016. № 3. С. 118–125.

7. Чернівецька обласна філармонія. Буковинський ансамбль. URL: <http://philharmonic.cv.ua/ZABA> (дата звернення: 21.04.2024).

*Артюшенко Анна Володимирівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МЮЗИКЛ ЯК СИНТЕТИЧНИЙ ЖАНР

Мюзикл як специфічний жанр сценічного мистецтва є чудовим прикладом еволюції театру за останнє століття. Будучи за своєю природою перформативним і синкретичним видом мистецтва, мюзикл має властивість швидко адаптуватись під потреби сучасного глядача та використовувати при цьому максимальну кількість виражальних засобів. За визначенням К. Станіславської, «мюзикл – це сценічний театральний виражальний жанр, характерною властивістю якого є синкретизм його мистецьких компонентів (акторської гри, музики, слова, співу, танцю, сценографії)» [1, 185].

Сучасні мюзикли дають змогу розглядати актуальні теми та проблеми, що хвилюють сучасне суспільство. Основне завдання режисера залишається таким, як і в драматичному театрі – розповісти історію так, ніби він це бачить, і зацікавити нею глядача, розкрити підтексти та порушити питання, що турбують нас сьогодні, створити потрібну для цього атмосферу.

У сучасних мюзиклах автори намагаються змішувати різні стилі та використовувати змішані техніки для досягнення потрібного результату. Наприклад, одному персонажеві притаманний реп, а іншому навпаки, ліричний спів. Такі контрасти створюють цікаві поєднання та допомагають глядачеві краще зрозуміти образ. При створенні мюзиклу необхідно постійно змінювати ритм, мелодію й інструменти, аби не втратити увагу глядача, що звик до постійного інформаційного потоку та змін.

Жанр мюзиклу особливий внаслідок взаємодії всіх елементів, їх плавного переходу з одного в інше. Мюзиклу притаманний принцип відвертості перед глядачем та емоційного катарсису: коли я не можу говорити – співаю, коли я не можу співати – танцюю. Проте ми не можемо собі дозволити раптово почати співати й танцювати посеред розмови у звичайному житті, а якщо ми так робимо – це ознака неймовірного щастя та збудження.

Завдання режисера – підготувати глядача до тієї щирості, яку несе жанр мюзиклу, дуже плавно та природно зробити «вхід» акторів у музичний номер. Так само, як і «вихід», оскільки закінчувати таку інтимну та відверту розмову між акторами та глядачем також потрібно професійно. Режисер має створити таку атмосферу, у якій музичні номери видаються природними та логічними для персонажів, створити місток довіри між режисером і глядачем, де всі сприймають співи й танці як вираження почуттів виконавців.

Одним із найбільш визначних аспектів мюзиклу є його візуальна естетика. Режисер має великий вплив на створення сценічних образів, декорацій, костюмів та світла, які доповнюють і підкреслюють сюжет та емоційну глибину вистави. Аудіовізуальні образи, які створює режисер, допомагають глядачеві краще зрозуміти та відчути те, що відбувається на сцені. Точність, технічність

та видовищність – три критерії, які режисер мусить уміти поєднувати для того, щоб вийшов цікавий, якісний мюзикл.

Сьогодення в мюзиклах також відображається завдяки застосуванню новітніх технологій у процесі їх постановки. Якщо раніше для того, аби вразити глядача, достатньо було яскравих костюмів та світлових акцентів, то зараз цього замало. У сучасних мюзиклах все частіше використовують, зокрема, такі засоби, як піротехніка, проєкції, лазерні шоу, створюючи так вражаючі візуальні ефекти. Це стосується також і звукових ефектів як важливих виражальних засобів. Режисер за допомогою згаданих прийомів може ще більше занурити глядача в атмосферу вистави. Наприклад, завдяки накладанню шумових ефектів на треки можна створювати враження відповідної місцевості чи дії. Шум моря або вітру, звуки боротьби великої армії, звук серцебиття – усе це покращує сприйняття глядачем вистави. Однак якщо використовувати все й одразу, замість бажаного ефекту увага глядача може розсіятись, тому режисер має грамотно розподіляти акценти та керувати увагою глядача, направляючи її туди, куди йому потрібно в цей момент. Однак «звукове і світлове обладнання більшості українських театрів є недостатнім для якісного втілення мюзиклів» [2, 194].

Отже, роль режисера в постановці мюзиклу є надзвичайно важливою. Режисер повністю створює концепцію майбутнього мюзиклу – і технічно, і творчо. Порушуючи актуальні питання, режисер через мюзикл спонукає глядача задуматись, а не тільки насолодитись яскравим шоу. Саме такий, ідейний та вражаючий мюзикл і є дзеркалом сучасності.

Література

1. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія; Вид. 2-е, перер. і доп. Київ : НАКККиМ, 2016. 352 с., іл.
2. Струтинський Б. Деякі аспекти сценічних втілень мюзиклів у Київському національному театрі оперети у 2005–2021 роках. *Сучасне мистецтво*, 2022. № 18. С. 189–200. URL: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269728> (дата звернення: 10.05.2024).

*Нікітченко Марина Костянтинівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ХОРЕОГРАФІЯ В ДИТЯЧОМУ МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ

Дитячий музичний театр – це особлива форма театрального мистецтва, спрямована на аудиторію дітей та підлітків. Він поєднує в собі музику, танець, спів, акторську гру та інші виразові засоби, є важливою складовою мистецької культури та надає можливість молодим талантам розвиватися і реалізовувати свої творчі здібності.

Дитячі музичні театри – чудове місце для навчання та розвитку дітей. Вони можуть включати в себе вистави на основі відомих казок, літературних творів або навіть історичних подій, що допомагає розширити знання малюків та розвинути

їхню уяву. Участь у музичних виставах допомагає дітям відчувати й виразити свої емоції. Вони вчаться співпереживати персонажам, розуміти їхні почуття та ділитися власними емоціями з іншими. Вистави в дитячому музичному театрі сприяють розвитку соціальних навичок у дітей. Вони навчаються спілкуватися, співпрацювати та взаємодіяти з іншими учасниками команди. Для багатьох дітей відвідування дитячого музичного театру – це відмінний спосіб провести час з родиною або друзями, насолодитися яскравими виставами та відпочити від повсякденних справ. Участь у музичних виставах може сприяти розвитку музичних і танцювальних здібностей у дітей. Вони вчаться ритміці, координації та виразному виконанню через казку, легко та граючи. «Позитивні емоції дітей, що виникають у процесі навчання, відіграють величезну роль у вихованні бажання вчитися» [1, 7].

Хореографія в дитячому музичному театрі відіграє важливу роль у створенні вистав, які цікаві та захопливі для маленької аудиторії. Вона об'єднує в собі танці, рухи, міміку та виразність, щоб створити відповідну атмосферу та доповнити сюжет вистави. «Хореографія трактується як первісно синтезоване мистецтво, якому властивий синтез рухового і музичного компонентів. Загалом поза музикою танець не існує. Музика посилює виразність танцювальної пластики, дає їй емоційну та ритмічну основу. Правомірно дехто музику і пластику в танці ототожнює з двома крилами птаха: для польоту потрібні обидва» [2, 63].

Хореографія в театрі повинна враховувати вікові особливості та можливості дітей, які беруть участь у виставі. Простіше та доступніше рухи можуть бути використані для молодших вікових груп, тоді як старші діти можуть виконувати більш складні та виразні комбінації. Важливо, щоб рухи й танцювальні номери були синхронізовані між усіма учасниками вистави. Це допомагає створити єдине ціле та вражаючий ефект для глядачів.

Хореографія повинна підкреслювати сюжет вистави та виразити характери персонажів через рухи й виразність. Наприклад, бадьорі танці під час веселих сцен або граціозні рухи під час сцен з романтичними елементами. Деякі танцювальні номери можуть включати елементи взаємодії з глядачами, що робить виставу цікавішою та запам'ятовуванішою для дітей. Це може включати запрошення дітей на сцену або спільні танцювальні рухи. Під час створення танцювальних номерів важливо дотримуватися правил безпеки, особливо коли це стосується маленьких дітей. Рухи повинні бути безпечними та відповідати фізичним можливостям учасників вистави. Хореографія може бути творчою та експериментальною, з використанням різноманітних стилів та елементів, які відповідають конкретному сюжету й атмосфері вистави.

Хореографія в дитячому музичному театрі додає емоційність, динаміку та виразність виставі, роблячи її цікавою та захопливою для маленьких глядачів.

Література

1. Сухомлинський В. О. Вибрані твори. У 5 т. Київ : Радянська школа, 1977. Т. 1. 670 с.
2. Шевчук А. С. Дитяча хореографія : нав.-метод. посіб. 3-тє вид., зі змін. та допов. Тернопіль : Мандрівець, 2016. 288 с.

*Михайловський Сергій Сергійович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ФІЗИЧНА ВИРАЗНІСТЬ У СЦЕНІЧНИХ ПЕРФОРМАНСАХ

Фізична виразність у сценічних перформансах є важливим компонентом, що дозволяє акторам та виконавцям передавати емоції, розповідати історії та створювати символічні образи через використання руху й тіла. Вона забезпечує багатовимірний підхід до мистецтва, додаючи глибини та нюансів до вербальних елементів вистави. Цей аспект сценічного мистецтва має глибоке історичне коріння та багате сучасне застосування, формуючи унікальні перформанси, які викликають у глядачів сильні емоційні та інтелектуальні реакції.

Історія фізичної виразності в сценічному мистецтві сягає античних часів, коли актори використовували міміку і жести для підсилення вербальних виступів у Стародавній Греції та Римі.

У давньогрецьких трагедіях актори носили маски, які підкреслювали певні емоції, а їхні рухи та жести були виразними й символічними, щоб компенсувати відсутність міміки. У середньовічних виставах фізична дія часто була головним засобом комунікації, особливо в релігійних драмах і народних ярмарках.

Комедія дель арте, яка виникла в Італії у XVI столітті, є яскравим прикладом театральної традиції, де фізична гра та маски були ключовими елементами вистав. Актори використовували акробатику, ексцентричні рухи й імпровізацію для створення комічних ефектів і передачі характерів своїх персонажів. У XX столітті методи Станіславського, Мейєрхольда, Арто і Гротовського внесли значний вклад у розвиток фізичної виразності, підкреслюючи важливість тілесної трансформації актора й інтеграції руху з емоційним і психологічним станом.

Отже, фізична виразність може проявлятися через різні методи та техніки. Міміка та жести є основними засобами, за допомогою яких актори передають емоції і думки. Наприклад, у театрі Кабукі актори використовують яскраві мімічні вирази та складні жести для передачі емоційних станів персонажів.

Тілесна дія, або тілесна драматургія, є ще одним важливим аспектом фізичної виразності. Використання всього тіла для створення рухових композицій та образів дозволяє акторам створювати більш насичені й виразні сцени. Танцювальні елементи також є важливою складовою фізичної виразності, оскільки вони додають ритм і пластичність виставі [1, 164–270].

Акробатику та пантоміму також часто використовують для підсилення фізичної виразності. Акробатичні елементи можуть додавати динаміки й напруженості сценічній дії, тоді як пантоміма, або безсловесна гра, дає змогу створювати виразні образи та сцени лише за допомогою жестів.

Ще фізична виразність має потужний емоційний вплив на глядачів. Рух і тілесна дія можуть викликати сильний емоційний відгук, оскільки вони здатні передавати складні емоції, які інколи важко виразити словами.

Крім того, фізична виразність дозволяє створювати метафори. Певна дія актора може бути використана для передачі абстрактних ідей, які доповнюють вербальні елементи вистави.

Саме позиції акторів можуть мати глибоке символічне значення, яке викликає асоціації та відчуття, що додають нові рівні тлумачення вистави. Тому символічне використання тілесних позицій або рухів може передати складні концепції, які не можуть бути виражені словами.

Сучасні перформанси активно експериментують з різними аспектами фізичної виразності. Вони не тільки використовують традиційні танцювальні рухи, але й упроваджують новаторські підходи до використання тіла як основного засобу виразності. Це може включати в себе імпровізацію, контактну імпровізацію, театральні експерименти з фізичними об'єктами та багато іншого. Ці експерименти дають можливість артистам виражати себе та свої ідеї в нових, неочікуваних способах, розширюючи межі того, що може бути визнано як мистецтво [2, 208–300].

Тому на сьогодні часто поєднують фізичну виразність з іншими аспектами мистецтва, такими як музика, відео, інтерактивність та технології. Вони створюють комплексні досвіди, що включають у себе різноманітні чуттєві й інтелектуальні стимули. Відтак варто розуміти, що перформанси можуть використовувати спеціально створені звукові доріжки, світлові ефекти й інтерактивні проєкції, щоб посилити враження від фізичної виразності та створити унікальні атмосфери.

Фізична виразність є ключовим елементом сценічного мистецтва, який дозволяє виконавцям створювати глибокі й емоційно насичені вистави. Вона забезпечує багатовимірний підхід до мистецтва, додаючи руху, ритму та пластичності до вербальних елементів вистави. Дослідження історичних аспектів, методів та впливу фізичної дії на глядачів дає змогу краще зрозуміти цей аспект театрального мистецтва і розкрити його потенціал для сучасних і майбутніх перформансів.

Література

1. Barba Eugenio. «The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology. Routledge. 15.12.1994. 208 p.
2. Schechner Richard. Performance Theory. Routledge. 21.08.2003. 432 p.

Наукове видання

МАТЕРІАЛИ

IX Міжнародної науково-практичної конференції

**Особливості роботи
хореографа в сучасному
соціокультурному просторі**

6–7 червня 2024 р.

Коригування
Верстання

Оксана Бугайова
Світлана Шалапа

Підп. до друку 27.06.2024 р. Формат 60x84 1/16. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 8,2. Наклад 100

Видавець і виготовлювач

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011