

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФІЇ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА:
ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ З ПОЯСНЮВАЛЬНОЮ ЗАПИСКОЮ
на здобуття освітнього ступеня Магістр
на тему: Застосування стилізованих форм танцю у постановці Едельвейс

Виконав: студент II курсу
групи МХР - 31 -21
спеціальність 024 Хореографія
Ващук А.А.

Керівник:
кандидат мистецтвознавства,
доцент

кафедри хореографії
Климчук І.С.

Рецензент:
кандидат мистецтвознавства,
доцент

Квецко О.Я.

Допустити до захисту
протокол засідання кафедри
від «___» _____ 20___ р. No ____

Завідувач кафедри хореографії
_____ професор Вантух М.М

Зміст

ВСТУП	3
РОЗДІЛ І. НАУКОВО-ДОСЛІДНА ЧАСТИНА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА	6
1.1 Мистецькі напрями XX та XXI століть	6
1.2 Головні методи метамодернізму	12
1.3 Стилізація хореографічних форм	16
ВИСНОВОК ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ.	35
РОЗДІЛ ІІ. ХУДОЖНЬО-АНАЛІТИЧНІ ОСНОВИ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО ЗАДУМУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПОСТАНОВКИ “ЕДЕЛЬВЕЙС”	37
2.1 Обґрунтування вибору теми. Лібрето	37
2.2 Ідейно-тематичний аналіз	38
2.3 Шляхи та методи реалізації творчого задуму. Сценарно-композиційний план	38
2.4 Костюми виконавців	44
2.5 Музичне оформлення	44
ВИСНОВОК ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	48

ВСТУП

Хореографія, як і будь-який вид мистецтв, підвладний світоглядним течіям, що панують в сьогоденні. Це змушує їх змінюватися, шукати нові методи та інструменти втілення своїх намірів, щоб залишатися актуальними і мати можливість адекватно відображувати оточуючу дійсність. Динаміка зміни танцювальної мови відчувається в використанні нових засобів та форм хореографічної виразності, які дозволяють розширити художній образ, додаючи йому глибини та багатоплановості, зберігаючи при цьому національні традиції. Перед балетмейстером стоїть складна задача, створити сучасний національний образ, який дозволить проявити народні мотиви та водночас загальносвітові тенденції. Для виконання цього завдання, в хореографії широко застосовується метод стилізації.

Проте досліджень, що висвітлюють проблему стилізації українського народного танцю в контексті активного розвитку хореографічного мистецтва недостатньо, для розуміння інструментарію та її основних підходів.

На думку І. Гутник яскравим прикладом світоглядних культурних змін була епоха постмодернізму. Вона широко охопила майже всі сфери людського життя і залишила по собі багато хореографічних постановок. Але на мою думку, епоха постмодернізму була узагальнюючим результатом попередніх процесів, зокрема метамодернізму. Адже саме тоді випробовувались оптимальні підходи до стилізації танцю. Аналізуючи метамодернізм ми можемо спробувати виявити основні напрями стилізації, його методи, особливості та можливість перенести отримані результати на сучасну сцену. Переосмислення лексики, сценаріїв і сюжетів, композиційних та виконавчих рішень минулих поколінь допоможе зберегти хореографічний спадок, вибудувати хореографічну традицію та актуалізувати сучасне хореографічне мистецтво.

Мета: дослідити основні методи метамодернізму та виявити можливості стилізації хореографічного мистецтва.

Завдання дослідження:

- Визначення метамодернізму в контексті світоглядних культурних змін;
- Розгляд прикладів стилізації хореографічного мистецтва;
- Аналіз стану хореографічного мистецтва сьогодення;
- Визначення можливостей стилізації хореографічного мистецтва, використовуючи методи метамодернізму;
-

Об'єкт дослідження: хореографічне мистецтво XX та XXI століття

Предмет дослідження: можливості створення нових хореографічних постановок, використовуючи прийоми та інструменти стилізації метамодернізму.

Методи дослідження:

Для розв'язання поставлених у дослідженні завдань були застосовані загальнонаукові методи аналізу, порівняння, систематизації.

Наукова новизна: полягає у тому, що в межах дослідження уточнено особливості метамодернізму та його вплив на хореографічне мистецтво; розглянуто особливості стилізації в хореографії; проаналізовано сучасний стан хореографії; виявлено основні способи та проблеми стилізації хореографічних форм.

Практична значимість: результатів дослідження полягає в можливості за допомогою виявлених методів та способів стилізації актуалізувати сучасне українське хореографічне мистецтво.

Апробація результатів дослідження: Основні результати дослідження доповідалися на Всеукраїнській науково-практичній конференції “Культурні домінанти XXI століття: мистецька освіта”.

Структура та обсяг кваліфікаційної роботи Дослідження складається із вступу, двох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел і додатків. Основний обсяг роботи становить 47 сторінок, загальний обсяг 51 сторінка.

РОЗДІЛ І. НАУКОВО-ДОСЛІДНА ЧАСТИНА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА

1.1 Мистецькі напрями XX та XXI століть

Наприкінці XIX сторіччя, під впливом другої індустріальної революції, значних посилень індивідуалістичних рухів та створення стрімкого суспільного дискурсу в політичному та культурному житті, виникає філософський та мистецький напрям - модернізм.

Мистецький напрям - це тенденція або стиль у мистецтві з певною спільною філософією або метою, якої дотримується група митців протягом певного періоду часу (зазвичай кілька місяців, років або десятиліть) або, принаймні, з розквітом руху, визначеним у межах кількох років [1].

Стиль у мистецтві — це форма художнього самовизначення епохи, регіону, нації, соціальної або творчої групи чи окремої особистості. Поняття «художній стиль» розглядають у комплексі з поняттями «художня епоха», «художній напрям» та ін[11].

Модернізм, в свою чергу, досі немає чіткого загальновизнаного визначення, бо цей термін охоплює доволі велику частину діяльності людства, починаючи від філософії та політичних форм правління до впливу на мистецтво. Саме особливості модернізму у мистецтві описує Роджер Гріффін.

Модернізм може набувати виключно художнього вираження, часто включаючи екстремальні експерименти з новими естетичними формами, задуманими для вираження проблисків "вищої реальності", які кидають в очі аномію і духовне банкрутство сучасної історії ("епіфанічний модернізм"). Або ж він може зосередитися на створенні "нового світу", чи через здатність мистецтва і думки сформулювати бачення, здатне революціонізувати суспільство в цілому, або через створення в цілому, або через створення нових способів життя чи цілої соціально-політичної культури, що в кінцевому підсумку трансформує не

лише мистецтво, а й саме людство, чи принаймні обрану його частину, під проводом нової еліти ("програмний модернізм"). [3]

Це доволі схоже на ідеї митців пори Авангарду, з революційними тяжіннями до радикального переосмислення мистецтва, створенню нової класики та пошуком нових методів самовираження за допомогою можливостей, що з'явилися за рахунок стрімкої урбанізації та другої промислової революції. Однією з ключових цінностей модернізму є індивідуалізм; водночас набуває онтологічно значущого сенсу проблема рецепції: сприймання витвору мистецтва постає як засіб подолання відчуження й самотності, діалогу автора й реципієнта. У системі модернізму сформувалось особливе ставлення до співіснування й синтезу мистецтв. При тому музика мала безсумнівний пріоритет. Більшість модерністів сповідували ідею незалежності мистецтва від політики, як і інших сфер суспільного життя (натомість авангардисти нерідко розцінювали мистецькі й соціальні перетворення як явища одного порядку). Близькість і перманентна внутрішня дискусія різних течій, що належали до модернізму, спричинилися до неможливості чітко та однозначно охарактеризувати притаманні їм комплекси виражальних засобів. Цьому заважає й багаторазово спостережена тенденція до поєднання в межах одного модерніст, твору різних стилетворчих настанов. Характерною особливістю модернізму можна вважати переважання процесу над сталістю, стабільністю, а відтак відсутністю остаточної закріпленості, завершеності, визначеності модерніст, явищ. [2]

У своїй роботі Гріффін надає визначення "ідеалістичному" модернізму. Модернізм - це сукупність гетерогенних індивідуальних і колективних ініціатив, що здійснюються в європеїзованих суспільствах у багатьох сферах культурного виробництва, соціальної активності та політичної войовничості, починаючи з середини XIX-го століття. Їхній спільний знаменник полягає у прагненні відновити відчуття трансцендентної цінності, сенсу або мети, щоб повернути

назад прогресуючу втрату західною культурою гомогенної системи цінностей і всеохоплюючої космології (номосу), спричиненої секуляризаційними і роз'єднувальними силами модернізації.

Модернізм може набувати виключно художнього вираження, часто включаючи екстремальні експерименти з новими естетичними формами, задуманими для вираження проблисків "вищої реальності", які вказують на аномію і духовне банкрутство сучасної історії ("епіфанічний модернізм"). Або ж він може зосередитися на створенні "нового світу", або через здатність мистецтва і думки сформулювати бачення, здатне революціонізувати суспільство в цілому, або через створення нових способів життя чи цілої соціально-політичної культури що в кінцевому підсумку трансформує не лише мистецтво, а й саме людство, або принаймні обрану його частину, під проводом нової еліти ("програмний модернізм")[16].

Це визначення декларує одразу декілька особливостей модернізму. Модернізм направлений на створення нових методів підходу до будь-якого соціокультурного явища, модернізм направлений на вирішення глобальних проблем, а будучи елітарним напрямом, він має рух від загального до індивідуального в будь-якому аспекті.

Модернізм ще розвивається у 30-х роках, але його головні передумови, такі як як промислова революція, вже не мають такого великого впливу на суспільство, воно вже звикло до цього. Більш того, воно вже не покладає на нього довіру в справі створення "нового, кращого світу". І цей тренд в сумніві та іронії над ідеалами модернізму стане одним з провідних у новому напрямку мистецтва - постмодернізм.

Постмодернізм, хоч і починає з'являтися ще у 30-роках, але отримує головний рушій лише наступного десятиліття у часи Другої світової війни. Ще одна війна, яка породжена індустріалізацією, глобалізацією, на яку покладали великі сподівання авангардисти та модерністи, в очах сучасників війни була ще одним доказом того, що ідилія недосяжна, поки не зміниться саме суспільство. Як і Перша світова війна породила “загублене покоління” - митців доволі апатичних до життя, які були заражені недовірою та відразою до зовнішнього світу, який фокусувався на внутрішньому конфлікті людини, то на початок 50 років, з'являється все більше актив рухів, які вступають у конфлікт з зовнішнім світом.

Те, що постмодернізм неможливо визначити, є істиною. Однак його можна описати як набір критичних, стратегічних і риторичних практик, які використовують такі поняття, як відмінність, повторення, слід, симулякр і гіперреальність, щоб дестабілізувати інші поняття, такі як присутність, ідентичність, історичний прогрес, епістемічна впевненість і однозначність значення[4]. Себто, постмодернізм є протиставленням модернізму, з його кордонами для кожного явища яке можна описати.

Для постмодерністів важливим орієнтиром є також генеалогія понять Ф.Ніцше у праці "Про правду і брехню в неморальному сенсі" [5]. Якщо модернізм тяжів до створення нових понять з нуля, то постмодернізм про критику та переосмислення вже існуючих істин. У вищезгаданій праці Ніцше каже, що будь яке поняття це результат ланцюжка метафор “самої речі”, які створюються на кожному етапі осмислення речі(стимуляція нервів це перша метафора, перетворення отриманої картинки в звук - друга, а ще можливі інші паралельні процеси, що також створюють додаткові метафори і т.д.). Тому постмодерністи перевіряють істини, піддають її критиці, через що багато кордонів поміж поняттями стираються, результат чого ми можемо бачити сьогодні, коли у нас міжжанрова різниця доволі умовна та легко порушується. В

подальшому, доволі іконічним та показовим пунктом, у розвитку стирання кордонів та переосмислення, стає феномен “Матриці” та “Симулякри та симуляції” Жана Бодіара, які додають новий контекст технологій та віртуального світу до філософських практик ХІХ-ХХ ст.

Що важливо розуміти, на відміну від змін культурних епох до 20 сторіччя, постмодернізм з’являється настільки швидко, що творці модернізму ще активні, тому відбувається не заміна однієї течії на іншу, а постмодернізм поділяє культурне поле, просто займаючи більш панівну частку. І тому на сьогоднішній день ми все ще можемо чітко виділити пізній модерний рух, так само як ще активні і мають великий вплив митці постмодерну, накладання яких і породжує потребу у осмисленні цього явища. Ця потреба створює метамодернізм.

Метамодернізм має єдине головне визначення - це культурний напрям після постмодернізму. Так як це буквально процес, будучи сучасником цього процесу, ми можемо лише виділити його відмінності від попередніх. Головні риси метамодернізму були написані у “Маніфест Метамодернізму”.

1. Ми визнаємо, що коливання – це природний світовий порядок.
2. Ми мусимо звільнитись від інерції сторіччя модерністської ідеологічної наївності і цинічної нещирості її позашлюбної дитини.
3. Надалі рух має здійснюватись шляхом коливань між позиціями з діаметрально протилежними ідеями, які діють як пульсуючі полюси колосальної електричної машини, що змушує цей світ рухатись.
4. Ми визнаємо обмеження, притаманні будь-якому руху і переживанню, а також марність будь-яких спроб вийти за окреслені межі. Особлива риса

системи – її недосконалість – вимагає прихильності не заради досягнення заданого результату або рабського слідування її курсу, а, скоріше, заради можливості побіжно побачити те, що приховано зовні. Існування збагатиться, якщо ми будемо ставити своє завдання так, ніби ці межі можна подолати, тому що така дія розкриває світ.

5. Все, що існує, захоплено незворотним сповзанням до стану максимально ентропійної несхожості. Художнє творення можливе лише за умови попередження або розкриття відмінностей. Афект в його кульмінації – нічим не опосередковане переживання відмінності як такої. Метою мистецтва повинно бути дослідження перспективи власних парадоксальних амбіцій шляхом виманювання позамежного до присутності.

6. Теперішнє – це симптом народження двійні: безпосередності сприйняття і поступового його згасання. Сьогодні ми ностальгісти тією ж мірою, в якій ми – також і футуристи. Нові технології дають можливість одночасного сприйняття і розігрування подій з безлічі позицій. Ця виникаюча мережа сприяє зовсім не згасанню історії, а її демократизації, виствітлюючи розгалужені стежки, вздовж якими її грандіозні оповідання можуть мандрувати тут і зараз.

7. Художники можуть вирушити на пошуки істини так само, як наука прагне до поетичної елегантності. Вся інформація є основою знання, емпіричного чи афористичного, незалежно від її справжньої цінності. Ми повинні розкрити обійми науково-поетичному синтезу і просвітницькій наївності магічного реалізму. Помилка породжує сенс.

8. Ми пропонуємо прагматичний романтизм, що не скутий ідеологічними засадами.

Таким чином, метамодернізм слід визначити як мінливий стан між і за межами іронії та щирості, наївності та обізнаності, релятивізму та істини, оптимізму та сумніву в пошуках множинності несумірних і невовимих горизонтів. Ми маємо рухатись вперед і коливатись![6]

Отже, метамодернізм це напрямок, який дає можливість не бути ізольованим в одній течії, але бути її фанатиком. Метамодернізм виник в час, коли ще живі модерністи, які мають слушні думки, та живі постмодерністи, які мають слушні думки, є в постійному конфлікті, який видається безрезультативним. Маючи легкий доступ до величезної бази знань, до широкого вибору інструментарію, метамодернізм дає можливість користуватись усім одразу.

1.2 Головні методи метамодернізму

Об'єднуючи дві протилежні течії, метамодернізм має на меті комбінацію цілей цих самих течій. Модернізм тяжів до створення “нової класики”, постмодернізм до переосмислення вже існуючого, метамодернізм засновується на стрімкому опануванні нових технологій в світі, які потребують осмислення, як і промислова революція XIX сторіччя, так і залишками ідеологій, які були поховані численними кризами 90-х років, а також значиними катастрофами, які вони залишили по собі.

Отже, наприкінці другого тисячоліття панує наступна ситуація. Роки економічної стагнації в США, нестабільність Європи після падіння Радянського Союзу, політична, економічна, соціальна криза в країнах Радянського Союзу, економічна криза в Японії, постмодерністська іронія та сумнів у реальності всього досягає піку та співпадає з появою масового ринку електронної техніки,

починається епоха комп'ютеризації та віртуальних світів, що в комбінації з суцільною кризою та кінцем тисячоріччя створює суспільний наратив “живемо лише раз”, який підкріплюється консюмеризм та посиленням впливу ЗМІ. Всі ці події дають поштовх знов зневіритись у попередниках, дають нові інструменти для створення нового напрямку, але вже більш свідомо, маючи більше знань та досвіду, аніж раніше.

Грег Дембер у своїй статті “Після постмодернізму: одинадцять метамодерних методів у мистецтві” розглядає саме як метамодернізм використовує досвід, отриманий у 20 сторіччі, та технології 21 сторіччя, та об'єднує його для вирішення проблем та створення нового напрямку мистецтва.

Першим методом Дембер називає **Гіпер-саморефлексивність**. Гіпер-саморефлексивність вказує на посилене оглядання себе. «Я» може бути автором, читачем/глядачем, самим твором або навіть жанром чи засобом, частиною якого є твір [7]. Дембер також зазначає, що саморефлексивність була також значною частиною й постмодернізму, але її метою було висвітлити умовність кордонів і наявність за ними простору. Гіпер-саморефлексивність метамодерну має можливість дивитись на ці кордони не тільки зсередини, але й зовні, тим самим їх затверджуючи. Тобто. Уявімо що ви в своїй кімнаті. У кімнаті є чіткі кордони, які колись були створені. Саморефлексивність постмодернізму полягає в тому, щоб відкрити двері у коридор і задатися питанням “А це також моя кімната?”. Хоча це жахливе спрощення, бо постмодернізм після 90-их років вирізає нові двері хоч на вулицю і питає “А де тут закінчується моя кімната?”. Гіпер-саморефлексивність метамодернізму полягає в тому, що автор може поставити “я” як і в саму кімнату, досліджуючи свій емпіричний досвід, так і поза кімнатою, створюючи кордони кімнати.

Гіпер-саморефлексивність дає ґрунт для другого методу - Подвійного кадру. Метамодернізм має на меті знов дослідити істини, які піддав сумніву постмодернізм. Це не означає, що він відкидає набуті знання(як зробив би

модернізм), натомість створюється гіпер-саморефлексивна точка зору на об'єкт дослідження. Зовнішній світ проблеми завжди буде нереалістичним, іншим, який ти, як глядач, маєш прийняти. Якщо це зроблено, тоді ти можеш потрапити в внутрішній світ, де можеш визначити для себе істину. Цей метод направлений саме на ті прості істини, в які не вірило післявоєнне суспільство постмодернізму, тому внутрішній світ завжди має на меті дати зрозумілу відповідь, коли зовнішній світ має бути доволі складним та заплутаним, щоб дати контекст питанню.

Коливання, які чітко прописані у маніфесті, це третій метод метамодерну. Денвер робить важливу помітку, яка доволі неочевидна, якщо читати маніфест. Коливання поміж модернізмом та постмодернізмом це не рух між правильним і неправильним. Як я писав вище, у цих двох напрямів є слушні думки, та саме поміж ними коливається метамодернізм.

Незвичайний метод. Слово “quirquy” на українську доволі складно перекласти. Воно використано в контексті того, що головний герой творів метамодернізму це поєднання незвичайних пар. Найяскравіший приклад цього - супергеройські фільми. Супергерої мають суперсили, що логічно, це зовнішній світ, з яким нам важко себе асоціювати. Але супергеройські фільми останнього десятиріччя, як вся серія фільмів Марвел, це історії про людські проблеми у супергероїв, які є в кожного з нас. І ось це поєднання і є суттю незвичного методу.

Крихітний, або мінімалізм метамодернізму. Денвер у своїй праці спеціально дає окрему назву мінімалізму, бо хоча й мінімалізм ХХ сторіччя і мінімалізм ХХІ сторіччя семантично схожі, бо центром повісті є щось мале, але у ХХ сторіччі “щось мале” це саме основа твору, коли в ХХІ сторіччі “щось мале” це допоміжний інструмент щоб розповісти про більш масштабні речі.

Епос. Тут тлумачення Денвера неперевершені, тому Епос — це повстання проти тенденції постмодернізму соромитися кипучого, неприкритого

самовираження. Я говорю про екстравагантні перформанси, розкішні музичні аранжування, безтурботне сприйняття технологій, надмірну сексуальність, надмірності, які не обмежуються лише провокацією, а залучають грандіозну, сповнену героїв розповідь. Метамодернізм дає нам дозвіл на всі ці речі, але знову ж таки, не в бік випадковості, анархічного чи деструктивного імпульсу. Епос — метамодерністська версія максималізму. Звісно, метамодерні роботи часто включатимуть «Епопею» та «Крихітку», розташовані пліч-о-пліч в одному творі, і це саме по собі є прикладом коливань [7].

Конструктивний пастиш має на меті використання декількох різних по своїй суті жанрів, видів мистецтва для створення абсолютного нового результату, який не залежить від походження “батьків”.

Іронія та серйозність. Це стиль донесення теми, який виглядає як іронія в подачі серйозних тем. Метамодернізм прагне донести важливі речі найпростішим, найдоступнішим методом з можливих, він прагне бути популярним(себто доступним для мас), тому він зазвичай ігнорує незвичні та специфічні слова та форми, хоча може розповідати про малопоширені проблеми.

Нормкор. Нормкор - стиль одягу, який має на меті не виділятися. Це “нейтральна ідентичність”, яку можна транслювати і на інші аспекти життя.

Надмірна проекція це не просто метафоричне уособлення якихось ідей у предметах, на кшталт жовтих квітів як поганої ситуації. Надмірна проекція досягає більш значучих розмірів, часто розвиваючи ідею у “зовнішньому світі” до розміру “зовнішнього світу”.

Метамилість. Метод який використовує і надмірну проекцію, і незвичайний метод, що в комбінації транслює прості “дитячі” проблеми чи питання у складний дорослий світ.

1.3 Стилiзацiя хореографiчних форм

Стилiзацiя хореографiчних форм вимагає знання декiлькох базових понять. По-перше, ми маємо чiтко визначити з чого складається хореографiчна композицiя, якi вона має елементи. По-друге, знаючи структуру композицiї, ми зможе окреслити можливи хореографiчнi форми. По-третє, маючи основу, ми маємо зрозумiти принципи стилiзацiї, як її використовували у композицiях пори модернiзму та постмодернiзму. Маючи всю цю iнформацiю, ми зможемо аналізувати сучаснi стилiзацiї хореографiчних форм.

Ми зможемо визначити стилiзацiю хореографiчних форм лише визначивши що є цими самими формами. У своїй монографiї Денис Шариков зазначає наступне визначення.

Хореографiчнi форми – засоби, якими хореограф користується при вiдтвореннi засобами танцю явищ дiйсностi. Хореографiчнi форми подiленi на вищу – балет, малу (хореографiчна мiнiатюра) i велику (ансамблевий танець), музично-танцювальнi, розважальнi, аукцiоннi, новiтнi, синтезованi, iнтеграцiйнi, джазовi, соцiальнi i молодiжнi форми. [21]

Далi зазначається рiзновиди цих форм, важливо зазначити для стилiзацiї останнi, по хронологiї виникнення, форми - синтезовану та iнтеграцiйну.

Синтезованими формами танцю є певнi танцювальнi форми 2-ї половини ХХ ст., що мали спiльну структуру i особливостi кiлькох напрямiв чи стилiв в хореографiї ХХ ст. сьогоднi мають назву синтезованих форм танцю. До них належать у сучасному танцi: фокiнiзм, неокласика, соцреалiстичний балет, естрадний танець, постмодерний балет, було-танець, постмодернiстськi хореографiчнi експерименти, перфоманс в танцi.[21]

Iнтеграцiйнi форми (iмпровiзацiя та хореотерапiя, танцювальна аеробiка та фiтнес, спортивний танець - рок-н-рол) якi iснують на стику мистецтва та iнших суспiльно-побутових форм.

Отже, для стилізації хореографічної композиції треба окреслити його складові. Є три головні елементи, без яких будь-який художній твір не матиме цілісності. Це ідея твору, драматургія та форма. Їх в свою чергу можна поділити на розмаїття інших, більш опціональних, елементів, які будуть розвивати твір, додавати йому більших можливостей та меж.

Так як хореографічна композиція це продукт синтетичного виду мистецтва, а хореографія поза будь яким сумнівом є представником цього виду мистецтв, то правила та методи стилізації можуть бути хоча б і частково, але все ж використані в ході роботи над новими постановками. До прикладу, хореографічна композиція доволі подібна театральній виставі. Це також сценічне виконання, цінність якого важлива саме в момент виконання, тобто це також мистецтво феноменальне. Театральна вистава використовує костюми, декорації, правила драматургії, які взяті, так само як і хореографія, у літературі, музику, пантоміму. Так, деякі елементи використовуються більш широко, або набагато скудніше, аніж в хореографії, але хореографічна композиція може бути дуже подібною до балету.

Також хореографічна композиція дуже залежна від музичного мистецтва, звідки також вона використовує значну кількість прийомів і методів. Хоча можна і пропустити очевидну залежність хореографічної частини композиції від музичної, все ж треба зазначити, що практично кожен елемент роботи над хореографією в композиції сформований саме музичною основою самого хореографічного мистецтва. Отже, методи стилізації в музичному мистецтві також може бути використаним, хоч і дещо адаптованими, у хореографічній постановці та у власне хореографії.

Література також має вплив на хореографічну композицію, навіть якщо ця композиція безсюжетна і не використовує очевидну літературну базу, типу

героїв, подій і конфлікту. Головна мета літератури - розповісти історію. Для цього тисячоліттями нароблялись методи та способи як це робити, а будь-який танець має на меті теж саме - розповісти історію. Навіть якщо ця історія довжиною в два слова "я радію".

Ще один вид синтетичного мистецтва - кінематограф, який зараз займає домінуючу позицію та використовує буквально кожен вид мистецтва. І кожен вид мистецтва намагається знайти спосіб, щоб використати здобутки кінематографу. Так, театральні вистави стали основою перших ігрових фільмів, які потім розвивались вже в самостійний жанр кіно, з'являлись мюзикли, де основою став симбіоз театру та опери, а також музичні кліпи, що повністю залежали від музичного мистецтва. Література, хоч і не одразу, але все ж стала основою кінематографу. І в кожному з цих жанрів кіно можна знайти хореографію. Хоча й вона буде дещо іншою, адаптованою під кінокамери та інший спосіб транслювати мистецтво до глядача, але все ж і там хореографія має розвиток.

Для того щоб зрозуміти як нам стилізувати ідею, потрібно зрозуміти звідки вони виникали раніше, що формувало їх, та що змушувало їх змінюватись. Це важливо зазначити і зрозуміти, щоб ідеї сьогодення не ввижались "мазня це ваше сучасне мистецтво", себто не косплеїти Миколу Хрущова.

Ідея твору у пору модернізму диктувалася двома періодами - довоєнним та післявоєнним. Довоєнний період був розквітом модерніської думки, з'являлися перші модерніські течії - кубізм, експресіонізм, футуризм, сюрреалізм, відбувається суттєве переосмислення архітектури(вся філософія Ле Корбюзьє "будинки це машини для життя"), художнього мистецтва(супрематизм Казимира Малевича і його ідея "абсолютного нуля"),

музичного мистецтва (“Священна війна” Ігоря Стравінського), літератури (класичним прикладом нової, елітарної літератури вважається роман Джеймса Джойса “Улісс”).

У хореографії в цей час виникають нові жанрові напрями, які сформують мистецтво у двох основних напрямках. В Україні з'являється перші праці по народно-сценічному танці, методи якого будуть використовуватись по всьому Радянському Союзу, в США з'являється школа модерну, яка ляже в основу сучасної хореографії. Ці дві течії доволі подібні по своїй меті - переробити та створити новий жанр на вже існуючій базі, що доволі точно відовідає духу метамодернізму.

Післявоєнний період хоч мав подібні ідеї, як і роботи довоєнного періоду, але Перша світова війна та масове розповсюдження нових технологій сильно вплинули на теми робіт, які з'являються з початку 30 років, які потім повільно починають переосмислювати й самі ідеї модернізму, що в свою чергу стане основою постмодернізму. Зміна в стилі життя суспільства, а процес урбанізації, що почався наприкінці XIX сторіччя, досяг певних обсягів, що створило зміни в соціальних та родинних зв'язках, створивши нові теми для мистецтва, яких не було раніше. Наприклад, стрімка урбанізація створила запит на формування нових міст, більш зручних, з новими технологіями, як-то електрифікація, каналізація, поява масового виробництва автомобілів. Переосмислення самого міста було спричинене задачами, які ніколи не виникали у архітекторів традиційних епох. Будівництво багатоповерхових будівель, будівель комунального призначення, інфраструктурні та логістичні питання які архітектори тих часів намагалися винайти знов, що ми можемо бачити на прикладі міських планів США, з їх зонуванням міст, або на прикладі стилів будинків, як Будинок лікаря у Києві, що є взірцем конструктивізму, чи “панельні” будинки, що з'являється згодом

та стануть символом радянського функціоналізму. Саме ж містобудування було сильно підвладне логіці “массового виробництва”, яке й було рушійною силою створення великих міських агломерацій.

Але процес урбанізації створив можливість і для виникнення багатьох культурних закладів. Велика кількість людей, новий клас міського робітничого, який має вільний час(чого ніколи не було раніше), дає основу для стрімкого росту театральних труп, філармоній, цирків та звичайно, хореографічних колективів. Мистецтво стає більш доступним для звичайної людини, тож відкривається також і багато нових хореографічних закладів: шкіл, гуртків, коледжів, де діти могли розвиватись та вчитись. Саме це покоління потім стане основою нової хореографії у другій половині сторіччя.

Урбанізація також впливає і на реорганізацію соціальних відносин та в першу чергу стосунків у сім'ї. Життя комунами вже було під сильним впливом більш доступних методів швидкого пересування, починаючи від розповсюдження велосипеда у Англії до створення розгалуженої системи залізничних доріг по всьому світу. Але саме процес урбанізації, що являє собою також значне послаблення впливу традиційних норм і правил на поведінку особистості, зниження ролі соціальних інститутів, нівелювання значимості думки територіальних общин, прискорює процес знищення сусідського суспільства, що породжує, наприклад, нові жанри гумору(сюрреалістичний гумор, який отримав поширення у США)[14]

На прикладі містобудування та процесу урбанізації ми можемо також і простежити зміну ідей від модернізму до ідей постмодернізму. Визначним прикладом цієї зміни завжди згадують знесення комплексу “Прюїтт–Ігоє” у 1972-76 роках. Цей приклад наводить у своїй книзі Чарльз Дженкс “Мова постмодерної архітектури” та називає знесення комплексу як «день, коли

померла сучасна архітектура». Справа в тому, що комплекс будувався по всім канонам модернізму, які можна звести до “продумати концепцію та забути практику”. Комплекс, який був збудований Мінору Ямасакі, що був відзначений нагородою Ле Корбюзьє, у 1951 році був знесений вже через 20 років, з описом у звіті “nearly unbelievable”(майже неіснуючий).

Чому взагалі я роблю такий фокус на архітектурі та урбанізації? Бо це стало рушійною силою для всього мистецтва. Воно перестало елітарним, воно стало доступним, а в XXI сторіччі взагалі стане звичною частиною життя настільки, що почне використовувати симулякри симулякрів(яким маслом це б не здавалось, але подумайте про "Шрека"). То ж процеси, які ми бачимо в архітектурі вони є лакмусовим папірцем подій, які відбуваються у кожному виді мистецтв і хореографія не є виключенням. На цей час в народно-сценічному танці вже закінчилась епоха дослідництва "життя народу", база вже була сформована і тепер піддавалась реформуванню та пошуку нових методів лексичної та сценічної виразності, нових сюжетів для постановок та нових форм цих постановок. У сучасній хореографії модерн переживає кризу, він немає достатніх інструментів, аби передати нові теми та емоції в суспільстві після війни та розвитку.

Ідеї постмодернізму це ідеї сумніву у “великих істинах”, натомість фокусу на істинах “людських та індивідуальних”, це ідеї малих історій та пошуку кордонів жанрів. Це проявляється у літературі, де виникають інтертекстуальність та пастиш, важливість людських прав та якостей. Інтертекстуальність виникає у зв’язку з децентралізацію світу постмодернізму, що є протиставленням “статковості” модернізму, все стає одночасно рівнозначним та незначним, немає вагомості різниці між текстом Середньовіччя та модернізму, між романом та детективом. Це закономірно створює пастиш у творах, бо автор вбачає та робить головною саме ідею, яку

він хоче репрезентувати у своїй роботі. Фокус на людині, як особистості, виникає рефлексійно на події вже Другої світової війни, на виникнення багатьох громадянських рухів по всьому світу, значним посиленням контролю над законодавчими та правоохоронними органами з боку суспільства та розповсюдженням/збільшенням кількості засобів масової інформації.

Література надалі також стане основою кінематографу, який у цей час перестане використовувати адаптації сюжетів та закінчить створення базових знань створення фільмів, а почне створювати власні сценарії та жанри, переводячи фокус з технічної новизни кіно, на його унікальні можливості розповіді історії. Цей момент, коли кіно змінює фокус стане визначним вже для метамодернізму, де саме аудіо-візуальний формат повісті, який розробив на цей час кінематограф, стане провідним у превалюючих мистецьких жанрах.

Ідеї постмодернізму також зумовлені надзвичайно сильною гегемонією напрацьовань модернізму. На середину 20 століття у світі панують великі ідеологічні політики, які зовсім не враховують індивідуалізм та потреби окремої людини, які спрямовані на великі маси людей, та на які ще поки не створенні важелі контролю. Післявоєнна Європа зайнята відновленням, стриманням або реформуванням колоній, значною економічною кризою. Світ охоплює “холодна війна” та перші ядерні кризи, процеси настільки глобальні, що видаються настільки ж неконтрольованими, як зміна пір року. В Америці виникають великі громадські рухи. ККХП проводить антисегрегаційну політику, виникають хіппі у відповідь на продовження участі Штатів у В’єтнамській війні, Стоунволльський бунт починає рух за права ЛГБТ. Ці процеси важливі, бо стануть великою частиною культурного простору вже метамодернізму. В Радянському Союзі відбувається один з важливих

моментів в його історії. Смерть Сталіна у 53 році закінчує період авторитарного розвитку Союзу, що створить спочатку значні політичні зміни, а потім ідеологічні, що яскраво буде видно у мистецтві того часу. Союз швидко перейде від сталінського ампіру до радянського мінімалізму, від фільмів Васильєвих про Чапаєва, спочатку до “Стороннім вхід заборонений” Елема Клімова та “Мир тому, хто входить” Олександра Алова та Володимира Наумова, потім до “Відпустки у вересні” Віталія Мельникова, а в кінці до “Кур’єра” Карена Шахназарова.

Радянських митців можна чітко розділити на тих, хто бореться та іронізує над системою та ідеалами, які були створені, або на тих, хто творить про людину. Доволі складно відслідкувати ці тенденції у українському радянському кіно через велику цензуру, але ми можемо згадати шістдесятників та їх декадентний рух, або розквіт української музики у 80, з появою “вусатого фанку”.

В цей період у хореографії також виникає постмодерн у балеті. Ось яке визначення наводить для цього терміну Шариков.

Постмодерн - стиль сучасної хореографії франко-російського походження. Постмодерний балет це суб'єктивні авторські роздуми і концепція балетмейстера на певну тематику, авторські редакції та сюжет, переосмислення певних балетних постановок, ротацію, синтез різних видів мистецтв у балеті (музики, театру, пантоміми, кінематографічних прийомів, відео співу, конференс) поєднання (симетрії та асиметрії) деконструкції, синтезу технік (класичний танець ,контемпорарі, хіп-хоп танець), також ілюзія та маніпуляція, акробатика, пересувні механізми та декорації, піротехнічні та світлові інновації. Звернення до вічних проблем людства відстоювання моральних і християнських принципів аналіз конфлікту між

злом та добром використання механічних маніпуляцій новітніх технологій.
[21]

Одним з яскравих представників цього напрямку ми можемо назвати Моріса Бежара.

Моріс Бежар запропонував нове виведення ритміки та нової роботи з простором сцени та часу під час оформлення спектаклю. Перенесення до танцю елементів акторської гри зумовлює швидку динаміку його синтетичного театру. Також Бежар першим використав для своїх балетів величезні спортивні арени під час виступу на таких площадках розміщувався оркестр та хор балет міг виконуватися у різних місцях арени та інколи одночасно у декілька місцях.

Ця особливість балету Бежара дозволяла залучити до виступу всіх глядачів. Також на арені був величезний екран на якому транслиували окремих танцюристів. Всі ці прийоми були новими та епатажними для свого часу. Однією з таких вистав, яка використовує синтез стала “Мучення Святого Себастьяна” поставлені у 1988 році за участю хору, оркестру, окремих вокалістів, а також балету з використанням трупи Бежара.

Бежар, раніше за згаданий вище балет, вже використовував різні види мистецтва в одній композиції. Це можна побачити у балеті “Гала” 1961 року на музику Скалаті. У тому ж році Бежар разом з Еге. Клоссоном і Ж. Шарра створив синтетичний спектакль “Четверо синів Еймана” на музику композиторів 15-го 16-го століття.

Ідеї метамодернізму правильно формулювати не твердженнями, а питаннями, відповіді на котрі й мають шукати сучасники, а потім створювати нові питання, поки система метамодернізму не буде закрита. Проблема і можливість метамодернізму полягає саме в тому, що це незакінчена

практика, це мистецький напрям, який існує поки саме тому, що він відрізняється від постмодернізму. Ханзі Фрайнахт же формулює ідеї метамодернізму у формі наступних питань.

Як ми можемо пожинати кращі частини двох інших?

Чи можемо ми створювати кращі процеси для особистого розвитку?

Чи можемо ми відтворити процеси, якими керується суспільство, на локальному та глобальному рівнях?

Чи можуть внутрішні виміри життя набути більш важливої ролі у суспільстві?

Як можуть модерні, постмодерні та домодерні люди продуктивно жити разом?

Як можна адаптувати політику до світу, який стає все більш складним?

Яка унікальна роль людства в екосистемах природи? [17]

Розглянемо хореографічний твір “room” Freedom balett’у. У пролозі ми бачимо місце подій - невеличка кімната. В ній стоять декілька дійових осіб, всі вони чомусь знімають одяг. Вони точно не соромляться чогось, вони наче приміряють костюми перед виступом. Це все задає доволі складний “зовнішній” світ твору - у нас є більше запитань, аніж відповідей.

Розглянемо зараз третю частину цього спектаклю (і питаємо себе чи можемо ми назвати це формою танцю). Третя частина цікава тим, що вона найбільш мінімалістична з усіх чотирьох частин, тому залишає менше місця для різних трактувань сенсів. Вона має назву “order of things” (порядок речей) і розповідь йде про парубка, який прокидається серед купи речей у тій самій кімнаті. Незважаючи на великий гардероб навколо себе, головний герой

практично не одягнений - на ньому лише біла майка та чорні шорти. Прокинувшись, він лине до цих речей, намагається в них сховатися, обійняти, він ніби втратив щось. В цих рухах, в пластиці і міміці ми можемо побачити приклад надпроекції - одяг, який оточує головного героя настільки ж важливий, як і самий герой. Більш того, головний герой не існував би без цього одягу, який через це отримує умовно якості головного героя. Це наприклад, головний убір, одягнувши який головний герой стає більш впевнений, але підконтрольним цьому самому убору. Або піджак, який втілює авторитет та контроль. Одяг є відвертою метафорою пошуку “рольової моделі”, яку має вибрати герой. Це його прокляття, але цього він прагне. Але врешті він опиняється на момент в світі(що все ще та сама кімната) де немає цих рольових моделей, головний герой знімає з себе всі речі і на короткий проміжок часу може бути просто собою, поки його знов на завалять під тягарем очікувань та соціальних норм.

Головною ідеєю цього твору буде питання “Що ми маємо робити з соціальними стандартами?”. І це буде саме питання, бо відповіді ми не отримаємо. Чи є це актуальним питанням? Бо питання про соціальні стандарти виникли ще у другій половині ХХ сторіччя. Згадаємо, коли метамодернізм починає активно розвиватися. Це кінець 00-их та початок 10-их зі стрімким розвитком інтернету. Починають набирати сили громадянські рухи. отримують швидкий розвиток рухи боротьби за права меншин(що етнічних, що сексуальних, що будь-яких інших). У другій половині 10-их виникне “культура відміни” - соціальний інститут авторитетності, яка вибудовує нові норми моралі та поведінки, в той же час виникає “#metoo” рух, який спрямований на знищення атавізмів попередніх норм. Тобто на відміну від громадянських рухів у ХХ сторіччі, які були спрямовані на проблеми групи людей, громадянські рухи у ХХІ сторіччі

більш спрямовані на особистість, що є частиною якоїсь групи. І саме в цей час виникає “room” та її третя частина.

Ця історія чудово ілюструє і метод подвійного кадру, де створений “зовнішній світ”, щоб мати змогу без іронії розглянути “внутрішній світ”, і мінімалізм у декораціях, та епос у історії, де екстравагантність і надмірна сексуальність у всьому спектаклі мають практичне значення. Також тут є і конструктивний пастиш у музиці. Впродовж спектаклю використовується і музика з балету, класична музика та музика з відеоігор.

Також, ідеї метамодернізму можна побачити і в інших жанрах мистецтва. Я процитую далі роботу Далі Кадагішвілі(переклад).

Девід Ростер Воллес, американський прозаїк і есеїст, проголосив, що покоління яке протистоятиме постмодернізму, буде, можливо, антибунтарями, які матимуть характер, який протиставлять іронії та насмішці.

Наводимо вірш англійського поета сера Джефрі Вільяма Хілла, який називається "Тріумф любові". Ми обрали автора як представника метамодерністської поезії і спробуємо показати сам приклад метамодерністського вірша.

.....

Чиї життя заховані в Бозі? Чиї?

Хто тепер може сказати, що було взято, або де,

або як, або чи було отримано:

Як відокремлено, розлучено, затиснуто, просіяно, накладено, згрібано, притрушено травною, розкидано...

Згнилі з пліснявою листя прийняті.

.....

Синоніми до слів відокремлене, відокремлене, затиснуте, просіяне, пересипане, пересипане, притрушене, притрушене,

розкиданий, згрібаний, згнилий, протиставляються одному слову - прийнятій. Інша полярність:

було прийнято/отримано.

.....

Деякі якості є найкращими

Залишаються невизнаними. Немає потреби говорити, що невизнане не є невизнане. Неназване не є безіменним[15].

Трішки далі у своїй роботі Кадагішвілі розбирає поему Кей Райан “Pinhole”(за браком кращого відповідника, можу перекласти дослівно “дірка від шпильки”). Головний тезис, який у цій поезії вбачає Кадагішвілі, що світло, що пробивається крізь цю “дірку від шпильки” може бути протиставленим темноті/ночі.

Звернемося до методів, які описав Дембер, та спробуємо віднайти їх у поезії, яка стала прикладом метамодернізму в роботі Кадагішвілі. “Тріумф Любові” використовує коливання, як основу, мігруючи від слова до слова, аби окреслити межі істини, яку хоче розглянути, тим самим створюючи подвійний кадр. У поемі Кей Райан навпаки, ми можемо побачити мінімалізм, що ліг у структуру віршу, в його незвичну форму, та цей мінімалізм дає змогу на контрасті побачити епос віршу.

Отож, ми знаємо тепер як формулювати ідею метамодерного твору. Яким принципам драматургії підвладний цей твір?

Загалом, хореографія використовує, як і було зазначено вище, принципи літератури. Це структура повісті історії, що складається з 5 частин: експозиція, зав'язка, розвиток подій, кульмінація подій та розв'язка. Важливий розвиток подій, та їх контрастність поміж собою, себто ритмічність, та розвиток головної ідеї, яка отримує свою остаточну форму у кульмінації історії.

Виникає питання, чи можемо ми використати принципи стилізації з літератури, так само, як використовуємо її драматургію. Стилізація в літературі має наступне визначення.

Стилізація — інтертекстуальний прийом, свідоме ретроспективне імітування, а не копіювання, творчої манери певного письменника, формальних ознак його стилю, певного фольклорного чи літературного жанру, якому з огляду на це властива семантична амбівалентність[8].

Чи можемо ми визначити творчу манеру хореографа-постановщика? Так, звісно, ми бачимо як копіюють манери навіть хореографів-виконавців. Тим паче їх стиль. Чи може сучасна хореографія використовувати елементи народно-сценічної хореографії чи навпаки? Так, це процес контамінації.

Контамінація – вільне поєднання частин, які належать до різних джерел, з метою створення нового змісту та форми; виникнення нової танцювальної форми та/або художнього вираження засобами синтезування різноманітних елементів та форм, яке має характер творчого переосмислення в процесі, коли ці елементи виступають в інноваційних, у порівнянні з оригіналом, взаємовідносинах.

Також ми знаємо процес стилізації й у самій хореографії. Стилізація, як один із трьох основних підходів до сценічної інтерпретації народного танцю (окрім обробки, яка передбачає здійснення хореографічної постановки за законами сцени зі збереженням фольклорного першоджерела та розробки – виокремлення ідеї, образного ядра або пластичного моменту і трансформації їх відповідно до художнього бачення хореографа) – це авторська постановка хореографічного твору, який набуває схожості з народною творчістю (Чурко, с. 24, 1989).

Стилізація хореографії це адаптація старого матеріалу до сучасних стандартів, які ми визначили у першому пункті, визначивши метамодернізм орієнтиром для сучасних творів.

Стилізація хореографії може спиратися та використовувати стилі та жанри, їх особливості, лексичні, семантичні, виконавчі особливості для створення власних творів.

Отже, можемо визначитись з хореографічної формою.

Музично-хореографічна форма - це втілення певного ідейно-емоційного змісту хореографічними засобами, притаманними тому чи іншому народові, хореографічному різновиду, історичній епосі. Це єдність, сукупність усіх хореографічно-пластичних елементів, засобів, прийомів, що використовуються як матеріал для відтворення образно-тематичного емоційного змісту. Серед них рух, пантоміма, жест, міміка; далі - темпоритм, динаміка, темброва забарвленість, - усе це не тільки власне музичне, але стосується й хореографії[18].

Заявивши це, автор роботи робить висновок, що елементи хореографічного твору мають прямий вплив на форму хореографічного твору. І навіть зазначає, що немає сенсу притримуватися і обмежувати себе

лише однією формою хореографії, що краще шукати ідеальну форму для кожного окремого випадку. І тут автор наводить два(2!) приклади форми хореографії, які використовуються в кожному матеріалі чи публікації на цю тему. Ці приклади базуються на кількості виконавців твору(що взагалі не було згадано в описі музично-хореографічної форми) та утворюють Малу та Масову хореографічну форму. Себто ми маємо ситуацію, де ми можемо охарактеризувати хореографію за величезною кількістю ознак, але у суспільстві закоренилось лише визначення за кількістю виконавців. І до того ж, це визначення немає чітко прописаних ознак. Чи є Масовим танець де з 15 виконавців лише 3-4 виступають 80-90[часу, а решта з'являється на малу кількість часу? Чи є танець має Малу форму, якщо в одночасно на сцені не більше 3-4 виконавців, але за весь час твору на сцені їх побуває близько 20? Чому використана лише кількісна ознака твору, якщо є ще хореографічні засоби народів, хореографічного різновиду, історичної епохи, щоб то не було? А всі перетинання хореографічних елементів і музичних?

Слід зазначити, що Ольга Болгаріна-Попович у своїй роботі використовує ще один, менш загальноживаний, метод поділення хореографічних форм. Описуючи витоки драматургічного конфлікту у хореографічній постановці, пані Ольга пише: “Розвиток конфлікту засобами танцю має два початки: балетна пантоміма або чистий танець”[20]. І спираючись на це, який з двох початків привілеював у створенні конфлікту, можемо визначити чи це хореографічні форми чистого танцю, чи форми дійового танцю, чи змішана форма.

Цей варіант хоч і має більш художню спрямованість, аніж рахунок виконавців, але все ще використовує лише одну складову хореографічного твору, та й має в собі проблему. І танець і пантоміма є абстрактними діями, метафоричними, тому важко сказати, коли хореографічні елементи того ж

народно-сценічного танцю, який має у собі елементи пантоміми, перестає бути “чистим танцем” та перетворюється у змішану форму, або ж у дійовий танець.

До того ж, метамодернізм використовує доволі безграничну палітру, тож визначення форми танцю за однією складовою серйозно звужить можливості стилізації.

Наприклад, одним з прикладів стилізації хореографічної форми можемо побачити у музичних кліпах. На часі це доволі впливова частка хореографічної творчості яка зараз набула критичну масу творів, так що ми можемо відслідкувати різні підходи, використання, ролі хореографії в таких творах, або ж взагалі знаходити власне новою хореографічною формою.

Яскравим прикладом твору, де хореографія стала основою, знаходимо у Шая Лабафа, якого згадує Фрейхарт, який прийняв участь у зйомках кліпу для пісні "Elastic Heart". Буквально весь візуал цього кліпу - це хореографічна робота Лабафа та 13-річної Медді Зіглер. Це повноцінна хореографічна постановка що має у собі драматургічну складову(типова 3-ьох актна частина), головних героїв, між якими існує конфлікт. Ця постановка також використовує головні методи метамодернізму, які окреслив Дембер. Химерність та подвійний кадр очевидні вже з перших кадрів кліпу, коли ми бачимо “нагих” героїв у величезній клітці. Забігаючи вперед, клітка є метафорою “внутрішнього світу”, яка виступає ареною для головних героїв. Ліричний герой Лабафа тут має більш вразливі, емоційні риси персонажу, відповідаючи за ірраціональне людини, коли персонаж Зіглер це бруталність, жорстокість, раціональність. З початком першого акту ми можемо також додати до використаних методів максималізм/епос що відображений у рухах і міміці виконавців. А також мінімалізм у декораціях, що використані для цього кліпу. Також в персонажі

Лабафа можемо простежити метамилість, яка виражається в мотивації самого персонажу, що зумовлює й його поведінку. І ідея всієї постановки буде звучати саме як питання до глядача “Чи має місце емоційність та чутливість поза внутрішнім світом?”.

Інший підхід до створення музично-хореографічних кліпів ми можемо побачити в вітчизняних роботах Джамали “1944” та Монатіка “Кружит”. Це два водночас і подібні, але доволі різні роботи по своїй суті. Обидва кліпи практично повністю полягаються на хореографію, вона є доміантною частиною твору, але не є головною. Хореографія не має драматургії, вона немає власної історії, на відміну до вищезгаданого прикладу з Шая Лабафом, там немає головних героїв. Якби це був не кліп, а живий виступ, ми б назвали це, цілком справедливо, “підтанцьовкою”. Але саме у візуальній формі, коли ця хореографія виконується у кліпі, з’являється додаткові інструменти, якими користується кліп Монатіка, та який ігнорує кліп Джамали. Якщо казати глобально, то це вплив на монтаж та структуру кліпу.

Розглянемо кліп Джамали. Кліп відкривається з невеликого балетного соло, який через склейку відкриває Джамалу. Вона майже нічого не виконує, та наступним кадром нам заявляють “команду”. Ця сама “команда” починає рух з Джамалою, склейка, Джамала продовжує рух самостійно і в деякій варіації, склейка, візуальний інтертитр, склейка, “команда” з Джамалою на рейві з зовсім іншим рухом. Так, в цьому кліпі є невеличке соло Джамали, яке розтягнуте по шматкам по всьому кліпу, але все ж має свою структуру, але в цілому хореографія тут використана лише для посилення чуттєвості, іншими словами, це лише один з інструментів, щоб підкреслити емоційне навантаження пісні. Хореографія ні “команди”, ні Джамали немає суттєвого впливу на сам кліп, його ритму і роботі оператора, бо вся робота сфокусована саме на пісні.

Інакшу роботу ми бачимо на прикладі Монатіка. Кліп починається з майже статичної пари, яку повільно обходить камера і в момент коли вони

починають свій перший рух камера знаходиться саме в тому місці, щоб дівчина зникла з лівої частини кадру та з'явився хлопець у правій частині, щоб збалансувати кадр. Ми бачили як камера могла продовжити рух Джамали у її кліпі, але це був просто центрований кадр, метою якого було власне показати Джамалу. Цей перший кадр з парою показує не пару, а рух між ними, повністю фокусуючи нас саме на цьому. Важливо розуміти, що кліп все ще є “підтанцьовкою”, хореографія повністю залежна від музичного супроводу, вона немає драматургії, головних героїв і так далі, але саме хореографія в цьому кліпі є основним фокусом. Через те що це “підтанцьовка” одразу після першої сцени з парою з'являється Монатік, який просто співає, але буквально одразу він практично “випадає” з кадру і ми повертаємося до пари, яка продовжує хореографію, яка ніби й не була перервана вокальною вставкою. І в подальшому кожен кадр першої половини кліпу буде фокусуватися саме на пошуку кращого кадру для руху, монтаж, як внутрішній, так і після зйомки, буде спрямований на те, щоб тримати хореографію єдиною, але в той же час показати її з максимально “якісних” ракурсів. Перша половина також і спонукає хореографію, навіть поміж різними групами і локаціями, бути єдиною. Ми буквально бачимо як поворот в одній сцені продовжується в наступній, зовсім іншій. Це змінюється у другій частині кліпу, де рухи, хореографія “не можливі”. “Не можливі” мається на увазі, що відтворити їх безпосередньо у реальному житті не вдасться без монтажних склейок чи додаткової хореографії. Здавалось тоді, чим друга частина відрізняється від хореографії у “1944”. Суть в тому, що рухи у кліпі Монатіка впливають на монтаж кліпу: в першій частині він умовно хронологічний, кожен рух продовжує попередній, а в другій частині кліпу рухи створюють ґрунт для емоційного монтажу. Себто ми можемо побачити різні локації, які не пов'язані між собою, різні рухи, які не можливі у хронологічному виконанні, різних персонажів, але всі вони передають якусь емоцію і різноманіття цих різних складових лише робить більш очевидним емоцію, яку

передає хореографія. Хореографія ж у “1944” немає такого впливу, вона сама під впливом суто емоційного монтажу, бо весь кліп хоч в більшості побудований на використанні хореографії, але спрямований на емоції пісні.

Чи можна назвати ці кліпи творами метамодернізму? Залежить від ставлення людини до пісні, для якої створювався такий кліп. Бо хоча хореографія є домінуючою в цих роботах, але все ще не є головною. Вона може використовувати деякі методи метамодернізму, такі як мінімалізм у “1944” в візуальній частині кліпу, та епос у ліричній, або ж ситуація протилежна у “Кружит”, де візуал має широкий розмах, та обидва кліпу використовують конструктивний пастиш для створення свого твору.

ВИСНОВОК ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ.

Мистецькі напрями ХХ та ХХІ століття мають неймовірно великий вплив на розвиток не тільки мистецтва та власне хореографії, але й на економічне, політичне життя, на філософію та світоглядні течії у цей період. Якщо модернізм на початку минулого століття сформулював основні закони та правила для мистецтв, постмодернізм шукав людину та її місце серед цих законів, то метамодернізм намагається поєднати напрацювання двох напрямів та адаптувати під сучасні реалії. Метамодернізм не є сталим, це процес, що відбувається зараз та формується сучасниками, але вже має напрацьовані методи та особливості, які ми можемо виділити.

Методи метамодернізму та його особливості були досліджені в період з 2009 по 2016 рік у проекті Тімотеуса Вермеулена і Робіна ван ден Аккера. В цьому проекті брали участь критики та теоретики з усього світу, аналізуючи кожен вид мистецтва. Це допомогло знайти головні методи метамодернізму, які характеризують творчість сучасників.

Ці методи в подальшому можна використати для адаптацій хореографічних форм. Ми можемо відслідкувати зміну хореографічних форм у

сучасній хореографії впродовж всього XX століття, як постановка та лексика змінювались в супроводі змін у музиці, появою нових жанрів, перформансів, з новими можливостями технологічної сфери. Ми бачимо як і змінювались ідеї XX століття та як вони змінювали, стилізували і хореографічні постановки минулого, так і створювали ґрунт для нових форм хореографії. У XXI столітті зміни в суспільстві не зупинились, так само як і зміни у мистецтві та технологіях, що змушує нас шукати нові форми танцю та стилізувати старі.

Підсумовуючи перший розділ, можемо зазначити, що головний вектор для стилізації форм танцю обумовлений саме новими можливостями та ідеями, які з'явилися за останні два десятиліття. Більш доступні можливості створення та розповсюдження творів значно зменшують планку входу в мистецькі кола, а також дають можливості монетизувати свої твори та мистецьку роботу.

Соціальні мережі стають основним майданчиком для роботи кожного митця, що змушує також і трансформувати свої твори під технічні можливості та особливості цих майданчиків. Легкий доступ та швидка реакція аудиторії змушує шукати нові теми для митця, завжди бути в “інформаційному тонусі”.

РОЗДІЛ II. ХУДОЖНЬО-АНАЛІТИЧНІ ОСНОВИ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО ЗАДУМУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПОСТАНОВКИ “ЕДЕЛЬВЕЙС”

2.1 Обґрунтування вибору теми. Лібрето

Ця робота створювалась у доволі скрутних умовах, що суттєво вплинуло на її задум, методи і можливості її реалізації.

Основним задумом цієї історії є спроба відобразити граничне відчуття поміж живими та тільки що загиблими. Показати наскільки тонка межа існує між цими двома статусами "живого" й "молодого", наскільки сильно пам'ять про загиблих може імітувати, або навіть замінити життя, чи навпаки підтримувати.

Хореографічна лексика та композиційна постановка будувалась саме для відео-реалізації, щоб мати змогу скористатись можливостями монтажу, операторської роботи та відсутності "сцени".

Вибір теми, а саме дослідити кохання після смерті коханої людини, був спровокований численними історіями реальних людей, які на момент створення цього твору переживали таку втрату через війну. І звідси виникло й надзавдання цієї теми - розглянути чи існує різниці для людини між живими і тільки що загиблими, пам'ять про котрих ще свіжа. Тому в своїй постановці я ставлю на

меті не показати чиюсь конкретно втрату, а скоріш розмити кордон між живими й тими, кого пам'ятатимуть.

Сам сценарій, якщо викласти фабулою, скомпонований з 4 частин, описує приготування дівчини до побачення, невеличкий шлях до місця зустрічі та нарешті, саме побачення. Але в кінці пара "розійшлась", розчинилась в темноті, тоді починається четверта частина, яка є епілогом, в якому пара живе життя далі, але окремо, лишень інколи вриваючись в "життя" іншого.

2.2 Ідейно-тематичний аналіз

Тема: неможливе кохання через смерть

Ідея: чи є різниця між живими та мертвими?

Надзавдання: розглянути питання чи сильніша пам'ять за смерть

Драматургічна побудова:

Експозиція. Вступний нарис головної героїні

Зав'язка. Збори героїні на побачення

Розвиток дії. Дорога та зустріч

Кульмінація. Побачення головних героїв

Розв'язка. Життя після побачення

Жанр: лірико-драматичний

Вид: стилізовані форми хореографічного мистецтва

Форма: хореографічна вистава малої форми

2.3 Шляхи та методи реалізації творчого задуму. Сценарно-композиційний план

Частина перша. "A Teenager`s Romance" by Ricky Nelson

Робота починається з інтертитру "Несказане лишилось несказаним". Це цитата віршу Ліни Костенко "Очима ти сказав мені: люблю...". Цей вірш про

буквально те, що не сказано упродовж життя, і це прекрасно готує глядача до історії. Далі вмикається музика і тут треба зрозуміти вибір першої композиції. "A Teenager`s Romance", "Підлітковий роман" це пісня 1957 року, пора післявоєнного розквіту США, що була останньою безкризовим десятиліттям у ХХ столітті для цієї країни. Період бурного розквіту консьюмеризму, початку постмодернізму, який створює рок-н-ролл. Це "золота доба", ностальгія по якій буде видна впродовж усього століття.

У самій пісні її автор питає що ж є ця сама любов, яка вона та чи треба зважати, що каже старше покоління. "Просто продовжуй казати, що любиш мене". Цим автор відповідає на всі рамки та традиційні погляди. Також важливо зазначити, що "виконавчий простір" що заміняє сцену, не має кордону. Це безкінечний чорний простір, в якому можуть з'являтися елементи, що характеризують його. Наприклад, дзеркало та невеличкий столик з речами для макіяжу - нарис кімнати головної героїні.

Отож, вмикається музика, ми бачимо як головна героїня одягається. Кадри доволі крупного ракурсу, та мають на меті викликати довіру до фільму, показати що він відвертий, бо може бути інтимним з самого першого кадру. Починається перший куплет пісні, кадр відкривається рукою головної героїні, що знов ж таки стирає кордон між нею та глядачем і ми бачимо її перед дзеркалом. Тут вона імітує лексику рук у джазі, що також корелює і з її костюмом. Це вечірнє плаття, обручки, високі рукавички, смужка на голові та яскравий макіяж. Гі сидить перед дзеркалом та починає танцювати.

Камера обертається навколо неї, залітає за дзеркало та ми бачимо героїню вже в іншому одязі, яка стоїть навпроти дзеркала. На ній вдягнуте легке плаття з квітковим орнаментом, на її голові вже пов'язка хіпі та мінімум макіяжу, вона оглядає себе та біжить в "іншу кімнату". В ній вона вже

з'являється у піжамі, збираючи речі для побачення. Важливо звернути увагу, що в цьому уривку я використовую елементи модерну, аби показати, що час в моїй постановці йде не лінійно, що буде важливим для розуміння історії. Закінчується приспів, починається інструментальне соло, ми бачимо в кадрі стопи та туфлі героїні. Вона імпровізує під це соло, постійно змінюючи ритм.

В цей час вмикається аудіоцитата з кінофільму "На останньому подиху" Жан-Люка Годара. Головний герой фільму також за кадром хвалить свою дівчину, що вона "має красиву потилицю, красиві груди, красиві зап'ястя, красивий лоб, красиві коліна...але вона боягузлива", а під кінець фільму ми бачимо перетворення її, як вона безстрашна, а він мертвий. Жан-Люк Годар був одним з провідних кінематографів "Нової французької хвилі", та одним з перших почав використовувати "джампкати", які також стануть важливою складовою моєї роботи. До речі, те що до глядача зараз звертається саме чоловік, співає чоловік, а ми бачимо перед собою дівчину має викликати питання "А чия це історія?" і якщо відповідь, що це розповідає хлопець, то виникає питання "Чи це його уявлення про ці події чи він звідкись знає ті інтимні деталі?". Якщо ж відповідь, що історія дівчини, то чому чоловічі голоси розповідають історію?

Частина друга. "The Great Pretender" by The Platters

Пісня, яка створена ще в 1955 році, продовжує грати з часом, хоча поки в межах 2 років. Вона трішки змінює жанр постановки у ритм і блюз, а я змінюю стиль хореографії. Ми бачимо головну героїню вже перед самим виходом на вулицю, це можна зрозуміти по її новому костюму. Це чобітки, плащ, біла довга спідниця та чорний купальник, на голові берет.

Починається куплет і гг оцінює наряд перед виходом. Я використовую українську сценічну лексику для цього, тому вона притримує берет як віночок,

"ковирялкою" та поворотами вона оцінює своє взуття. Далі вона уявляє, як вона зустрічається з хлопцем і йде з ним поруч. Тут важливий момент, що в деяких кадрах хлопець дійсно поруч, його видно, а на деяких йде він самий, без неї. І нарешті, головна героїня вибігає на вулицю.

Ми використовуємо на вулиці вже більш складну лексику, але все ще намагаємось не використовувати занадто "сценічні" рухи, щоб зберегти "приземленість" історії. І от, на словах "що вона залишила мене самого" музика обривається та ми бачимо, що їх руки доторкнулись одне одного.

І поки не перейшли до третьої частини, важливо сказати про музику в цій частині. Пісня також виконана чоловіком, що все ще продовжує питання "чию історію ми бачимо", буквально називається "Великий імітатор". Головний герой цієї пісні розповідає, що він лише притворюється, що в нього все добре та все окей, але він самотній, хоча ніхто і не може це зрозуміти. Пісня продовжує мажорну гамму "A Teenager`s Romance", але тема зовсім протилежна. Цей мажор також відображається й у рухах та образі головної героїні, яка все ще закохана та безтурботна. Це допомагає утримати цілісність "нативно зрозумілого" сюжету, та відволікти від очевидної незбіжності суті і форми, які використали "The Platters" у своїй пісні.

Частина третя. "Little talks" by Of monster And Man

Ця пісня починається з неймовірно веселої мелодії, труби грають, люди радіють. Це описує і ситуацію у хореографії - головна героїня нарешті зустрілась з хлопцем. Він закручує її у свої обійми і тут ми можемо побачити як щось йде не так. Хлопець повторює рух головної героїні з самого початку - веде пальцями по шиї дівчини, але дівчина наче не помічає цього. Вона наче тримає

його руку у себе на щоці, але в будь-якому разі, рука головної героїні та хлопця все ж сходяться на її вустах. Він розкручує її та починається куплет.

Куплет по своїй структурі є вокальним діалогом між хлопцем і дівчиною, під кінець якого вони починають співати разом. Це саме відбувається у хореографії. Дівчина танцює комбінацію - хлопець танцює комбінацію. По сюжету саме хореографії там відображається дуже швидко їх стосунки: вона бігає від залицянь хлопця, він підходить до неї, вона крутить ним, він закручує до себе. Починається інструментальне соло замість приспіву, знов весела мелодія, знов труби і радісні люди. Головні герої починають танцювати в парі, комбінуючи елементи рок-н-ролу, свінгу та бальних танців.

Тут важливо, що з'являються "джампкати", які вже змінюють не просто героїню на героя і назад, вони змінюють саму хореографію. Спочатку це мінорні зміни: положення рук, положення виконавців на "планшеті сцени", закінчення рухів, але чим далі, тим більш суттєвими стають зміни. Чому це відбувається? Це метафора пам'яті. Хтось з виконавців згадує це побачення, а хтось є тією самою згадкою. Але нема різниці хто саме, бо пам'ять про людину настільки жива і важлива, що вона наче жива. Якщо ці "джампкати" прописати літературно, то буде щось як "я провів пальцями по її шиї...чи може це було наступного разу?", або "я взяла його руку, якою він гладив моє обличчя. Або це було не тоді?". Тим часом продовжується пісня, знов повторюється структура вокального діалогу.

В сюжеті хореографії дівчина "втомлюється від темпу", а хлопець хоче їй допомогти оговтатись. Починається "приспів", знов музика, труби, люди. Тут важливий момент, ми бачимо перед "приспівом" як головні герої готуються до підтримки, біжать на зустріч, але камера показує їх на момент здалеку і зрозуміло що вони знаходяться на різних планах сцени. Кожен з них біжить по

своєму плану, ми бачимо як дівчина стрибає на підтримку, хлопець зупиняється її ловити, але зрозуміло, що він не може її спіймати. Починається "приспів" і вони кружляють у підтримці, потім змінюють її на іншу і так далі, поки він не закінчиться.

Починається "бридж", на фоні починає грати біт наступної композиції. Він трошки з-за такту, він вибиває нас з ритму цієї мелодії. Дівчина починає співати, що хлопець "пішов"(читай загинув) та вона сподівається його забути. І всю пісню вона співає саме про це. Що вона самотня, що їй все ще видиться цей хлопець, а він її заспокоює. Пісня продовжує тему минулої композиції, та ж сама мажорна гама, той самий диссонанс поміж лірикою та мелодією, але тепер історію розповідає дівчина. "Нативно зрозумілий" сюжет перетворився на дещо інший, але все ще зрозумілий: дівчина згадувала коханого. І ось момент "бриджу", ми бачимо як хлопець знімає дівчину з підтримки, ми бачимо як вони ще трішки танцюють в парі, поки хлопець не стає позаду дівчини та не зникає у темноті "сценічного простору".

Частина четверта. "Mockinbird" by Eminem

Тож, хлопець зникає у п'яті, біт заглушує вокал попередньої композиції і починається куплет пісні Емінема. У цій пісню ліричний герой(або ж сам Емінем) звертається до своєї доньки, розповідаючи про свої стосунки з її мамою, намагаючись розтлумачити чому вони такі, як є. Ми чуємо вже останній куплет, в якому Ем заспокоює доньку "я знаю, що мама не поруч і я не знаю чому,...але обіцяю, що з нею все гаразд", після чого також обіцяє зробити все, щоб донька була щаслива.

Тут я використовую хорео для лексики та дуоекран, але по порядку. Починається куплет, ми бачимо лише головну героїню. Вона доволі апатична,

чітко попадає в такт музики і хоч і інколи повторює вже використані в минулих частинах рухи, але вони здаються дуже "сухими". В якийсь момент її замінює головний герой, продовжуючи хореографію і після "виходу за" головні герої з'являються в одному кадрі, але в різних його частинах. У них ідентичні рухи, але вони наче не помічають один одного. І лише на деяких місцях вони наче "ламають стіну поміж ними", але швидко повертаються назад в свій простір. І на фінал композиції камера починає знімати "погляд бога", як головні герої падають на підлогу.

2.4 Костюми виконавців

Костюми першої частини:

костюм перший, жіночий - чорна сукня та чорні черевики;

костюм другий, жіночий - чорне плаття з рослинним орнаментом та туфлі;

костюм третій, жіночий - біла футболка та піжамні штани;

Костюми другої частини:

костюм перший, жіночий - бежеві черевички, червона спідниця, чорна кофтинка, плащ, берет;

Костюми третьої частини:

костюм перший, жіночий - бежева сукня;

костюм другий, чоловічий - біла сорочка, брюки, бальні туфлі;

Костюми четвертої частини:

костюм перший, жіночий - біла сорочка, брюки, краватка;

костюм другий, чоловічий - біла сорочка, брюки, краватка;

2.5 Музичне оформлення

Композиція №1. "A Teenager`s Romance" by Ricky Nelson

Робота американського виконавця Рікі Нельсона, що є частиною альбому “The Rock 'n' Roll Era: Ricky Nelson: 1957–1972”, написана у жанрі рок-н-рол, вибрана в якості першої з декількох причин. Перше, це тема пісні, в якій розповідається про “підлітковий роман”, що задає тему і для моєї хореографічної роботи та кращого розуміння глядачеві, про що буде йти мова. Друге, це стиль та настрій пісні. Вона дуже весела, створює позитивний настрій, що потрібно для створення ілюзії спогадів “добрих часів”. Ця ілюзія виникає також і через те, що ця пісня була написана саме у “золоту добу” післявоєнної Америки, образ якої широко використовувався у багатьох популярних роботах минулих десятиліть.

Композиція №2. "The Great Pretender" by The Platters

Настрій і ілюзію “золотої доби” продовжує і друга композиція. Вона також написана у 1950-их, також має веселий, мажорний стан, але лірика радикально змінює тему. В цій пісні ліричний герой розповідає, що навчився гарно прикидатися, “він найкращий” в цьому. А причиною таким діям стало розлучення з дівчиною, яка його кинула. Він може обдурити світ, але все одно він залишається один. І це розкриває тему трішки глибше, тепер хореографічна постановка не просто про романтичне побачення, а щось набагато складніше, ми, як глядачі, отримуємо підказку що нас намагається обдурити “Найкращий Самозванець”.

Композиція №3. "Little talks" by Of monster And Man

Ця пісня продовжує настрій двох попередніх робіт, але написана вона вже сучасними виконавцями у 2011 році. На перший погляд, вона продовжує тему стосунків між дівчиною та хлопцем, але чим більше ми вслуховуємось у слова, тим ясніше стає зрозумілим, що хлопець помер. Це створює деякий дисонанс, бо ж минула композиція розповідала історію хлопця, которого кинула дівчина, а тепер це дівчина, яка залишилась без хлопця. Це спрямовано на створення

сумнівів у глядача та спроби задати йому питання “то хто з них розповідає цю історію?”.

Композиція №4. "Mockinbird" by Eminem

Пісня випущена у 2004 році, розповідає про ліричного героя, який залишивсь сам з донькою, та звертається до неї, розповідаючи їй своє життя. Як він намагався дістати грошей для сім'ї, як вони жили з її мамою, та наприкінці він обіцяє подарувати доньці обручку та пташку пересмішницю, але в кінці він каже: “якщо кільце не сяє, а пташка не співа, то я вб'ю пташку, та продавця” тим самим збиваючи пафос історії та знову ставлячи запитання “чия це історія” та закінчуючи це все сміхом.

ВИСНОВОК ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

Отже, для роботи над своєю постановкою я використав поєднання напрацювань у напрямку постмодерну та принципів метамодернізму. Кожен елемент композиції, від лексики, костюмів, образів, сюжетів, до монтажу, роботи оператора, роботи зі світлом та музичним супроводом був адаптований та стилізований, з метою стилізувати одну з форм хореографії, а саме синтезовану.

Була стилізована ідея танцю, а саме принцип її побудови. На відміну від ідей постмодерного періоду, яка б стверджувала, що різниця між живими та мертвими є(хоча ми не можемо сказати де саме), то стилізуючи її до метамодернізму, ідея перетворюється на питання, чи взагалі є така межа. Також є різниця і в куті огляду цього питання. Якщо постмодерн розглядає це питання з релігійної точки зору, то ідея метамодернізму завзвичай світська, або немає привілейованої релігійної чи ідеологічної конотації.

Також для створення хореографічної лексики був використаний конструктивний пастиш та головну рушійну силу для стилізації хореографічної

лексики - контамінацію. Було задіяно балетну лексику, народно-сценічний, бальний та сучасний напрям мистецтва, переосмисленні чи адаптовані рухи, такі як основний крок ча-ча-ча, колупалочку, тинок, парну роботу у народно-сценічному танці, використання силабусів та модерну, хорео.

Конструктивний пастиш також був використаний для поєднання музичного матеріалу. Різноманітність музичних композицій була використана для зміни актів у хореографічній постановці, але мала подібне емоційне забарвлення для того, щоб бути цілісним рядом. Також використання саме пісень дає змогу дати більше контексту до постановки, так як лірика в піснях допомагає краще зрозуміти хореографію та сюжет хореографічної постановки.

Також був використаний принцип гіпер-саморефлексивності та подвійного кадру. В постановці створений доволі складний “зовнішній світ”, який ми можемо зрозуміти лише наприкінці постановки, але впродовж всього виступу у нас є досить зрозумілий “внутрішній світ”, з яким себе можна асоціювати. І в різниці асоціацій, спочатку з “внутрішнім”, а потім з “зовнішнім” створюється гіпер-саморефлексивність для глядача, який тепер зможе зрозуміти ідею постановки.

Використаний мінімалізм та епос виявляються у декораціях та темі постановки. Важливо зазначити, що декорації для постановки були б практично незмінними при будь-якому варіанті, це не умовність часу створення, а цілеспрямоване використання “негативного простору” навколо, аби простір історії був умовним, без прив’язки до часу чи подій.

За допомогою цих дій у хореографічній постановці “Едельвейс” автор зміг досягти поставленої мети наукової роботи та використати принципи стилізації для хореографічних форм.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Contributors to Wikimedia projects. Art movement - Wikipedia. Wikipedia, the free encyclopedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Art_movement (date of access: 30.11.2022).
2. Модернізм - сайт "Композитор". Головна сторінка - Композитор. URL: <https://composer.ucoz.ua/publ/istorija/modernizm/18-1-0-234> (дата звернення: 30.11.2022).
3. Griffin R. Modernism and Fascism. London : Palgrave Macmillan UK, 2007. URL: <https://doi.org/10.1057/9780230596122> ст.15(дата звернення: 30.11.2022).
4. Postmodernism (Stanford Encyclopedia of Philosophy/Spring 2015 Edition). Stanford Encyclopedia of Philosophy. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2015/entries/postmodernism/> (дата звернення: 30.11.2022).
5. Nietzsche F. On Truth and Lies in a Nonmoral Sense. Truth. Ames, Iowa, USA. С. 14–25. URL: <https://doi.org/10.1002/9780470776407.ch1> (дата звернення: 30.11.2022). ст. 77-97
6. Маніфест // Метамоделізму. The Syncretic Times. URL: <https://thesyncretictimes.wordpress.com/2016/02/22/metamodernist-manifesto-ukrainian/> (дата звернення: 30.11.2022).
7. Dember G. After Postmodernism: Eleven Metamodern Methods in the Arts. Medium. URL: <http://bit.ly/3GWouWW> (дата звернення: 30.11.2022).
8. Стилiзацiя // Лiтературознавча енциклопедiя : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. I. Ковалiв. — Киiв : ВiЦ «Академiя», 2007. — Т. 2 : М — Я. — С. 431.
9. https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/4021/1/Formuvannia_tvorchoho_potentsialu.pdf
10. СТИЛЬ – Академічний тлумачний словник української мови. Академічний тлумачний словник української мови. URL: <http://sum.in.ua/s/stylj> (дата звернення: 30.11.2022).

11. History | Твоя бібліотека. History | Твоя електронна бібліотека. URL: <https://uahistory.co/pidruchniki/art-8-class-2016-kondratova/1.php> (дата звернення: 30.11.2022).
12. Чурко, с. 24, 1989
13. ТЕМА ТА ІДЕЯ ТВОРУ. Stud. URL: https://stud.com.ua/55057/literatura/tema_ideya_tvoru (дата звернення: 30.11.2022).
14. Коломієць Т. В., Василюк О. І. ВПЛИВ УРБАНІЗАЦІЇ НА ТРАНСФОРМАЦІЮ ГЕНДЕРНИХ РОЛЕЙ. <http://visnyk-psp.kpi.ua>. URL: [https://doi.org/10.20535/2308-5053.2019.4\(44\).199339](https://doi.org/10.20535/2308-5053.2019.4(44).199339).
15. Kadagishvili, D. (2014). METAMODERNISM AS WE PERCEIVE IT (QUICK REVIEW). European Scientific Journal, ESJ, 9(10). <https://doi.org/10.19044/esj.2013.v9n10p%p>
16. Griffin R. Modernism and Fascism. London : Palgrave Macmillan UK, 2007. URL: <https://doi.org/10.1057/9780230596122> ст.26(дата звернення: 30.11.2022).
17. Ханзі Фрайнахт: Що таке метамодернізм? / Практики. BiggggIdea. URL: <https://biggggidea.com/practices/hanzi-frajnaht-scho-take-metamodernizm/> (дата звернення: 30.11.2022).
18. <https://vseosvita.ua/library/vidi-tanciv-formi-zanri-176783.html>
19. Учасники проєктів Вікімедіа. Драматургія – Вікіпедія. Вікіпедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Драматургія> (дата звернення: 30.11.2022).
20. <https://vseosvita.ua/library/osnovni-zakoni-dramaturgii-ta-ih-zastosuvanna-v-horeografii-229151.html>
21. Шариков Д.І. Класифікація сучасної хореографії. К.: Видавець Карпенко В.М., 2008. - 168 с.
22. Кутуєв П.В. Трансформації модерну: інституції, ідеї, ідеології : Монографія. Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2016. 516 с. С.12. URL: <http://www.sociology.kpi.ua/wp-content/uploads/2019/02/Kutuev.pdf>.

23. United Nations Department of Economic and social affairs. 2018 Revision of World Urbanization Prospects. URL: <https://www.un.org/development/desa/publications/2018-revision-of-world-urbanization-prospects.html>.
24. Аксьонова С.Ю., Василюк О.І. Репродуктивна поведінка у сучасному урбанізованому суспільстві. Актуальні проблеми філософії та соціології. 2019. № 26. С. 56.
25. Пісклова І. Особливості обробки танцювального фольклору (на прикладі сучасних постановок). Народна творчість та етнологія, 2015. № 5.
26. Литвиненко В. А. Становлення танцювального драматичного художнього образу у творчій роботі Павла Вірського. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури, 2014. Вип. 32.
27. Верховинець В. Теорія народного українського танцю. К., 1991.
28. Василенко К.Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю.
29. Купальна Д. Павло Вірський – реформатор української хореографії. Дні науки – 2020: матеріали студентської онлайн-конференції, 2020.
30. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтва в сучасній українській сценічній хореографії. КНМА ім. П.І.Чайк., 2005.
31. Бойко О.Д. Історія України: Посіб. Академвидав, 2003.
32. Бойко Є.В. Деякі проблеми українського балетного мистецтва (оглядова довідка за матеріалами преси) // К.: Міністерство культури і мистецтв України. Національна парламентська бібліотека України. Інформаційний центр з питань культури та мистецтва. Вип 5/5. 1996.
33. Antonelli, G., Moschera, L., & Mollona, E. (2014). CLUSTER'S LIFE CYCLE: HOW SPECIFIC PUBLIC POLICIES CAN CHANGE THE TREND. European Scientific Journal, ESJ, 9(10). <https://doi.org/10.19044/esj.2013.v9n10p%0p>

34. Dirzyte, A. (2014). WELL BEING AT WORK:WHAT MAKES A DIFFERENCE?. European Scientific Journal, ESJ, 9(10). <https://doi.org/10.19044/esj.2013.v9n10p%p>
35. Corrizato, S., & Goracci, G. (2014). TELEVISED UNDEAD: AN INTERDISCIPLINARY APPROACH TO THE CONCEPTUALIZATION OF VAMPIRES IN CONTEMPORARY TV SHOWS. European Scientific Journal, ESJ, 9(10). <https://doi.org/10.19044/esj.2013.v9n10p%p>
36. Aberkains S. Dancing to the Future. Dance Scores // Dance teacher, Ne 3 2001.