

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
ІНСТИТУТ СУЧАСНОГО МИСТЕЦВА  
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФІЇ**

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА:  
ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ З ПОЯСНЮВАЛЬНОЮ ЗАПИСКОЮ  
на здобуття освітнього ступеня Магістр**

**на тему: ОБРАЗ МУЗИКАНТА В АВТОРСЬКІЙ  
ХОРЕОГРАФІЧНІЙ КОМПОЗИЦІЇ «СКРИПАЛЬ ДИЯВОЛА»**

Виконала: здобувачка II курсу

групи МХР – 31 – 22з

спеціальність 024 Хореографія

Аза Катерина Олександрівна

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства,

професор Афоніна Олена Сталівна

Рецензент:

кандидат мистецтвознавства,

доцент Левко Вероніка Іванівна

Допустити до захисту  
протокол засідання кафедри  
від «\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ р. № \_\_\_\_  
Завідувач кафедри хореографії  
\_\_\_\_\_ професор Вантух М.М.

м. Київ – 2023

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ .</b>	<b>6</b>
1.1. Про танець і хореографію в кіномистецтві: історія, теорія, практика .....	6
1.2. Аналітика наукових джерел і публіцистики до фільму «Паганіні: Скрипаль Диявола» .....	18
1.3. Засоби сучасної хореографії у формуванні художніх образів .....	25
Висновки до розділу 1 .....	32
<b>РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЬО- АНАЛІТИЧНІ ОСНОВИ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО ЗАДУМУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ «СКРИПАЛЬ ДИЯВОЛА».....</b>	<b>35</b>
2.1 Обґрунтування вибору теми. Лібрето .....	35
2.2. Вид. Форма. Жанр. Ідейно-тематичний аналіз твору .....	39
2.3 Шляхи та методи реалізації творчого задуму. Сценарно-композиційний план.....	41
2.4 Характеристика дійових осіб .....	45
2.5. Музичний матеріал, його особливості .....	45
2.6 Опис костюмів .....	48
Висновки до розділу 2 .....	50
<b>Висновки .....</b>	<b>52</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>57</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>62</b>

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Сучасна хореографія представляє собою один із видів хореографічного мистецтва. Сформований він був протягом ХХ століття. На нього вплинули соціально-політичні, філософські, технологічні, стилістичні особливості культури ХХ ст. Ці характеристики виявили в танці, перш за все, індивідуальність. Імпровізаційність, яка характеризує сучасну хореографію, прийшла з попередніх століть і народного мистецтва.

Сучасна хореографія, як сукупність різних популярних стилів, поступово проникла у різні види мистецтва. Найцікавіше, що це відбулося майже одночасно з появою кінематографу. Тому розвиток різних видів і стилів можемо розглядати у взаємозалежності та взаємовпливі різних видів мистецтва – сучасної хореографії та кіномистецтва.

Часто у кіномистецтві музика виконує суто ілюстративну функцію, але бувають приклади, коли музика стає невід'ємною частиною фільму. Саме до таких фільмів відноситься фільм «Скрипаль Диявола». До фільму спеціально було написано музику Франком ван дер Хайденом. У окремих номерах композитор взяв за основу музику Ніколо Паганіні. Але найпопулярніша арія фільму була написана на мелодію другої частини Скрипкового концерту №4 Паганіні. Далі було зроблено італійською переклад вірша Гете «*Nahe Des Geliebten*». Тож, саундтрек до фільму є дуже важливою складовою фільму.

Часто саундтреки починаються жити на концертних сценах, як, скажімо, саундтреки Енніо Морріконе, Альфреда Ньюмана, Джона Уільямса, Хьюго Фредхофера. Музика до кінофільмів може ставати основою хореографічних композицій. Але не тільки музика надихає до постановки сучасних хореографічних композицій, а й зміст фільму також є джерелом натхнення.

Актуальним є вивчення такої взаємодії – сучасної хореографії та змісту відомого фільму про видатного музиканта Ніколо Паганіні.

**Мета роботи** – вивчити специфіку втілення образу скрипаля в авторській композиції «Скрипаль Диявола».

**Завдання дослідження:**

- опрацювати наукові джерела з питань взаємодії хореографії та кіномистецтва;
- з'ясувати ступінь вивчення фільму «Скрипаль Диявола»;
- провести аналіз наукових джерел з проблем сучасної хореографії та її впливу на кіномистецтво;
- обґрунтування вибору теми творчого проєкту;
- здійснити шляхи реалізація творчого проєкту;
- зробити ідейно-тематичний і сценарно-композиційний аналіз авторської композиції.

**Об'єкт дослідження** – авторська хореографічна композиція.

**Предмет дослідження** – образ музиканта в авторській хореографічній композиції «Скрипаль Диявола».

**Методи дослідження:** історизм, систематизація, узагальнення досліджуваної проблеми, компаративний підхід. Особливе місце займає аналіз творчого проєкту.

**Наукова новизна** полягає в тому, що вперше зроблена авторська композиція «Скрипаль Диявола» і здійснено аналіз творчого проєкту за планом.

**Практичне значення роботи.** Матеріали дослідження можуть бути використані у лекційних курсах з історії хореографічного мистецтва і сучасної хореографії. Також матеріали роботи можуть бути корисними під час підготовки до семінарів та під час самопідготовки за окремими темами із зазначених дисциплін.

**Апробація результатів дослідження.** Наукові та практичні результати роботи доповідались і обговорювалися на міжнародній науково-практичній конференції:

VIII Міжнародна науково-практичній конференція «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі» (1-2 червня 2023р.).

**Публікації:** Аза К. О. Значення мелосу скрипки в хореографічній постановці «Скрипаль диявола»: матеріали VIII Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 01-02 червня 2023 р. Київ НАКККиМ, 2023. С. 191-193.

**Структура та обсяг кваліфікаційної роботи:** робота складається з двох розділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 64 сторінки, із них основний текст складає 56 сторінок .

## РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Про танець і хореографію в кіномистецтві: історія, теорія, практика

Хореографічний бум в ХХ віці і домінуюча роль кіно у видах мистецтва викликає інтерес до вивчення художніх гібридів, зокрема – екранних творів з танцювальними елементами. Проблема взаємодії хореографії з екранним мистецтвом є однією з ключових в просторі сучасної художньої культури. Синтез хореографії і кіномистецтва дозволяє звертатися до самим різним музичним і літературним творам. Проте, у режисерів спостерігається упереджене відношення до фільмів подібного роду: їм здається, що глядачі не люблять дивитися танці в кіно. А тим часом є стільки прикладів зворотного – «Мулен Руж», «Чікаго», «що Танцює в темряві». Або один з самих популярних фільмів минулого віку «Червоні черевички», в середині якого – 20-хвилинний епізод з танцем. На екрані хореографічне мистецтво виглядає більш демократичним, зрозумілим глядачу. Фільми, в яких хореографія є основою для втілення задуму автора, головна умова – кіно і танець не повинні існувати окремо. Режисер може використати танець і для фіксації якої-небудь ситуації або обмежитися певною кількістю хореографічних номерів.

Тут згадуємо статтю Галини Погребняк «Режисура балету як адепт літературного твору на екрані» пише: «За більш ніж столітню історію кіномистецтва митцями чи те всіх країн світу в різних видах, стилях і жанрах кіно було створено десятки фільмів, присвячених творчості провідних солістів балету, хореографів і балетних труп» [14, С. 193 ]. Крім того, вона звертає увагу на те, що «досліджуючи історико-культурне підґрунтя з'яви балетних постановок на екрані, Л. Вишотравка констатує відомі факти того, що, приміром, «у добу німого кіно перший досвід фіксації танцювального руху

належав хореографам Л. Мясіну, М. Грехм, В. Кораллі. 1908 року кінооператор О. Дранков зняв виступ трупи І. Чистякова й випустив його у широкий прокат під назвою «П'єро і П'єретта» [14, С. 194 ].

Перші рухомі зображення виникли наприкінці ХІХ століття, а хореографія як мистецтво танцю вже була добре відомою. На цьому етапі кінематограф і хореографія фактично існували поруч, але не обов'язково співпрацювали. На цьому етапі рухомі зображення були ще в стадії експерименту, але хореографи та танцюристи шукали способи використовувати цю нову форму мистецтва для виразу.

Річард Абель зазначив у своїй книзі «Encyclopedia of Early Cinema»: «На початку 1890-х років виникли перші рухомі зображення, такі як "Поїзд прибуває на вокзал" (1895) братів Льюм'єр. Це відео було просто записом подій, але це стало першим кроком до розвитку кіномистецтва. Перші танцювальні виступи на екрані були досить простими та обмеженими через технічні обмеження того часу. Танцюристи часто використовували місце підняття або розвороту камери для демонстрації своїх навичок.

Протягом 1900-х і 1910-х років кінематографія розвивалася далі, і почали з'являтися фільми, в яких були хореографічні елементи. Одним з прикладів є «Сніжинка» (1909) з Еннабель Уїтфорд. Режисери та оператори почали експериментувати з рухом камери для створення цікавіших кінематографічних ефектів. Це відкривало нові можливості для відтворення та підсилення хореографії на екрані [32].

Аліна Підлипська пише про балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка з точки зору художньо-критичного дискурсу. розглядає художньо-критичний публіцистичний дискурс навколо балету, в якому різні автори висловлювали свої думки та враження щодо вистави. («Художньо-критичний публіцистичний дискурс балету виявився досить різноманітним. Однією з перших за два тижні до прем'єри вистави вийшла стаття П. Булат, присвячена створенню лібрето, музики, хореографії, костюмів та сценографії, що базується на висловлюваннях

авторів балету, певною мірою відкриває творчу лабораторію вистави.») [10, С.104].

У статті зазначено, що лібретистка Тетяна Андрєєва була зацікавлена архітектурою Києва ХІХ-ХХ століть, і ця зацікавленість вплинула на створення лібрето балету. Балет став синтезом театрального дійства, яке поєднує хореографію, сценографію та візуальні ефекти, і відзначається комедійним характером. («За інформацією П. Булат (2017), вагомою мотивацією для Т. Андрєєвої в процесі створення лібрето балету стала зацікавленість архітектурою Києва кінця ХІХ – початку ХХ століть») [10, С. 104].

Балетмейстер Віктор Литвинов використовував суржик як основний виразний засіб для передачі колориту київського життя ХІХ століття, поєднуючи класичну хореографію з побутовою пластикою та віртуозними елементами («Принцип використання в п'єсі М. Старицького суржику як основного виразного засобу покликаний передати колорит київського життя кінця ХІХ століття») [10, С.104 ].

Загальною тенденцією є те, що рецензенти та журналісти докладно розглядають різні аспекти вистави, такі як сценографія, музика, костюми, та висловлюють свої враження та оцінки. Текст також вказує на те, що балет «За двома зайцями» має різноманітні аспекти та може сприйматися різними способами, залежно від глядачів та їхніх очікувань. У статті наводять приклади наукових публікацій, де робиться певна згадка про балет «За двома зайцями» та його хореографію, але ці згадки обмежені загальними епітетами та загальними враженнями від вистави. Важливим аспектом є те, що хореографія не отримала належного мистецтвознавчого аналізу, а статті та дослідження часто обмежуються розглядом інших аспектів вистави, таких як сценографія, музика, костюми тощо. («Серед наукових публікацій, присвячених хореографії балетного театру, можна виявити декілька, де побіжно згадується й балет Ю. Шевченка – В. Литвинова. Розглядаючи героїнь комедійних балетів української тематики кінця ХХ – початку ХХІ ст.») [10, С. 107].



Композитор Юрій Шевченко у своїй музиці до балету «За двома зайцями» використав мотиви з однойменного кінофільму. Композитор балету надихався музикою до однойменного кінофільму, але використовував інтонаційні алюзії, а не прямі цитати з музики фільму. Головна героїня відзначалася широким драматичним діапазоном, що робило її роль привабливою для виконавиць.

Дослідниця А. Підлипська у статті «Критичний дискурс інтерпретації балетної класики другої половини 1920-х – першої половини 1930-х років» обговорює питання пов'язані з інтерпретацією класичного балету в СРСР у період з 1920 по початок 1930-х років («У 1923 р. (прем'єра 7 грудня) відомий балетмейстер Р. Баланотті поставив у межах першої стратегії в Одесі «Лебедине озеро» П. Чайковського. Сам Баланотті виконав партію принца Зігфріда, а Одетту-Одилію танцювала К. Пушкіна, випускниця петербурзької хореографічної школи. Протягом наступних двох років одеським глядачам представили класичні вистави «Коник-Горбоконики», «Коппелія» і балет «Корсар» в оригінальній інтерпретації [16; 29]. 25 жовтня 1925 р. колектив Державної української опери (Харків) втілював «Лебедине озеро» П. Чайковського у постановці Р. Баланотті, що «прагнув якомога точніше зберегти хореографію Л. Лавровського та М. Петіпа» [16; 32]. Вистава стала випробовуванням на професіоналізм нової балетної трупі молодого театру. У 1926 р. шедевром балетної класики «Баядерка» Л. Мінкуса відкрився сезон Київської державної академічної опери як складової (поряд із Харковом і Одесою) Об'єднання державних українських оперних театрів, очолюване режисером І. Лапицьким. Постановку вистави, яка на той час вважалася архаїчним видовищем й еталоном «імператорської гранд-вистави», здійснили балетмейстер Л. Жуков (відтворено спадщину М. Петіпа). Згодом відбулися прем'єри «Лебединого озера» (за О. Горським та Л. Івановим) й «Жизелі» (за О. Горським), у постановці Л. Жукова [16; 41].») [12, С. 46]. Вона досліджує способи, якими владні інстанції того часу використовували класичну балетну спадщину для впровадження ідеологічних приписів партійного керівництва. У

статті розглядається питання автентичного відтворення авторської редакції (реставрації) балетів і їх інтерпретації з урахуванням ідеологічних напрямків того часу. Крім того, у статті здійснено спробу зазначити важливість інтерпретації класичної балетної спадщини в контексті актуальних проблем і епохи, яка сприяє створенню нових смислів або їх трансгресії. Ця інтерпретація може бути особливо важливою в хореографії постмодерну, де класика розглядається як джерело мотивів і може перетворюватися в основний сюжет, що допомагає «винайденню традицій».

Крім того, досліджується вплив інтерпретації класичної балетної спадщини на сприйняття балетних вистав та інших хореографічних дійств новим глядачем.

Дослідниця М. Підлипська у статті «Балет "Чорне золото В. Гомоляки - П. Вірського: критичний дискурс» звертає увагу на інтерпретацію класичних балетів зазначеного періоду, на основі аналізу балету «Чорне золото» Володимира Гомоляки в постановці Павла Вірського, яка відбулася у 1960 році. Стаття обговорює науковий і критичний дискурс, пов'язаний з цим балетом.

У статті зазначено, що роботи видатних українських балетознавців, таких як Юрій Станішевський та Марія Загайкевич, хоч і фундаментальні, не відтворюють всі аспекти підходів до визначення художньої цінності цього балету. Однак тогочасна критика дозволила виявити основні аспекти аналізу «Чорного золота». Усі рецензенти, які обговорюють цей балет, підкреслюють його оригінальність і акцентують увагу на тому, що він присвячений сучасності. У «Чорному золоті» органічно поєднуються академічні форми класичного та масового танцю, створені за ансамблевими принципами народно-сценічного танцю: «У подальших працях, зокрема одних з останніх, Ю.Станішевський скорочено наводив про «Чорне золото» ту ж інформацію, яка вже подана у праці «Павло Павлович Вірський»[14;458–459]. У дослідженні «Балетний театр України: 225 років історії» він додає ще одне зауваження М.Габовича, про яке не згадував 1962 р. у праці, присвяченій Вірському, –

відсутність пошуку балетмейстером нових формоутворень у класичному танці [13; 272–273]») [13, С. 164].

А. Підлипська взяла за мету проаналізувати репертуар балетного театру Радянської України в другій половині 20-х років ХХ століття з використанням критичного дискурсу. Методологія дослідження передбачає застосування методів аналізу джерел і концепцій, порівняння критичних оцінок та підходів до балетного репертуару з метою об'єктивного проведення аналізу.

Науковою новизною цієї статті є вперше проведена диференціація репертуару балетного театру другої половини 20-х років ХХ століття. У статті зроблено висновок, що активізація балетної критики спостерігалася з моменту налагодження роботи Одеського, Київського та Харківського оперно-балетних театрів в середині 20-х років ХХ століття. В критичному дискурсі сформувався оцінний критерій, який враховував два підходи до спадщини балету: один з них передбачав періодичне звертання до класичних традицій та малі зміни в них, інший - тотальну переробку всього, що було пов'язано з балетом минулого. Більшість балетних критиків звертали увагу на наявність або відсутність зв'язку з балетом минулого навіть у оригінальних постановках. («Усі рецензенти наголошують на оригінальності балетної вистави, присвяченій сучасності, де органічно поєднані академічні форми класичного танцю та масові танці, створені за ансамблевими принципами народно-сценічного танцю. Аналіз рецензій, розміщених у періодичній друкованій пресі, значно розширив уявлення про балет «Чорне золото») [13, С. 166].

Також автор статті аналізує конкретні балети, які були об'єктом уваги критиків, такі як «Лебедине озеро», «Дон Кіхот», «Корсар», «Іосиф Прекрасний», «Гротеск», «Червоний мак», «Казка про шута, семеро шутів перешутившого». Ураховуючи широкий спектр тематики та лексики в балетах в Радянській Україні другої половини 20-х років ХХ століття, сформувався український балетний критичний дискурс з урахуванням політико-ідеологічних настанов того часу.

Перший мюзикл у кіно, «Джаз-феєрі» (1929), відкривав новий рівень співпраці між хореографією та кіно. Тут хореографія стала важливим елементом фільму та музичного супроводу. Поетапно хореографія стала важливою частиною кінематографу. Кіностудії наймали хореографів для створення вражаючих музичних та танцювальних номерів, що стали визначальними для багатьох фільмів.

Перша публічна демонстрація кінострічок в Парижі відбулася у приміщенні «Le grand café». Ці стрічки були зняті братами Огюстом і Луї Люм'єр на їхньому власному кіноапараті, який вони виготовили та запатентували.

Проте слід відзначити, що ця дата є певною умовною, оскільки спроби створити зображення руху за допомогою зображень були відомі задовго до цієї події і проводилися в різних країнах. У попередні епохи існували різні передумови для народження кіно, такі як камера-обскура, "чарівний ліхтар" (латерна магіка) з XVII століття та "наукові" іграшки, наприклад, фоліоскоп.

Кіно народилося в атмосфері філософського, технічного, художнього та наукового піднесення кінця XIX - початку XX століття. Винаходи в галузі кінотехніки від винахідників у різних країнах сприяли значному прориву в розвитку кіно. Такі імена, як Е. Рейно та Е. Марєя у Франції, Т. А. Едісона і Л. Діксона в США, брати Складановські в Німеччині, В. Пол та В. Фріз-Грін у Великій Британії, Й. Тимченко в Україні, та Я. Пуркіне в Чехії, внесли важливий вклад у створення кіноапаратів і технологій кінематографа. При цьому винахідниками кіноапарата вважають.

У кінці XIX століття кіно, аналогічно до телебачення, народжувалось у формі розважальних вистав. Початково кіноролики були частиною концертних програм, де виконувалися різні номери, такі як жонглювання, спів, музичні виступи, гімнастика, ілюзії та інші естрадні вистави. Кіно-передачі виступали як особливий атракціон, що привертало увагу глядачів.

Навіть коли кінематограф почав розвиватися як самостійний вид мистецтва, естрадний принцип залишився актуальним. Кіно-програми того часу

включали в себе різні види фільмів, які чергувалися, щоб зберегти інтерес глядачів. Наприклад, драматичні сцени чергувалися з видовими роликами, а комедійні фрагменти змінювали військові хроніки. Ця стратегія була способом привертати увагу глядачів.

Разом із розвитком кіномистецтва формувалося і мистецтво складання кіно-програми. Були навіть посібники, які допомагали в цьому процесі. При цьому кіно не відмовлялося від своїх унікальних методів залучення глядачів, оскільки тоді ще не були розвинені спеціальні технології взаємодії з аудиторією. Кіно просто запозичувало естрадні методи для привернення та зацікавлення глядачів.

Отже, перший період існування кінематографу, коли кіно прагнуло створювати розважальні програми, був сильно пов'язаним з естрадою. Мистецтво складання кіно-програми примушувало кіно навчатися у естрадних вистав. Пізніше, коли кіно отримало статус самостійного виду мистецтва і встановило свої власні способи взаємодії з аудиторією, воно все ж буде часто звертатися до естради, розвиваючи, наприклад, жанр кіно-мюзиклу.

В цей період хореографія стала надзвичайно популярною в голлівудських мюзиклах. Режисери, такі як Басбі Берклі, відомі своїми величезними танцювальними номерами, впроваджують новаторські техніки та кадрову роботу. Золота ера мюзиклів, що тривала приблизно з 1930 по 1950 роки, була періодом розквіту цього жанру в кінематографі. В цей період було створено безліч незабутніх мюзиклів, які стали класикою світового кіно. Завдяки звуку стали можливі музичні номери та вокальні виступи, що дозволило створити вражаючі мюзикли. Багато з найвідоміших голлівудських акторів і актрис, таких як Фред Астер, Джин Келлі, Джуді Гарланд, Гінгер Роджерс і Марлен Дітріх, активно брали участь у мюзиклах цього періоду, що додавало їм велич і популярність. Мюзикли відзначалися великими балетними сценами та захоплюючою хореографією, також часто використовували живий оркестр для виконання музики, що робило виступи більш виразними і емоційними. Фред

Астер та Гінгер Роджерс були відомі своїми елегантними танцями у фільмах, таких як «Top Hat» (1935).

У період 1950-1960 років стали популярними фільми, що присвячені виключно танцям та хореографії. «Американський варіант» (1961) та «Люди мають танцювати» (1953) – це лише декілька прикладів фільмів, де хореографія стала головною темою. «Американський варіант» (1961) є фільмом режисера Джорджа Стівенса. Він розповідає історію балерини, яка вирішує перейти до сучасного танцю. Він включає чудові балетні та сучасні танці, підкреслюючи конфлікт між класичним і сучасним мистецтвом.

Люди мають танцювати" (1953) фільм режисера Стенлі Донена та Жин Келлі став одним з найвідоміших мюзиклів у кінематографії. Він пропонує вражаючі танцювальні номери, включаючи знаменитий дощовий сцену, де Келлі виконує танцювальний номер з парасольками.

Період 1950-1960 років був значущим для танцювальних фільмів, де хореографія та танці стали головною темою і основною привабливістю для глядачів. Цей період був відомий своєю великою кількістю вражаючих танцювальних сцен та фільмами, які відзначалися талановитими хореографами та виконавцями. Ось декілька видатних прикладів танцювальних фільмів цього періоду. Приміром, «Біле Різдво» (1954) – це фільм з Бінгом Кросбі та Денні Кейем має численні танцювальні сцени, включаючи виступи з хореографією та вокальними номерами. Або трилер «Західне вікно» (1954) режисера Альфреда Гічкока, в якому головний герой свідомо спостерігає за життям своїх сусідів через вікно. Однією з видовищних сцен є танцювальний номер, який виконує Грейс Келлі. Фільм «Сирійська весна» (1956) режисера Джорджа Ульмера розповідає про молодих танцівників, які конкурують за місце в балетній трупі. Він включає в себе захоплюючі балетні вистави та танці, що демонструють молодість і талант героїв.

Танцювальні фільми цього періоду вразили глядачів своєю майстерністю та емоційною силою танцю. Вони залишили незабутні враження в історії

кінематографу і вклали підстави для подальшого розвитку танцювального жанру.

Нова хвиля і сучасна хореографія (1960-1980 рр.): В цей період сучасна хореографія, така як сучасний балет та сучасний танець, знайшли своє місце у кінематографі.

Період 1960-1980 років був важливим для сучасної хореографії в кінематографі. У цей період сучасний балет і сучасний танець знайшли своє місце у фільмах, що відображали експериментальний та передовий підхід до хореографії. Ось кілька прикладів фільмів цього періоду, які використовували сучасну хореографію. Приміром, мюзикл «Вестсайдська історія» (1961): режисера Роберта Вайзе та хореографа Джерома Роббінса став сучасною версією класичної романтичної історії "Ромео і Джульєтти". У фільмі багато сучасних танцювальних стилів, щоб висловити конфлікт між двома бандами у Нью-Йорку.

Або розглянемо фільм «Зубастики» (1975) режисера Мілоша Формана розповідає історію хореографічного трупи, яка виступала у психіатричній лікарні, демонструючи сучасні танці та хореографію, які відображають внутрішній світ пацієнтів. Також фільм «Грейс» (1978), режисера Грейс Джонсона, розповідає історію сучасної балерини, яка стикається з викликами світу балету і сучасного танцю. Фільм включає в себе вражаючі танцювальні номери та демонструє еволюцію хореографії в цей період.

Приміром, режисер Боб Фосс створив фільм, який відображає життя та кар'єру хореографа-режисера – «All That Jazz» (1979), в якому демонструє сучасні танцювальні номери та хореографію, використовуючи їх у мюзиклах та бродвейських виставах.

Ці фільми відзначилися використанням сучасних хореографічних технік і стилів, що відображали динаміку та експериментальний характер хореографії цього періоду. Вони поклали початок новому напрямку в кіно, де танець став важливою складовою мистецтва на рівні з акторською грою і музикою.

Розглянемо декілька фільмів, які демонструють широкий спектр сучасних хореографічних стилів і технік, що були актуальними у 1960-1980 роках. мюзикл, режисера Мілоша Формана, «Hair» (1979) включає в себе сучасні танці та хореографію, відображаючи культурні та політичні аспекти епохи в'єтнамської війни. Або фільм, режисера Германа Віткіна, «Крок вперед» (1983) про історію хореографічної школи, де молоді таланти навчаються сучасному танцю. Фільм включає в себе вражаючі хореографічні номери. Також фільм «Мисливці за скарбами» (1982), в якому головні герої змагаються в танцювальних батлах, використовуючи сучасні танцювальні стилі, режисером якого є Філіпп М'яллар. Ще один яскравий приклад фільму, який має низку видовищних танцювальних номерів, включаючи знаменитий танець під пісню «What a Feeling» – «Flashdance» (1983), про історію життя молодої жінки, яка мріє стати професійною танцівницею.

Вони сприяли популяризації сучасного танцю та хореографії в кінематографі та визнанню їх важливого мистецького внеску.

Період 1960-1980 років був плідним для видатних режисерів у кінематографії. Ця декада відзначилася кількома режисерськими талантами, які залишили незабутній слід у світовому кіно. Яскравий приклад Фредеріко Фелліні – італійський режисер, відомий своїми ексцентричними та символічними фільмами. Його творчість увійшла в історію кінематографу завдяки фільмам, таким як «Солодке життя» (1960), "8½" (1963) та «Амаркорд» (1973). Неможливо не згадати американського режисера Стенлі Кубрік, відомого своєю акуратністю та відчуттям деталей. Його фільми включають в себе шедеври, такі як «2001: Космічна одіссея» (1968), «Зоряні війни» (1980) та «Баррі Ліндон» (1975).

Один з найвидатніших британських режисерів Альфред Хічкок відомий своєю майстерністю у створенні трилерів та саспенсу. Його фільми, такі як «Птахи» (1963), «Північ за північ-захід» (1959) та «Психо» (1960), стали класикою жанру. Також видатний французький режисер 1960-1980 років був Франсуа Трюффо, один із засновників «Нової хвилі» у французькому кіно.



Його фільми, такі як «400 ударів» (1959), «Життя Адель» (1962) та «День» (1967), відзначалися натуральним стилем та емоційною силою.

Ці режисери внесли значний внесок у світову кінематографію та відзначилися своїм неповторним стилем та підходом до створення фільмів. Вони стали легендами кіноіндустрії та залишили важливий слід у історії кіно.

У кіномистецтві останнього десятиліття режисери та хореографи продовжують експериментувати з хореографією у фільмах.

Розглянемо більш детально на прикладі кінофільму «Чорний лебідь» (2010). Сучасна хореографія грає ключову роль у розкритті психологічних аспектів головної героїні, яка є балериною у фільмі «Чорний лебідь» (2010). У цьому фільмі режисера Даррена Аронофські хореографія відображує її душевний стан та інтенсивний внутрішній конфлікт.

Комбінації традиційних танців з сучасними стилізованими номерами, вплив сучасної хореографії на кіно у фільмі «Ла-Ла Ленд» (2016). Хореограф Джастін Піке вдало поєднав сучасні танцювальні стилі з класичним мюзиклом, створивши захоплюючі хореографічні номери, які принесли фільму численні нагороди та номінації на Оскар.

Синтез хореографії та кіномистецтва розвивався від окремих танцювальних номерів у фільмах до повноцінного об'єкта дослідження та вираження емоцій у кіно. Сьогодні ця взаємодія збагачує як кіно, так і хореографію, роблячи їх більш експресивними та вражаючими для глядачів.

Синтез хореографії та кіномистецтва продовжує розвиватися, вносячи нові можливості та експерименти у світ кіно та танцю. Цей розвиток можна поділити на кілька ключових напрямків:

Сучасні мюзикли, які поєднують класичні елементи мюзиклу з сучасними ідеями та технологіями. Вони створюють величезні хореографічні номери, які додавали вражаючу візуальну ефективність та емоційний зміст фільмам. Танцювальна документалістика – фільми про великих хореографів та танцюристів, такі як «Піна Бауш: Танцюй, якщо смієш» (2011) та «Джеймс

Браун: Хореограф душі» (2014), розкривають творчий процес та важливість хореографії у сучасному світі.

За допомогою сучасних технологій режисери намагаються створити вражаючі хореографічні сцени у фільмах. CGI (комп'ютерна графіка) та спеціальні ефекти дозволяють розширити можливості створення хореографії та створюють унікальні візуальні враження. Кінематографія поступово інтегрується з інтерактивними виставами та віртуальною реальністю, дозволяючи глядачам брати участь у хореографічних виставах і бачити їх з різних кутів.

Такі напрямки розвитку сприяють більш глибокому та виразному відображенню хореографії у сучасному кіно. Синтез хореографії та кінематографії продовжує розширювати можливості обох мистецтв та надихати нові покоління творців.

Сучасна хореографія має значний вплив на кіномистецтво через створення вражаючих хореографічних сцен та рухових вистав у фільмах, ілюструючи можливості сучасної хореографії та її вплив на кіномистецтво, додаючи візуальний та емоційний ефект фільмам та допомагаючи розкрити характери і сюжети.

## **1.2. Аналітика наукових джерел і публіцистики до фільму «Паганіні: Скрипаль Диявола»**

В українській науці питання взаємодії кіно і сучасної хореографії не вивчається. Становлення та розвитку кінематографу, починаючи від епохи німого кіно, присвячені роботи О. Бабак, В. Демещенко, Л. Ляшенко, Г. Мохсін, О. Мусієнко, О. Овсяннікова-Трель. Проблему «синхронізації звуку та зображення» на початку становлення звукового кіно вивчають В. Демещенко, Ю. Закревський та Г. Мохсін.

Аналізу окремих постатей голлівудського кінематографу присвячено роботи Л. Ляшенко, О. Мусієнко. Кіномистецтво різних періодів («німе», радянське) вивчають В. Демещенко, Н. Колеснікова та А. Петрова.

Становленню та розвитку українського кінематографу присвячено праці таких вітчизняних науковців, як Т. Деркач, Т. Дятлова, Г. Фількевич.

Кіномузика, як окремий феномен, а також її функції, художня специфіка, методологія її аналізу стають об'єктом вивчення І. Воскресенської, Т. Корганова та І. Фролова, З. Лісси, О. Овсяннікової-Трель, А. Петрова та Н. Колеснікової, А. Усової.

Вивчення сутності саундтреку та його феномену як самостійного музичного твору представлено в роботі Л. Ляшенко. Питанню пояснення визначень «музика до кіно» та «саундтрек», визначення цінності музики як компоненту кінотексту, присвячено роботи О. Овсяннікової-Трель, класифікація котрої є виправданою та науково обґрунтованою. Окрім того, теоретик визначає актуальні питання для подальшого аналізу саундтреку.

Українські фільми, включаючи ті, що є предметом нашого дослідження, аналізуються в роботах О. Бабишкіна, О. Литвинової, Л. Погрібної.

До вивчення творчості Ніколо Паганіні зверталися чеські дослідники (М. Бистров, Добромила, Я. Олечек, Мілан Кодр, Олдрідж Мудра). Основним джерелом була творчість Н. Паганіні. Всі дослідники звертали увагу на непересічні виконавські можливості.

Вагомий внесок у вивчення творчості Н. Паганіні зробили німецькі дослідники (Георг Гарріс, А. Ніглі, Стівен Семюел Стреттон Юлій Макс Шотткі, Франсуа-Жозеф Фетіс тощо). Юлій Макс Шотткі, Стівен Семюел Стреттон аналізують життєдіяльність Паганіні як художника і як особистості з неупередженим врахуванням думок його прихильників і опонентів. Біографічні довідки про Ніколо Паганіні з аналізом його творів і нарисом історії скрипки зробив Франсуа-Жозеф Фетіс. Інший дослідник А. Ніглі розробив музичні лекції про Ніколо Паганіні.

Різні автори (Жак Габріель Продом, Юліус Капп, Едвард Ніл, Роберто Гріслі) присвятили свої роботи біографічним відомостям про Н. Паганіні. Карл Гур написав про мистецтво гри на скрипці Паганіні (1829 рік). Йоганн Крістіан

Лобе порівняв Паганіні з чудо-людиною, яка вміє грати на струні. Про гру Паганіні на гітарі написав Юзеф Поврозняк.

Аналіз творів «Двадцять чотири каприси Нікколо Паганіні» здійснив Філіп Борер. Автор визначив їх значення для історії гри на скрипці та музики епохи романтизму. Легенди про Паганіні зафіксував Вернер Фульд.

Ім'я Паганіні згадується у романах Жюль Сібера «Паганіні. Роман про старих богів і танці відьом» (Берлін, 1920); А. Виноградова «Засудження Паганіні» (1936); Крістіни Гейзельгарт «Паганіні – Скрипаль диявола (музика, міфи та підозра у вбивстві)» (Koch, Höfen, 2013).

Про Паганіні були зняті фільми протягом ХХ століття: короткометражний фільм «Паганіні» (1928, Венеція); «Чарівний лук» (1946); повнометражний фільм Кінські «Паганіні» (1989); «Секрет Паганіні» (2006/07). Фільм «Секрет Паганіні» про двох правнуків Паганіні, які дізнаються до суті історичних медичних документів за допомогою сучасних наукових методів.

Скрипаль і композитор Ніколо Паганіні народився у місті Генуя в Італії (1782). Його біографія цікава і багата подіями, які відображають його надзвичайний музичний талант і життєву витривалість. Він з дитинства грав на скрипці під керівництвом свого батька. Публіка була вражена його музичними здібностями.

Паганіні отримав фундаментальну музичну освіту, проте він також був самоучкою і надзвичайно винахідливим в інтерпретації музики. Його гра на скрипці вражала не лише технікою, але і емоційною глибиною. Він розвивав нові техніки гри, включаючи штрихи і пальцеві трюки, які раніше не були відомі. Його виступи стали справжнім сенсацією, і Паганіні став одним з найбільш впливових музикантів свого часу.

Паганіні вирушив у світовий тур, виступаючи перед королями, імператорами та великими публічними аудиторіями в Європі. Його концерти зачаровували слухачів і залишали незабутнє враження. Він був відомий своєю магнетичною особистістю на сцені та вражаючим виглядом.

Однак не лише віртуозність на скрипці робила Паганіні великим музикантом. Він також був відомий як композитор, і його твори для скрипки і оркестру входять до класичного репертуару. До найвідоміших творів Паганіні належать "24 каприси для скрипки соло", які є витвором високої складності та виражають його музичний геній.

Попри свій успіх на сцені, життя Паганіні було далеко від безхмарного. У нього були проблеми зі здоров'ям, мав фінансові проблеми та складні стосунки з жінками.

«24 каприси для скрипки соло» є найвідомішим циклом Паганіні. Кожен каприс в цьому циклі є унікальним і викликає високий ступінь технічної вправності від скрипаля. Наприклад, Каприс № 24 у ля мінорі відомий своєю складною акордовою технікою та виразною мелодією.

«Концерт для скрипки і оркестру № 1 ре мажор» є одним із найбільш відомих і заслужено визнаним твором Паганіні. Він включає в себе технічно вимогливі партії для скрипки та оркестру, які демонструють величезний діапазон виразності і віртуозності. Робота над цим концертом спільно з Луїджі Черубіні була великим досягненням для Паганіні.

«Концерт для скрипки і оркестру № 2 сі мінор, Ор. 7» поєднує в собі витончену мелодійність та високий ступінь складності для скрипки.

«La Campanella» є найвідомішим з каприсів Паганіні, який включає в себе мелодію, натхнену дзвінком дзвоника. Ця композиція відома своєю блискучою технікою та виразною виконавською можливістю. «La Campanella» досі залишається однією з найпопулярніших і виконуваних творів Паганіні.

Це лише кілька прикладів творів Ніколо Паганіні, і його музика залишається важливою частиною репертуару скрипаля і музичних колекцій по всьому світу. Його творчість вразила не лише своєю технічною складністю, але і виразністю, що робить його одним із найвидатніших композиторів і скрипалів в історії музики.

Про фільм, який було взято за основу авторської композиції, написано тільки публіцистичні статті. Фільм отримав неоднозначні відгуки. По-перше,

був підданий критиці сюжет фільму. Але акторська гра Д. Гарріса та Андреа Дека заслужили високої оцінки: «Але це також сильні сторони фільму. Тому що Гаррет справді вміє грати – не лише на скрипці, що також надає фільму рідкісної автентичності» [31].

Інший журналіст Томас Вінклер також пише про похвалу акторським здібностям актора Гаррета: «Його акторські здібності ледь можна порівняти з акторськими здібностями його професійних колег, таких як Вероніка Феррес, яка була співпродюсером цього шокує безжиттєвого фільму» [44].

Підтримують й інші журналісти схвальні відгуки про світову зірку Девіда Гаррета. Але є критика другорядних акторів, які грають слабкіше за головного героя.

Критик Петер Зандер [41] характеризує сильні та слабкі сторони фільму. Він зазначає, що сюжет фільму досить простий. Приміром: «диявол може заволодіти вами і спокусити вас поганими ідеями» [41]. Тобто його характеристика включає аналіз фільму як послідовності подій: зустріч з Дияволом, згода Скрипаля, слава, яка нагадує картини з «Фауста» Гете.

Артист Девід Гарретт намагається передати образ Скрипаля, який спокусився на дешеву славу в обмін на життя звичайної людини: «Чоловік на скрипці грає в лізі, яка недоступна більшості класичних музикантів. Його відзначають у всьому світі. Він насолоджується культовим статусом, як поп-зірка. Шанувальники його слави переважно жінки, які готові знаходитися біля його ніг. Але тут, напевно, до нього постукав диявол: ти всього досяг у концертних залах, йому, мабуть, лестили, але чи не хочеш ти підкорити й кіно? Були сумніви й заперечення, але Гаррет відкинув їх усі. І відданий цьому проєкту, він не тільки виконує головну роль у цьому фільмі, він значно вплинув на його успіх [42].

Далі журналіст порівнює два фільми «Скрипаль Диявола» і «Каприси Паганіні». Порівняння з великим, божевільним Клаусом Кінскі та Паганіні. Як відомо, це була остання чудова роль Кінскі у першому фільмі, коли змінилася його кар'єра. На відміну від К. Кінскі Девід Гарретт бачить у Паганіні щось на

зразок спорідненої душі. Тоді його також славили як поп-зірку. Жінки були в захваті від нього, але треба ще було визнання його як видатного скрипаля. Тому довелося втягнути диявола в гру на струнах. Свій перший компакт-диск із творами видатного скрипаля Девід Гарретт записав у 17 років «Каприси Паганіні».

Журналіст Петер Зандер звертає увагу на те, що у фільмі гра скрипаля не є високоякісно. Якби зірковий скрипаль у фільмі Бернарда Роуза був професійним, то було б краще. Все могло пройти добре якби життя Паганіні перетворилося на дивний, пронизливий треш-табір. Інший режисер Кен Рассел у культових фільмах «Листоманія» чи «Чайковський – геній і божевілля» взяв професійних виконавців для озвучування. Бернард Роуз у своєму фільмі показує фаустівський рівень, де диявол спокушає віртуоза і виконує функції його керівника: «Девід Гарретт просто не вміє грати, окрім скрипки. Кожна сцена – провал. Ніякої міміки. Без жестів. Немає досвіду, як правильно говорити діалоги. Містер Гарретт перебирає своє волосся та щетину (навіть якщо це дуже анахронізм за часів Паганіні), він дає нам той танучий, завжди дещо кокетливий вигляд, який ми знаємо зі сцени. І так, є також оголені та постільні сцени, які можуть бути в захваті від деяких шанувальників. Але все це не рятує диявольську драму» [42].

У статті під назвою «Ein Mann, ein Mythos. David Garrett spielt den Violinisten Paganini» описується фільм, в якому Девід Гарретт виконує роль видатного скрипаля Нікколо Паганіні. [37]. У фільмі зображено життя та кар'єру Паганіні, який у 1830 році прибув до Лондона, щоб продовжити свою музичну кар'єру. Він стикається зі складнощами через своє амбівалентне ставлення до музики та втягується у роман з музично обдарованою Шарлоттою. У той же час його менеджер Урбані намагається запобігти йому втратити свою скандальну славу через цей роман.

Автор статті зазначає, що Девід Гарретт, відомий скрипаль, робить свій акторський дебют у ролі Паганіні. На жаль, його акторський потенціал губиться в заплутаній історії. Сюжет розгортається повільно і в кінці розривається в

стрімкому темпі, що робить його важким для сприйняття. Стаття також вказує на те, що біографічний аспект життя Паганіні залишається півповерхневим, а музичні композиції видатного скрипаля мало представлені у фільмі. Однак автор відзначає, що виконання Девіда Гаррета музичних виступів може припасти до душі глядачам, особливо жінкам, коли він виконує соло з вражаючими жестами та рухами.

Загалом, стаття вказує на те, що фільм або виставлення має потенціал, але можливо не вдало використовує його повністю через певні недоліки у сюжеті та розкритті характерів.

Журналістка Брітта Шультеянс написала статтю під назвою «Девід Гарретт грає Паганіні» [36]. Вона зауважує, що Гарретт здатен продавати класичні музичні альбоми аудиторії, яка раніше не виявляла особливого інтересу до класичної музики, завдяки своїм кросовер-версіям і власному привабливому вигляду. Девід Гарретт, 33 роки, став одним із найвідоміших скрипалів нашого часу.

Авторка статті розповідає про фільм, режисером якого є Бернارد Роуз, де Гарретт виконує головну роль, граючи італійського скрипаля Нікколо Паганіні (1782-1840). Фільм розглядає історію Паганіні як сценарій зі становлення і падіння рок-зірки епохи, і він вводить глядача в дійство, де Паганіні укладає угоду з дияволом. Також розглядає роман Паганіні з молодого і моральною жінкою на ім'я Шарлотта, що грається Андреа Дек. Попри різницю в характерах, Паганіні закохується в неї. Також вона зазначає, що Девід Гарретт взяв кілька уроків акторської майстерності, але режисер Роуз був стурбований тим, що занадто багато може зруйнувати його природність у акторській грі. «Сценарій також дуже схожий на те, що я пережив у своєму житті», — сказав Гарретт під час зйомок фільму на Bavaria Studios у Мюнхені. «У цьому сенсі все виглядає дуже природньо».

Можемо побачити у рецензії на фільм Пітера Остеріда [41], що сам фільм не є типовим біографічним фільмом, а зосереджується, переважно, на етапі, коли Паганіні закохався. Те, що відбулося перед цим і після, згадується лише



поверхнево, в певному роді, якимось контекстом, але цей контекст страждає від відсутності важливості, особливо в кінці, коли вам слід замітити, що Паганіні повинен старішати, але обличчя Девіда Гарретта не відображає цього.

Отже, про фільм «Скрипаль Диявола» ми розглянули публіцистичні статті. З них дізналися про сильні і слабкі сторони цього фільму, його музичний супровід, який є невід'ємною складовою фільму.

### **1.3. Засоби сучасної хореографії у формуванні художніх образів**

Сучасна хореографія впливає на кіномистецтво, а кіномистецтво на сучасну хореографію. Ці проблеми вивчаються у різних аспектах. Приміром, естетичний аспект, коли хореографія додає кінофільмам виразність і красу. Танці, рухи та хореографічні композиції можуть робити фільми більш привабливими для глядачів. Емоційна виразність та гармонія рухів можуть підкреслювати атмосферу фільму і зробити його більш запам'ятовуваним.

У науковій статті Марини Погребняк «Рольова гра і 3D-технології як творчі методи балетмейстерів сучасного танцтеатру» допомагає вивчити вплив хореографії на кіномистецтво, оскільки вона розглядає важливі аспекти сучасного авторського танцтеатру і методи балетмейстерів, які використовуються в цьому напрямку мистецтва. Важливою метою цієї наукової розвідки є розуміння творчих методів, які використовуються в сучасному танцтеатрі, а також їх вплив на виразність і композицію в сценічному мистецтві загалом. «Балет «Viped», складається з двох частин: живе виконання хореографічної партитури танцівниками і відеопроєкція, яка варіювалася від абстрактних фігур до анімованих відео з мальованими танцівницями. Для створення анімації на трьох виконавиць навішували сенсори, які фіксували відеокамери. Всі рухи переводились у 3D моделі людських силуетів, а потім виводились на сцену, де з ними взаємодіяли живі перформери.» [19, С., 9], згідно з цитованим уривком, авторка досліджує використання рольової гри та 3-D технологій як творчого методу балетмейстерів сучасного танцтеатру. Це

вказує на те, що танцюристи та режисери використовують інтерактивні технології та рольову гру для створення унікальних хореографічних рішень. Це включає в себе використання комп'ютерної графіки, віртуальної реальності та інших інноваційних технологій для створення спеціальних ефектів та виразних сценічних образів.

Крім того, стаття звертає увагу на ідею свободи в театрі та танцю, яка стала однією з провідних ідей сучасного театру і танцю. Ця ідея важлива для розуміння того, як танцюристи і балетмейстери використовують танцювальну мову для вираження своїх ідей і сприяють розвитку сучасного мистецтва.

«Основне завдання балетмейстера – створення хореографії, де кожний виконавець має авторський рух і власний ритм. Продовжуючи педагогічні традиції хореографів танцю «модерн», він, за його ж словами, не прагне зробити виконавців схожими на нього, а намагається через свою техніку надати їм тієї сили, що дозволила б відкрити власну індивідуальність у рухах та думках», отже, стаття допомагає вивчити вплив хореографії на кіномистецтво, розглядаючи сучасні методи та ідеї, які використовуються в танцювальному мистецтві і які можуть мати перетин з кінематографією та іншими формами мистецтва. [19, С., 9]

У кінематографії також можуть бути сцени, де хореографія та танці стають важливою частиною сюжету або виступають як спосіб виразу емоцій та ідеї. Подібні виступи перед великою аудиторією можуть бути вражаючими та незабутніми для глядачів, і це створює міцний зв'язок між хореографією і кіномистецтвом. Такі масові заходи, як «Євробачення» і гастрольні тури, демонструють потенціал хореографії як мистецького засобу виразу, можуть надихати кінорежисерів на використання хореографії у своїх фільмах для створення сцен, що запам'ятовуються: «2005 року під час київського «Євробачення» балет презентував хореографічну сюїту «Спогади ватри». Найдовший гастрольний тур (30 концертів протягом 20 днів) балет здійснив у Великій Британії. Наймасовішим був його виступ у Сеулі на Олімпійському

стадіоні «Чамшиль» у присутності 100 тис. глядачів (вересень 2009 р.)» [6, С. 64]

На початку ХХІ століття сучасна українська хореографічна культура переживає активний розвиток в умовах складних і багатовимірних глобалізаційних процесів, які призвели до поступового включення мистецтва України у світовий соціокультурний контекст. Культура руху, що лягла в основу нових театральних танцювальних напрямків в Україні, була взята на позику і пересаджена на національний ґрунт у своєму «готовому» вигляді. Вона має коріння в двох основних світоглядних системах, одна з яких була типовою для ранніх представників руху «модерн». Таким чином, результати вивчення історії так званих кроскультурних взаємовпливів у галузі нових театральних танцювальних напрямків допоможуть надати теоретичну підтримку митцям та освітньому процесу.

Розвиток хореографії і мистецтва танцю в Україні в кінці ХІХ - початку ХХ століття почався з появи танцю «модерн» представниками якого стали А. Дункан та інші артисти, українське балетне життя поступово включало цей напрямок у свою творчість. Балети М. Фокіна і В. Ніжинського, представлені у Європі, показали можливість введення «модерну» до оперно-театральної системи. Також вказується на заснування хореографічної студії «Школа руху» Б. Ніжинської у 1919 році, де розроблялася нова теорія хореографії. Її підходи включали у себе ідею, що «рух» визначається не тільки якістю виконання окремих позицій, але і якістю художньої інтерпретації танцю та безперервністю пластичного виразу.

У статті М. Погребняк є цікавий факт про гастролі видатної американської хореографа А. Дункан у кількох українських містах у 1924 році, включаючи Харків та Київ. Під час цих гастролей А. Дункан виконувала ряд виступів, включаючи танці, які були присвячені пам'яті вождя та стали важливою подією для глядачів того часу: «Засновниця танцю «модерн» А. Дункан прийняла пропозицію відвідати з гастрольми кілька українських міст лише на початку 1924 р. Поїздку було відкладено на два тижня у зв'язку з

жалобою після смерті вождя. А. Дункан включила до програми концертів два «поховальні» танці – один «Слов'янський марш» на музику улюбленого революційного маршу, другий – на пісню «Ви жертвою впали...». Ними і розпочалися її гастролі у Харкові. У Києві у переповненій залі театру Л. Курбаса «Березіль» вона виступала вісімнадцять вечорів поспіль» [17, С.150].

В сучасному світі мистецтва рухів і танцю стає все більш важливим елементом в передачі емоцій, настрою і почуттів персонажів. Хореографія розвивається, розширюючи свої можливості та включаючи в себе різноманітні рухи і техніки, які дозволяють артистам виразно виражати свої переживання та створювати неповторні образи. Це особливо важливо в фільмах, де акторська гра і міміка відіграють велику роль у передачі повісті і спілкуванні з глядачами. Сучасна хореографія зазнала значних змін і розвитку в порівнянні з класичним танцем. Якщо класичний танець акцентується на грації та точності рухів, то сучасна хореографія дозволяє більше експериментувати та використовувати різноманітні рухи та техніки. Хореографи створюють композиції, в яких поєднуються елементи сучасного танцю, сучасного балету, контемпорарі, а також інші стилі та напрямки. Однією з головних функцій хореографії є передача емоцій. Артисти використовують рухи, жести, позиції та фізичний вираз обличчя, щоб виразити радість, горе, злість, страх та інші почуття персонажів. Виразність рухів допомагає створювати автентичні образи і поглиблювати сприйняття глядачами, танцівники часто виконують складні групові композиції, де синхронізація рухів та співпраця є важливими аспектами. Це додає образам глибину і виразність, а також дозволяє передати великі історії та емоційні моменти.

У кіноіндустрії виразність рухів стає ключовим елементом для створення візуально захопливих сцен. Хореографія допомагає акторам передавати емоції через фізичність їхніх рухів. Різні техніки, такі як сучасний танець, акробатика та майстерність у роботі з простором, допомагають створювати неповторні сцени, які залишають незабутній враження у глядачів.

Наступним питанням є взаємодія між об'єктами та середовищем. Хореографія допомагає створювати цікаві взаємодії між персонажами, предметами та середовищем. Це може включати в себе танці на воді, в повітрі або на незвичайних місцях, що додає фільму естетичну привабливість. Однією з найвражаючих форм такої взаємодії є танці на воді. Вони вимагають великої майстерності і координації, оскільки артисти танцюють на поверхні води, використовуючи її як додатковий елемент образу. Такі сцени додають фільмам водну гармонію і легкість, а також можуть висловлювати символічне значення, таке як очищення або відродження персонажів.

Танці в повітрі є іншим захоплюючим способом здійснити взаємодію між персонажами та середовищем. Акробатичні трюки, виконані у повітрі, можуть бути вражаючими і додати магичності фільму. Це дозволяє розкрити потенціал персонажів, які здатні «летіти», або створює контраст між їхнім земним життям і фантастичними моментами. Ще одним цікавим способом взаємодії між об'єктами та середовищем є танці на незвичайних місцях. Це може включати в себе танці на даху хмарочоса, серед руїн старовинного замку або навіть на стелі. Такі сцени створюють амбітний вигляд та завдають враження глядачам, а також підсилюють атмосферу фільму.

Хореографія в кінематографії не лише надає фільмам естетичну привабливість, але й розширює можливості виразності та глибини сюжету. Вона створює унікальні взаємодії між персонажами, предметами та середовищем, які можуть бути важливими для розкриття сюжетних ліній та символіки фільму. Таким чином, хореографія в кінематографії стає не лише мистецтвом руху, але і важливим засобом для поглиблення сприйняття та розуміння глядачами кіно-шедеврів.

Використання музики і звукового супроводу підкреслюється музикою і звуковим дизайном. Вони грають важливу роль у створенні естетики фільму, особливо в хореографічних сценах. Відповідно підібрана музика може підкреслити настрій та емоції сцени, а також допомогти створити цікавий ритм і динаміку.

Музикознавець О. Афоніна пише про балети з музикою різних авторів, до яких відноситься балет Раду Поклітару «Маленький принц». Хореограф поставив балет з неперевершеною класикою В. А. Моцарта і українськими колисковими у виконанні Марії Пилипчак. Раду Поклітару зізнався, що музика Моцарта довго чекала втілення в балеті. Майбутній балет з цією музикою мав передбачувану назву «Дитинство». Оскільки історія Екзюпері емоційна, не проста, то й «коктейль» Екзюпері, музики Моцарта і українських колискових від Марії Пилипчак, на думку хореографа, оформив багат шаровість вистави [3, С. 210]. На основі аналізу балетної вистави «Маленький принц» Р. Поклітару розкрито музичні характеристики Маленького Принца, Троянди, Змія та інших дійових осіб. Сценічна єдність хореографії, музики, візуального ряду допомогла втілити художні образи в музично-театральному жанрі. Хореографія (елементи класики, вільні рухи, зображальність у рухах) підкріплена музичною емоційністю і візуалізацією. Візуальний ряд суттєво вплинув на передачу філософії та змісту літературного джерела. Драматургія балету підкорена сюжетному розвитку. Музична основа балету стала ґрунтом для втілення художніх образів у балетні: твори Моцарта (симфонія №1, Фантазія ре-мінор, Концерт для фортепіано з оркестром №23, 2 частина) і українські колискові. [3, С. 209].

Зробивши аналіз дисертації Владислави Аксютіної «Специфіка втілення комічних образів у балетній музиці Юрія Шевченка», можна зазначити, що балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка є визначною творчістю в українському балетному мистецтві. Цей балет відзначається великою експресією музичних образів, які композитор створив за допомогою різноманітних лейтелементів і лейттембрів: «Також буде визначено наявні хореографічні елементи, названо лейтелементи та простежено їхній зв'язок із лейтмотивами та лейттебрами» [2, С.130].

Композитор Юрій Шевченко використовує мелодійні та ліричні лейтелементи, щоб передати почуття та емоції головних героїв; ритмічні, щоб підкреслити енергію та динаміку дійових осіб; народні українські мелодії, щоб

додати аутентичності балету та підкреслити його національний характер; дисонанси та хроматичні лейтелементи для створення напружених та драматичних моментів у музиці. Вони допомагають виразити конфлікти та внутрішній пошук героїв.

Таке різноманіття допомагає створити багат шаровий та емоційно насичений світ балету «За двома зайцями», який залишає незабутнє враження на глядачів і глибоко виражає характери та сюжетне розв'язання.

Інновації та творчість у сучасній хореографії постійно еволюціонують. Хореографи експериментують з новими ідеями та техніками. Це дозволяє створювати незвичайні і захоплюючі хореографічні сцени, які можуть бути дуже естетично привабливими для глядачів.

У статті О. Афоніної «Візуальне сприйняття звукообразів у фортепіанній та оркестровій музиці «Вій» українських композиторів» зазначено про новації у балеті Поклітару «Вій»: «Після прослуховування виникають паралелі з музикою Олександра Родіна до однойменного балету «Вій» Радю Поклітару. Панночка в балеті дуже оригінальна. Сюжетна канва повісті залишилася, але отримала постмодернове рішення: події перенесені в сучасні реалії або краще – поза будь-які реалії із сучасними засобами 3D-технологій. Тому й образ Панночки в музиці Родіна зовсім інший. Третя частина сюїти, на основі якої виникла балетна музика, має назву «Відьма. Нічний політ». Образ Панночки має кілька лейтмотивів, які розвиваються в різних сценах по-різному. Візуальний ряд у балеті не просто супроводжує виставу, а і є її складовою. Оригінальний та розширений склад оркестру передає тонкощі взаємодій між реальністю та фантазією» [4, с. 80].

Отже, засоби сучасної хореографії допомагають у формуванні художніх образів. Крім того, хореографічна мова містить багато закладеної символіки, яка стає зрозумілою для глядачів і розкриває додаткові можливості фільмів.

## Висновки до розділу 1

Хореографія в кіномистецтві є проблемою, що доволі часто стає предметом вивчення як зарубіжних, так і вітчизняних теоретиків. Однак є окремі зрізи цього мистецтва, які і досі недостатньо вивчені. До таких питань належить вивчення хореографічних постановок на основі кіномузики. Тому вивчення хореографії з музикою в кіно та постановок з музикою із кіно, сюжетів фільмів у постановках з іншою музикою є актуальною проблематикою.

Методологічною основою дослідження послужили роботи провідних українських науковців (М. Загайкевич, М. Погребняк, Г. Погребняк, А. Підлипська, Ю. Станішевський) і зарубіжних дослідників: Рейно та Е. Марєя у Франції, Т. А. Едісона і Л. Діксона в США, брати Складановські.

Становленню та розвитку кінематографу присвячені роботи О. Бабак, В. Демещенко, Л. Ляшенко, Г. Мохсін, О. Мусієнко, О. Овсяннікова-Трель. Проблему «синхронізації звуку та зображення» на початку становлення звукового кіно вивчають Ю. Закревський, Г. Мохсін.

Окремі постаті голлівудського кінематографу проаналізовано у працях Л. Ляшенко, О. Мусієнко. Різні періоди «німого» та кіномистецтва ХХ століття стали предметом вивчення Н. Колеснікової, А. Петрова. Український кінематограф від становлення до розвитку розглянуто у працях українських науковців: Т. Деркач, Т. Дятлова, Г. Фількевич.

Кіномузика, її функції, художня специфіка і методологія аналізуються у І. Воскресенської, Т. Корганової та І. Фролової, З. Лісси, О. Овсяннікової-Трель, А. Петрова та Н. Колеснікової, А. Усової.

До вивчення творчості Ніколо Паганіні зверталися чеські дослідники (М. Бистров, Добромила, Я. Олечек, Мілан Кодр, Олдрідж Мудра). Вагомий внесок з дослідження творчості Н. Паганіні здійснили німецькі вчені та письменники (Георг Гарріс, Юлій Макс Шотткі, Франсуа-Жозеф Фетіс, А. Ніглі, Стівен Семюел Стреттон тощо). Життєдіяльність Паганіні проаналізована Юлій Макс Шотткі, Стівен Семюел Стреттон. Біографічні довідки про Ніколо Паганіні з аналізом його творів і нарисом історії скрипки



зробив Франсуа-Жозеф Фетіс. Інший дослідник А. Ніглі розробив музичні лекції про Ніколо Паганіні.

Німецькі автори присвятили свої роботи біографічним відомостям про Н. Паганіні (Жак Габріель Продом, Юліус Капп, Едвард Ніл, Роберто Гріслі). Карл Гур написав про мистецтво гри на скрипці Паганіні (1829 рік). Йоганн Крістіан Лобе порівняв Паганіні з чудо-людиною, яка вмє грати на струні. Про гру Паганіні на гітарі написав Юзеф Поврозняк.

Аналіз творів «Двадцять чотири каприси Нікколо Паганіні» здійснив Філіп Борер. Автор визначив їх значення для історії гри на скрипці та музики епохи романтизму. Легенди про Паганіні зафіксував Вернер Фульд.

Імя Паганіні згадується у романах Жюля Сібера «Паганіні. Роман про старих богів і танці відьом» (Берлін, 1920); А. Виноградова «Засудження Паганіні» (1936); Крістіни Гейзельгарт «Паганіні – Скрипаль диявола (музика, міфи та підозра у вбивстві)» (Koch, Höfen 2013).

Про Паганіні були зняті фільми протягом ХХ століття: короткометражний фільм «Паганіні» (1928, Венеція); «Чарівний лук» (1946); повнометражний фільм Кінські «Паганіні» (1989); «Секрет Паганіні» (2006/07). Фільм «Секрет Паганіні» про двох правнуків Паганіні, які дізнаються до суті історичних медичних документів за допомогою сучасних наукових методів.

На основі визначень дефініція «хореографія в кіномистецтві» розкрита як складна, багатофункціональна система, яка підкорена законам розвитку музики, взаємозалежності розвитку сюжету фільму і музики, драматургічного розвитку фільму.

У роботах представників української школи сформувався літературно-описовий метод дослідження, зокрема з використанням балетної (танцювальної) термінології.

Виокремлено риси різних танцювальних напрямів і їхня залежність від фільмів, сюжетів, країн. Обґрунтовано, що втілення хореографії у фільмах сприяє розкриттю образів: комічних, трагічних, ліричних тощо.

Часто комічний танцювальний образ сягає народного музичного оформлення. Тоді фольклорний матеріал стає основою для обробок, танцювального творчого, авторського використання. Фольклор проникає у мелодію, ритм, інструментальний супровід. В інструментальному, оркестровому супроводі привалюють народні інструменти.

Було проаналізовано статті про фільм «Скрипаль Диявола» в основному це зарубіжна публіцистика. Майже всі (Томас Вінклер, Britta Schultejan, Peter Osteried, Michael Meyns) відмітили роботу головних персонажів Д. Гарріса та Андреа Дека. Петер Зандер, навпаки, піддав критиці як фільм, так і гру акторів.

Відмічена роль сучасної хореографії у формуванні образної сфери. Сучасна хореографія впливає на кіномистецтво, а кіномистецтво на сучасну хореографію. Проблематика вивчаються у аспектах: виконавства, педагогіки, кіномистецтві.

Розглянуто естетичний потенціал сучасної хореографії, яка додає кінофільмам глибини і виразності. Танцювальні рухи, хореографічні композиції додають фільмам не тільки органічної дієвості, а й привабливості для глядачів. Емоції, гармонія підкреслюють атмосферу фільму, впливаючи на його успіх і сприйняття.

## РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЬО- АНАЛІТИЧНІ ОСНОВИ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО ЗАДУМУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ «СКРИПАЛЬ ДИЯВОЛА»

### 2.1 Обґрунтування вибору теми. Лібрето

Хореографічна постановка «Скрипаль диявола» є адаптацією балету або танцювальної постановки до музичного твору «Скрипаль диявола» Франца Шуберта або «Концерту для скрипки і оркестру № 1» Ніколо Паганіні. Ця постановка поєднує класичний балет з сучасним танцем, створюючи вражаючу синтез музики, руху та драматургії. Вона розповідає історію про талановитого скрипаля, який вступає в угоду з дияволом, щоб отримати надприродні навички в обмін на свою душу. Головна ідея полягає в поєднанні двох протилежних сил – темної, спокусливої енергії диявола і пристрасної, експресивної сили музики. Ця постановка пропонує глядачам відчувати конфлікт між силою внутрішньої темряви та бажанням досягти висот музичного мистецтва. Головний герой – скрипаль – веде боротьбу зі своїми внутрішніми демонами, намагаючись знайти розкішність і виразність своєї музики.

Тема авторського творчого проєкту «Образ музиканта в авторській хореографічній композиції «Скрипаль Диявола» відзначається своєю неординарністю та характером. Вона привертає увагу своєю містикою, елементами фентезі та темною атмосферою, яка відкриває широкий простір для творчості. Обрана тема дозволяє відступити від традиційних хореографічних сюжетів та експериментувати з рухами, образами та емоціями. Вона спонукає до вивчення і розуміння міфологічних та символічних аспектів, а також до створення незабутнього виступу, який запам'ятається глядачам.

**Містичний аспект:** Тема «Образ музиканта в авторській хореографічній композиції «Скрипаль Диявола» має містичну та загадкову складову, яка може зацікавити і заворожити глядачів. Вона включає в себе образ скрипаля, який може бути спільною фігурою, що втілює зло та

диявольську енергію. Ця тема дозволяє експериментувати з образами та рухами, які відображають міфічний аспект і розкривають темну сторону.

**Фентезі елементи:** Тема також допускає включення фентезі та фантастичних елементів у хореографію. Вона відкриває двері до створення образів, що можуть бути надприродними, та рухових виразів, які створюють атмосферу казки або фантастичного світу. Це робить тему цікавою і здатною привертати увагу аудиторії.

**Можливість емоційної інтенсивності:** Тема авторського проєкту «Образ музиканта в авторській хореографічній композиції «Скрипаль Диявола» дозволяє створити емоційно насичену хореографічну композицію. Образи диявольського скрипаля можуть виражати широкий спектр емоцій, від страху та таємничості до відчуття влади та магії. Така емоційна різноманітність створює можливості для виразного виконання.

**Використання символізму:** Обрана тема авторського проєкту може бути використана для символічного вираження певних ідей, концепцій або тем. Образ музиканта як образу Диявольського скрипаля є символом боротьби добра і зла, внутрішнього конфлікту або впливу міфологічних образів на сучасну культуру.

**Потенціал для творчого експерименту:** Тема «Образ музиканта в авторській хореографічній композиції «Скрипаль Диявола» відкриває можливості до творчого експерименту та інновацій у хореографії. Хореограф втілює унікальні рухові вирази та комбінує різноманітні техніки, щоб сформувати атмосферу містичного, фантазійного виступу з впливом на глядача.

Тема авторського проєкту «Образ музиканта в авторській хореографічній композиції «Скрипаль Диявола» відкриває можливість виразити різноманітні мистецькі ідеї та повідомити глядачам певний образ або концепцію. Вона дає можливість поглибитися в дослідження міфологічних, філософських та культурних аспектів, розкрити символіку та духовний підтекст обраної теми. Така хореографічна композиція може стати не лише розважальним виставовим номером, але й об'єктом мистецького дослідження та рефлексії.

Отже, обрана тема «Образ музиканта в авторській хореографічній композиції «Скрипаль Диявола» для кваліфікаційної роботи у галузі авторської хореографії обґрунтовується її унікальністю, творчим потенціалом та можливістю вираження мистецьких ідей. Вона надає хореографові велику свободу для творення та дослідження, розширює горизонти та створює можливість створити виставу, що залишить незабутнє враження на аудиторії.

Вибір теми «Образ музиканта в авторській хореографічній композиції «Скрипаль Диявола» відкриває можливості для поєднання різних танцювальних стилів і жанрів, таких як класичний балет, контемпорарі, експериментальний танець тощо. Це створює багатогранність і різноманітність в постановці, що привертає увагу глядачів і дозволяє артистам показати свою творчість та розмаїття рухів, а також прокладає шлях для інноваційних ідей і новаторських підходів до хореографії. Визначення індивідуальності та самовираження: Тема «Образ музиканта в авторській хореографічній композиції «Скрипаль Диявола» стимулює артистів виявляти свою унікальність і креативність через рух і вираз. Кожен танцюрист може інтерпретувати персонажів, відображаючи їх унікальні риси та стиль, і розкривати свої вміння та таланти.

Фільм «Паганіні: Скрипаль Диявола» (2013) може надихнути на наукову роботу в різних аспектах, особливо якщо ви зацікавлені у зв'язку мистецтва, музики та історії. Фільм розповідає історію видатного віолончеліста та скрипаля Нікколо Паганіні. Ви можете провести більш глибоке дослідження його біографії, діяльності та впливу на музику свого часу. Розкриття історичних фактів та контексту того періоду може бути цікавим об'єктом наукового дослідження. Акцентується на виступах Паганіні, його техніці та музичних творах. Ви можете провести музичний аналіз його композицій та виразити їхнє значення в контексті того часу та музичного розвитку.

Міф та легенда: Паганіні був оточений міфами та легендами, які призвели до створення образу «скрипаля-диявола». Вивчення цього міфу та його відображення в культурі може бути цікавою темою для дослідження.

Режисер фільму «Паганіні: Скрипаль Диявола» (2013), Франсуа Дюпейрон, використовує різноманітні кінематографічні техніки та засоби для створення атмосфери та драматургії життя видатного скрипаля і композитора Нікколо Паганіні. Наприклад: повільні плани та розфокусування, щоб створити містичну та загадкову атмосферу, яка відображає міфічний образ «скрипаля-диявола». Ці техніки додають фільму відчуття таємниці та інтриги; символіку та метафори, щоб виразити внутрішній світ Паганіні та його відносини з оточуючими його людьми. Наприклад, маска диявола може символізувати його внутрішній конфлікт та пагубний вплив слави; використовує флешбеки та нелінійну сюжетну структуру, щоб розкрити різні етапи життя та кар'єри Паганіні. Це допомагає поглибити розуміння персонажа та його розвитку.

Загалом, Франсуа Дюпейрон вдало використовує різноманітні кінематографічні техніки та засоби для створення атмосфери та драматургії життя Ніколо Паганіні в своєму фільмі. Він намагається передати не тільки музичну геніальність Паганіні, але і його внутрішній світ, страждання та таємницю, що оточувала цього видатного музиканта.

Танці для наших героїв стануть чимось більшим, ніж приємне проведення часу, вони подарують їм сенс і віру у власні сили.

### **Лібрето**

Веселий, невимушений вечір в ресторані, люди прийшли відпочити, потанцювати. На сцену вийшов молодий музикант і почав грати на скрипці. Потроху людей ставало все менше, а незабаром слухачів і зовсім не залишилось. Звиклий до таких ситуацій, відчуваючи свою ущербність, він випив і заснув. До молодого невизнаного таланту Паганіні рано вранці прийшла дівчина у оперному костюмі. Пані представляється як Урбанія і пропонує укласти контракт :” популярність на щось не конкретне після смерті”. Паганіні дивиться на незнайомку безглуздим поглядом, посміхається і легко підписує папір. Всупереч очікуванням, ми не бачимо раптового блиску слави митця, вона залишається за кадром. Все, що ми бачимо-постійне перебування у стані алкогольного сп'яніння. Програє скрипку в карти і змушений прийняти

пропозицію про гастролі в Лондоні, влаштованих музикантом Джоном Уотсоном. Паганіні чекає шалений успіх і зустріч з юною дочкою Уотсона, співачкою Шарлоттою; Після концерту вона намагається умовити Паганіні на сімейне, спокійне та розмірене життя, але музикант розуміє, що Шарлотта хороша та гідна кращого і проганяє її, Паганіні повертається до старого життя та азартних ігор. Але в один з вечорів серце музиканта не витримує, і він помирає. Тоді за душею повертається Урбанія.

## **2.2. Вид. Форма. Жанр. Ідейно-тематичний аналіз твору**

**Вид :** синтез сучасної хореографії з елементами класики.

**Форма :** хореографічна композиція( сюїтної форми)

**Жанр:** трагедія з гострим психологічним конфліктом творчої особистості зі своїми слабкими сторонами, яка прагне до визнання успіху і слави.

**Тема** авторського проекту: життя і кар'єра відомого музиканта Паганіні та конфліктні ситуації з оточенням, його слабкості до жінок та азартних ігор.

**Ідея:** Відкрити тему слабкості і безпорадності творчої людини

### **Драматургічна побудова постановки**

**Експозиція:** Паганіні грає на скрипці в ресторані, але під час його виступу люди розходяться. Музикант розлючений і засмучений, випив вино та заснув.

**Зав'язка:** Пані Урбанія пропонує укласти договір з музикантом: популярність на щось не конкретне «після смерті».

**Розвиток дії:** Приймає пропозицію про гастролі в Лондоні, влаштовані місцевим музикантом Джоном Уотсоном.

Зустріч зі співачкою Шарлоттою, в яку незабаром, Паганіні закохався.

**Кульмінація:** Під алкогольним сп'янінням Паганіні не може вийти на сцену, глядачі і музиканти вирішують, що він не в змозі грати.

Шарлотта благає Паганіні відмовитись від такого способу життя, на що той відмовився і музикант проганяє її.

**Розв'язка:** Паганіні повертається до вільного життя, але після одного концерту серце музиканта не витримує, і він помирає. Тоді за душою головного героя приходить Урбанія.

На відміну від танцювальної сюїти барокової доби, коли вона складалася з обов'язкових танців (алеманда, куранта, сарабанда, жига та додаткові) і рухів, авторська хореографічна композиція «Скрипаль диявола» побудована на вільному виборі була збіркою танцювальної музики, популярної в епоху бароко. Він складається з наступних рухів у такому порядку:

Для здійснення ідейно-тематичного і музичного аналізу авторської хореографічної композиції спробуємо звернутися до основних складових сюїти.

В Експозиції «Скрипаль Дияволу» відповідно змісту, коли Паганіні знаходиться в ресторані. Він для публіки грає на скрипці. Він обурений тим, що його виступ не дослухали. Публіка розійшлася. Скрипаль був знервований і нетверезий.

У класичній сюїті барокової доби початок був повільним з чотиридольним метром і відповідав повільним рухам і крокам танцюристів. У нас перший музичний номер передає святкову атмосферу з енергійним рухом. Це помірний танець із метром характеризується рівномірним рухом шістнадцятих нот, переважно гомофонною фактурою, рівними ритмами та загалом стриманим настроєм.



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

Епізод	Виконавці	Світло	Реквізит	Музичний матеріал	Хронометраж
<p><b>1. «Вечір в ресторані»</b>  Настрій був легкий і розслаблений у ресторані, де гості прийшли для розваги і можливості відтанцювати. Молодий музикант вийшов на сцену та розпочав виконувати музику на скрипці.</p>	6 дівчат, 1 хлопець	Яскраве денне світло	Столи, стілці, пляшки, бокали	Пісня Девіда Гарретта «Carnival of Venice»	00:00 хв – 01:49 хв (1:49 хв)
<p><b>2. «Підписання договору»</b>  з'явилася дівчина, яка представилася як Урбанія і запропонувала укласти контракт, обіцяючи популярність на «не конкретне після смерті». Паганіні без зайвих зволікань підписав папір.</p>	3 дівчат, 1 хлопець,	Яскраве денне світло на початку танцю різко змінюється на приглушене криваво-червоне	Столи, стілці, пляшки, бокали, папір	Пісня Девіда Гарретта «Toccata»	01:51 хв – 02:29 хв (40 с)

<p><b>3. «Програш скрипки в карти»</b> Паганіні прогає скрипку в карти. Починається боротьба за музичний інструмент. Музикант змирився з програшом.</p>	<p>2 дівчат, 2 хлопців</p>	<p>Сцена повністю темна. На початку танцю вона поступово освічується сонячними проміннями, наче на світанку</p>	<p>Столи, стілці, пляшки, бокали, скрипка</p>	<p>Пісня Девіда Гарретта «Toccata»</p>	<p>02.40 хв – 03:00 хв (20 с)</p>
<p><b>4. «Бал»</b> Паганіні не мав іншого виходу, як прийняти пропозицію щодо гастролей в Лондоні, які були організовані музикантом Джоном Уотсоном. Таким чином, вони отримали можливість взяти участь у балу</p>	<p>8 дівчат, 2 хлопців</p>		<p>Столи, стілці, пляшки, бокали, скрипка</p>	<p>Ремікс Джона Доунтемпо (John Askew Downtempo) «The World Can Wait»</p>	<p>03.00 хв - 4.00 хв (1 хв)</p>
<p><b>5. «Зустріч Паганіні з Шарлоттою »</b> На балу, у натовпі, Паганіні та Шарлотта випадково зіткнулися спинами один з одним. Цей момент став початком їхньої</p>	<p>9 дівчат, 2 хлопців</p>		<p>Столи, стілці, пляшки, бокали, скрипка</p>	<p>Ремікс Джона Доунтемпо (John Askew Downtempo) «The World Can Wait»</p>	<p>4.00 хв - 4.45 хв (45 с)</p>

історії почуттів, очі зустрілися випадково. В цю мить вони відчули особливий зв'язок, який почав розвиватися.					
<p><b>6. «Шарлотта вмовляє Паганіні залишити погані звички та вечірки у минулому»</b></p> <p>Після концерту вона намагається умовити Паганіні на сімейне, спокійне та розмірене життя, але музикант розуміє, що Шарлотта хороша та гідна кращого і проганяє її</p>	9 дівчат, 2 хлопців		Столи, стільці, пляшки, бокали, скрипка	Пісня Девіда Гарретта «Io Ti Penso Amore»	4.45 хв - 06.25 (1, 40 хв)
<p><b>7. «Розплата за контрактом»</b></p> <p>Паганіні повертається до старого життя та азартних ігор. Але в один з вечорів серце музиканта не витримує, і він</p>	9 дівчат, 2 хлопців		Столи, стільці, пляшки, бокали, скрипка,	Едвін Мартон (Edvin Marton) «Paganini 5»	06.25 хв - 07.37 (1,12 хв)

помирає. Тоді за душею повертається Урбанія.			вино, папір		
---	--	--	-------------	--	--

## 2.4 Характеристика дійових осіб

**Нікколо Паганіні** – Паганіні володів харизматичною особистістю, яка зачаровувала аудиторію, і його виступи викликали емоційні відгуки.

Для розкриття образу Паганіні обрано сюжетний танець з конкретним змістом, обумовлений сюжетом і фабулою. У сюжеті Паганіні є центральним образом всього ходу подій, розвитку основної дії, яка міститься у фабулі, розповіді. Як раз фабула коротко, послідовно розкриває і представляє події, основні факти з життя Паганіні та його оточення. У авторській постановці ми намагалися зберігати сюжетну лінію, яка відповідає хронологічній і логічній послідовності. Все, що відбувається з Паганіні та його оточуючими людьми простежується і відображено в їхніх вчинках і стосунках. Це сприяє розкриттю характерів всіх присутніх персонажів, суттєві організуючи процес передачі подій.

**Урбані** є містеріозним дияволом, який вступає в угоду з Ніколо Паганіні. Він представляє силу темряви, пристрасті та солодкого спокусника. Урбані виступає як харизматична фігура, яка спокушає Паганіні та пропонує йому надприродні музичні здібності в обмін на його душу. Для розкриття цього образу ми обрали пластичну експресію, граціозні рухи.

**Шарлотта Уотсон** виступає як моральна опора для Паганіні і надає йому емоційної стабільності, розуміння складних моментів. Вона є антагонізмом до Урбані. Вона втілює світлі почуття на відміну від Урбані. Шарлотта виявляє сміливість і впевненість у себе, коли стикається з викликами, і виявляє велику витримку та силу духу.

## 2.5. Музичний матеріал, його особливості

У авторській постановці використано музику у виконанні скрипаля Девіда Гарретта, який був головним героєм фільму «Скрипаль Диявола». В основі музичної тканини авторської вистави було застосовано декілька мелодій Девіда Гарретта «Carnival of Venice», «Toccata», «Io Ti Penso Amore» з

виконавцем Ніколо Шерцингером (feat. Nicole Scherzinger): ремікс Джона Доунтемпо (John Askew Downtempo) «The World Can Wait» з виконавцями Раулем Окенфолдом, Льюїсом Фонзі (Paul Oakenfold & Luis Fonsi); Едвін Мартон (Edvin Marton) «Paganini 5».

Спробуємо вивчити значення мелосу скрипки у хореографічній постановці «Скрипаль Диявола». Це стосується вивчення впливу скрипкового мелосу на хореографічну постановку балету «Скрипаль диявола». У цій роботі досліджується роль та значення музичного супроводу скрипки у виразності та емоційному впливі на хореографію.

Музичний мелос скрипки відіграє важливу роль у створенні настрою, передачі емоцій та виразності в хореографічній постановці «Скрипаль диявола». Скрипка є інструментом, здатним передати широкий спектр почуттів і станів, від радості та задоволення до печалі та трагічності. Вона здатна викликати глибокі емоції у глядачів і сприяти їх зануренню у світ танцю.

Досліджуючи значення мелосу скрипки у хореографічній постановці, розглянемо взаємодію музики та хореографії. Це є важливим аспектом хореографічної постановки, особливо в контексті музичних тем та ритмічних структур скрипкового мелосу. Аналізуючи цей взаємозв'язок, стає очевидним, що музичні теми впливають на рухи танцюристів, оскільки вони надають їм музичну основу і направлення. Ритмічні структури скрипкового мелосу впливають на темп та енергію рухів, створюючи динаміку та виразність в танцю. Ця взаємодія допомагає розкрити характери танцюристів, додати глибину і емоційну насиченість до їх виконання. Крім того, через рухи танцюристів передається сюжет балету, а музика, зокрема скрипковий мелос, слугує ключовим засобом для вираження його елементів та натхнення в творчому процесі [28, с.45 – 62].

Взаємодія музики та хореографії у контексті музичних тем та ритмічних структур скрипкового мелосу є надзвичайно складним та витонченим процесом, що впливає на кожен аспект хореографічної постановки. Аналізуючи цю взаємодію, можна розглядати кілька ключових аспектів, які показують, як

музика впливає на рухи виконавців, розкриває їх характери та передає сюжет через рух.

Музичні теми виступають важливим орієнтиром для танцівників під час постановки. Вони відтворюються через рухи та позиції танцюристів, що відповідають мелодійним лініям та фразам, що дозволяє виразно передати емоційний зміст музики. Артисти балету трактують музичні теми через свої тіла, розширюючи та інтерпретуючи їх за допомогою руху. Вони можуть відтворювати імпульси мелодій, синхронізувати свої рухи з інтонаціями та фразами музичних інструментів [30, с.78 – 95].

Візуальне та музичне втілення життя та мистецтва Паганіні в фільмі створило в мені глибоке захоплення і бажання дослідити подібну тематику в контексті хореографічної постановки. Фільм передав не лише віртуозність скрипкової гри Паганіні, але й його емоційну та драматичну сутність. Це побудило мене зосередитись на вивченні значення мелосу скрипки у постановці «Скрипаль диявола» і дослідити, як музика впливає на рухи танцівників, їх розкриття характерів та передачу сюжету. Відтворення пристрасності та виразності Паганіні через мелос скрипки у балеті стає для мене натхненням для подальших досліджень та творчого процесу.

Крім того, ритмічні структури скрипкового мелосу мають велике значення для хореографічної постановки. Ритм визначає темп та темпоральні характеристики рухів танцюристів. Використання ритмічних змін, акцентів та пауз допомагає створити динаміку, енергію та характер у виконанні. Ритмічні структури також можуть впливати на техніку рухів, вимагаючи точності, координації та гнучкості від танцівників.

Завдяки рухам, вплив мелосу скрипки на передачу сюжету також виявляється. Артисти використовують рухи, щоб втілити діалоги, конфлікти, перетини сюжетних ліній та епізоди балету. Вони передають емоції та повідомлення, що підсилює враження глядачів. Наприклад, через рухові комбінації, танцівники можуть показати взаємодію між головними героями, їх романтичні стосунки або конфлікти, створюючи тим самим сюжетну напругу

та динаміку. Вони використовують рухи, щоб передати важливі повідомлення та символіку, розкрити символи чи алегорії, що сприяє кращому розумінню та емоційному зв'язку з глядачами. Ця взаємодія музики та руху створює гармонійний симбіоз, де рухи танцюристів відтворюють і доповнюють музичну мелодію, сприяючи більш повному й глибшому сприйняттю сюжету балету «Скрипаль диявола» [7, с.112 – 130].

Значення мелосу скрипки у хореографічній постановці «Скрипаль диявола» є надзвичайно важливим і відіграє ключову роль у створенні емоційного та художнього враження на глядачів. Музичні теми та ритмічні структури скрипкового мелосу впливають на рухи танцівників, допомагаючи їм передати емоційний зміст, розкрити характери персонажів та передати сюжет через рух. Взаємодія музики та хореографії створює гармонійний симбіоз, де кожен носить у собі важливу роль, підкреслюючи один одного. Мелос скрипки не лише визначає темп, настрій та енергетику вистави, але й додає глибини, емоційної насиченості та виразності виконанню. Таким чином, мелос скрипки у хореографічній постановці «Скрипаль диявола» має значення не лише як музичний супровід, але й як потужний засіб для створення емоційного зв'язку між виконавцями та глядачами, розкриття характерів і передачі сюжету, що робить цей балет вражаючим та незабутнім виставою [1, С. 191-193.].

## **2.6 Опис костюмів**

Для хореографічних постановок, які передбачають використання костюмів раннього 19-го століття, важливо дотримуватися стилістики і елементів дизайну того часу, щоб створити аутентичний образ і перенести глядачів в історичний контекст того періоду. Костюми раннього 19-го століття відзначалися певними характерними рисами, які можна використовувати у хореографічних постановках або театральних виставах для створення аутентичного образу. Однією з основних рис костюмів раннього 19-го століття є силует, який включає велику кількість об'ємних складок і фолдів. Жіночі сукні мали вузькі талії і об'ємні спідниці, що поступово розширювалися внизу.



Чоловічі костюми включали фраки і смокінги з вузькими брюками. Популярними матеріалами для костюмів були шовк, мереживо, муслін і бархат. Шовк був особливо популярний для вечірніх суконь і костюмів.

Головний герой Нікколо Паганіні зазвичай одягнутий у костюми епохи романтизму. Його костюми складаються з довгих чорних або темних суконних плащів, які виглядають статусно і містично. Часто він носить циліндр або фрак, що є типовим елементом одягу того часу. Його образ також підкреслюється чорними рукавичками та високими чорними чоботами.

Костюм інших персонажів: У постановці також присутні інші персонажі, які також одягнуті у відповідний стиль. Жінки мають сукні з корсетами та великими спідницями, а чоловіки - формальні вечірні костюми.

Темою творчого проєкту є життя і кар'єра відомого музиканта Паганіні та конфліктні ситуації з оточенням, його слабкості до жінок та азартних ігор.

Саме тому костюми до хореографічної композиції «Скрипаль диявола» було створено відповідно до традиційного одягу тих років, але видозмінено для вираження сучасності сьогодення та зручності танцівників.

Основними елементами костюму дівчат є:

- Чорне плаття
- Чорна майка
- Спідниця

Основними елементами костюму юнаків є:

- Чорні штани
- Біла сорочка
- Чорна сорочка

## Висновки до розділу 2

Розроблена і втілена авторська хореографічна композиція «Скрипаль Диявола». Основною знахідкою авторського творчого проєкту «Скрипаль Диявола» стала неординарність і характер Нікколо Паганіні. Його життя привертало увагу публіки своєю містикою, елементами фентезі та темною атмосферою навколо Маестро. Обрана тема дозволила віднайти сюжет для хореографічного і пластичного втілення, до експериментів з рухами, образами та емоціями.

Було вивчено міфологічні та символічні аспекти творчості та життя Нікколо Паганіні за літературними, науковими джерелами і фільмографією.

У хореографічній композиції втілено **містичний аспект**, який зацікавлює глядачів. Так представлений образ скрипаля. Він втілює зло та диявольську енергію. Тема проєкту спрямована на експериментування з образами і рухами.

Відзначено фентезі елементи, які вплинули на оригінальність елементів у хореографії, що в свою чергу допомогли розкрити фантастичність надприродних образів, казковість атмосфери.

Розкрито можливості емоційної експресії в інтенсивності показу дій. Образ диявольського скрипаля включає широкий спектр емоцій: від страху, таємничості до відчуття влади та магії. Така емоційна різноманітність дозволила використати синтез хореографічних рухів.

Виокремлено значення у використанні символізму. Уся тема авторського проєкту насичена символікою ідей. Образ музиканта представлено в образі Диявольського скрипаля, що є символом боротьби добра і зла, внутрішнього конфлікту або впливу міфологічних образів на сучасну культуру.

Розкрито потенціал для творчого експерименту. Для образу скрипаля хореограф добрав унікальні рухові вирази, комбінував різноманітні техніки для відтворення атмосфери містичного, фантазійного виступу з впливом на глядача.

Обґрунтовано, що обрана тема «Скрипаль диявола» з розкриттям героїв постановки поєднала різні танцювальні стилі та жанри: класичний балет, контемпорарі, експериментальний танець тощо.

Підсумовано, що образи фільму «Паганіні: Скрипаль Диявола» (2013) вплинули на концептуальну основу авторської композиції. Музика та сюжет фільму про видатного віолончеліста, скрипаля, автора музичних текстів Ніколо Паганіні втілені в авторській композиції з глибоким проникненням в історичну сутність, біографічні відомості.

Зазначено, що міфи і легенди про Паганіні стали прообразами кіногероїв, літературних джерел. Режисер фільму «Паганіні: Скрипаль Диявола» (2013) Франсуа Дюпейрон використав різноманітні кінематографічні техніки та засоби для передачі містичної, загадкової атмосфери часу життя Ніколо Паганіні: повільні плани, розфокусування.

## Висновки

У кваліфікаційній роботі: творчий проєкт з пояснювальною запискою здійснена концептуалізація проблем, пов'язаних з осмисленням образу музиканта в авторській хореографічній композиції «Скрипаль Диявола». Вирішено наукові завдання з характеристики образу музиканта.

Відповідно до поставленої мети і визначених завдань, у кваліфікаційній роботі: творчому проєкті з пояснювальною запискою зроблено наступні висновки.

Проблематика хореографічного мистецтва, сучасної хореографії в кіномистецтві є предметом вивчення зарубіжних і вітчизняних дослідників. До таких питань належить вивчення хореографічних постановок на основі кіно-музики. Актуальною проблемою відзначено вивчення хореографії з музикою в кіно та постановок з музикою із кіно, сюжетів фільмів у постановках з іншою музикою.

Методика кваліфікаційної роботи: творчого проєкту з пояснювальною запискою ґрунтується на вивченні праць провідних українських науковців (М. Загайкевич, М. Погребняк, Г. Погребняк, А. Підлипська, Ю. Станішевський) і зарубіжних дослідників: Рейно та Е. Марєя у Франції, Т. А. Едісона і Л. Діксона в США, брати Складановські.

Кінематограф з точки зору його становлення та розвитку розкривається у працях О. Бабак, В. Демещенко, Л. Ляшенко, Г. Мохсін, О. Мусієнко, О. Овсяннікова-Трель. Проблема «синхронізації звуку та зображення» на початку становлення звукового кіно вивчено у Ю. Закревського, Г. Мохсін.

Окремі постаті голлівудського кінематографу проаналізовано у працях Л. Ляшенко, О. Мусієнко. Різні періоди «німого» та кіномистецтва ХХ століття стали предметом вивчення Н. Колеснікової, А. Петрова. Український кінематограф від становлення до розвитку розглянуто у працях українських науковців: Т. Деркач, Т. Дятлова, Г. Фількевич.

Кіномузика, її функції, художня специфіка і методологія аналізовано у І. Воскресенської, Т. Корганової та І. Фролової, З. Лісси, О. Овсяннікової-Трель, А. Петрова та Н. Колеснікової, А. Усової.

Творчість Нікколо Паганіні розкрита чеськими дослідниками (М. Бистров, Добромила, Я. Олечек, Мілан Кодр, Олдрідж Мудра). Вагомий внесок з дослідження творчості Н. Паганіні здійснили німецькі вчені та письменники (Георг Гарріс, Юлій Макс Шотткі, Франсуа-Жозеф Фетіс, А. Ніглі, Стівен Семюел Стреттон тощо). Життєдіяльність Паганіні проаналізована Юлій Макс Шотткі, Стівен Семюел Стреттон. Біографічні довідки про Ніколо Паганіні з аналізом його творів і нарисом історії скрипки зробив Франсуа-Жозеф Фетіс. Інший дослідник А. Ніглі розробив музичні лекції про Нікколо Паганіні.

Німецькі автори присвятили свої роботи біографічним відомостям про Н. Паганіні (Жак Габріель Продом, Юліус Капп, Едвард Ніл, Роберто Гріслі). Карл Гур написав про мистецтво гри на скрипці Паганіні (1829 рік). Йоганн Крістіан Лобе порівняв Паганіні з чудо-людиною, яка вміє грати на струні. Про гру Паганіні на гітарі написав Юзеф Поврозняк.

Аналіз творів «Двадцять чотири каприси Нікколо Паганіні» здійснив Філіп Борер. Автор визначив їх значення для історії гри на скрипці та музики епохи романтизму. Легенди про Паганіні зафіксував Вернер Фульд.

Імя Паганіні згадується у романах Жюля Сібера «Паганіні. Роман про старих богів і танці відьом» (Берлін, 1920); А. Виноградова «Засудження Паганіні» (1936); Крістіни Гейзельгарт «Паганіні – Скрипаль диявола (музика, міфи та підозра у вбивстві)» (Koch, Höfen 2013).

Про Паганіні були зняті фільми протягом ХХ століття: короткометражний фільм «Паганіні» (1928, Венеція); «Чарівний лук» (1946); повнометражний фільм Кінські «Паганіні» (1989); «Секрет Паганіні» (2006/07). Фільм «Секрет Паганіні» про двох правнуків Паганіні, які дізнаються до суті історичних медичних документів за допомогою сучасних наукових методів.

На основі визначень дефініція «хореографія в кіномистецтві» розкрита як складна, багатофункціональна система, яка підкорена законам розвитку музики, взаємозалежності розвитку сюжету фільму і музики, драматургічного розвитку фільму.

У роботах представників української школи сформувався літературно-описовий метод дослідження, зокрема з використанням балетної (танцювальної) термінології.

Виокремлено риси різних танцювальних напрямів і їхня залежність від фільмів, сюжетів, країн. Обґрунтовано, що втілення хореографії у фільмах сприяє розкриттю образів: комічних, трагічних, ліричних тощо.

Часто комічний танцювальний образ сягає народного музичного оформлення. Тоді фольклорний матеріал стає основою для обробок, танцювального творчого, авторського використання. Фольклор проникає у мелодію, ритм, інструментальний супровід. В інструментальному, оркестровому супроводі привалюють народні інструменти.

Було проаналізовано статті про фільм «Скрипаль Диявола» в основному це зарубіжна публіцистика. Майже всі (Томас Вінклер, Britta Schultejan, Peter Osteried, Michael Meuns) відмітили роботу головних персонажів Д. Гарріса та Андреа Дека. Петер Зандер, навпаки, піддав критиці як фільм, так і гру акторів.

Відмічена роль сучасної хореографії у формуванні образної сфери. Сучасна хореографія впливає на кіномистецтво, а кіномистецтво на сучасну хореографію. Проблематика вивчаються у аспектах: виконавства, педагогіки, кіномистецтві.

Розглянуто естетичний потенціал сучасної хореографії, яка додає кінофільмам глибини і виразності. Танцювальні рухи, хореографічні композиції додають фільмам не тільки органічної дієвості, а й привабливості для глядачів. Емоції, гармонія підкреслюють атмосферу фільму, впливаючи на його успіх і сприйняття.

Основною знахідкою авторського творчого проекту «Скрипаль Диявола» стала неординарність і характер Нікколо Паганіні. Його життя привертало

увагу публіки своєю містикою, елементами фентезі та темною атмосферою навколо Маестро. Обрана тема дозволила віднайти сюжет для хореографічного і пластичного втілення, до експериментів з рухами, образами та емоціями.

Було вивчено міфологічні та символічні аспекти творчості та життя Нікколо Паганіні за літературними, науковими джерелами і фільмографією.

У хореографічній композиції втілено містичний аспект, який зацікавлює глядачів. Так представлений образ скрипаля. Він втілює зло та диявольську енергію. Тема проєкту спрямована на експериментування з образами і рухами.

Відзначено фентезі елементи, які вплинули на оригінальність елементів у хореографії, що в свою чергу допомогли розкрити фантастичність надприродних образів, казковість атмосфери.

Розкрито можливості емоційної експресії в інтенсивності показу дій. Образ диявольського скрипаля включає широкий спектр емоцій: від страху, таємничості до відчуття влади та магії. Така емоційна різноманітність дозволила використати синтез хореографічних рухів.

Виокремлено значення у використанні символізму. Уся тема авторського проєкту насичена символікою ідей. Образ музиканта представлено в образі Диявольського скрипаля, що є символом боротьби добра і зла, внутрішнього конфлікту або впливу міфологічних образів на сучасну культуру.

Розкрито потенціал для творчого експерименту. Для образу скрипаля хореограф добрав унікальні рухові вирази, комбінував різноманітні техніки для відтворення атмосфери містичного, фантазійного виступу з впливом на глядача.

Обґрунтовано, що обрана тема «Скрипаль диявола» з розкриттям героїв постановки поєднала різні танцювальні стилі та жанри: класичний балет, контемпорарі, експериментальний танець тощо. Підсумовано, що образи фільму «Паганіні: Скрипаль Диявола» (2013) вплинули на концептуальну основу авторської композиції. Музика та сюжет фільму про видатного віолончеліста, скрипаля, автора музичних текстів Ніколо Паганіні втілені в авторській композиції з глибоким проникненням в історичну сутність, біографічні відомості. Зазначено, що міфи і легенди про Паганіні стали

прообразами кіногероїв, літературних джерел. Режисер фільму «Паганіні: Скрипаль Диявола» (2013) Франсуа Дюпейрон використав різноманітні кінематографічні техніки та засоби для передачі містичної, загадкової атмосфери часу життя Ніколо Паганіні: повільні плани, розфокусування.

Робота не вичерпує всіх напрямів дослідження. Можна продовжувати дослідження різних фільмів з хореографією.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аза К. О. Значення мелосу скрипки в хореографічній постановці «Скрипаль диявола»: матеріали VIII Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 01-02 червня 2023 р. Київ, НАКККиМ, 2023. С. 191-193.
2. Аксютіна В. В. Специфіка втілення комічних образів у балетній музиці Юрія Шевченка. URL: [https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4924/Aksiutina\\_dysertatsiia.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4924/Aksiutina_dysertatsiia.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
3. Афоніна О. Балет «Маленький принц» у постановці Раду Поклітару: особливості втілення класики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ. 2023. № 1. С. 209–215.
4. Афоніна О. С. Візуальне сприйняття звукообразів у фортепіанній та оркестровій музиці «Вій» українських композиторів. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 76–81.
5. Афоніна О. С. Сучасне мистецтво в теорії та практиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 1. С. 48-52.
6. Драч Т. Л., Погребняк М. М. Західноукраїнські хореографи – представники танцю модерн сьогодення. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 62–66.
7. Литвиненко, Т.В. Музика та танець: симбіоз виразності. Київ : Слово, 2012. С. 112–130.
8. Мостова І. С. Синтез бойового та хореографічного мистецтв. Специфіка взаємодії // *Укр. культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Напрямок: Мистецтвознавство : наук. зб. 2021. Вип. 38. С. 145-150.
9. Паганіні: скрипаль диявола – біографічний фільм 2013 року, заснований на історії життя італійського скрипаля і композитора XIX століття Нікколо Паганіні. Wikipedia. URL:

[https://uk.wikipedia.org/wiki/Паганіні:скрипаль\\_диявола](https://uk.wikipedia.org/wiki/Паганіні:скрипаль_диявола) (дата звернення: 24.05.2023).

10. Підлипська А. Балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка – Володимира Литвинова у науковому та художньо-критичному дискурсі. *Танцювальні студії*. 2022. Т 5. № 2. С.102-110.
11. Підлипська А. Балет СРСР на шляху до хореодрами в оптиці художньої критики. *Танцювальні студії*. 2020. Т. 3. № 1. С. 24–35.
12. Підлипська А. «Критичний дискурс інтерпретації балетної класики другої половини 1920-х – першої половини 1930-х років» *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Напря́м : Мистецтвознавство. 2019. Вип. 30. С. 46–53.
13. Підлипська М. Балет "Чорне золото" В. Гомоляки - П. Вірського: критичний дискурс / А. // *Укр. культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Напря́м: Мистецтвознавство : наук. зб.. 2019. Вип. 32. С. 163-168.
14. Погребняк Г. Режисура балету як адепт літературного твору на екрані. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. Київ. 2022. № 2. С.193–199
15. Погребняк Г. П. Режисура балетних постановок в сценічному та екранному просторі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. Київ. 2022. №3. С.272–279.
16. Погребняк М. М. Нові напрями театрального танцю ХХ – початку ХХІ ст.: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія : монографія. Полтава : ТОВ «Прінтмакс», 2021. 330 с.
17. Погребняк М. М. Перші кроки танцю «модерн» на українській сцені першої половини ХХ ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Том 34. (2020). С. 150–155.
18. Погребняк М. М. Танець «модерн» та неокласичний танець в українському балеті ХХІ ст.: шляхи асиміляції та форми презентації. *Humanities Science current issues*. 2020. № 30. Т. 1. С. 195–205.

- 19.Погребняк М. «Рольова гра і 3D-технології як творчі методи балетмейстерів сучасного танцю» URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rolova-gra-i-3d-tehnologiyi-yak-tvorchi-metodi-baletmeysteriv-uilyama-forsayta-i-mersa-kanningema/viewer>
- 20.Погребняк М. М. Постмодерний танець Радуги Поклітару. Мат. V Всеукр. науково-практ. конф. Художні практики та мистецька освіта у культурному просторі сучасності, 7-8 жовтня 2019 р. С. 47 – 49.
- 21.Поклітару Р. Маленький принц. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XVs6d5kkM3s>(дата останнього звернення: 12.05.2023).
- 22.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. Київ. 2023. №1. С.228-234.
- 23.Чепалов О. Балет «Камінний господар» («Дон Жуан») Віталія Губаренка і його хореографічне втілення на українській сцені. Часопис національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2014. № 2. С. 42–49.
- 24.Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. Харків : ХДАК, 2007. 344 с.
- 25.Чепалов О. Карти, кохання і ...морок. «Пікова дама». День: №131-132, 21 жовтня (2021). Рубрика: Культура URL: [https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/kartykohannya-i-morok?fbclid=IwAR1xCQPtl-m0eTeNz8\\_pGNoO4bZLnClCsImgY7GtxSuQwyqIRzfGy3MqURo](https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/kartykohannya-i-morok?fbclid=IwAR1xCQPtl-m0eTeNz8_pGNoO4bZLnClCsImgY7GtxSuQwyqIRzfGy3MqURo) (дата останнього звернення: 14.05.2023).
- 26.Шабаліна О. М. Від танцю експресивного до танцю інтелектуального. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. 2010. № 1. С. 242—246.
- 27.Шариков Д. І. Класифікація сучасної хореографії: напрями, стилі, види. Київ : Видавець Вадим Карпенко, 2008. 168 с.

- 28.Шерстюк І. М. Музика та рух в сучасному балеті. Київ : Дух і літера, 2010. С. 45–62.
- 29.Яніна-Ледовська Є. В. Культурна обумовленість хореографічних інтерпретацій балету І. Стравінського «Весна Священна» // дис. ... канд. мист. спец. 26.00.01 — теорія та історія культури. Харків, 2017. 203 с.
- 30.Noverre J. G. Letters on Dancing and Ballets. Париж : Apollon Press, 2006. С. 78–95
- 31.Adrian Prechtel: Im Kino: David Garrett ist „Der Teufelsgeiger“. Abgerufen am 19. Februar 2015 URL: <https://www.abendzeitung-muenchen.de/kultur/kino/im-kino-david-garrett-ist-der-teufelsgeiger-az-kritik-art-210048>
- 32.Annabelle Moore: stage and early film dancer. URL: <https://cabinetcardgallery.com/2010/03/27/annabelle-moore-stage-and-early-film-dancer/>
- 33.Ballet / Musical encyclopedic dictionary / See ed. H. V. Keldysh. Encyclopedia, 1990. P. 51.
- 34.Ballet music / Encyclopedia. Ballet / 1. ed. Hryhorovych Y.N. Ed. coll. Vanslov V., Lepeshinskaya O. et al. Encyclopedia. 1981. P. 48-50.
- 35.Ballet music / Theatrical encyclopedia / Ed. S. S. Mokulsky. Encyclopedia, 1961. Vol. 1, pp. 145-151.
36. Britta Schultejans: Premiere von der Teufelsgeiger. taz.de, abgerufen am 7. November 2013. URL: [https://rp-online.de/kultur/film/david-garrett-gibt-den-paganini\\_aid-14617821](https://rp-online.de/kultur/film/david-garrett-gibt-den-paganini_aid-14617821)
- 37.Ein Mann, ein Mythos. David Garrett spielt den Violinisten Paganini URL: <https://www.cinema.de/film/der-teufelsgeiger5770839.html>
- 38.Encyclopedia of Early Cinema URL: [Encyclopedia of Early Cinema - Google КНИГИ](#)
- 39.Julius Kapp - Paganini: eine Biographie (German Edition) URL: <https://www.amazon.com/Paganini-Biographie-German-Julius-Kapp/dp/B008WAYWQI>

40. Paul Wolf - Creativity and chronic disease Niccolò Paganini (1782-1840)  
URL: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1071620/>
41. Peter Zander: David Garrett, bleib bei deinen Saiten. taz.de – die Filmseite, abgerufen am 7. November 2013. URL: <https://www.morgenpost.de/kultur/kino/article121392900/Der-Teufelsgeiger-David-Garrett-bleib-bei-deinen-Saiten.html>
42. Peter Zander: David Garrett, bleib bei deinen Saiten. taz.de – die Filmseite, abgerufen am 7. November 2013. URL: <https://www.morgenpost.de/kultur/kino/article121392900/Der-Teufelsgeiger-David-Garrett-bleib-bei-deinen-Saiten.html>
43. Quaderno del Conservatorio “N. Paganini” di Genova Rivista Annuale N. 3/2017 – Il Paganini URL: [https://www.conspaganini.it/sites/default/files/upload/doc/Pubblicazioni/WEB\\_Paganini%202017.pdf](https://www.conspaganini.it/sites/default/files/upload/doc/Pubblicazioni/WEB_Paganini%202017.pdf)
44. Thomas Winkler: Geiler Geiger. taz.de, abgerufen am 7. November 2013  
URL: <https://taz.de/Kinostart-Der-Teufelsgeiger/!5056211/>
45. Vergeigt. Abgerufen am 7. November 2013. URL: Der Teufelsgeiger | Film, Trailer, Kritik (kino-zeit.de)

## ДОДАТКИ



**Костюми танцівниць на балу**



**Костюм Шарлоти**



**Костюми Паганіні та Джона Уотсона**