

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE
KYIV NATIONAL UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ

Науковий журнал

DANCE STUDIES

Scientific journal

Том 2 № 1
Vol. 2 No 1

Засновано у 2018 р.
Founded in 2018 year

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКІМ
KYIV
KNUKIM PUBLISHING
2019

У науковому журналі висвітлюються актуальні питання теорії, історії та практики вітчизняної та зарубіжної хореографічної культури, а також міждисциплінарні проблеми, дотичні до означеної сфери.

Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, усіх, хто прагне отримати знання з хореографії теоретичного і прикладного характеру.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 56 від 10.05.2019)*

Редакційна колегія

Чепалов О., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна (*головний редактор*);

Підлипська А., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна (*заступник головного редактора*);

Леонова М., доктор філософії в галузі мистецтвознавства, професор кафедри класичного танцю Академії танцю імені Алісії Алонсо, Університет короля Хуана Карлоса, Мадрид, Іспанія;

Гутковська С., кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри хореографії, Білоруський державний університет культури і мистецтв, Мінськ, Білорусь;

Кавец А., доктор філософії в галузі мистецтвознавства, професор, завідувач хореографічного відділення, Консерваторія ім. Дезидера Кардоша, Топольчани, Словаччина;

Бігус О., кандидат мистецтвознавства, доцент, декан факультету хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна;

Гутник І., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна;

Бойко О., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна;

Веселовська Г., доктор мистецтвознавства, професор, головний науковий співробітник Відділу методології мистецької критики, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ, Україна;

Сосіна В., кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри хореографії та мистецтвознавства, Львівський державний університет фізичної культури, Львів, Україна;

Плахотнюк О., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії, Львівський національний університет ім. І. Франка, Львів, Україна;

Коваль П., доктор педагогічних наук, професор кафедри фахових методик і технологій початкової освіти, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна;

Белград Д., доктор філософії, доцент кафедри гуманітарних і культурних досліджень, Університет Південної Флориди, Тампа, США;

Юдова-Романова К., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сценічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна;

Мачульскіс В., доктор гуманітарних наук, професор, завідувач кафедри танцю, Клайпедський факультет Литовської академії музики і театру, Клайпеда, Литва.

Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Central and East European Index, Crossref, Google Академія, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), PKP Index, ResearchBib, Scilit, Journal Factor, WORLDCAT, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).

*За точність викладених фактів та коректність цитування
відповідальність несе автор.*

Адреса редакційної колегії: м. Київ, вул. Є. Коновальця, 36, к. 801а.

Київський національний університет культури і мистецтв, видавничо-редакційний відділ,
тел.: (097)719-21-44; web: dancestudios.knukim.edu.ua

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
Серія КВ № 23124-12964 Р від 25.01.2018

ISSN 2616-7646 (Print)

ISSN 2617-3786 (Online)

В журнале освещаются актуальные вопросы теории, истории и практики отечественной и зарубежной хореографической культуры, а также междисциплинарные проблемы, касающиеся обозначенной сферы.

Издание рассчитано на научных работников, преподавателей, аспирантов, всех, кто стремится получить знания по хореографии теоретического и прикладного характера.

*Рекомендовано к печати Ученым советом
Киевского национального университета культуры и искусств
(протокол № 56 от 10.05.2019)*

Редакционная коллегия

Чепалов А., доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина (*главный редактор*);

Пидлыпская А., кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина (*заместитель главного редактора*);

Леонова М., доктор философии в области искусствоведения, профессор кафедры классического танца Академии танца имени Алисии Алонсо, Университет короля Хуана Карлоса, Мадрид, Испания;

Гутковская С., кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой хореографии, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Беларусь;

Кавец А., доктор философии в области искусствоведения, профессор, заведующий хореографического отделения, Консерватория им. Дезидера Кардоша, Топольчаны, Словакия;

Бигус О., кандидат искусствоведения, доцент, декан факультета хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина;

Гутник И., кандидат педагогических наук, доцент кафедры хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина;

Бойко О., кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина;

Веселовская А., доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Отдела методологии художественной критики, Институт проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины, Киев, Украина;

Сосина В., кандидат педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой хореографии и искусствования, Львовский государственный университет физической культуры, Львов, Украина;

Плахотнюк А., кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии, Львовский национальный университет им. И. Франко, Львов, Украина;

Коваль П., доктор педагогических наук, профессор кафедры профессиональных методик и технологий начального образования, Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника, Ивано-Франковск, Украина;

Белград Д., доктор философии, доцент кафедры гуманитарных и культурных исследований, Университет Южной Флориды, Тампа, США;

Юдова-Романова Е., кандидат искусствоведения, доцент кафедры театрального искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина;

Мачюльскис В., доктор гуманитарных наук, профессор, заведующий кафедрой танца, Клайпедский факультет Литовской академии музыки и театра, Клайпеда, Литва.

Научный журнал отображается в следующих базах данных: BASE, Central and East European Index, Crossref, Google Академия, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), PKP Index, ResearchBib, Scilit, Journal Factor, WORLDCAT, Национальная библиотека Украины имени В. И. Вернадского, Научная периодика Украины (УРАН).

*За точность изложенных фактов и корректность цитирования
ответственность несет автор.*

Адрес редакционной коллегии: г. Киев, ул. Е. Коновальца, 36, к. 801а.
Киевский национальный университет культуры и искусств, издательско-редакционный
отдел, тел. : (097)719-21-44; web: dancestudios.knukim.edu.ua

Свидетельство о государственной регистрации печатного средства массовой информации
Серия КВ № 23124-12964 Р от 25.01.2018

ISSN 2616-7646 (Print)
ISSN 2617-3786 (Online)

© Киевский национальный университет культуры и искусств, 2019
© Авторы статей, 2019

The scientific journal covers the topical issues of the theory, history and practice of domestic and foreign choreographic culture, as well as interdisciplinary problems that are tangible to the identified sphere.

The publication is intended for scientists, teachers, post-graduate students, all who aspire to obtain theoretical and applied knowledge of choreography.

*Recommended for publication by the Academic Council
of the Kyiv National University of Culture and Arts
(protocol No 56 of 10.05.2019)*

Editorial board

Chepalov O., Doctor of Arts (Grand Ph.D.), Professor, Head of the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine (*editor-in-chief*);

Pidlypska A., Candidate of Arts (Ph.D.), Associate Professor of the Department of Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine (*deputy editor-in-chief*);

Leonova M., Ph.D. of Arts, Professor of Classical Dance Department, University Institute of Dance Alicia Alonso University Rey Juan Carlos, Madrid, Spain;

Gutkovskaja S., Candidate of Philology (Ph.D.), Associate Professor, Head of the Chair of Choreography, Belarusian State University of Culture and Arts, Minsk, Belarus;

Kavec A., Ph.D. of Arts, Professor, Head of the Choreography Department, Conservatory Dezider Kardos, Topolcany, Slovakia;

Bihus O., Candidate of Arts (Ph.D.), Associate Professor, Dean of the Department of Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

Hutnyk I., Candidate of Pedagogical Sciences (Ph.D.), Associate Professor of the Department of Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

Boiko O., Candidate of Arts (Ph.D.), Associate Professor of the Department of Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

Veselovska H., Doctor of Arts (Grand Ph.D.) Professor, Chief Scientist of the Department of Methodology of Artistic Criticism, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine;

Sosina V., Candidate of Pedagogical Sciences (Ph.D.), Professor, Head of the Department of Choreography and Art Studies, Lviv State University of Physical Culture, Lviv, Ukraine;

Plakhotniuk O., Candidate of Arts (Ph.D.), Associate Professor of Choreography Department, Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, Ukraine;

Koval P., Doctor of Pedagogical Sciences (Grand Ph.D.), Professor of the Department of Professional Techniques and Technologies of Elementary Education, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine;

Belgrad D., Ph.D., Associate Professor in the Department of Humanities and Cultural Studies, University of South Florida, Tampa, USA;

Iudova-Romanova K., Candidate of Arts (Ph.D.), Associate Professor of the Department of Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

Mačiulskis V., Doctor of Humanities (Ph.D), Professor, Head of the Dance Department Lithuanian Academy of Music and Theatre, Klaipeda Faculty, Klaipeda, Lithuania.

The scientific journal is displayed in BASE, Central and East European Index, Crossref, Google Scholar, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), PKP Index, ResearchBib, Scilit, Journal Factor, WORLDCAT, National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky, Scientific Periodicals of Ukraine (URAN).

The author is responsible for the accuracy of the facts and the correctness of the quotation.

Editorial office address: Office 801a, Ye. Konovalts street, 36.

Kyiv National University of Culture and Arts, publishing and editing department,

tel.: (097)719-21-44; web: dancestudios.knukim.edu.ua

Certificate of state registration of printed mass media Series KB № 23124-12964 P from 25.01.2018

ISSN 2616-7646 (Print)

ISSN 2617-3786 (Online)

© Kiev National University of Culture and Arts, 2019

© Authors of articles, 2019

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

Чепалов О.

Творче кредо С. Лифаря та його внесок у розвиток теорії танцю 10

Хоцяновська Л., Білаш О.

Творча діяльність Вацлава та Броніслави Ніжинських у контексті розвитку світового й українського балетного мистецтва 19

Чурпіта Т.

Зінаїда Лур'є: балерина високого рангу 29

Горшунова О.

Майстри чоловічого танцю на українській балетній сцені у вітчизняному науковому доробку 39

Мостова І.

Досвід етнохореології в опануванні стилістики слобожанського танцювального фольклору 49

Саргсян Н.

До питання про хореографічну інтерпретацію трагічних подій в історії нації (на прикладі балету «Антуні» Едгара Оганесяна в постановці хореографа Максима Мартиросяна) 59

Цветкова Л.

Художньо-стилістичні особливості давньоєгипетських ритуальних танців 72

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОСТІ

Гутковська С.

Інтонація як джерело інформації для творця хореографічного твору 86

ТАНЦЮВАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

Сосіна В.

Значення й методика розвитку активної та пасивної гнучкості в хореографії 98

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ТАНЦА

Чепалов А.

Творческое кредо С. Лифаря и его вклад в развитие теории танца 10

Хоцяновская Л., Билаш О.

Творческая деятельность Вацлава и Брониславы Нижинских в контексте развития мирового и украинского балетного искусства 19

Чурпита Т.

Зинаида Лурье: балерина высокого ранга 29

Горшунова Е.

Мастера мужского танца на украинской балетной сцене в отечественных научных работах 39

Мостовая И.

Опыт этнохореологии в осмыслении стилистики слобожанского танцевального фольклора 49

Саргсян Н.

К вопросу о хореографической интерпретации трагических событий в истории нации (на примере балета «Антуни» Эдгара Оганесяна в постановке хореографа Максима Мартиросяна) 59

Цветкова Л.

Художественно-стилистические особенности древнеегипетского ритуального танца 72

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОСТИ

Гутковская С.

Интонация как источник информации для создателя хореографического произведения 86

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

Сосина В.

Значение и методика развития активной и пассивной гибкости в хореографии 98

CONTENTS

HISTORY AND THEORY OF DANCE

Chepalov O.

Serge Lifar's creative credo and his contribution to the theory dance..... 10

Khotsianovska L., Bilash O.

Vaclav and Bronislava Nizhinsky's creative activity in the context of the world and ukrainian ballet art development 19

Churpita T.

Zinaida Lurie: a high-ranking ballerina 29

Gorshunova O.

Masters of men's dance on Ukrainian ballet scene in domestic academic achievements..... 39

Mostova I.

The experience of ethnochoreology in understanding the stylistics of Slobozhansky dance folklore 49

Sargsyan N.

To the issue of choreographic interpretation of tragic events in the history of a nation (on the example of Edgar Hovhannisyanyan's «Antuni» ballet staged by choreographer Maxim Martirosyan) 59

Tsvietkova L.

Artistic stylistic peculiarities of ancient Egyptian ritual dance..... 72

ACTUAL PROBLEMS OF CHOREOGRAPHIC ART OF OUR TIME

Gutkovskaya S.

Intonation as a source of information for the creator of choreographic composition..... 86

DANCE PEDAGOGY

Sosina V.

Meaning and method of active and passive flexibility development in choreography..... 98

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ТАНЦА

HISTORY AND THEORY OF DANCE





УДК 792.8:7.071.2

DOI: 10.31866/2616-7646.2.1.2019.172180

ТВОРЧЕ КРЕДО С. ЛИФАРЯ ТА ЙОГО ВНЕСОК У РОЗВИТОК ТЕОРІЇ ТАНЦЮ

Чепалов Олександр Іванович,

доктор мистецтвознавства, професор,
Київський національний університет культури і мистецтва,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-2033-357X>,
chepalovst@gmail.com

Мета дослідження – виявити сучасні аспекти цінності теоретичних положень Лифаря у світі актуальних понять теорії танцю і її практичних (творчих) виявів. **Методологія.** Використання історичного методу уможливило пошук відповідної проекції на теоретичні висновки Лифаря в часи, коли теорією танцю фактично не переймався жоден дослідник хореографічного мистецтва. Компаративний метод дав змогу зрозуміти відповідність низки явищ естетиці балетного мистецтва та композиції балетної вистави, що мають адекватний відгук у хореографічному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. **Наукова новизна.** Здійснено спробу абстрагуватися від домінуючих у сучасній літературі біографічно-енциклопедичних досліджень творчої особистості Лифаря та зосередитись на тих проблемах, які були характерними під час пошуків нової хореографічної мови в першій половині ХХ ст., аби пов'язати їх з народженням хореології як самостійної науки. **Висновки.** У теоретичних позиціях С. Лифаря, а також у научних результатах його творчої практики спостерігають істотні невідповідності, що є наслідком реальних протиріч техніки танцю з його внутрішньою сутністю, а також з надмірною захопленістю хореографа, який не завжди міг адекватно досягнути цінність свого доробку. Важливо, що Лифар, зайнявши важливе місце в низці знакових теоретиків танцю, переймається не лише класикою, але й створенням нових рухів, спроможних виражати абстрактні ідеї, нормалізувати в теорії танцю деякі метафізичні поняття. Джерелом пошуку таких рухів Лифар вбачає саме в тілі людини, яке нагороджує її вищою насолодою, що народжується з тілесної гармонії руху, і називає поняття краси об'єднуючим виражальні можливості тіла, котре обожнює як балетмейстер і танцівник. Ці та деякі інші положення теоретичних праць Лифаря гармонійно вписуються в доробок видатних дослідників танцю і стимулюють студіювання його теоретичних підвалин.

Ключові слова: Лифар Серж; балет; хореографія; хореоавтор; «Російські сезони» С. Дягілева.



ТВОРЧЕСКОЕ КРЕДО С. ЛИФАРЯ И ЕГО ВКЛАД В РАЗВИТИЕ ТЕОРИИ ТАНЦА

Чепалов Александр Иванович,

доктор искусствоведения, профессор,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0002-2033-357X>,
chepalovst@gmail.com

Цель исследования – выявить современные аспекты ценности теоретических положений Лифаря в свете актуальных понятий теории танца и ее практических (творческих) проявлений. **Методология.** Использование исторического метода сделало возможным поиск соответствующей проекции на теоретические выводы Лифаря во времена, когда теорией танца фактически не занимался ни один исследователь хореографического искусства. Компаративный метод позволил понять соответствие ряда явлений эстетике балетного искусства и композиции балетного спектакля, имеющих адекватный отклик в хореографическом искусстве XX – начала XXI в. **Научная новизна.** Сделана попытка абстрагироваться от преобладающих в современной литературе биографически-энциклопедических исследований личности Лифаря и сосредоточиться на тех проблемах, которые были характерны во время поисков нового хореографического языка в первой половине XX в., чтобы связать их с рождением хореологии как самостоятельной науки. **Выводы.** В теоретических позициях С. Лифаря, а также в наглядных результатах его творческой практики наблюдаются существенные несоответствия. Это является следствием реальных противоречий техники танца с его внутренней сущностью, а также с избыточным увлеченностью хореографа, который не всегда мог адекватно понять ценность своего репертуара. Важно, что Лифарь, заняв важное место в ряду знаковых теоретиков танца, проникается не только классикой, но и созданием новых движений, которые способны выра-

SERGE LIFAR'S CREATIVE CREDO AND HIS CONTRIBUTION TO THE THEORY DANCE

Oleksandr Chepalov,

Ph.D. (Doctor of Arts), professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-2033-357X>
chepalovst@gmail.com

The purpose of the article is to reveal the modern aspects of Lifar's theoretical thesis value in the light of current concepts of the dancing theory and its practical (creative) manifestations. **Methodology.** The use of the historical method made it possible to search for the corresponding projection on the Lifar's theoretical conclusions at a time when there is not a single researcher of choreographic art actually engaged in the dancing theory. The comparative method made it possible to understand the correspondence of a number of phenomena to the aesthetics of ballet art and the composition of a ballet performance, which have an adequate response in the choreographic art of the 20th – early 21st centuries. **Scientific novelty.** An attempt has been made to abstract from Lifar's biographical and encyclopedic studies of the Lifar's personality and to focus on the problems that were characteristic during the search for a new choreographic language in the first half of the twentieth century, in order to link them with the birth of choreology as an independent science. **Conclusions.** In the S. Lifar's theoretical thesis, as well as in the visual results of his creative practice, there are significant discrepancies. This is a consequence of the real contradictions of the dance technique with its inner essence, as well as with the excessive choreographer's enthusiasm, who could not always adequately understand the value of his repertoire. It is important that Lifar is taking an important place in the series of iconic dance theorists and it is penetrated not only by the classics, but also by the creation of new movements that are able to express abstract ideas and normalize some metaphysical concepts in the dancing theory.



жать абстрактные идеи, нормализовать в теории танца некоторые метафизические понятия. Источник поиска таких движений Лифарь усматривает именно в теле человека, которое награждает его высшим наслаждением, что рождается из телесной гармонии движения, и называет понятие красоты объединяющим выразительные возможности тела, которое обожает как балетмейстер и танцовщик. Эти и некоторые другие положения теоретических трудов Лифаря гармонично вписываются в наследие выдающихся исследователей танца и стимулируют изучение его теоретических основ.

Ключевые слова: Лифарь Серж; балет; хореография; хореоавтор; «Русские сезоны» С. Дягилева.

The source of the search for such movements Lifar sees it in the human body, which rewards him with the highest pleasure that comes from bodily harmony of movement, and calls the concept of beauty unifying the body's expressive possibilities, which he adores as a choreographer and dancer. These and some other thesis of Lifar's theoretical works of harmoniously fit into the legacy of outstanding dance researchers and stimulate the study of its theoretical foundations.

Keywords: Serzh Lifar; ballet; choreography; choreographer; "Russian Seasons" S. Dyagilev.

Актуальність теми дослідження. Попри те, що про творчу особистість Лифаря існує багато наукової, біографічної та публіцистичної літератури, у тому числі мемуаристики, його внесок у теорію танцю малодосліджений і повною мірою не оцінений. Ставлення Лифаря до танцю відбите в його мемуарах про С. Дягілева, автобіографічних творах «Важкі роки» (1934) (Лифарь, 1994), а також у спогадах «Мемуари Ікара» (1983) (Лифарь, 1995), виданих українською мовою в 2007 році (Лифар, 2007), де він намагався пояснити достеменні причини власних вчинків у суспільно-політичному й підкреслити свій особистий внесок у теорію та історію хореографічного мистецтва. С. Лифар у спогадах «Мемуари Ікара» (Лифарь, 1995, глава «Хореологія») наголошує на тому, що мова танцю – це «мова абстракції, рівноправна з музичною мовою», а «*хореоавтор*» такий само творець, як поет, музикант, скульптор, архітектор або живописець» (Лифарь, 1995, с. 228). Незважаючи на те, що думки Лифаря щодо виділення *хореології* в окрему науково-практичну галузь є цілком слушними, це визначення не знайшло у фахівців танцю практичного застосування, а важливі теоретичні питання цього мистецького жанру – такі, як закони інтерпретації хореографічного тексту, його когнітивна структура й чуттєво-емпіричний зміст взагалі не знаходять розв'язання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З початку ХХІ ст. у науковій літературі з'явилося кілька аналітичних робіт, створених не за шаблонами енциклопедично-довідкових видань. Вони розкривають суттєві риси творчості Лифаря як митця й теоретика хореографічного мистецтва. Це, насамперед, статті української дослідниці О. Зінич, яка аналізує пластичні виміри хореографічного мистецтва в їхній безпосередній залежності від пластичності музичної мови. Зокрема, у роботі «Мова пластики в сучасному французькому балетному (пластичному) театрі: метаморфози форм руху» міститься аналіз форм пластичного руху крізь призму різних напрямів французького танцювального мистецтва ХХ–ХХІ ст. – від естетики мюзик-гольного балету до новітніх постмодерністських танцювальних систем (Зінич, 2009).



Принципове значення для осягнення творчої спадщини Лифаря в соціально-історичному аспекті має стаття Т. Апанасенко «Теорія С. Лифаря як синтез концепцій масового та елітарного мистецтва» (Апанасенко, 2014). Але відкритою залишається проблема виявлення відповідності теоретичних положень Лифаря його практичному доробку.

Мета дослідження – виявити сучасні аспекти цінності теоретичних положень Лифаря у світлі актуальних понять теорії танцю і її практичних (творчих) виявів.

Виклад основного матеріалу. У статті Т. Апанасенко «Теорія С. Лифаря як синтез концепцій масового та елітарного мистецтва» подається аналіз концепцій, побудованих на суб'єктно-об'єктному і суб'єктно-суб'єктному ставленні до глядача, аналізуються перспективи мистецтва, натхненного однією з установок стосовно ставлення до глядача, а саме з точки зору його соціальної ролі і здатності до самодостатнього розвитку. Теорія хореографічного мистецтва С. Лифаря розглядається Т. Апанасенко як така, що знімає протиріччя обох концепцій, хоча насправді художні вподобання митця тяжіли саме до елітарного мистецтва. «Рисою прогресу в мистецтві і гуманізації мистецтва, – зазначає дослідниця, – оголошується свобода глядача від нав'язування йому з боку творця художнього твору якихось емоційних та інтелектуальних реакцій. Це припускає відсутність однозначного трактування сенсу твору, співавторство творця і глядача в створенні цього сенсу» (Апанасенко, 2014, с. 20). («Трактат про хореографію» С. Лифаря цитується, як вказано у статті Т. Апанасенко, у перекладі О. Я. Васильєвої – О.Ч.).

Т. Апанасенко вважає, що «сенси у художнього твору будь-якого жанру може виявитися стільки, скільки разів твір сприйматиметься окремими індивідуумами, бо когнітивне розуміння одного й того ж витвору мистецтва неповторне і в різних людей, і в однієї й тієї ж людини в різний час. У всіх цих індивідуальних випадках має місце співавторство автора художнього твору та його споживача, що надає сприймаючій стороні більшої творчої свободи, а творець, своєю чергою, змушений уникати всього, що дає привід для однозначного трактування» (Апанасенко, 2014, с. 19).

Т. Апанасенко бачить шлях до зняття цього протиріччя в постулатах теорії хореографічного мистецтва С. Лифаря. На думку балетмейстера, «сутність хореографії в тому, аби віднайти... необхідний жест, спосіб пластичного вираження емоції» (Lifar, 1952, с. 107). Адже «танець може виражати лише емоції в чистому стані, відокремлені від часу й простору, емоції-категорії у своєму роді. Викликаний до життя емоцією творця естетичний феномен стає визначальним, і тоді настає момент, коли творець бачить в естетичному феномені повну ілюстрацію того, що він пережив» (Lifar, 1952, с. 110).

Отже, згідно з Лифарем, «естетичний феномен є еквівалентом емоційного аналогу повсякденного життя, часто красивішого та піднесенішого» (Lifar, 1952, с. 109). Лифар пише: «Я нічого не ілюструю. Якщо відняти в глядача лібрето мого балету (це лібрето цілком можна вмістити в одне слово – назву), він не дізнається, що саме я хотів проілюструвати, якщо не скористається тим, що лежить за межами засобів виражальності цього мистецтва, тобто підказкою у вигляді лібрето» (Lifar, 1952, с. 110).

Отже, єдина можливість комунікації між автором і глядачем, відповідно до теорії Лифаря, – «спосіб, заснований на викликанні в глядача потрібної емоції



(передбачається, що вона співпадає з емоцією творця)» (Lifar, 1952, с. 109). Три-валлий час С. Лифар перебував під впливом естетичних і художніх смаків свого метра й наставника С. Дягілева (1872–1929). Водночас балетмейстер використовував творчий досвід таких законодавців сучасного йому мистецтва, як Поль Валері (1871–1945) та Ж. Кокто (1889–1963), які, своєю чергою, дуже високо поцінювали талант Лифаря-хореографа та його художній смак.

Зокрема Кокто (як і Лифар, член Інституту Франції), один з авторів балету «Парад» (1917), твору, що проголосив революцію в галузі видовищних мистецтв, вбачав у фігурі Лифаря «спадкоємця слави Новера, Вестріса та Фокіна» (Батенина, 2005, с. 118).

Непоследовність, вільна асоціативність лідера французького модернізму, його схильність до поетичних алегорій і створення нових міфологем (згадати хоча б кінострічки про Орфея в 1949 і 1960 р.) відчуються і в творах Лифаря, що по-новому тлумачать античні міфи й сюжети класичної драматургії. Кокто оформив як художник балет Лифаря «Федра» за мотивами Ж. Кокто.

До початку 1940-х років відносяться дві хореопоеми за творами П. Валері «Кроки» і «Небо під дахом». Лифарю була близькою думка цього поета про те, що «наше тіло має досить влади аби однією своєю силою, своїм рухом змінити природу речей так глибоко як це не пощастить зробити духу в його уможливленостях і мріях. Тіло танцівника, – розвиває цю тезу Лифар, – цей союз емоції і геометрії, завдяки своїм діям стає досконалим художнім інструментом: воно творить» (Лифарь, 1995, с. 260). Лифар посилається на відому думку Новера про наявність у балетах «механічного» складника танцю, який не хвилює, «якщо не керується розумом і не підказаний талантом, тобто коли в ньому немає “почуття й виражальності”» (Лифарь, 1995, с. 145). Проте в теоретичних розшуках і практичній реалізації творчих намагань Лифаря є багато невідповідностей. Коротко зупинимося на них і почнемо з балету «Сюїта в білому», який, по суті, є словником академічного танцю. «Деякі рухи виходять з моди та зникають, інші стають більш переважними і частіше вживаються залежно від часу та смаків балетмейстера. Цей спектакль, – зазначає в передмові до постановки балету Лифар, – є підсумком технічної еволюції танцю, котрий я постійно намагався збагачувати новими рухами та сучасним ставленням до них» (Лифарь, 1995, с. 145).

Для постановки цього балету на одну дію в Гранд-опера у 1943 р. Лифар пристосував партитуру французького композитора іспанського походження Едуарда Лало (1823–1892) з його балету «Намуна» на сюжет А. Мюссе. У 1882 р. «Намуну» поставив у Гранд-опера Люсьєн Петіпа, у 1908 р. балет було відновлено Л. Статсом. Лифар обрав для своєї композиції десять музичних номерів із партитури «Намуни», найбільш танцювальних, захоплюючих своїм іспанським колоритом та життєрадісними ритмами: «Сієста», «Тема з варіаціями», «Серенада», «Престо», «Мазурка», «Вальс цигарки», «Адажіо», «Флейта», «Фуете», «Манеж».

У последовності ці сольні, дуетні та масові епізоди справді сприймаються як парад танцювальних форм кінця ХІХ ст., до яких Лифар іноді ставиться з легкою іронією. Його композиції притаманна танцювальна насиченість, задержуватість у сполученні з ліризмом, уміле протиставлення й контрастні перебудови танцювальних груп.



Усі балерини у виставі Лифаря одягнені в білі тюники, танцівники – у чорне трико та легкі білі сорочки, що, можливо, й викликало перейменування назви балету на «Чорне та біле» у відновленні 1977 р. Лифар побудував хореографічну композицію на двох паралельних площинах – на планшеті сцени та на помості ар'єрсцени з боковими сходами. Геометричність побудови відчувалась і в побудові танців. В. Красовська помітила, що чисто академічна техніка «Сюїти в білому» «збагачена арабесками із зміщеним центром: виконувані за підтримки партнера, такі арабески танцівниць подовжують горизонтальну лінію пози. При цьому різноманітність дрібних заносок, виразність пальцевої техніки, ланцюжки обертань, що передаються одне одному та обплітають у всіх напрямках сцену, якомога краще відображають блискучу та елегантну дансантиність музики Лало». Виразальність класичного танцю в цьому балеті В. Красовська називає не «образотворчою», а «інструментальною», підтверджуючи, що саме в цьому балеті Лифар «продовжив традиції симфонічного танцю» (Красовская, 1967, с. 183).

«Сюїта в білому» у постановці Гранд-опера була показана в СРСР двічі (1958, 1969), а також на гастрольних Софійській опері в 1981 р. разом з балетом «Ромео і Джульєтта» на музику П. Чайковського та «Федрою» Ж. Оріка. У 1987 р. «Сюїту» виконали танцівники трупи із французького міста Нансі. Саме тоді В. Гаєвський помітив, що поряд з молодими балетмейстерами (Кіліан, Ноймайер, ван Манен) Лифар виглядає «по-старомодному церемонним і трішечки простодушним» (Гаевский, 1981, с. 161). Дійсно, через багато років виявилось, що естетизуючи жанр балетної гала-вистави, переробляючи її на обряд показу класичного танцю, Лифар багато втратив у образному відтворенні музики.

«Танцівники трупи Нансі, – зазначає Гаєвський, – добре відчувають приховані іспанські ритми партитури, яка спонукає до жвавої танцювальної гри. Проте рух, ледве одержавши силу, застигає в царстві холодних чудових форм, де не дозволена будь-яка надмірність» (Гаевский, 1981, с. 161). З цього критик і робить висновок, що балет, замислений Лифарем «як *маніфест неокласицизму* (курсив наш. – О.Ч.), сьогодні має архаїчний вигляд. Адже після Баланчіна ніхто не сперечається з музикою, а після Фокіна ніхто не буде мізансцени так симетрично» (Гаевский, 1981, с. 162).

Порівняння з Фокініним та Баланчініним, активними співавторами дягілевського репертуару, було не випадковим. І не тільки в контексті створення зразків симфонічного танцю. Фокін, наприклад, у своїй книзі «Проти течії», різко критикує Лифаря за довільний тон в описанні приватних деталей життя Дягілева в біографічній книзі про організатора «Російських сезонів» (1939) та істотні невідповідності в теоретичному трактаті Лифаря «Танець» (1938), які, на думку Фокіна, «пов'язані з перебільшенням Лифарем власної ролі в мистецтві» (Фокин, 1981, с. 367).

Різде охолодження взаємин між Лифарем та Баланчініним з ініціативи останнього відбулося в 1979 р., про що свідчить сам Лифар у «Мемуарах Ікара». Думка Баланчіна з цього приводу неоприлюднена, проте показово, що у своїй книзі, написаній у співавторстві з Ф. Мейсон «101 stories of the Great ballets» («Сто одна розповідь про великий балет») (останнє американське видання 1975 р.), немає жодної згадки про балети Лифаря, навіть такі знані, як «Ікар» або «Міражі». Сам Лифар згадується тільки як виконавець головних ролей у балетах «Блудний син»



С. Прокоф'єва та «Аполон Мусагет» І. Стравінського, які Д. Баланчін поставив наприкінці 1920-х років (Баланчин & Мэйсон, 2000, с. 36).

Лифар наполягав, що саме він увів до наукового обігу термін «неокласика» стосовно техніки й естетики танцю і вів відлік своєї реформи танцю саме із прем'єри балету «Ікар» у 1935 р. (Лифар, 1995, с. 134), хоча таким правом, безумовно, користується Баланчін з часу постановки неокласичного опусу Стравінського «Аполон Мусагет» у 1928 р.

Аналізуючи хореографічну мову Лифаря, автор фундаментального дослідження «Балет і драма» П. Карп писав, що «танець у деяких його балетах – швидше мова абстракцій, ніж почуттів. Безпосередність у ньому зникає, комбінації, пози й рухи потребують розсудливого розшифрування. Складний танцювальний малюнок у різних ситуаціях служить різним цілям, але дуже рідко – висловлюванню переживань» (Карп, 1967, с. 194).

Карп робить висновок: «Лифар прагне здолати рамки хореографії, надати їй загальну значущість. Але робить це не стільки завдяки самій хореографії, скільки побічними засобами» (Карп, 1967, с. 183). Розглядаючи сюжетно-тематичні балети Лифаря, за усталеною ще з часів Новера термінологією – «балети-п'єси», Карп вбачає в них «символ віри» балетмейстера, який, не замислюючись, уподібнює мову хореографічну мові словесній. «У його балетах, – підкреслює дослідник, – герої та героїні обдаровані нескінченно тривалими варіаціями й монологами, адажю виявляються хореографічними діалогами з безкрайними варіаційними частинами. Ці монологи й діалоги, не зібрані в композиційну єдність із хореографічною партитурою, кажучи просто, проходять повз свідомість, розпорозуючи яскраве враження, яке бодай захопило нас у перші миті вистави» (Карп, 1967, с. 183).

Дійсно, виникає враження, що зміст у Лифаря більше виголошується, ніж існує насправді. Балетмейстер часом дуже розумно й талановито вносить у свої балети пластичні образи дійсності, що самі по собі вражають, але насправді не стають основою танцю, не насичують його кордебалетні композиції, бо кордебалет для Лифаря – лише тло, лише супровід, якому віддається більше або менше місця. «Чим складніший зміст, – робить парадоксальний висновок Карп, – тим менше міститься в ньому танцю. Зміст його балетів швидше раціонально осягається, ніж емоційно сприймається» (Карп, 1967, с. 184).

Останнім часом вийшло чимало видань, що дають змогу максимально об'єктивізувати відомості про С. Лифаря. Головне місце серед них посідає книга швейцарського мистецтвознавця Ж.-П. Пасторі «Серж Лифар. Красота від диявола» (перше видання – Лозанна, 2009), назва якої певним чином протиставлена іншому визначенню митця як людини «нестерпної краси» (Пасторі, 2013).

Книга Пасторі вирізняється з-поміж багатьох аналогічних видань точними посиланнями та науковою доказовістю. У ній ідеться також про авторство численних книг, на обкладинках яких автором позначено С. Лифаря. Зокрема, у роботі Пасторі стверджується, що для кількох з них анонімно «позичав» Лифарю своє перо відомий на той час пушкініст Модест Гофман, а також його син Мішель Ростислав і навіть його діти (онуки Гофмана-старшого). Зокрема, для Лифаря Модест Гофман написав такі роботи, як «Танець» (1937), «Сергій Дягілев» (1939) та «Історія російського балету» (1940–1945). Вони спочатку вийшли російською мовою, пізніше були перекладені французькою. Пасторі просить читачів книги «Важкі



роки» («Страдные годы», 1935) поставитись обачливо до її змісту, оскільки майже всі її твердження побудовані на словах самого Лифаря, до того ж у книзі багато особистих спогадів М. Гофмана, який під час громадянської війни переховувався в Чернігові.

Від 1940-х років С. Лифар розраховував, за свідченням Пасторі, саме на допомогу Мішеля Ростислава, який виступив укладачем біографії Карлотти Грізі (1941), «Книги про балет» (1954), «Трьох грацій ХХ ст.». У вдячності за допомогу в створенні книги «Огюст Вестріс – бог танцю» Лифар згадує також Ніну Гофман, покійну дружину Мішеля Ростислава. Проте між замовником та виконавцем виникли суперечки, і тому за допомогою в написанні об'ємної біографії «Мое життя» (1965) Лифар звернувся до іншого літератора (Пасторі, 2013, с. 80).

Наукова новизна. У статті здійснено спробу абстрагуватися від переважаючих у сучасній літературі біографічно-енциклопедичних досліджень творчої особистості С. Лифаря, сконцентрувавшись на тих проблемах, які були характерними під час пошуків нової хореографічної мови в першій половині ХХ ст., аби пов'язати їх з народженням хореології як самостійної науки.

Висновки. Незважаючи на наявність значної кількості видань про С. Лифаря, а також книг самого митця, що передані його вдовою до українських бібліотечних фондів та музеїв, до наукової визначеності спадщини видатного хореографа нашим дослідникам належить зробити багато кроків. Насамперед потрібно простежити закономірність звернення Лифаря до сюжетів та образної системи балетів у контексті естетичних вимог літератури і сучасного йому мистецтва. Треба враховувати, що в теоретичних позиціях митця, а також у наочних результатах його творчої практики існують істотні невідповідності, котрі є наслідком реальних протиріч техніки танцю із його внутрішньою сутністю, а також з надмірною захопленістю хореографа, який не завжди міг адекватно досягнути цінність свого доробку.

Важливим є усвідомлення того, що С. Лифар, зайнявши важливе місце в низці знакових теоретиків танцю, переймався не тільки класикою, але й створенням нових рухів, спроможних виражати абстрактні ідеї, нормалізувати в теорії танцю деякі метафізичні поняття. Джерело пошуку таких рухів С. Лифар вбачав саме в тілі людини, яке нагороджує її вищою насолодою, що народжується з тілесної гармонії руху, і вважав поняття краси об'єднуючим виражальні можливості тіла, котре обожнював як балетмейстер і танцівник. Ці та деякі інші положення теоретичних праць С. Лифаря гармонійно вписуються в доробок видатних дослідників танцю і стимулюють студіювання його теоретичних підвалин.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Апанасенко, Т.Е. (2014). Теория С. Лифаря как синтез концепций массового и элитарного искусства. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, 35(6), 19-30.
- Баланчин, Д., & Мэйсон, Ф. (2000). *101 рассказ о большом балете (У. Сапцина, пер.)*. Москва: Крон-Пресс.
- Батенина, Е. (2005). Сергей Лифарь – наш соотечественник. *Обсерватория культуры*, 3, 116-120.
- Гаевский, В. (1981). *Дивертисмент: Судьбы классического балета*. Москва: Искусство.



- Зінич, О. (2009). Мова пластики в сучасному французькому балетному (пластичному) театрі: метаморфози форм руху. *Студії мистецтвознавчі*, 4(28), 80-89 [in Ukrainian].
- Зінич, О. (2013). Серж Лифар – хореограф і хореолог: аспекти взаємодії музики і танцю. *Студії мистецтвознавчі*, 3/4, 127-136 [in Ukrainian].
- Карп, П. (1967). *О балете*. Москва: Искусство.
- Красовская, В. (1967). *Статьи о балете*. Ленинград: Искусство.
- Лифар, С. (2007). *Спогади Ікара*. Київ: Пульсари.
- Лифарь, С. (1994). *Страдные годы. С Дягилевым. Воспоминания*. Киев: Муза.
- Лифарь, С. (1995). *Мемуары Икара*. Москва: Искусство.
- Пастори, Ж.-П. (2013). *Серж Лифарь. Красота от дьявола*. Пермь: Книжный мир.
- Фокин, М. (1981). *Против течения: Воспоминания балетмейстера* (2-е изд.). Ленинград: Искусство.
- Lifar, S. (1952). *Traité de chorégraphie*. Paris: Bordas.

REFERENCES

- Apanasenko, T.E. (2014). Teoriia S. Lifaria kak sintez kontseptcii massovogo i elitarnogo iskusstva [Theory S. Lifar as a synthesis of mass and elite art concepts]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ia. Vaganovoi*, 35(6), 19-30 [in Russian].
- Balanchin, D., & Meison, F. (2000). *101 Stories of the Great Ballets*. (U. Saptcina, Trans.). Moscow: Kron-Press [in Russian].
- Batenina, E. (2005). Sergej Lifar – nash sootchestvennik [Sergey Lifar is our compatriot]. *Observatoriia kultury*, 3, 116-120 [in Russian].
- Fokin, M. (1981). *Protiv techeniia: Vospominaniia baletmeistera* [Against the Current: Memories of the Choreographer] (2nd ed.). Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
- Gaevskii, V. (1981). *Divertiment: Sudby klassicheskogo baleta* [Divertissement: The fate of classical ballet]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Karp, P. (1967). *O balete* [About ballet]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Krasovskaia, V. (1967). *Stati o balete* [Ballet Articles]. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
- Lifar, S. (1952). *Traité de chorégraphie* [Treaty of choreography]. Paris: Bordas [in French].
- Lifar, S. (1994). *Stradnye gody. S Diagilevym. Vospominaniia* [Suffering years. With Dyagilev. Memories]. Kyiv: Muza [in Russian].
- Lifar, S. (1995). *Memuary Ikara* [Ikar's memories]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Lyfar, S. (2007). *Spohady Ikara* [Ikar's memories]. Kyiv: Pulsary [in Ukrainian].
- Pastori, Zh.-P. (2013). *Serzh Lifar. Krasota ot diavola* [Serzh Lifar. Beauty from the devil]. Permian: Knizhnyi mir [in Russian].
- Zynych, O. (2009). Mova plastyky v suchasnomu frantsuzkomu baletnomu (plastychnomu) teatri: metamorfozy form rukhu [Language of plastic in modern French ballet (plastic) theater: metamorphosis of forms of motion]. *Студії мистецтвознавчі*, 4(28), 80-89 [in Ukrainian].
- Zynych, O. (2013). Serzh Lyfar – khoreohraf i khoreoloh: aspekty vzaiemodii muzyky i tantsiu [Serzh Lyfar – choreographer and choreologist: aspects of interaction between music and dance]. *Студії мистецтвознавчі*, 3/4, 127-136 [in Ukrainian].



УДК 792.82:7.071.2(100+477)
DOI: 10.31866/2616-7646.2.1.2019.172181

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВАЦЛАВА ТА БРОНІСЛАВИ НІЖИНСЬКИХ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СВІТОВОГО Й УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТНОГО МИСТЕЦТВА

Хоцяновська Людмила Францівна,
доцент, заслужена артистка України,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0001-8451-3185>,
khotsya@ukr.net

Білаш Ольга Сергіївна,
доцент, заслужений працівник культури України,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-6910-2238>,
bilash.olga96@gmail.com

Мета дослідження – проаналізувати ключові аспекти творчої діяльності відомих хореографів українського походження Вацлава та Броніслави Ніжинських і розкрити їхню роль у розвитку світового та вітчизняного балетного мистецтва. **Методологія.** У дослідженні застосовано історико-хронологічний та біографічний методи для з'ясування фактів творчої біографії митців; системний метод дав змогу комплексно й об'єктивно дослідити основні тенденції творчості хореографів у контексті тодішнього розвитку балетного мистецтва. **Наукова новизна** дослідження полягає в цілісній систематизації основних біографічних відомостей та особливостей творчого шляху Вацлава й Броніслави Ніжинських, а також у висвітленні взаємозв'язку їхньої творчості зі світовим та вітчизняним балетним мистецтвом. **Висновки.** Творча діяльність родинного тандему Вацлава й Броніслави Ніжинських належить до визначних явищ у хореографічному мистецтві України початку ХХ ст.; вона суттєво вплинула на європейські та загальносвітові тенденції розвитку балетного мистецтва. Б. Ніжинська, творчий пошук якої здійснювався в середовищі новітніх авангардних ідей культури й мистецтва, є автором педагогічних методів та принципів нової балетної школи руху, що склали важливе підґрунтя для формування професійної діяльності в тогочасному хореографічному мистецтві. Винятковий артистизм, пластичність і майстерність відзначають професійну діяльність В. Ніжинського. У творчому доробку брата й сестри чимала кількість балетних постановок, які сприяли формуванню новаторського погляду на балетне мистецтво, роль у виставі танцівника й багатогранне розкриття образу.

Ключові слова: Вацлав Ніжинський; Броніслава Ніжинська; «Школа руху»; балетні вистави; хореографічне мистецтво.



ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВАЦЛАВА И БРОНИСЛАВЫ НИЖИНСКИХ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ МИРОВОГО И УКРАИНСКОГО БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА

Хоцяновская Людмила Францевна,
доцент, заслуженная артистка Украины,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0001-8451-3185>,
khotsya@ukr.net

Билаш Ольга Сергеевна,
доцент, заслуженный работник культуры
Украины,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0002-6910-2238>,
bilash.olga96@gmail.com

Цель исследования – проанализировать ключевые аспекты творческой деятельности известных хореографов украинского происхождения Вацлава и Брониславы Нижинских и раскрыть их роль в развитии мирового и отечественного балетного искусства. **Методология.** В исследовании применены историко-хронологический и биографический методы для выяснения фактов творческой биографии творцов; системный метод позволил комплексно и объективно исследовать основные тенденции творчества хореографов в контексте тогдашнего развития балетного искусства. **Научная новизна** исследования заключается в целостной систематизации основных биографических сведений и особенностей творческого пути Вацлава и Брониславы Нижинских, а также в освещении взаимосвязи их творчества с мировым и отечественным балетным искусством. **Выводы.** Творческая деятельность семейного тандема Вацлава и Брониславы Нижинских принадлежит к выдающимся явлениям в хореографическом искусстве Украины

VACLAV AND BRONISLAVA NIZHINSKY'S CREATIVE ACTIVITY IN THE CONTEXT OF THE WORLD AND UKRAINIAN BALLET ART DEVELOPMENT

Liudmyla Khotsianovska,
assistant professor,
Honored Artist of Ukraine,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0001-8451-3185>,
khotsya@ukr.net

Olga Bilash,
assistant professor, Honored Worker
of Culture of Ukraine,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-6910-2238>,
bilash.olga96@gmail.com

The purpose of the article is to analyze and systematize the creative activity of famous choreographers of Ukrainian origin, Vaclav and Bronislava Nizhinsky, and their role in the world and domestic ballet art development. **Methodology.** The historical-chronological and biographical methods have been used in this article to find out the artists' creative biography facts; the systematic method made it possible to comprehensively and objectively examine the main tendencies of creativity in the context of contemporary development in the ballet art. **Scientific novelty** consists in the complete systematization of biographical information and Vaclav and Bronislava Nijinsky creative path, the interrelationships definition of their work. **Conclusions.** The family tandem Vatslav and Bronislava Nizhinsky belong to the outstanding phenomena in the choreographic art development in Ukraine at the beginning of the 20th century and they are marked by the influence on European and world tendencies in the development of ballet art. B. Nizhinskaya, whose creative search was carried out among the newest



начала XX в.; она оказала существенное влияние на европейские и общемировые тенденции развития балетного искусства. Б. Нижинская, творческий поиск которой осуществлялся в среде новейших авангардных идей культуры и искусства, является автором педагогических методов и принципов новой балетной школы движения, что составило важное основание для формирования профессиональной деятельности в тогдашнем хореографическом искусстве. Исключительный артистизм, пластичность и мастерство отмечают профессиональную деятельность В. Нижинского. В творчестве брата и сестры немалое количество балетных постановок, которые содействовали подъему новаторского взгляда на балетное искусство, роль в спектакле танцовщика и многогранное раскрытие образа.

Ключевые слова: Вацлав Нижинский; Бронислава Нижинская; «Школа движения»; балетные спектакли; хореографическое искусство.

avant-garde culture and art, there is the author of pedagogical methods and principles in the new ballet school of movement, which formed an important basis for the professional activity formation in contemporary choreographic art. Exclusive artistry, plasticity and craftsmanship mark the professional creative activity of V. Nizhinsky. In the creative work of the brother and sister there are a large number of created new ballet productions, which served the rise of the latest look at ballet art, the discovery of the role of the dancer in the spectacle, the disclosure of the image.

Keywords: Vaclav Nizhinsky; Bronislava Nizhinskaya; School of Movement; ballet performances; choreographic art.

Актуальність теми дослідження. Формування світового й українського балетного мистецтва на початку XX ст. мало певні особливості, що вплинули на його характер і профіль, а загалом – на подальший розвиток. Започаткування балетних шкіл на теренах України збігається з часом переосмислення й трансформування мистецької хореографічної спадщини, обумовлюючи видозміну класичного балету (Коваленко, 2012, с. 124). Вагому роль у цьому процесі відіграє родинна творча діяльність визначних танцівників і балетмейстерів XX ст. Вацлава та Броніслави Ніжинських. Їхній батько – Хома (Томаш) Ніжинський – був знаним хореографом, який прищепив своїм дітям любов до танцю, а мати Елеонора допомогла їм розвинути таланти. Характеризуючи творчість на ниві хореографічного мистецтва батька – Х. Ніжинського, дослідники відзначають, що він вдало поєднував традиції української, польської та російської культур. Зокрема, це знайшло яскраве вираження в постановці опери «Катерина» М. Аркаса, де було поєднано дванадцять пар артистів балету з виконавцями провідних вокальних партій (Шабаліна, 2016, с. 267).

Прагнення до оновлення класичного танцю на основі мистецьких новацій, що знаходило реалізацію в балетних постановках В. та Б. Ніжинських, було дзеркальним відображенням їхньої сценічної віртуозності як балетних артистів, котрі сміливо реалізовували виконавські можливості танцівника в нових формах балетного театру, досягаючи в такий спосіб багатогранного образного розкриття ролей. Творча спадщина митців є актуальною для осмислення шляхів розвитку



балетного мистецтва в Україні та світі; позначена транскультурними зв'язками, вона вимагає належного наукового вивчення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творча діяльність родини Ніжинських ще не була предметом наукового дослідження, а увага до аналізу педагогічної діяльності й балетної творчості Вацлава та Броніслави Ніжинських носила спорадичний характер і зазвичай присвячувалася комусь одному. Хоча для осмислення мистецького феномену родини Ніжинських у розвитку вітчизняного та світового балетного мистецтва доцільно вивчати їхню творчість у тісному взаємозв'язку крізь призму ідей і пошуків у культурі й мистецтві, притаманних першій чверті ХХ ст. Творчій діяльності Б. Ніжинської присвячені роботи Ю. Волхонович (Волхонович, 1997) М. Ратанової (Ратанова, 1999); М. Курінної (Курінна,), в яких висвітлюється життєвий і творчий шлях балерини й балетмейстера, діяльність заснованої нею «Школи руху» та аналізується методична спадщина з хореографічного мистецтва. Творча діяльність Вацлава Ніжинського знайшла відображення у працях останніх років Т. Кузовльової (2013), О. Петренко (2013), О. Полісадкової (2016), О. Портнової (2016), О. Сидора (2014). ропоноване дослідження є спробою цілісного погляду на творчу діяльність визначних хореографів, що розвивалася в річищі загальних тенденцій культурно-мистецького життя початку ХХ ст.

Мета статті – проаналізувати ключові аспекти творчої діяльності відомих хореографів українського походження Вацлава та Броніслави Ніжинських і з'ясувати їхню роль у розвитку світового та вітчизняного балетного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. ХХ ст. привнесло в балет, хореографію (і ширше, танцювальне мистецтво) нову енергетику і, як наслідок, – нові форми руху. Активізувалися процеси міжвидового синтезу мистецтв, а також процес інтеграції художньої та позахудожньої сфер, що покликала до життя чимало надзвичайно цікавих явищ на балетній сцені (Зінич, 2009, с. 80).

В. Ніжинський народився в Києві у 1889 р., із п'ятирічного віку брав участь у сценічних виступах. Після розлучення батьків він з матір'ю, братом і сестрою переїхав до Петербурга. Саме там у віці 9 років Вацлав став учнем балетної школи в класі М. Легата. Наприкінці другого курсу був обраний для участі в балетних виставах Маріїнського театру, де дебютував у мазурці з балету «Пахіта». Після отримання диплома В. Ніжинський офіційно став артистом трупи. Його виступи супроводжували позитивні рецензії, а у відгуках ім'я В. Ніжинського стояло поряд з іменами таких знаних балерин, як Тамара Карсавіна і Матильда Кшесинська.

Слід зазначити, що у творчій долі В. Ніжинського знакову роль відіграв відомий театральний та художній діяч, антрепренер Сергій Дягілев, який став всесвітньо відомим завдяки «Російським сезонам» у Парижі і трупі «Російський балет Дягілева». С. Дягілев був першим, хто взяв на себе роль своєрідного «відкривача талантів»; він активно досліджував нові засоби вираження в живописі, музиці, театрі, звертався до нових тем, які раніше не розглядалися в романтичному балеті. Саме С. Дягілев прозорливо вловив і передбачив назрілу потребу в реформі балету, великі потенційні можливості поєднання техніки класичного танцю із пластикою «вільного» танцю (Зінич, 2009, с. 81).

Участь В. Ніжинського в антрепризі С. Дягілева мала величезний успіх у публіки. У цей період Вацлав виконував головні чоловічі партії в більшості балетів програми виступів «Російських сезонів».



13 травня 1912 р. почався четвертий сезон у Парижі в театрі Шатле. Тут уперше було представлено спектакль Ніжинського як хореографа, який називався «Після-полудневий відпочинок Фавна», де з'явилися нові форми руху і новий стиль балетного костюму. Дослідники відзначають, що Ніжинський став найяскравішою зіркою «Російських сезонів» С. Дягілева, створивши новий тип танцівника на сцені. І це змінило всю виконавську парадигму чоловічого танцю в ХХ ст. Найкардинальнішим відкриттям В. Ніжинського стане виявлення невідомих на той час ресурсів хореографічної лексики, котрі розширювали межі сформованих канонів балетного театру (Полисадова, 2016, с. 75).

У творчості Ніжинського – танцівника й балетмейстера – відбилися всі новаторські пошуки, які явно проникали з інших видів мистецтва на балетну сцену: створення нового костюма, зміна сценографічного простору, аналіз музики як драматичного твору і створення нової танцювальної мови. Чоловічий танець на балетній сцені став самодостатнім, віртуозним і драматургічно насиченим. Ніжинський був наділений видатним природним акторським талантом, його техніка танцю, а особливо стрибка, була такою, що в глядачів виникало враження повної безтілесності виконавця від стрімкості розбігу й майже нереальної висоти самого стрибка. Ніжинський зумів вивести в мистецтві балету на перший план танцівника як носія головних смислів вистави, що було кардинальною відмінністю від балету ХІХ ст.

1913 р. став останнім роком В. Ніжинського в європейському світі з антрепризою Дягілева. Того ж року у Відні розпочалися репетиції нового балету Ніжинського, який називався «Весна священна». Під час репетицій виникли розбіжності між хореографом і танцівниками.

Прем'єра балету «Весна священна» І. Стравінського в постановці В. Ніжинського відбулася в Парижі в Театрі Єлисейських полів 29 травня 1913 р. Саме в цей день балет був «освістаний» публікою. Композитор змушений був покинути глядацьку залу після перших же тактів вступу, які викликали крики обурення вихованої на творах класицизму паризької публіки.

І все ж ця постановка була незвично вражаючою. Балет В. Ніжинського кидав виклик рафінованому естетизму, на якому був вихований глядач «Російських сезонів» С. Дягілева. Жертвопринесення особистості і варварство суспільства – тема пророчо актуальна напередодні Першої світової війни. Балет став маніфестом сучасного мистецтва, прокладаючи дорогу в бік футуризму й експресіонізму.

Унікальність бачення В. Ніжинського полягала ще й у тому, що він, ідучи за музикою та ідеями танцю модерн, передбачаючи балет майбутнього, композиційно вибудовував хореографію на асиметрії та алогізмі. Мальовничо розкидані групи кордебалету, безладні рухи танцівників, які вводили персонажів до стану трансу, сцени обряду, що були на межі мистецтва й реальності, перепліталися з абстрактним хореографічним малюнком. Дія організовувалася лише ритмом, а він у балеті мав основне значення, йому підпорядковувалося все (Кузовлева, 2013, с. 72-73).

Приголомшливий ефект «Весни» Стравінського і Ніжинського пояснюється традиційним для російського балету поєднанням композиторської та балетмейстерської думки: підхід до теми, її трактування, неординарні, але нерозривно пов'язані один з одним засоби виразності музики й танцю. Абсолютна асиметрія малюнків стала суттю побудови артистів на сцені. При цьому просторова й тек-



стова композиції майстерно пов'язані одна з одною в єдине ціле, що проявляється в зустрічах, викликах, зіткненнях і конфліктах груп людей (Петренко, 2013, с. 43–44). Ніжинський звертається до жесту, і з нього народжується максимально виразний рух. Балетмейстер змушує «говорити» саме тіло танцівника. Заперечуючи загальноприйняте, протиставляючи себе відшліфованим канонам театрального танцю, котрі існували на початку ХХ ст., пластика Ніжинського висувала на перший план естетику експресіонізму, що прагне дати згусток почуттів у різких, грубих формах.

Після цього сезону компанія поїхала до Лондона, де 25 липня 1913 р. В. Ніжинський танцював востаннє в антрепризі С. Дягілева. Того ж року Ніжинський одружується та залишає трупу Дягілева. Після цього були невдалі спроби організувати власну компанію з допомогою сестри Броніслави (зокрема, у Лондоні), проте вони не мали значного успіху. Після майже півторарічної перерви Ніжинський повертається до антрепризи С. Дягілева й розпочинає працю над створенням балету «Тіль Уленшпігель» на музику Р. Штрауса. Завершивши гастрольні виступи в Іспанії та Америці, В. Ніжинський, уражений тривалою психічною хворобою, оселяється з родиною у Швейцарії. По смерті Вацлава Ніжинського в 1950 р. за його могилою тривалий час доглядав Серж Лифар, який згодом купив на Монмартрському цвинтарі ділянку для перевезення туди тіла Ніжинського (Сидор, 2014, с. 187).

Подібною до життєвої і творчої долі брата була й доля сестри – Б. Ніжинської, яка окремими епізодами більш тісно пов'язана з діяльністю на теренах України та прагненням розвивати балетне мистецтво.

Броніслава разом зі своїм чоловіком, московським балетмейстером О. Кочетовським, протягом 1914–1917 рр. очолювала Київську балетну спільноту, принісши до Києва здобутки «Російських сезонів» С. Дягілева та досягнення сучасного європейського балету.

Б. Ніжинська була віртуозною класичною танцівницею, виконуючи сольні партії в Маріїнському театрі. Але вона, як і її брат, шукала нових шляхів у мистецтві. Талант Б. Ніжинської, передусім як виконавиці характерних танців, а згодом і балетмейстера в трупі С. Дягілева розкривався переважно на театральній сцені (Портнова, 2016, с. 20). Тогочасна ситуація в Україні не сприяла розвитку балетного мистецтва, що потребувало дисципліни й стабільності, і Б. Ніжинська це дуже добре розуміла. Тому одразу після революційних подій вона на деякий час переїхала до Москви. Проте в середині жовтня 1918 р. Ніжинська з Кочетовським повертається до Києва, а на початку 1919 р. відкривається її «Школа руху» – театральна-балетна студія для виховання танцівників-акторів. На основі власного досвіду вона розробила нову методіку навчання. Студійці вивчали класичну хореографію, вираження в рухах (міміку тіла), стиль у рухах, характерні танці, теорію музики, запис рухів. Відбираючи учнів для своєї студії, Ніжинська надавала перевагу тим, хто не мав попередньої хореографічної підготовки (Коваленко, 2012, с. 126). Майже до 1921 р. вона очолювала балетну студію при театрі, де свого часу навчався всесвітньо відомий артист балету й балетмейстер С. Лифар.

Б. Ніжинська вважала основою танцю рух, а не позу, вважаючи безглуздом, коли тіло танцівника рухається лише для того, щоб дивувати тією чи тією позою. Ведучи мову про рух, вона мала на увазі новий стиль танцю, який демонстрували М. Фокін, А. Павлова і, звичайно ж, В. Ніжинський. Мисткиня була знайома з різ-



номанітною технікою і стилістикою балетного виконавства: з академізмом М. Петіпа, котрий на той час досяг свого найвищого розвитку, значно вдосконаливши техніку; з імпресіонізмом М. Фокіна, з яким вона багато працювала, беручи участь у «Російських сезонах»; з новими модерністськими течіями у балеті. Відтак своїм учням Б. Ніжинська викладала і класичний танець, і характерний, модерний та багато інших його форм і стилів (Коваленко, 2012, с. 127).

Новий уряд доручив Б. Ніжинській очолити балетну трупу в новоствореній Українській опері, але в 1921 р. у зв'язку з тяжкою хворобою брата вона виїхала до Відня. Її подальше життя було пов'язане з «Російським балетом Дягилева», де вона поставила свої кращі балети («Весіллячко» І. Стравінського, «Лані» Ф. Пуленка, «Блакитний експрес» Д. Мійо та ін.), – спектаклі, що стали класикою європейського мистецтва ХХ ст. Пізніше балетмейстер співпрацювала з багатьма трупами Лондона, Парижа, Берліна, Буенос-Айреса та США. Також Б. Ніжинській належить перша сценічна інтерпретація «Болеро» М. Равеля.

Серед новацій Б. Ніжинської у балеті можна виокремити активне використання спортивних рухів і фігур, уперше нею застосоване в постановці вистави Д. Мійо «Блакитний експрес». Багато хореографічних вирішень ґрунтувалися на різноманітних акробатичних трюках: сальто, перекиди, падіння, перевертання, стійки на голові, ходіння на руках та ін. Більш прості танцювальні рухи були засновані на музиці балету з невибагливими ритмами кадрилі й польки (Зінич, 2009, с. 82).

Б. Ніжинська привнесла власне бачення балету й ролі в ньому хореографії. Мисткиня виходила з концепції першості балетмейстера, а отже, наполегливо створювала свій власний балетмейстерський почерк. У перших виставах Б. Ніжинська в пошуках пластики відштовхувалася від досвіду свого брата Вацлава, який використовував «небалетні» прийоми, як-от у «Весні священній» (1913). Саме тому її вистави стали радше не балетами-видовищами у традиційному розумінні, а балетами-метафорами, адже фактично видовищний складник у них замінюється метафоричністю (Полисадова, 2017).

Так у не менш знаковій постановці вистави «Весіллячко», як і у «Весні священній» В. Ніжинського, головним носієм образного змісту є кордебалет. Він створює на сцені геометрично точні малюнки руху, активно переміщується по сцені й розпадається на групи, підкоряючись круговерті ритмів. Це породжує пластичні метафори, які доносять зміст основних моментів обрядодій. Незвичайне злиття класичного й характерного танцю створює сильний ефект (Кирпиченкова, 2015, с. 272).

Стосовно підтримки представників культурно-мистецької номенклатури, яка в часи життя Б. Ніжинської стрімко змінювалася, і висловлення власних поглядів варто зазначити, що мисткиня розуміла необхідність наявності професійної школи в будь-якій творчості. Вона чітко розмежовувала революційність у мистецтві із пропагандою революційних суспільних ідей або відображенням нової дійсності. На думку Б. Ніжинської, відпрацьована танцювальна техніка вже сама по собі була витвором мистецтва, а новаторством у театрі вона вважала зміну його форми. Щоб довести це на практиці, мисткиня залучила до роботи над власними постановками київських художників-авангардистів (Курінна, 2011, с. 75). Саме в Києві Б. Ніжинська активно співпрацювала у своїх постановках з такими



відомими художниками-авангардистами, як В. Меллер та О. Екстер, продемонструвавши плідні результати співпраці в костюмах та у сценографії низки вистав.

У творчому й науковому доробку Б. Ніжинської виокремлюється трактат «Школа і театр Руху». Уперше він був опублікований у віденському журналі «Der Schrifttanz» в 1930 р., а повторно – у сучасному збірнику «Мнемозина. Документи і факти из истории отечественного театра XX века» в 2014 р. (Нижинская, 2014).

Еміграційний період діяльності Б. Ніжинської, який розпочався в 1935 р., коли вона переїхала до США, позначений поглибленням творчих пошуків і новацій у балеті, що справило свій вплив на розвиток американського хореографічного мистецтва в цілому. Нововведення і розроблення Б. Ніжинської були сприйняті як питомо американські, що в подальшому активно розвивалося іншими митцями. Виїхавши до Америки, балетмейстер відкрила там свою школу. Після смерті Б. Ніжинської в лютому 1972 р. її дочка Ірина вирішила відновити балети в хореографії матері. З невеликою трупю Oakland Ballet (Балет Окленду) в Каліфорнії вона відновила в 1981 р. балет «Весіллячко», згодом – «Лані» і «Блакитний експрес»; усе це було здійснено завдяки художньому керівникові Р. Гуїді, що набув репутації реконструктора балетів початку XX ст. (Радина, 2016, с. 53).

Після смерті дочки Б. Ніжинської завдання з відтворення балетів лягли на плечі Ніни Юшкевич, танцівниці з трупи «Російські балети Броніслави Ніжинської» і товаришки Ірини. У 1934 р. Н. Юшкевич виконувала роль трагесті в «Болеро», а потім, емігрувавши до США у 1940 р., стала балериною Metropolitan Opera Ballet (Балет Метрополітен-опера). У 1947 р. вона почала викладати в студії Б. Ніжинської в Голлівуді, а з 1977 р. вела власні недержавні балетні класи в Нью-Йорку (Радина, 2016, с. 53).

Визначаючи внесок Б. Ніжинської в розвиток балетного мистецтва, варто зазначити, що саме вона збагатила академічну лексику своїх балетів оригінальною пластикою, позами з бодібілдингу, спортивними рухами й побутовим танцем. Це був індивідуальний іронічний погляд жінки-хореографа, яка створювала свій стиль у хореографічному мистецтві (Полисадова, 2017).

Особистий архів Б. Ніжинської зберігається в Бібліотеці Конгресу США у Вашингтоні.

Наукова новизна дослідження полягає в цілісній систематизації основних біографічних відомостей та особливостей творчого шляху В. та Б. Ніжинських, а також у висвітленні взаємозв'язку їхньої творчості зі світовим та українським балетним мистецтвом.

Висновки. Родинний тандем Вацлава та Броніслави Ніжинських належить до визначних явищ у розвитку хореографічного мистецтва України початку XX ст.; він справив суттєвий вплив і на європейські та загальносвітові тенденції розвитку балетного мистецтва. Б. Ніжинська, творчий пошук якої здійснювався в середовищі новітніх авангардних ідей культури та мистецтва, є автором педагогічних методів та принципів нової балетної школи руху, що склали важливе підґрунтя для формування професійної діяльності в тогочасному хореографічному мистецтві. Винятковий артистизм, пластичність та майстерність відзначають професійну творчу діяльність В. Ніжинського. У творчому доробку брата й сестри чимала кількість створених нових та балетних постановок, які слугували формуванню новітнього погляду на балетне мистецтво, модернізації ролі танцівника у виставі та особливостей розкриття образу.



СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Волхонович, Ю. (1997). Броніслава Ніжинська і Лесь Курбас. *Український театр*, 1, 10-13.
- Гарафола, Л., & Суриц, Е.Я. (2014). «Чернота делает росчерк в душе моей». В В.В. Иванов (Ред.), *Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века* (Вып. 6, с. 297-450). Москва: Индрик.
- Зінич, О. (2009). Мова пластики в сучасному французькому балетному (пластичному) театрі: метаморфози форм руху. *Студії мистецтвознавчі*, 4(28), 80-89.
- Кирпиченкова, О.В. (2015). Легендарная «Свадебка» Стравинского-Нижинской в интерпретациях И. Килиана и А. Прельжокажа. *Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой*, 3(38), 271-276.
- Коваленко, Є. (2012). Становлення українського балету перших десятиліть ХХ століття у контексті розвитку виконавського мистецтва. *Мистецтвознавство України*, 12, 123-132.
- Кузовлева, Т.Е. (2013). «Весне священной» 100 лет. *Театрон*, 1(11), 72-76.
- Курінна, М. (2011). Про київський період творчості Броніслави Ніжинської. *Студії мистецтвознавчі*, 1, 72-78.
- Нижинская, Б. (1999). *Ранние воспоминания*. Москва: Артист. Режиссер. Театр.
- Петренко, Е.А. (2013). «Весна священная» И. Стравинского – В. Нижинского: к столетию спектакля. *Искусствознание: теория, история, практика*, 2(6), 42-46.
- Полисадова, О.Н. (2016). Вацлав Нижинский: новые лексические смыслы хореографического искусства. *Культура и цивилизация*, 2, 75-83.
- Полисадова, О.Н. (б.г.). Бронислава Нижинская и «Русский балет» Сергея Дягилева: авторский стиль и новаторские идеи. Взято из https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/.../F_Iskobr2017_153_159.pdf?
- Портнова, Т.В. (2016). *Художественная сфера деятельности артистов балета и хореографов на рубеже XIX – XX веков в искусствоведческом поле изучения*. Москва: Научный консультант.
- Радина, М.П. (2016). «Болеро»: РубинштейнРавельНижинская (К выпускным спектаклям Академии). *Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой*, 2(43), 43-56.
- Ратанова, М. (1999). Бронислава Нижинская: в тени легенды о брате. В *Бронислава Нижинская. Ранние воспоминания* (Ч. 1, с. 5-61). Москва: Артист. Режиссер. Театр.
- Сидор, О. (2014). Портрет великого киянина на Венеційській бієнале 1912 року. *Сучасне мистецтво*, 10, 187-198.
- Суриц, Е.Я. (2014). «...Всегда была преданным другом Вашим и Вашего дела». В В.В. Иванов (Ред.), *Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века* (Вып. 6, с. 451-480). Москва: Индрик.
- Шабаліна, О. (2016). Розвиток українського хореографічного мистецтва на початку ХХ століття: джерела та тенденції. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 28, 263-273.

REFERENCES

- Garafola, L., & Suritc, E.Ia. (2014). "Chernota delaet roscherk v dushe moei" ["Black makes a flourish in my soul"]. In V.V. Ivanov (Ed.), *Mnemozina. Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka* [Mnemosyne. Documents and facts from the history of the national theater of the twentieth century] (Issue 6, pp. 297-450). Moscow: Indrik [in Russian].
- Kirpichenkova, O.V. (2015). Legendarnaia "Svadebka" Stravinskogo-Nizhinskoi v interpretatsiakh I. Kiliana i A. Prelzhokazha [Legendary "Weddings" Stravinsky-Nizhinsky in the



- interpretations of I. Kilian and A. Preljokazh]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ia. Vaganovoi*, 3(38), 271-276 [in Russian].
- Kovalenko, Ye. (2012). Stanovlennia ukrainskoho baletu pershykh desiatylyt XX stolittia u konteksti rozvytku vykonavskoho mystetstva [The formation of the Ukrainian ballet of the first decades of the twentieth century. in the context of the development of performing arts]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 12, 123-132 [in Ukrainian].
- Kurinna, M. (2011). Pro kyivskiy period tvorchosti Bronislavy Nizhynskoi [About the Kyiv period of creativity of Bronislava Nezhinskaya]. *Studii mystetstvoznavchi*, 1, 72-78 [in Ukrainian].
- Kuzovleva, T.E. (2013). "Vesne sviashchennoi" 100 let ["Spring sacred" 100 years]. *Teatron*, 1(11), 72-76 [in Russian].
- Nizhinskaia, B. (1999). *Rannie vospominaniia* [Early memories]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr [in Russian].
- Petrenko, E.A. (2013). "Vesna sviashchennaia" I. Stravinskogo – V. Nizhinskogo: k stoletiiu spektaklia ["Spring sacred" I. Stravinsky – V. Nizhinsky: to the centenary of the performance]. *Iskusstvoznanie: teoriia, istoriia, praktika*, 2(6), 42-46 [in Russian].
- Polisadova, O.N. (2016). Vatlav Nizhinskii: novye leksicheskie smysly khoreograficheskogo iskusstva [Vaclav Nijinsky: new lexical meanings of choreographic art]. *Kultura i tsivilizatsiia*, 2, 75-83 [in Russian].
- Polisadova, O.N. (n.d.). Bronislava Nizhinskaia i "Russkii balet" Sergeia Diaghileva: avtorskii stil i novatorskie idei [Bronislava Nizhinskaya and Sergei Dyagilev's Russian Ballet: author's style and innovative ideas]. Retrieved from https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/.../F_Iskobr2017_153_159.pdf? [in Russian].
- Portnova, T.V. (2016). *Khudozhestvennaia sfera deiatelnosti artistov baleta i khoreografov na rubezhe XIX – XX vekov v iskusstvovedcheskom pole izucheniiia* [The artistic field of activity of ballet dancers and choreographers at the turn of the XIX – XX centuries in the field of study of art criticism]. Moscow: Nauchnyi konsultant [in Russian].
- Radina, M.P. (2016). "Bolero": RubinshteinRavelNizhinskaia (K vypusknym spektakliam Akademii) ["Bolero": Rubinstein Ravel Nizhinskaya (To the graduation performances of the Academy)]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ia. Vaganovoi*, 2(43), 43-56 [in Russian].
- Ratanova, M. (1999). Bronislava Nizhinskaia: v teni legendy o brate [Bronislava Nizhinskaya: in the shadow of the legend of the brother]. In *Bronislava Nizhinskaia. Rannie vospominaniia* [Bronislava Nizhinskaya. Early memories] (Pt. 1, pp. 5-61). Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr [in Russian].
- Shabalina, O. (2016). Rozvytok ukrainskoho khoreografichnoho mystetstva na pochatku XX stolittia: dzherela ta tendentsii [The development of Ukrainian choreographic art at the beginning of the 20th century: sources and trends]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 28, 263-273 [in Ukrainian].
- Suritc, E.Ia. (2014). "...Vsegda byla predannym drugom Vashim i Vashego dela" ["...Has always been a devoted friend of yours and your business"]. In V.V. Ivanov (Ed.), *Mnemozina. Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka* [Mnemosyne. Documents and facts from the history of the national theater of the twentieth century] (Issue 6, pp. 451-480). Moscow: Indrik [in Russian].
- Sydor, O. (2014). Portret velykoho kyianyyna na Venetsiiskii bienale 1912 roku [Portrait of the great Kievan at the Venice Biennale of 1912]. *Suchasne mystetstvo*, 10, 187-198 [in Ukrainian].
- Volkhonovych, Yu. (1997). Bronislava Nizhynska i Les Kurbas [Bronislav Nezhinsky and Les Kurbas]. *Ukrainskyi teatr*, 1, 10-13 [in Ukrainian].
- Zynych, O. (2009). Mova plastyky v suchasnomu frantsuzkomu baletnomu (plastychnomu) teatri: metamorfozy form rukhu [Language of plastic in modern French ballet (plastic) theater: metamorphosis of forms of motion]. *Studii mystetstvoznavchi*, 4(28), 80-89 [in Ukrainian].



УДК 792.82:7.071.2
DOI: 10.31866/2616-7646.2.1.2019.172182

ЗІНАЇДА ЛУР'Є: БАЛЕРИНА ВИСОКОГО РАНГУ

Чурпіта Тетяна Миколаївна,

кандидат педагогічних наук, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0001-5412-404X>,
nikolaschurpita@gmail.com

Мета статті – відтворити творчий шлях заслуженої артистки УРСР Зінаїди Лур'є на основі аналізу архівних документів, періодичних видань та спеціальної літератури. **Методологія.** Автор підготував статтю із застосуванням історичних, історіографічних та аналітичних підходів, які дали змогу осмислити творчий шлях Зінаїди Лур'є від стажистки, артистки балету до визнаного педагога. **Наукова новизна.** У статті вперше зроблено спробу відтворити найменш вивчену частину творчого шляху Зінаїди Лур'є, включно з її виконавською, педагогічною та громадською діяльністю. **Висновки.** Творчий шлях З. Лур'є розпочався в період становлення й розвитку балетного театру України. Артистка пройшла непростий шлях від стажистки до солістки балету. За 10 років роботи в Харківському театрі З. Лур'є виконала безліч ролей в оперних і балетних спектаклях: Одетта-Оділія в «Лебединому озері» П. Чайковського, Раймонда й Есмеральда в однойменних балетах О. Глазунова й Ц. Пуні, Медора в «Корсарі» А. Адама, Дива в «Золотому столітті» Д. Шостаковича. Артистка відзначилася сольними партіями в постановках «Йосип Прекрасний» та «У сонячних променях» С. Василенка, «Ференджі» Б. Яновського і в балеті «Пан Каньовський» на музику М. Вериківського. На київській сцені обдарування балерини розкрилося в образах Одетти-Оділії, принцеси Флоріни, Аврори, Зареми, Черкешенки, Лауренсії та Гаяне. З. Лур'є виконала різноманітні партії в українських комедійних і ліричних балетах. Це Горпина у спектаклі В. Йориша «Бісова ніч», Лілея в однойменному балеті К. Данькевича і Мавка в «Лісовій пісні» М. Скорульського. Роботи З. Лур'є були високо оцінені театральними оглядачами. В її виконавстві гармонійно поєднувалися танець та драматична складова ролі. Трактуючи своїх героїв, заслужена артистка УРСР шукала власні оригінальні фарби для їхнього сценічного втілення. Своїм виконавським мистецтвом вона утвердила героїчний стиль у балетах того часу. З. Лур'є приділяла особливу увагу українському національному репертуару, однак її партії в балетах «Пан Каньовський», «Бісова ніч», «Лісова пісня» висвітлені недостатньо й потребують подальших наукових пошуків.

Ключові слова: Зінаїда Лур'є; балет «Бахчисарайський фонтан»; балет «Лілея»; балерина; танець.



ЗИНАИДА ЛУРЬЕ: БАЛЕРИНА ВЫСОКОГО РАНГА

Чурпита Татьяна Николаевна,

кандидат педагогических наук, доцент,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0001-5412-404X>,
nikolaschurpita@gmail.com

ZINAIDA LURIE: A HIGH-RANKING BALLERINA

Tetiana Churpita,

Ph.D. in Pedagogical Sciences, Associate
Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0001-5412-404X>,
nikolaschurpita@gmail.com

Цель статьи – воссоздать творческий путь заслуженной артистки УССР Зинаиды Лурье на основе анализа архивных документов, периодических изданий и специальной литературы. **Методология.** Автор подготовил статью с применением исторических, историографических и аналитических подходов, которые позволили осмыслить творческий путь Зинаиды Лурье от стажистки, артистки балета до признанного педагога. **Научная новизна.** В статье впервые сделана попытка воссоздать наименее изученную часть творческого пути Зинаиды Лурье, включая ее исполнительскую, педагогическую и общественную деятельность. **Выводы.** Творческий путь З. Лурье начался в период становления и развития балетного театра Украины. Артистка прошла непростой путь от стажистки до солистки балета. За 10 лет работы в Харьковском театре З. Лурье исполнила множество ролей в оперных и балетных спектаклях: Одетта-Одиллия в «Лебедином озере» П. Чайковского, Раймонда и Эсмеральда в одноименных балетах А. Глазунова и Ц. Пуни, Медора в «Корсаре» А. Адама, Дива в «Золотом веке» Д. Шостаковича. Артистка отличилась сольными партиями в постановках «Иосиф Прекрасный» и «В солнечных лучах» С. Василенко, «Ференджи» Б. Яновского и в балете «Пан Каневский» на музыку М. Верикивского. На киевской сцене дарование балерины раскрылось в образах Одетты-Одиллии, принцессы Флорин, Авроры, Заремы, Черкешенки, Лауренсии и Гаяне. З. Лурье исполнила различные партии в украинских комедийных и лирических балетах. Это Аграфена в спектакле В. Йориша «Бесова ночь», Лилея в одноименном балете К. Данькевича и Мавка

The purpose of the article is to recreate the creative way of the Honored Artist of the USSR Zinaida Lurie which is based on the analysis of archival documents, periodicals and special literature. **Methodology.** The author has prepared an article using historical, historiographic and analytical approaches that have allowed to comprehend Zinaida Lurie's creative path from an intern, a ballet dancer to a recognized teacher. **Scientific novelty.** The article is the first attempt to recreate little studied part of the Zinaida Lurie's creative way, including her performing, teaching and social activities. **Conclusions.** The creative way of Z. Lurie began in the period of the ballet theater formation and development in Ukraine. The artist has passed a difficult path from an internship to a ballet soloist. For ten years of work in the Kharkiv Theater, Z. Lurie has performed a lot of roles in opera and ballet performances: Odette-Odile in Swan Lake by P. Tchaikovsky, Raymond and Esmeralda in A. Glazunov and Ts. Pugni ballets, and Medor in Corsar A. Adam, Diva in the "Golden Age" by D. Shostakovich. The actress distinguished herself with solo performances in productions of "Joseph the Beautiful" and "In the Sunlight" by S. Vasilenko, "Ferendji" by B. Yanovsky and in the ballet "Pan Kanevsky" to the music of M. Verikivsky. On the Kyiv stage, the ballerina's talent was revealed in the images of Odette-Odiliya, Princess Florin, Aurora, Zarema, Cherkeshenka, Laurencia and Gayane. Z. Lurie sang various parts in Ukrainian comedy and lyrical ballets. This is Arafena in the play "The Night of the Besa" by V. Yorish, Lilia in the ballet of the same name by K. Dankevich and Mavk in "The Forest Song" by M. Skorulsky. The works of Z. Lurie were highly appreciated by theatrical observers. Her per-



в «Лесной песне» М. Скорульского. Работы З. Лурье были высоко оценены театральными обозревателями. В ее исполнительстве гармонично сочетались танец и драматическая основа роли. Трагедия своих героев, заслуженная артистка УССР искала собственные оригинальные краски для их сценического воплощения. Своим исполнительским искусством она утвердила героический стиль в балетах того времени. З. Лурье уделяла особое внимание украинскому национальному репертуару, однако ее партии в балетах «Пан Каневский», «Бесовая ночь», «Лесная песня» освещены недостаточно и требуют дальнейших научных поисков.

Ключевые слова: Зинаида Лурье; балет «Бахчисарайский фонтан»; балет «Лилея»; балерина; танец.

formance harmoniously combined dance and dramatic basis of the role. When interpreting her heroes, the honored artist of the Ukrainian SSR searched for her own original paints for their stage embodiment. With her performing art she approved the heroic style in the ballets of that time. Z. Lurie paid special attention to the Ukrainian national repertoire, however her parts in the ballets “Ban Kanevsky”, “Besovoy Nosch”, “Forest Song” are not sufficiently illuminated and require further scientific research.

Keywords: Zinaida Lurie; Ballet «The Fountain of Bakhchisarai»; ballet «Lilea»; ballerina; dance.

Актуальність теми дослідження. Серед митців, причетних до становлення й розвитку українського балетного мистецтва 20–30-х рр. ХХ ст., почесне місце займає танцівниця, педагог, заслужена артистка УРСР (1941) Зінаїда Михайлівна Лур'є (1909–1987). Працюючи на різних сценах колишнього СРСР (Харків, Київ, Дніпропетровськ, Іркутськ), балерина створила галерею яскравих жіночих образів у ліричних, комедійних балетах на музику класичних та радянських композиторів. З. Лур'є демонструвала високу хореографічну культуру. Надзвичайна експресія, чіткість і закінченість форм, тонке відчуття стилю музичного твору дали змогу артистці поступово перейти від танцювальних образів в окремих номерах до розгорнутих драматичних композицій (Васильєва, 1969, с. 4).

Попри заслуги в розвитку українського балетного мистецтва, творчість самотньої танцюристки й досвідченого педагога залишається недостатньо вивченою й заслугове на ґрунтовне дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Короткі відомості про творчий шлях відомої балерини вміщено в енциклопедії «Балет» (Григорович, 1981). За радянських часів її виконавський, педагогічний доробок частково висвітлювався в республіканських і міських періодичних виданнях: «Молода гвардія» (Лур'є, 1968), «Театральна декада» (Савінов, 1939), «Вечірній Київ» (Васильєва, 1969), «Культура і життя» (Зіхлінська, 1969); балетні сцени з її участю друкувалися на обкладинках журналів (Театральна декада, 1938).

За роки незалежності України ім'я З. Лур'є неодноразово згадувалося авторитетними мистецтвознавцями (Ю. Станішевський (2002), В. Туркевич (1999), О. Чепалов (2012)), але словосполучення на кшталт «віртуозне виконання», «полум'яна Зарема» (Станішевський, 2002, с. 352) «балерина високого рангу» (Чепалов, 2012, с. 178) і короткі біографічні відомості лише частково розкривають багатогранний талант балерини.



Мета дослідження. Відтворити творчий шлях заслуженої артистки України Зінаїди Лур'є на основі архівних документів, матеріалів періодичних видань.

Виклад основного матеріалу. Зінаїда Михайлівна Лур'є народилася 24 жовтня 1909 р. у місті Оранієнбаумі (тепер Ломоносово) Ленінградської області в родині, у якій, окрім неї, було ще два старших брати й сестра. У документах майбутня артистка балету писала національність – «русская» (*Личное дело*, л. 4).

Батько Зінаїди Михайлівни – Лур'є Михайло Васильович – був військовим, полковником «Брусилівської армії», у 1916 р. він загинув на фронті в боях із німцями. Матір майбутньої артистки балету, Мартинова Марія Олександрівна, була хатньою господинею.

До 1917 р. родина Лур'є їздила різними містами та районами Російської імперії, куди направляли батька у службових справах, а з 1916 р. проживала в Харкові. У добу сталінських репресій брата Зінаїди, Володимира, було заарештовано, і з 1936 р. зв'язок із ним було втрачено назавжди.

У 1919 р. Зінаїда Лур'є вступила до середньої школи, яку в п'ятому класі покинула. Паралельно вона займалася в балетній студії Н. Дудинської-Тальорі, де на базі класичного танцю здобула фундаментальну хореографічну освіту. Цього, на думку О. Чепалова (2012), було достатньо, щоб в майбутньому стати «балериною високого рангу, а пізніше кваліфікованим педагогом» (с. 178).

Педагогічні здібності Дудинської-Тальорі були багатограними і відповідали її талантам. Вона навчалася в Петербурзькій консерваторії, а відомий композитор О. Глазунов вважав її обдарованою скрипалькою. Часто виступи всебічно освіченої артистки будувалися так: перше відділення – скрипка, друге – танець. Маючи від природи абсолютний слух, вона не тільки професійно грала на смичковому інструменті, а й вільно володіла фортепіано (Губин, 2010).

Тож Н. Дудинська-Тальорі навчала своїх учениць слухати музику, шукати в ній натхнення в процесі створення пластичного малюнку танцю. Найбільш талановитим дітям вона прищеплювала навички академічного стилю, якими оволоділа сама під керівництвом Е. Чекетті, Є. Соколової (що виховали у свій час М. Кшесинську, А. Павлову, Т. Карсавіну). Практика студійців проходила не тільки в балетних класах, але й на професійних сценах Харкова, які Н. Дудинська-Тальорі винаймала для випускних та афішних спектаклів. Серед останніх варто виділити «Пори року» О. Глазунова та «Марну пересторогу» П. Гертеля. Популярність школи зростала з року в рік, а її вихованці стали справжньою балетною трупкою зі своїми солістками, балеринами, і кордебалетом, про що писали рецензенти харківських газет (Чепалов, 2012, с. 178).

У 1919 р., у розпал революційних подій в Україні, студія впродовж місяця їздила з агітаційним потягом містами й селищами Донбасу. Можемо припустити, що до цієї акції було залучено й З. Лур'є. Для колективу концерти в умовах голоду та розрухи були справжнім творчим іспитом і випробуванням на міцність, а для самої Н. А. Тальорі-Дудинської – демонстрацією лояльності до нової влади (Чепалов, 2012).

Після закінчення в 1925 р. балетної студії З. Лур'є розпочала свою творчу діяльність стажисткою в Харківському оперному театрі (1925–1929). Тут вона працювала під керівництвом відомих балетмейстерів різних творчих почерків і напрямів, серед яких варто згадати Р. Баланотті, В. Рябцева, А. Мессерера, К. Голейзовського



і Є. Вігілева. Артистка також співпрацювала з Харківським театром музичної комедії (1929–1930), Київським (1930–1931) та Дніпропетровським (1935–1936) театрами опери та балету. Завдяки непересічним здібностям, наполегливій і напруженій повсякденній роботі З. Лур'є швидко пройшла кордебалет і з 1930 р. зайняла місце солістки – виконавиці головних партій балетного репертуару.

Як найбільш перспективна молода балерина вона двічі направлялася Народним комісаріатом освіти УРСР до класу вдосконалення в школу Большого театру СРСР, де вона вчилася у видатних майстрів-педагогів М. Кожухової та О. Монахова. Це відбилося на манері її виконання: танець З. Лур'є завжди відзначався блискучою технікою, академізмом, музикальністю і віртуозністю.

Загалом за 10 років роботи в Харківському театрі артистка виконала безліч партій в оперних і балетних спектаклях: Одетта-Оділія в «Лебединому озері» П. Чайковського, Раймонда й Есмеральда в однойменних балетах О. Глазунова й Ц. Пуні, Медора в «Корсарі» А. Адама, Дива в «Золотому столітті» Д. Шостаковича. До цього списку варто додати сольні партії в постановках «Йосип Прекрасний» (1927) та «У сонячних променях» (1928) С. Василенка, «Ференджі» Б. Яновського (1930) і в першому українському національному балеті «Пан Каньовський» на музику М. Вериківського (1931).

У 1934 р. столицею України стає Київ, де концентруються кращі художні сили республіки. Як одну з найталановитіших українських танцюристок сюди запрошують і З. Лур'є. Артистка відразу відчула енергійний пульс благотворного творчого напруження, який свідчив про життєздатність і працьовитість нового колективу. Радісною для неї була зустріч із видатним балетмейстером Сергієм Миколайовичем Сергеевим. Саме він поставив український балет «Маруся Богуславка», що користувався значним успіхом під час Декади українського мистецтва в Москві 1951 р. Також З. Лур'є танцювала в балетах «Міщанин із Тоскани», «Раймонда» та «Есмеральда», постановниками яких були відомі балетмейстери П. Вірський і М. Болотов.

На сцені Академічного театру опери і балету УРСР імені Тараса Шевченка обдарування балерини розкрилося повною мірою. Вона створила образи, що ввійшли яскравою сторінкою в історію українського балету. Спочатку їй доручають утілювати танцювальні епізоди в окремих номерах, а згодом – головні партії. Так, у «Лебединому озері» (1937) вона виконувала Зиму з па-де-катр «Чотири пори року», а пізніше «з майстерною завершеністю проводила складну роль Одетти – головного лебедя» (Кравчук, 1937, с. 4). «У “Лебединому озері” немає жодного образу, який би я не відтворювала, як то кажуть, танцем», – згадувала З. Лур'є на сторінках газети «Молода гвардія» (Лур'є, 1968, с. 3).

На початку своєї кар'єри в Київській опері у «Сплячій красуні» артистка перетанцювала різних фей, виконала віртуозну партію принцеси Флорини, яка відкриває шлях до головної ролі спектаклю – Аврори, втілила на сцені образи Афіни та Лілеї в однойменному балеті К. Данькевича-Г. Березової, поставленому 1940 р. Як зазначав М. Шелюбський (1938), «З. Лур'є – артистка широкого діапазону. Їй були доступні як ліричні, так і героїчні образи. Героїні Лур'є завжди активні, дійові» (с. 3).

Одну з найулюбленіших ролей З. Лур'є – партію пушкінської Зареми – артистці судилося втілити на прем'єрному показі спектаклю «Бахчисарайський фонтан» 29



квітня 1938 р. «Нечасто бачимо ми в балетному спектаклі зразки гармонійного поєднання танцю та драматичного образу. Цьому може сприяти дві обставини: з одного боку – вдячність даної ролі для сценічного втілення і з другого – власна обдарованість виконавця. Яскравим прикладом вдалого сполучення цих двох факторів є робота З. Лур'є над образом Зареми у “Бахчисарайському фонтані” [...] У Лур'є нема розриву між танцем та образом. Артистка зуміла вдало підкерувати одне одному і досягла в цьому вирішального успіху, чому в значній мірі сприяє її справжнє артистичне обдарування», – характеризував майстерність балерини Б. Савінов (1939, с. 11). Поряд із відзначенням непересічних виконавських даних З. Лур'є театральні оглядачі звертали увагу й на те, що, на відміну від інших артистів балету, які певною мірою копіюють визнаних майстрів танцю під час роботи над своїми ролями, вона створює свою Зарему внаслідок власних художніх міркувань (Савінов, 1939).

На творчому шляху артистки були й успіхи, і невдачі, але вона постійно перебувала в творчому пошуку. З. Лур'є завжди чуйно дослухалася до критики, намагаючись удосконалити свою майстерність. Наприклад, балерині дорікали за однотипні емоційні моменти в партії пушкінської Зареми. Рецензент М. Шелюбський на сторінках газети «Пролетарська правда» зауважив: «Кипучу пристрасність Зареми артистка Лур'є передає із впливовою силою, вдається їй драматична сцена нічної розмови з Марією в третьому акті, в якій вона знайшла переконуючі засоби для “язика мучительних страстей”. І поряд з цим у виконанні артистки Лур'є ще чимало зовнішньої гри (перебільшених рухів, жестів і напруженої міміки, ще є тяжіння до однотипності емоціональних моментів. Подолання цих дефектів приведе Лур'є до повніших творчих наслідків» (Шелюбський, 1938, с. 3). У наступному спектаклі Лур'є, уникаючи повторів, довела роль Зареми до такої досконалості, що стала гідною партнеркою Галини Уланової під час її гастролей у Києві.

Відомий критик А. Гозенпуд, аналізуючи постановку балету, виокремив танець Зареми (II акт) та її дует разом із Марією (III акт): «Гарна Зарема-Лур'є. У її виконанні особливо запам'ятовується танець-сповідь (III такт), що відповідає віршам Пушкіна “Родилась я не здесь, далеко”» (Гозенпуд, 1938, с. 4).

Творча перемога З. Лур'є в роботі над образом Зареми була відрадним фактом, який не був ординарним для столичного балету. Згадана роль виявилася справжнім прикладом для інших виконавців, адже стала наслідком серйозної роботи й невпинного самовдосконалення артистки.

13 листопада 1938 р. у Київському театрі опери відбулася прем'єра балету «Кавказький полонений» у постановці режисера Г. Березової, де З. Лур'є виконала роль Черкешенки. Загалом балетні оглядачі визнали виставу значним творчим досягненням і всього театру, і молодого постановника. Аналізуючи всі параметри вистави, рецензент Є. Кротевич не залишив без уваги виступ артистки Лур'є. Він, зокрема, зазначив: «Хороший, чіткий і правильно окреслений образ черкешенки дає артистка Лур'є. Найбільш вдалися їй – сцена з хусткою (відмовлення молодому джигітові) та остання сцена розлуки з полоненим» (Кротевич, 1938, с. 3).

Наприкінці 1939 р. З. Лур'є довелося попрацювати й над роллю Лауренсії (однойменний балет О. Крейна), яку артистка готувала під керівництвом Н. Дудинської. У цій партії було дві лінії: танець і мімодрама. Критика бажала, аби в майбутньому віртуозність виконання складних па, піруетів і турів набула потрібної витонченості, а в частині мімодрами, особливо в останній картині, балетним



оглядачам хотілося бачити більше нюансів, «щоб заключна “маска жаху” поступилася місцем натхненному гніву, який тягне маси до помсти. Ці доповнюючі штрихи завершать складну творчу роботу над створенням героїчного образу Лауренсії» (Чаговець, 1939, с. 3).

Наполеглива праця й постійний самоаналіз дозволили З. Лур'є виступати на сцені поряд із такими видатними артистами, як Г. Уланова, Н. Дудинська, В. Чабукіані. Коли в «Лебединому озері» Н. Дудинська виконувала Оділію, З. Лур'є танцювала Одетту. У «Бахчисарайському фонтані» блискучий майстер балету Г. Уланова була ніжною та задумливою Марією, а З. Лур'є – сповненою пристрасті Заревою. Так, танцівниця любила драматично насичені партії і вважала, що треба підпорядковувати технічні прийоми сценічному образу (Лур'є, 1968, с. 3).

Плідна діяльність З. Лур'є на професійній ниві не залишилася поза увагою державних органів. У 1941 р. низці київських артистів балету та солістів опери були присвоєні почесні звання. Заслуженою артисткою УРСР стала і З. Лур'є. Це було справжнє свято для молодої балерини, яка мріяла про майбутні творчі пошуки й нові ролі. На подальшому життєвому й творчому шляху З. Лур'є позначилася Друга світова війна (*Личное дело*, л. 4).

В Уфі, а потім в Іркутську, куди евакуювався колектив Київського оперного театру, були створені кілька концертних бригад для виступів перед бійцями на фронті та пораненими, які перебували на лікуванні в місцевих госпіталях. Як зазначив у своєму дослідженні Ю. Станішевський (2002), лише об'єднаний київський і харківський колективи показали 520 вистав, охопивши понад 400 тисяч глядачів. «Театр провів 1800 воєнно-шефських концертів, обслуживши понад півмільйона бійців та офіцерів Червоної Армії. Три бригади провідних майстрів колективу були спрямовані в діючу армію, безпосередньо на фронт, де провели 149 концертів» (Станішевський, 2002, с. 372).

Актори київського та харківського театрів, серед яких, імовірно, була й З. Лур'є, за час евакуації стали ініціаторами організації «Дня обслуговування пораненого бійця і створення бойової танкової колони» (Станішевський, 2002). Творча робота З. Лур'є та активна воєнно-шефська діяльність у роки боротьби з німецькою агресією були оцінені владними органами: у 1945 р. вона отримала медаль «За доблесну працю» (*Личное дело*, л. 4).

Після звільнення України від гітлерівських військ у житті талановитої балерини розпочався новий етап. У повоєнний період З. Лур'є особливо запам'яталася робота в балеті московського композитора В. Юровського «Під небом Італії», постановку якого здійснив балетмейстер Большого театру Р. Захаров разом із С. Сергеевим (1952). Сучасний героїчний балет «розповідав про боротьбу за мир, про сміливих італійських докерів, які відмовилися розвантажувати з американських пароплавів зброю, призначену для придушення страйку портових робітників, про радянських моряків, котрі привезли італійцям не зброю, а хліб, про дружбу і любов молоді» (Станішевський, 2002, с. 383).

Варто зазначити, що артистка приділяла особливу увагу українському репертуару, створюючи центральні образи в національних балетах. Це задирилива й лукава Горпина в спектаклі В. Йориша «Бісова ніч», ніжна і зворушлива Лілея в однойменному балеті К. Данькевича і, нарешті, Мавка в безсмертній «Лісовій пісні» М. Скорульського за однойменним твором Лесі Українки.



Як писала сама З. Лур'є, робота над партією Лілеї влітку 1945 р. стала для неї найбільшою радістю (Лур'є, 1968, с. 3). Але перед артистами «Лілея» ставила складне завдання – ролі треба було виконувати вперше. Не одразу вдалося головна партія і З. Лур'є, про що дізнаємося зі статті А. Гозенпуда. Критик зауважив, що вона «танцюристка яскравого обдарування і хорошої техніки. Але її виконання не зігріте внутрішньою теплотою і поетичністю. Звідси відчуття деякої сухості, яку, безперечно, згодом буде усунено. Артистка сильніше проводить першу половину балету, фінал їй вдається менше» (Гозенпуд, 1945, с. 4). Уважно дослухаючись до порад фахівців, артистка від вистави до вистави вдосконалювала майстерність відтворення характеру своєї нової героїні. Через деякий час про балерину сказав своє авторитетне слово й М. Рильський: «Образ Лілеї, створений артисткою З. Лур'є, треба вважати безперечно творчою перемогою» (Лур'є, 1968, с. 3).

Артистка завжди мріяла зіграти роль, яка б відображала сучасну їй дійсність. Утілити цю мрію балерині вдалося в 1950-х рр. У балеті А. Хачатуряна «Гаяне» З. Лур'є створила образ радянської колгоспниці, яка заради свого народу жертвує особистим щастям. Гаяне у виконанні Лур'є була піднесеною та романтичною натурою, їй були доступні найглибші почуття. Трагедію зрадженого кохання вона переживає гордо й мужньо. Танцівниця тонко відчула й зуміла передати східний колорит, властивий її героїні (Зіхлінська, 1969, с. 2).

Поряд із балетним виконавством, іншим аспектом творчої біографії артистки було викладання класичного танцю. Педагогічною діяльністю З. Лур'є займалася з 1928 р. за місцем роботи в ансамблях України, а з 1946 р. вона була старшим викладачем в Українській хореографічній школі (*Личное дело*, л. 5). У 1950 р. З. Лур'є разом з іншими викладачами брала участь у підготовці вистави «Лускунчик», яку ставила Г. Березова для учнів Київського хореографічного училища (Легка, 2018, с. 58).

Від 1966 р. З. Лур'є – педагог старших і випускних класів Київського хореографічного училища. Вона щедро ділилася своїм досвідом і знаннями із підростаючим поколінням (Зіхлінська, 1969, с. 2). У 1970–1978 рр. артистка була балетмейстером-репетитором Київського театру оперети (Туркевич, 1999, с. 127).

Чимало часу З. Лур'є присвячувала громадській діяльності. Окрім згаданого вище, артистка виконувала доручення Червоного хреста, культурного сектору балетного цеху. Вона була членом правління клубу «Рабіс» (Союз працівників мистецтв), народним засідателем та консультантом із художньої самодіяльності, агітатором на виборчих дільницях (*Личное дело*, л. 4).

Перебуваючи у відрядженнях, З. Лур'є висвітлювала роботу театру на сторінках місцевих газет. Так, коли в червні 1948 р. Київський оперний театр гастролював у Миколаєві, відома танцівниця разом із колегою, заслуженою артисткою УРСР Г. Мизуч, опублікували статтю «Заметки о балете» («Нотатки про балет»), в якій розповідалося про творчу діяльність театру та непростий процес створення балетної вистави. Автори статті намагалися донести до читача думку, що «балет – мистецтво багатогранне, яке поєднує в собі і музику, і живопис, і скульптуру, а тому вимагає від виконавців усебічного обдарування, великих знань, постійної праці» (Лур'є, & Мизуч, 1948, с. 3). Найкращим підтвердженням цієї думки була професійна діяльність З. Лур'є, адже в «галереї кращих ударників» театру її портрет висів поряд із балетмейстером П. Вірським і солісткою балету Г. Лерхе.



Наукова новизна. У статті вперше зроблено спробу відтворити найменш вичену частину творчого шляху Зінаїди Лур'є, включно з її виконавською, педагогічною та громадською діяльністю.

Висновки. Отже, творчий шлях З. Лур'є довжиною в сорок п'ять років розпочався саме тоді, коли балетний театр України переживав активний період свого становлення й розвитку. Артистка пройшла непростий шлях від стажистки до солістки балету. За 10 років роботи в Харківському театрі З. Лур'є виконала безліч ролей в оперних і балетних спектаклях: Одетта-Оділія в «Лебединому озері» П. Чайковського, Раймонда й Есмеральда в однойменних балетах О. Глазунова й Ц. Пуні, Медора в «Корсарі» А. Адама, Дива в «Золотому столітті» Д. Шостаковича. Артистка відзначилася сольними партіями в постановках «Йосип Прекрасний» та «У сонячних променях» С. Василенка, «Ференджі» Б. Яновського і в балеті «Пан Каньовський» на музику М. Вериківського. На київській сцені обдарування балерини розкрилося в образах Одетти-Оділії, принцеси Флоріни, Аврори, Зареми, Черкешенки, Лауренсії та Гаяне. З. Лур'є виконала різноманітні партії в українських комедійних і ліричних балетах. Це Горпина у спектаклі В. Йориша «Бісова ніч», Лілея в однойменному балеті К. Данькевича і Мавка в «Лісовій пісні» М. Скорульського. Роботи З. Лур'є були високо оцінені театральними оглядачами. В її виконавстві гармонійно поєднувалися танець і драматичний складник ролі. Трактуючи своїх героїв, заслужена артистка УРСР шукала власні оригінальні фарби для їхнього сценічного втілення. Своїм виконавським мистецтвом вона утвердила героїчний стиль у балетах того часу.

З. Лур'є приділяла особливу увагу українському національному репертуару, однак її партії в балетах «Пан Каньовський», «Бісова ніч», «Лісова пісня» висвітлені недостатньо й потребують подальших наукових пошуків.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Васильєва, А. (1969, 12 листопада). Чарівниця танцю. *Вечірній Київ*.
- Гозенпуд, А. (1938, 15 мая). О романтическом балете («Бахчисарайский фонтан» на сцене Киевского ордена Ленина театра оперы и балета). *Советская Украина*.
- Гозенпуд, А. (1945, 30 червня). «Лілея». *Радянське мистецтво*.
- Григорович, Ю. (Ред.). (1981). *Балет: Энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия.
- Губин, Д. (2010, 12 октября). Школа Тальори. *Одна родина*. Взято из <https://odnarodyna.org/content/shkola-talori>.
- Зіхлінська, Л. (1969, 16 листопада). Сорок п'ять років в балеті. *Культура і життя*.
- Кравчук, С. (1937, 2 березня). «Лебедине озеро». *Більшовик*.
- Кротевич, Є. (1938, 13 листопада). «Кавказький полонений». *Літературна газета*.
- Легка, С. (2018). Балет П. Чайковського «Лускунчик» у хореографічних інтерпретаціях українських балетмейстерів 1950-х рр. В *Хореографічні мистецькі, педагогічні та наукові школи України та світу*, Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (с. 57-61). Київ: Видавничий центр КНУКіМ.
- Личное дело заслуженной артистки УССР Лурье Зинаиды Михайловны (Фонд 573, Описание 2, Дело 14). Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины, Киев.
- Лур'є, З. (1968, 28 червня). Життя в балеті. *Молода гвардія*.
- Лурье, З., & Мизуч, Г. (1948, 30 июня). Заметки о балете. *Бугская заря*.



- Савінов, Б. (1939). Лур'є – Зарема. *Театральна декада*, 31.
- Станішевський, Ю. (2002). *Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка: Історія і сучасність*. Київ: Музична Україна.
- Театральна декада*. (1938, 21–30 листопада), 32.
- Туркевич, В. (1999). *Хореографічне мистецтво України у персоналіях: Біобібліографічний довідник*. Київ: Біографічний інститут НАН України.
- Чаговец, В. (1939, 27 ноября). «Лауренсия». *Советская Украина*.
- Чепалов, А. (2012). *Записки «Призрака оперы»*. Харьков: Золотые страницы.
- Шелюбський, М. (1938, 16 травня). «Бахчисарайський фонтан». *Пролетарська правда*.

REFERENCES

- Chagovets, V. (1939, November 27). "Laurensiia". *Sovetskaia Ukraina* [in Russian].
- Chepalov, A. (2012). *Zapiski "Prizraka opery"* [Notes "The Phantom of the Opera"]. Kharkiv: Zoloty stranitcy [in Russian].
- Gozenpud, A. (1938, May 15). O romanticheskomo balete ("Bakhchisaraiskii fontan" na stscene Kievskogo ordena Lenina teatra opery i baleta) [About the romantic ballet ("Bakhchisarai Fountain" on the stage of the Kiev Opera and Ballet Theater)]. *Sovetskaia Ukraina* [in Russian].
- Grigorovich, Iu. (Ed.). (1981). *Balet: Entciklopediia* [Ballet: Encyclopedia]. Moscow: Sovetskaia entciklopediia [in Russian].
- Gubin, D. (2010, October 12). Shkola Talori [Talori School]. *Odna rodina*. Retrieved from <https://odnarydina.org/content/shkola-talori> [in Russian].
- Hozenpud, A. (1945, June 30). "Lileia" ["Lily"]. *Radianske mystetstvo* [in Ukrainian].
- Kravchuk, S. (1937, March 2). "Lebedyne ozero" ["Swan Lake"]. *Bilshovyk* [in Ukrainian].
- Krotevych, Ye. (1938, November 13). "Kavkazkyi polonenyi" ["Caucasian Captive"]. *Literaturna hazeta* [in Ukrainian].
- Lehka, S. (2018). Balet P. Chaikovskoho "Luskunchyk" u khoreohrafichnykh interpretatsiakh ukrainskykh baletmeisteriv 1950-kh rr. [Ballet "Nutcracker" by P. Tchaikovsky in choreographic interpretations of Ukrainian choreographers of the 1950's.]. In *Khoreohrafichni mystetski, pedahohichni ta naukovi shkoly Ukrainy ta svitu*, Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (pp. 57-61). Kyiv: KNUKIM Publishing [in Ukrainian].
- Lichnoe delo zasluhennoi artistki USSR Lure Zinaidy Mikhailovny [Personal file of the Honored Artist of the USSR Lure Zinaida Mikhailovna] (Fund 573, Inventory 2, File 14). Central State Archive of Literature and Arts of Ukraine, Kyiv [in Russian].
- Lur'ie, Z. (1968, June 28). Zhyttia v baleti [Life in ballet]. *Moloda hvardiia* [in Ukrainian].
- Lure, Z., & Mizuch, G. (1948, June 30). Zametki o balete [Ballet Notes]. *Bugskaia zaria* [in Russian].
- Savinov, B. (1939). Lur'ie – Zarema. *Teatralna dekada*, 31 [in Ukrainian].
- Sheliubskiy, M. (1938, May 16). "Bakhchysaraiskyi fontan" ["Bakhchisarai Fountain"]. *Proletarska Pravda* [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2002). *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy im. T. Shevchenka: Istorii i suchasnist* [Taras Shevchenko National Opera and Ballet Theatre of Ukraine: History and Present]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Turkevych, V. (1999). *Khoreohrafichne mystetstvo Ukrainy u personaliiakh: Biobibliohrafichni dovidnyk* [Choreographic Art of Ukraine in Personals: Bibliographic Reference]. Kyiv: Biohrafichnyi instytut NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Vasylieva, A. (1969, November 12). Charivnytsia tantsiu [Dance charm]. *Vechirni Kyiv* [in Ukrainian].
- Zikhlinska, L. (1969, November 16). Sorok p'iat rokov v baleti [Forty five years in ballet]. *Kultura i zhyttia* [in Ukrainian].



УДК 792.82:7.071.2-055.1(477)
DOI: 10.31866/2616-7646.2.1.2019.172183

МАЙСТРИ ЧОЛОВІЧОГО ТАНЦЮ НА УКРАЇНСЬКІЙ БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ У ВІТЧИЗНЯНОМУ НАУКОВОМУ ДОРОБКУ

Горшунова Олена Ігорівна,
аспірантка,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-1550-8996>,
elena_ballerina@ukr.net

Мета дослідження – виявити проблемні положення в доробку вітчизняних науковців щодо створення виконавцями-чоловіками хореографічного образу на українській балетній сцені. **Методологія.** Основними методами дослідження є порівняльний (для аналізу різних інтерпретаційних стратегій розвитку чоловічого танцю у вітчизняному балеті), історичний (для створення типологічних характеристик цього явища в різні історичні періоди), мистецтвознавчий (дансологічний) для виявлення причин еволюції конкретних виконавських прийомів. **Наукова новизна.** Уперше проаналізовано студії українських дослідників стосовно виконавських принципів чоловічого танцю, запропоновано власний підхід до цієї проблеми в історичному та художньо-практичному аспектах. **Висновки.** Дослідження українських балетознавців минулих десятиліть зазвичай схиляються до метафоричної описовості, переважаності загальними характеристиками без урахування конкретних особливостей виконання одного й того ж академічного па різними артистами, тому виявити будь-які виконавські прийоми в артистів балету різних шкіл та поколінь майже неможливо. Зусилля науковців у вивченні чоловічого танцю були зосереджені на таких проблемах, як суто акторські засоби виражальності, взаємодії балетмейстера та виконавця як інтерпретатора його задуму, а також відповідність стилю виконання традиціям певної школи (переважно ваганівської та її київського відгалуження). При цьому залишилися майже нерозкритими особливості інтерпретації чоловічих ролей у різні історичні часи (від початку хореодрами до постнеокласики).

Ключові слова: хореографічне мистецтво України; хореографічна освіта; чоловічий танець на балетній сцені; хореографічний образ.



**МАСТЕРА
МУЖСКОГО ТАНЦА
НА УКРАИНСКОЙ
БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ
В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ НАУЧНЫХ
НАРАБОТКАХ**

Горшунова Елена Игоревна,
аспирантка,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0002-1550-8996>,
elena_ballerina@ukr.net

**MASTERS
OF MEN'S DANCE
ON UKRAINIAN
BALLET SCENE
IN DOMESTIC ACADEMIC
ACHIEVEMENTS**

Olena Gorshunova,
postgraduate,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-1550-8996>,
elena_ballerina@ukr.net

Цель исследования – выявить проблемные положения в работах отечественных ученых в отношении создания исполнителями-мужчинами хореографического образа на украинской балетной сцене. **Методология.** Основными методами исследования является сравнительный (для анализа различных интерпретационных стратегий развития мужского танца в отечественном балете), исторический (для создания типологических характеристик этого явления в разные исторические периоды), искусствоведческий (дансологический) для выявления причин эволюции конкретных исполнительных приемов. **Научная новизна.** Впервые проанализированы штудии украинских исследователей в отношении исполнительских принципов мужского танца, предложено собственный подход к этой проблеме в историческом и художественно-практическом аспектах. **Выводы.** Исследования украинских балетоведов прошлых десятилетий обычно сводятся к метафорической описательности, перезагруженности общими характеристиками без учета конкретных особенностей исполнения одного и того же академического па различными артистами. Поэтому выделить какие-либо исполнительские приемы у артистов балета разных школ и поколений почти невозможно. Усилия ученых в изучении мужского танца были сосредоточены на таких проблемах, как чисто актерские средства выразительности, взаимодействие балет-

The purpose of the article is to identify problematic situations in the works of Ukrainian scientists regarding the creation of a choreographic image by male performers on the Ukrainian ballet scene. **Methodology.** The main research methods are comparative (to analyze various interpretative strategies for the development of male dance in domestic ballet), historical (to create typological characteristics of this phenomenon in different historical periods), art criticism (dancological) to identify the causes of the evolution of specific performance techniques. **Scientific novelty.** For the first time, studies by Ukrainian researchers in relation to the performance principles of male dance have been analyzed, their own approach to this problem in the historical and artistic and practical aspects has been proposed. **Conclusions.** Ukrainian ballet scholars studies of the past decades usually boil down to metaphorical descriptiveness, reloading with general characteristics without taking into account the specific features of the performance of the same academic pas by various artists. Therefore, it is almost impossible to distinguish any performing techniques from ballet dancers of different schools and generations. The efforts of scientists in the study of male dance were focused on such issues as purely acting means of expressiveness, the interaction of the choreographer and performer as an interpreter of his design, as well as matching the style of performing the traditions of a particular school (mainly Vaganov



мейстера и исполнителя как интерпретатора его замысла, а также соответствие стиля выполнения традициям той или иной школы (в основном вагановской и ее киевского ответвления). При этом остались почти нераскрытыми особенности интерпретации мужских ролей в разные исторические периоды (от начала хореодрамы до постнеоклассики).

Ключевые слова: хореографическое искусство Украины; хореографическое образование; мужской танец на балетной сцене; хореографический образ.

and its Kyiv branch). At the same time, the features of the interpretation of male roles in different historical periods (from the beginning of the choreodrama to post-neoclassicism) remained almost undisclosed.

Keywords: choreographic art of Ukraine; choreographic education; male dance on the ballet scene; choreographic image.

Актуальність теми дослідження. Балетне мистецтво України у ХХ ст. пройшло складний шлях становлення від напіваматорського наслідування європейських та російських зразків академічного танцю, певної сублімації характерного та бального танцю до визначних творчих досягнень, визнаних у світовій хореографії. Значну роль у цих процесах відгравали й відіграють танцівники-чоловіки, котрі, зокрема, виражають такі риси національного характеру, як бойовитість і темпераментну вдачу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Найбільш фундаментальні дослідження українського балету (в тому числі специфіки чоловічого танцю) представляє спадщина Ю. Станішевського. Останнім часом виник інтерес до конкретних персоналій (які вже закінчили сценічну кар'єру) в царині чоловічого академічного танцю з боку молодих дослідників, що є показовим для низки дисертаційних робіт – К. Бортник (2012), Є. Коваленко (2017) й ін.

Мета дослідження – виявити проблемні положення в доробку вітчизняних науковців щодо створення виконавцями-чоловіками хореографічного образу на українській балетній сцені.

Виклад основного матеріалу. Розмаїття майстрів чоловічого танцю висунуло артистичне покоління 1940–50-х рр., про яке писав Ю. Станішевський (1999) у передмові до довідника В. Туркевича «Хореографічне мистецтво України в персоналіях». Тут і «танцівник благородної академічної манери Микола Апухтін, і сповнений емоційної наснаги, карколомної віртуозності й високопластичної культури Анатолій Белов, і актор психологічно переконливих хореографічних образів Роберт Клявін, і романтично окрилений, поривчастий та по-юнацькому ліричний Федір Баклан, і майстер колоритних танцювальних характерів, запальний виконавець народних танців і драматично насичених ролей Борис Степаненко, і сповнені експресії Олександр Сегаль та Микола Новиков» (Станішевський, 1999, с. 15-16). Серед блискучого сузір'я танцівників кінця 1950-х – початку 1970-х рр. Ю. Станішевський виокремлює насамперед Геннадія Баукіна, характеризуючи його як «натхненного лірика й темпераментного артиста, справжнього майстра дуетного танцю». Дослідник виділяє також «стрімкого, легкого, мов весняний вітер, віртуозного Валерія Парсегова, який восени 1964 р. вразив Париж і одержав



на Міжнародному фестивалі гран-прі та Премію імені Вацлава Ніжинського як кращий танцівник світу. Цією ж престижною премією було відзначено і майстра академічної, класичної форми, першокласного партнера Валерія Ковтуна» (Станішевський, 1999, с. 17). У цей перелік мистецтвознавець включає Веаніра Круглова з притаманною йому «широкою і мужньою піднесеністю хореографічного малюнку» і підкреслює непересічні якості інших майстрів української балетної сцени, як-от «безпосередність, романтичну окриленість» Євгена Косменка, «щирість, емоційну щедрість» Вадима Авраменка, який став одним із провідних педагогів хореографічного училища, дбайливим вихователем юних танцівників – переможців відомих міжнародних конкурсів» (Станішевський, 1999, с. 17).

Ю. Станішевський також характеризує «зовнішню стриманість і внутрішній драматизм» ролей Валерія Некрасова, «піднесений романтизм» Віктора Рибія, «артистичну вдумливість» Сергія Лукіна, який «ретельно осмислював і відшліфував кожний епізод». Віктора Литвинова (згодом талановитого балетмейстера. – О. Г.) Ю. Станішевський називає «майстром пластичного перевтілення й гострого, сповненого експресії сценічного малюнку в кожній партії чи то класичного, чи то сучасного репертуару», Юрія Тарасова – «запальним характерним танцівником», а виконавську манеру Вадима Федотова «благородною, величавою та героїчною» (Станішевський, 1999, с. 17).

Особливу нішу в чоловічому виконавському мистецтві київського балету дослідник відводить Миколі Прядченку, який майже три десятиліття танцював на головній столичній сцені, та виокремлює його «лірико-романтичний пафос, граничну музикальність, прозору чистоту академізму й художню витонченість натхненного танцю, що зачаровували в емоційно переконливих образах» (Станішевський, 1999, с. 17).

Серед майстрів чоловічого класичного танцю сьогодення (ці рядки Ю. Станішевський писав у 1999 р. – О. Г.) автор виокремлює Віктора Яременка, який «блискуче володіє іскрометною технікою, навальною енергією динамічних обертань, елевацією і благородною, вишуканою академічною манерою в дуетах» (Станішевський, 1999, с. 20). Відведено місце в цьому переліку виконавцям, які пережили період творчого становлення й витримали іспит на звання майстрів академічної балетної сцени: Максиму Моткову, Євгену Кайгородову, Анатолію Козлову, Дмитру Клявіну, Геннадію Жалу, Артему Дацишину, Денису Матвієнку та деяким іншим тоді молодим виконавцям (Станішевський, 1999, с. 20).

Переконливим є висновок дослідника щодо вагової ролі балетмейстерів у становленні виконавського почерку талановитих виконавців, які не тільки відтворювали пластичний малюнок ролі, а й здійснювали індивідуальний художній внесок у їхню хореографічну партитуру. Це стосується оригінальних властивостей доробку таких визначних хореографів, як Анатолій Шекера, Генріх Майоров, Роберт Клявін, Валерій Ковтун та деяких інших балетних митців, котрі від виконавської практики перейшли до створення хореографічних вистав, очоливши балетну трупі Національної опери.

Звичайно, цитована стаття Ю. Станішевського, написана наприкінці ХХ ст., сьогодні потребує переосмислення та іншої оцінювальної стратегії.

Так, київська дослідниця Є. Коваленко у дисертації здійснила аналіз виконавського стилю української хореографічної школи, що є неможливим без урахуван-



ня основних положень педагогічної системи А. Ваганової, описаних і розвинутих її ученицями (В. Костровицька, Н. Базарова, В. Мей), українськими педагогами Г. Березовою, Л. Зіхлінською, Л. Цветковою та ін. Це ж стосується й методики чоловічого класичного танцю, розробленої відомими педагогами (М. Тарасов, П. Пестов, А. Мессерер та ін.). Але найбільш цікавим та оригінальним у дослідженні Є. Коваленко є погляд на роботу балетного артиста як драматичного виконавця. У цій сфері, наголошує Є. Коваленко, «виявляється парадокс своєрідного експериментаторського спрямування академізму: саме збереження умовностей, опосередковане ними бачення реальності забезпечує особливі, експериментальні умови для реалізації творчих завдань. Не відмова від умовностей, а відмова від спокус позбутися їх становить експериментальну умову, з якою діє академізм» (Коваленко, 2017b, с. 32).

У багатьох своїх роботах Є. Коваленко пробує визначити наскрізні елементи сценічної підготовки актора та чинники, що виявляють суголосність із завданнями підготовки артистів балету. Проте, з іншого боку, наголошує дослідниця, «специфіка професії балетного артиста полягає в тому, що протягом усього свого сценічного життя він не припиняє вчитися і кожен його день починається з обов'язкового уроку класичного танцю» (Коваленко, 2017b, с. 32). До цього треба додати, що дисципліна «акторське мистецтво» вивчається факультативно, і її завдання – отримати додаткові, а не першочергові навички в опануванні професією артиста балету.

Є. Коваленко не першою проводить аналіз феномену акторської творчості в балетному театрі. Раніше подібною проблемою займалася М. Татаренко (2014) в рамках дослідження «Специфіка акторського мистецтва в балетному театрі». Стверджуючи, що навколо акторської індивідуальності танцівника нині точиться багато суперечок теоретиків і практиків хореографічного мистецтва (їх насамперед цікавить, як і в чому вона виражається та які шляхи її виявлення), М. Татаренко (2014) зауважує: «У більшості випадків фахівці погоджуються з думкою, що яскравих самобутніх артистів стає в хореографічному мистецтві все менше. Задля виявлення причин подібних процесів необхідно сформулювати особливості феномену акторського мистецтва в балетному театрі... його специфіку в умовах хореографічного мистецтва, зокрема балетного театру, а також місце та роль акторського мистецтва в системі виражальних засобів балетного театру» (с. 181). Ортодоксальні теоретики мистецтва насамперед згадують у якості зразкового посилання систему К. Станіславського, проте авторка своєчасно наводить думку великого реформатора сучасної драматичної сцени, який зауважив: «у балеті все не як у нас; все зовсім інше; інша пластика, інша грація, інший ритм, жест, хода, рухи – усе, усе інше» (Станіславский, 1954, с. 90).

Про тісний взаємозв'язок балетмейстерського задуму та пов'язані з цим інтерпретаторські варіанти свідчить аналіз двох балетних вистав «Камінний господар» на музику В. Губаренка в постановці київських та харківських митців. Про виставу А. Шекери в Києві М. Гордійчук розмірковував: «головний герой – людина надто безвольна, позбавлена ясних прагнень і мети. Він непевний у діях, пасивний у здійсненні важливого життєвого кроку. Найбільш дивним і невинуватим у поведінці Дон Жуана є те, що йому протягом майже всієї вистави доводиться відбиватися від надмірно “агресивних” залицяльниць». Далі відомий критик та



музикознавець стверджував, що «в акторському виконанні досвідченого артиста В. Некрасова і молодого танцівника В. Ковтуна пристрасний, відважний і романтичний “лицар волі і кохання” поставав напрочуд безвольним, байдужим і якимось цнотливим юнаком, до якого чіплялися настирливі жінки» (Гордійчук, 1969).

О. Чепалов (2014) зробив такий висновок про харківську виставу: «У кожній зустрічі з новою коханою пластика Дон Жуана збагачувалася інтонаціями танцювального малюнка партії цієї героїні. Відбувалася дивна річ – віроломний і відчайдушний іспанський гранд, зневажаючи “світ” і над усе шануючи волю, не проносить крізь бурхливе життя своє кредо, а слухняно підпорядковує його чужим життєвим ідеалам. Таке танцювальне трактування певною мірою спрощувало складний і суперечливий образ Дон Жуана» (с. 44).

Провівши аналіз мемуарів та наукових праць, можна вести мову про ключову роль соліста балетної вистави як носія та виразника філософії твору. Доходимо висновку, що актуальність сприйняття часопростору балету, самоцінність миттєвості виявляється тут зазвичай у переживаннях артистів, зумовлюючи значущість особистісного чинника. Базуючись на працях попередників, можна виявити нові особливості творчого процесу соліста балету, роль у цьому процесі балетмейстера, педагога-репетитора, а також результатів самостійної роботи артиста. Дуже важливим є аспект передавання артистом своїх особистісних рис створюваному сценічному образу. Ці обставини передують визначенню, за словами Є. Коваленко, «ідеального образу» як основи для створення характерів персонажів. Зазвичай же проблема створення цілісного характеру в балетній виставі аналізується з точки зору зовнішньої характерності персонажа, для чого залучається науковий апарат характерології, історія уявлень про перевтілення актора в роль. Зокрема, Є. Коваленко зробила висновки про «рутинні моменти як аспекти кордебалету (де кінцевим результатом має бути ідеальна синхронність виконання, що веде до нівелювання творчої індивідуальності), про сторонній контроль і самоконтроль під час спектаклів. Матеріали для таких спостережень і висновків дають педагогічна і репетиційна практика Національної опери України» (Коваленко, 2017а, с. 19).

Як найбільш характерний та позитивний приклад такої роботи Є. Коваленко бере практику – одного із провідних педагогів-репетиторів Національної опери старшого покоління В. Круглова, який був партнером В. Калиновської, О. Потапової, А. Гавриленко та інших видатних балерин. Творча діяльність В. Круглова (і виконавська, і педагогічна) «мала неоціненне значення для розвитку українського чоловічого балетного мистецтва, утверджуючи єдність віртуозності та артистизму. Серед численних учнів В. Круглова – педагоги-репетитори Національної опери М. Прядченко, А. Козлов, М. Міхєєв, балетмейстер Національної опери В. Яременко» (Коваленко, 2017а, с. 10).

Особливо цінні висновки наводяться в підрозділі дисертації Є. Коваленко «Розвиток професійної балетної освіти у взаєминах театру і школи». Тут на основі відомих матеріалів (Ю. Станішевський, П. Білаш, Н. Горбатова) висвітлено процес розвитку творчої практики та доведено необхідність передання досвіду задля інтенсивного розвитку хореографічної педагогіки, що практично було реалізовано в 1934 р.: при Київському театрі опери та балету створено балетну студію, а на її базі в 1938 р. – хореографічний технікум, який став у 1941 р. Київським державним хореографічним училищем (КДХУ) – першим в Україні державним закла-



дом з підготовки професійних артистів балету. Першим керівником училища був заслужений артист України Б. Таїров, а в 1944–1966 рр., коли театр повернувся з евакуації, – заслужена артистка України Г. Березова. Згодом керівниками училища в різні роки були народні артистки України А. Васильєва, Г. Кирилова, лауреат премії ім. А. Павлової Т. Таякіна, Г. Кушнірова, а також В. Петрін, Д. Клявін, а з 2012 р. – Нобухіро Терада.

У процесі створення КДХУ та становлення Київського державного театру опери і балету відбувалося плідне взаємозбагачення досвідом носіїв різних педагогічних та артистичних традицій (Г. Березова, А. Васильєва, А. Яригіна, В. Чабукіані, Л. Жуков, А. Мессерер та ін.), засвідчуючи чинність принципу єдності виконання і виховання в балеті (Коваленко, 2017а, с. 18).

Іншим продовжувачем традицій достеменного класичного танцю (переважно йдеться про чоловічу техніку) Є. Коваленко називає В. Денисенка, висвітлюючи у відповідному розділі принципи композиції екзерсису, а також специфічні риси театрального уроку класичного танцю (класу) цього майстра порівняно з уроком у хореографічному училищі. Істотно, що В. Денисенко, який працює педагогом КДХУ з 1964 р., виховав понад 300 танцівників, серед яких зірки балету, сформував свою педагогічну систему, котра потребує осмислення. В. Денисенко веде клас удосконалення солістів балету в Національній опері. На прикладі його педагогічної практики можна простежити специфічні особливості композиції театральних уроків класичного танцю. Насамперед, це «темپ, інтенсивність навантаження, орієнтація на вимоги поточного репертуару, поєднання дисципліни з атмосферою творчості, елементи артистизму. Композицію уроку В. Денисенка характеризує системний підхід, цілеспрямованість, що виражається в розвитку окремого хореографічного елемента-лейтмотиву, який поступово повторюється та ускладнюється в одній комбінації, в кількох комбінаціях упродовж тижня від першого до останнього дня» (Коваленко, 2017а, с. 8).

Важливим видається висновок дослідниці про виникнення в результаті такого унікального доробку наскрізного розвитку, що об'єднує урок (клас) зі сценічною виставою. Адже учнями В. Денисенка в різні роки були: М. Прядченко, С. Лукін, І. Погорілий, А. Кучерук, А. Козлов, С. Бережной, М. Ковмір, В. Литвинов, В. Федотов, В. Писарев, Д. Клявін, М. Міхеєв, М. Мотков, Є. Кайгородов, І. Мамонов, М. Білоцерковський, О. Шаповал, О. Гамаюнов, Я. Іваненко, І. Буличов, Н. Терада (Японія), О. Стоянов та багато інших. В. Денисенко, як вихованець Московського хореографічного училища, прищеплює своїм учням кращі традиції балетного виконавства своїх учителів (М. Тарасов, О. Пушкін). Багато учнів В. Денисенка стали педагогами Національної опери (М. Прядченко, А. Козлов, М. Міхеєв, М. Мотков, Є. Кайгородов), В. Литвинов – нині балетмейстер Національної опери, Н. Терада – з 2012 р. художній керівник КДХУ.

Характерним є й те, що українські танцівники стають провідними солістами таких уславлених балетних труп світу, як Американський театр балету (М. Білоцерковський), Лондонський королівський балет Ковент-Гарден (І. Путров, С. Полунін), Маріїнський театр (Д. Матвієнко, Л. Сарафанов та ін.).

Артист балету та педагог С. Афанасьєв (2015) у своїй роботі теж помічає, що 1960–1970-ті рр. стали для київської балетної сцени «періодом великих артистичних досягнень одразу кількох поколінь яскравих представників вітчизняної



школи класичного танцю. Поряд із досвідченими виконавцями – М. Апухтіним, Г. Баукіним, В. Кругловим, В. Парсеговим та іншими – набувала сценічного досвіду молода зміна, а згодом майбутні зірки українського балету – Є. Косменко, С. Лукін, В. Федотов, В. Яременко та ін.» (с. 91).

На цьому ж наполягає дослідниця В. Кондратюк (2017), водночас акцентуючи увагу на очевидних причинах такої активності – появі балетів, створених українськими композиторами та поставлених вітчизняними хореографами. Дійсно, на балетних сценах України було поставлено твори, у яких поєднувалася народна сценічна хореографія із класичною. А це дало чималий простір для реалізації виконавських можливостей, побудованих на традиційній техніці українського національного балету в синтезі з академічними засадами танцювальної культури. Нова симфонічна балетна музика вітчизняних композиторів – не просто щиро танцювальна, а психологічно насичена й контрастна – вимагала створення відповідних танцювальних образів великого емоційного та смислового навантаження, що давало змогу підняти на новий щабель драматургію балету як повноцінного сценічного твору.

До таких зразків авторка статті відносить першу постановку балету «Тіні забутих предків» В. Кирейка, здійснену на львівській сцені балетмейстером Т. Рамоною, а також «Досвітні вогні» за творами Лесі Українки на музику Л. Дичко, «Відьму» за творами Т. Шевченка на музику В. Кирейка, «Каменярі» за творами І. Франка, «Лілею» К. Данькевича балетмейстера А. Шекери. «Наслідком цих процесів, – стверджує В. Кондратюк, – стало виникнення нової багатозначної танцювальної стилістики, що синтезувала в собі виразність класичного та народного українського танцю. Звертаючись до національної тематики, українські балетмейстери затверджували власний почерк у використанні традиційних танцювальних засобів» (Кондратюк, 2017, с. 209).

Балетмейстер-постановник і хореограф створюють виставу, а репетиторам випадає наповнювати її тим, що є найголовнішим у балетному мистецтві – «художньою досконалістю виконання партії чи балетного номера, щоб кожне па чи масова сцена вигравали в усій довершеності танцювального малюнку. Для цього треба щонайменше піклуватися, думати, переживати, і ще володіти глибокими знаннями про можливості людського тіла... Це, зазвичай, формується як синтез власного артистичного досвіду та педагогічних здібностей. Треба вміти не тільки показати хореографічну комбінацію, але й пояснити її значення в контексті сюжету балетної вистави, змісту хореографічного номера тощо» (Туркевич, 2015, с. 34).

М. Міхеєв, на думку В. Туркевича, чудово виявив такі здібності, коли отримав посаду репетитора й був залучений у процес підготовки до входження в репертуар молоді. Невдовзі саме йому доручили готувати солістів Національної опери України до Міжнародного конкурсу ім. С. Лифаря, який проходив у Донецьку в 2011 р. На цьому конкурсі гран-прі здобув його учень А. Писарєв, другу премію О. Стоянов, заохочувальну премію видатного українського балетознавця Ю. Станішевського вручили О. Скулкіну. Самого ж Міхеєва журі, яке очолював Ю. Станішевський, відзначило Дипломом кращого педагога конкурсу (Туркевич, 2015).

Висновки. Дослідження українських балетознавців минулого зазвичай схиляються до метафоричної описовості, перевантаженості загальними характерис-



тиками без урахування конкретики виконання одного й того ж академічного па різними артистами. Тому вирізнити будь-які виконавські прийоми в артистів балету різних шкіл та поколінь дуже проблематично. Зусилля науковців у вивченні чоловічого танцю були зосереджені на таких проблемах, як суто акторські засоби виражальності, на взаємодії балетмейстера та виконавця як інтерпретатора його задуму, а також на стильовій відповідності виконавським традиціям певної школи (переважно ваганівської та її київського відгалуження). У найкращих зразках доробку артистів балету-чоловіків утверджується єдність віртуозності й артистизму (В. Ковтун, М. Прядченко, Д. Клявін у Києві та солісти інших балетних труп України). При цьому досі залишаються майже нерозкритими особливості інтерпретації чоловічих ролей у різні історичні періоди (від початку хореодрами до постнеокласики), що є першочерговим завданням у подальшому дослідженні чоловічого танцю на вітчизняній балетній сцені. Необхідно також з наукових позицій театрознавства й дансології визначити місце і роль акторського мистецтва в системі виражальних засобів балетного театру.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Афанасьев, С. (2015). До історії київської школи чоловічого балетного виконавства: 60-70-ті роки ХХ століття. *Культура і сучасність*, 2, 87-92.
- Бортник, К.В. (2012). *Рецепції культурних героїв у постановках українських хореографів другої половини ХХ ст.* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Харківська державна академія культури, Харків.
- Гордійчук, М.М. (1969, Липень 20). Щоб розквітли всі барви. *Культура і життя*.
- Коваленко, Є.І. (2016). Соліст балету як інтерпретатор ролі: результати опитування. В *Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу*, Матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції (с. 55-56). Київ: Інститут культурології НАМ України.
- Коваленко, Є.І. (2017а). *Балетне мистецтво Національної опери України 1991–2015 рр.: виконавські традиції, творчі постаті, вистави.* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Київ.
- Коваленко, Є.І. (2017б). *Балетне мистецтво Національної опери України 1991–2015 рр.: виконавські традиції, творчі постаті, вистави.* (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Київ.
- Кондратюк, В.Ю. (2017). Стилістичні особливості балетних вистав другої половини ХХ століття на прикладі творчості Валерія Ковтуна. *Мистецтвознавчі записки*, 32, 206-212.
- Станиславский, К.С. (1954). *Собрание сочинений.* (Т. 1.). Москва: Искусство.
- Станішевський, Ю.О. (1999). Танцювальне мистецтво України в іменах і датах. В Туркевич В.Д. *Хореографічне мистецтво України в персоналіях* (с. 4-21). Київ: Біографічний інститут НАН України.
- Татаренко, М.Г. (2014). Специфіка акторського мистецтва в балетному театрі. *Вісник НАКККіМ*, 3, 180-185.
- Туркевич, В.Д. (2015). Микола Міхеев: «Прийшов час віддавати...». *Танец в Украине и мире*, 10, 34-35.



Чепалов, О.І. (2014). Балет «Камінний господар» («Дон Жуан») Віталія Губаренка і його хореографічне втілення на українській сцені. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2, 42-49.

REFERENCES

- Afanasiev, S. (2015). Do istorii kyivskoi shkoly cholovichoho baletnoho vykonavstva: 60-70-ti roky XX stolittia [To the history of the Kiev school of male ballet performances: 60-70-ies of the twentieth century]. *Kultura i suchasnist*, 2, 87-92 [in Ukrainian].
- Bortnyk, K.V. (2012). *Retseptsi kulturnykh heroiv u postanovkakh ukrainskykh khoreohrafov druhoi polovyny XX st.* [Reception of cultural heroes in productions of Ukrainian choreographers of the second half of the XX century]. (Extended abstract of candidate's thesis). Kharkivska derzhavna akademiia kultury, Kharkiv [in Ukrainian].
- Chepalov, O.I. (2014). Balet "Kaminnyi hospodar" ("Don Zhuan") Vitaliia Hubarenka i yoho khoreohrafichne vtilennia na ukrainskii stseni [Ballet "The Stone Host" (Don Giovanni) by Vitaliy Hubarenko and his choreographic embodiment on the Ukrainian stage]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2, 42-49 [in Ukrainian].
- Hordiichuk, M.M. (1969, July 20). Shchob rozkvitly vsi barvy [To blossom all the colors]. *Kultura i zhyttia* [in Ukrainian].
- Kondratiuk, V.Yu. (2017). Stylistychni osoblyvosti baletnykh vystav druhoi polovyny XX stolittia na prykladi tvorchosti Valerii Kovtuna [Stylistic features of ballet performances of the second half of the twentieth century on the example of Valeriy Kovtun's creativity]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 32, 206-212 [in Ukrainian].
- Kovalenko, Ye.I. (2016). Solist baletu yak interpretator roli: rezultaty opytuvannia [Ballet Soloist as a Role Interpreter: Survey Results]. In *Interpretatsiia yak instrument kulturolohichnoho dyskursu* [Interpretation as an instrument of culturological discourse], Proceedings of the All-Ukrainian Conference Title (pp. 55-56). Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy [in Ukrainian].
- Kovalenko, Ye.I. (2017a). *Baletne mystetstvo Natsionalnoi opery Ukrainy 1991–2015 rr.: vykonavski tradytsii, tvorchy postati, vystavy* [Ballet Art of the National Opera of Ukraine in 1991-2015. Performing traditions, creative figures, plays]. (Extended abstract of candidate's thesis). Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, Kyiv [in Ukrainian].
- Kovalenko, Ye.I. (2017b). *Baletne mystetstvo Natsionalnoi opery Ukrainy 1991–2015 rr.: vykonavski tradytsii, tvorchy postati, vystavy* [Ballet Art of the National Opera of Ukraine in 1991-2015. Performing traditions, creative figures and plays]. (Candidate's thesis). Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, Kyiv [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu.O. (1999). Tantsiuvalne mystetstvo Ukrainy v imenakh i datakh [Dance Art of Ukraine in names and dates]. In Turkevych V.D. *Khoreohrafichne mystetstvo Ukrainy v personaliiakh* [Choreographic art of Ukraine in personalities] (pp. 4-21). Kyiv: Biohrafichniy instytut NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Stanislavskii, K.S. (1954). *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. (Vol. 1). Moscow: Iskustvo [in Russian].
- Tatarenko, M.H. (2014). Spetsyfika aktorskoho mystetstva v baletnomu teatri [Specificity of acting in the ballet theater]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 3, 180-185 [in Ukrainian].
- Turkevych, V.D. (2015). Mykola Mikheiev: "Pryishov chas viddavaty..." [Nikolay Mikheev: "It's time to give ..."]. *Tanets v Ukrainy y myre*, 10, 34-35 [in Ukrainian].



УДК 793.3:394.3(477.54/.62)
DOI: 10.31866/2616-7646.2.1.2019.172185

ДОСВІД ЕТНОХОРЕОЛОГІЇ В ОПАНУВАННІ СТИЛІСТИКИ СЛОБОЖАНСЬКОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРУ

Мостова Ірина Сергіївна,
викладачка,
Харківська державна академія культури,
Харків, Україна,
<https://orcid.org/0000-0003-3377-235X>,
pisergeevna2808@gmail.com

Мета дослідження – проаналізувати й систематизувати передові методологічні розроблення в галузі етнохореології в контексті їх застосування під час концептуалізації стилістики слобожанського танцювального фольклору. **Методологія.** З огляду на історико-культурологічні особливості слобожанського танцювального фольклору як феномену української традиційної культури основними стали теоретичний, системний, аналітичний та культурологічний методи дослідження, які дали змогу опанувати методологічні досягнення в галузі етнохореології та виявити можливості їхнього використання в процесі дослідження танцювального канону Слобожанщини. **Наукова новизна** статті полягає в екстраполяції новітніх методів етнохореології відомих вітчизняних та зарубіжних етнохореологів під час дослідження стилістичних особливостей фольклорних танців Слобожанщини. Уперше проаналізовано алгоритм використання новітніх етнохореологічних методів у процесі опанування стилістикою слобожанського танцювального канону. **Висновки.** Проаналізовано передові досягнення українських, канадських, європейських та вірменських вчених у галузі етнохореології, специфіка яких полягає у використанні методологічних принципів математики, лінгвістики та музикології (термінологічні, квалітативні, квантитативні методи дослідження). Виявлено особливості впровадження методології суміжних видів мистецтв у процес дослідження стилістичних особливостей фольклорних танців різних етнічних та етнографічних груп населення, що полягає в необхідності створення чіткої хореографічної партитури, виведення «хореографічної стопи». Впроваджені новітні методологічні розробки дали підстави науково обґрунтувати концептуалізацію танцювального канону фольклорних танців Слобожанщини, що втілюється у композиції танцювального твору та характері виконання танцювальних рухів. Доцільність методологічних розробок підтверджена актуальними висновками щодо побутування типових ознак у стилістиці слобожанського танцювального фольклору.

Ключові слова: етнохореологічна методологія; стилістика фольклорного танцю; народний танець Слобожанщини; танцювальний канон.



ОПЫТ ЭТНОХОРЕОЛОГИИ В ОСМЫСЛЕНИИ СТИЛИСТИКИ СЛОБОЖАНСКОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

Мостовая Ирина Сергеевна,

преподаватель,

Харьковская государственная академия
культуры,

Харьков, Украина,

<https://orcid.org/0000-0003-3377-235X>,

pisergeevna2808@gmail.com

THE EXPERIENCE OF ETHNOCHOREOLOGY IN UNDERSTANDING THE STYLISTICS OF SLOBOZHANSKY DANCE FOLKLORE

Iryna Mostova,

lecturer,

Kharkiv State Academy of Culture,
Kharkiv, Ukraine,

<https://orcid.org/0000-0003-3377-235X>,

pisergeevna2808@gmail.com

Цель исследования – проанализировать и систематизировать передовые методологические разработки в области этнохореологии в контексте их применения во время концептуализации стилистики слобожанского танцевального фольклора. **Методология.** Учитывая историко-культурологические особенности исследования слобожанского танцевального фольклора как феномена украинской традиционной культуры, основными стали теоретический, системный, аналитический и культурологический методы исследования, которые позволили овладеть методологическими достижениями в области этнохореологии и определить возможности их использования в процессе исследования танцевального канона Слобожанщины. **Научная новизна** статьи заключается в экстраполяции новейших методов этнохореологии известных отечественных и зарубежных этнохореологов в ходе исследования стилистических особенностей фольклорных танцев Слобожанщины. Впервые проанализовано алгоритм использования новейших этнохореологических методов в процессе овладения стилистикой слобожанского танцевального канона. **Выводы.** Проанализированы передовые достижения украинских, канадских, европейских и армянских ученых в области этнохореологии, специфика которых заключается в использовании методологических принципов математики, лингвистики и музыкологии (терминологические, качественные, квантитативные, квантитативные методы исследования). Выявлены особенности внедрения методологии смежных видов

The purpose of the research is to analyze and systematize the advanced methodological developments in the field of ethnochoreology in the context of their use in the process of conceptualizing the Slobozhansky dance folklore stylistics. **Methodology.** Taking into account the historical and cultural studies of the Slobozhansky dance folklore as a phenomenon in Ukrainian traditional culture, the main methods were: theoretical, systemic, analytical, and cultural. The selected methods allowed to master the international methodological achievements in the field of ethnochoreology and to determine the possibilities of their use in the study of the dance canon of Slobozhanshchina. **The scientific novelty** of the article lies in the extrapolation of the newest methods of ethno-choreology of well-known domestic and foreign ethno-choreologists in the study of the stylistic features of the folklore dances of Slobozhanshchina. For the first time, the algorithm of using the newest ethno-choreological methods in the process of mastering the stylistics of the Slobozhansky dance canon was analyzed. **Conclusions.** The advanced achievements of Ukrainian, Canadian, European and Armenian scientists in the field of ethno-choreology, the specificity of which is to use the methodological principles of mathematics, linguistics and musicology (terminological, qualitative, quantitative research methods) are analyzed. The features of the introduction of the methodology of related arts in the process of research of the stylistic features of folklore dances of different ethnic and ethnographic groups of the population are revealed, which is the



искусств в процесс исследования стилистических особенностей фольклорных танцев разных этнических и этнографических групп населения, что заключается в необходимости создания четкой хореографической партитуры, выведения «хореографической стопы». Внедренные новейшие методологические разработки позволили научно обосновать концептуализацию танцевального канона фольклорных танцев Слобожанщины, который воплощается в композиции танцевального произведения и характере исполнения танцевальных движений. Целесообразность методологических разработок подтверждена актуальными выводами относительно бытования типичных признаков в стилистике слобожанского танцевального фольклора.

Ключевые слова: *этнохореологическая методология; стилистика фольклорного танца; народный танец Слобожанщины; танцевальный канон.*

need to create a clear choreographic score, deduce the “choreographic foot”. The newest methodological developments introduced allowed to scientifically substantiate the conceptualization of the dance canon of the folklore dances of Slobozhanshchina, which is embodied in the composition of the dance work and the nature of the performance of dance movements. The expediency of methodological developments is confirmed by current conclusions regarding the existence of typical features in the style of Slobozhanskyi dance folklore.

Keywords: *ethnorehorological methodology; stylistics of folklore dance; Slobozhanshchina folk dance; dance canon.*

Актуальність теми дослідження. Етнохореологія як наукова галузь перебуває в процесі становлення, тому розроблення методологічної бази для етнохореологічних досліджень потребує постійного вдосконалення. У більшості сучасних етнохореологічних працях використовується загальнонаукова методологія, а розроблення спеціальних наукових методик займає другорядні позиції. У контексті опанування новітніми методиками вивчення особливостей етнічних танців актуалізує також необхідність їх безпосереднього залучення до процесу виявлення стилістичних особливостей танцювального канону слобожанських народних танців. Опанування методологічним досвідом передових етнохореологічних шкіл допоможе робити висновки стосовно стилістики танцювального фольклору на новому культурологічному рівні.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Розгляд наукових матеріалів з теми наукової статті дає підстави визначити такі дві групи: публікації, де автори звертаються до розв'язання проблеми недосконалості теоретико-методологічних основ хореології та етнохореології; дослідження й публікації, у яких практично застосовуються новітні методологічні підходи у вивченні танцю.

До вирішення методологічних і теоретичних проблем хореології неодноразово звертався О. Чепалов, зокрема в статтях «Проблеми якості наукового дослідження та достеменності його фахової спеціалізації» (Чепалов, 2016), «Хореологія як наука: культурологічні та мистецтвознавчі аспекти» (Чепалов, 2018). Дослідник порушує актуальні проблеми розвитку хореології в Україні, акцентує увагу на потребі вироблення єдиного термінологічного апарата й теоретичної бази, актуалі-



зує важливість вивчення системи кодів зірних танцювальних практик. Д. Шариков у статтях «Стилістичні різновиди народного танцю в світі» (Шариков, 2014) та «Дефініція хореографічної культури: функції та система закономірностей існування» (Шариков, 2015) конкретизує деякі загальнонавчальні терміни, але його тлумачення потребують збільшення культурологічного складника. Вчений уточнює дефініції «хореографічна культура», «онтологія танцю» та «хореологія». До уточнення поняття «хореографічна культура» вдається і А. Підлипська в статті «Тенденції розвитку наукових досліджень у галузі хореографічної культури в Україні». Розробленням методологічної бази етнохореології, а також уточненням дефініції «етнохореологія» займалася Н. Чілікіна у статті «Проблематика сучасної хореографічної освіти» (Чілікіна, 2015), де розглянуто специфіку впровадження синергетичного методу й соматичного підходу в процес вивчення різних танцювальних практик.

Безпосереднім впровадженням новітніх методик та підходів у вивчення народних танців займалися і вітчизняні, і зарубіжні наукові школи. Під керівництвом А. Нагачевського сформувалася канадська школа української фольклористики. А. Нагачевський у статтях «Особливості української фольклористики в Канаді» (Нагачевський, & Маєрчик, 2010), «Від національного до видовищного: про відродження українського народного танцю в Канаді» (Нагачевський, 2010) активно впроваджував термінологічний метод. Метод квантитативного аналізу хореографічного твору використовувала Н. Саргсян у праці «Про квантитативний метод аналізу хореографічних і музичних елементів (на прикладі музико-кінетографічних партитур С. С. Джуджева та С. С. Лісіціан)» (Саргсян, 2016), «Методи аналізу хореографічного опусу засобами термінів, що використовуються у музикознавстві» (Саргсян, 2015), а також Т. Новак у монографії «Народний танець в польському культурному каноні. Зародження, генеза, зміни» (Новак, 2016) та в статті «Польські народні танці як культурний канон – виникнення, генеза, зміни» (Новак, 2018). Окреслені наукові методи та підходи досі не були використані під час дослідження стилістики фольклорних танців Слобожанщини.

Мета дослідження – проаналізувати й систематизувати передові методологічні розроблення в галузі етнохореології в контексті їх застосування під час концептуалізації стилістики слобожанського танцювального фольклору.

Виклад основного матеріалу. Етнохореологія – академічна міждисциплінарна галузь досліджень, яка враховує всі танцювальні і структурні практики людського тіла, що трансформують культурні особливості етносу. Ця галузь хореології допомагає зрозуміти культурні традиції та досвід руху, який пропонують різні культури. Фактично, етимологія терміну «етнохореологія» позначає вивчення етнічних танців, передбачає дослідження народного танцю в контексті його етнічної приналежності та з урахуванням особливостей його етнологічного розвитку.

Етнохореологічні дослідження в Європі підтримуються багатьма науковими спільнотами та кафедрами закладів вищої освіти: курс з етнохореології в програмі Всесвітньої Ірландської академії музики й танцю, дослідницька група з етнохореології при Міжнародній раді із традиційної музики.

Зростання зацікавленості фахівців-дослідників вирішенням актуальних етнохореологічних питань обумовлюється загальною зорієнтованістю на переосмислення фольклорної спадщини. Захоплення народним танцювальним



мистецтвом звертає увагу науковців на вирішення квестій (проблемних питань), пов'язаних із вивченням, збереженням, професійною трансформацією та сучасною інтерпретацією автентичних зразків. Окрім суто практичних питань, які входять до спектру інтересів етнохореології, важливими стають нагальні методологічні проблеми. Розроблення наукових підходів і методів знаходиться в процесі формування та самовизначення. Базисні методи дослідження актуальних етнохореологічних питань не знайшли чіткого окреслення в теоретичних напрацюваннях науковців, хоча з їхньою допомогою можливо обґрунтувати концептуально важливі тези, вирішити важливі наукові завдання. Але залишається багато специфічних дослідницьких тем, що потребують використання методологічних підходів вузької компетенції.

Сучасні етнохореологічні дослідження українського народного танцю виходять далеко за межі усталеного культурного канону. Для одержання комплексних результатів треба враховувати методологічні розроблення канадських фольклористів, які приділяють багато уваги вивченню етапів трансформації форм українського народного танцю канадської діаспори. Канадськими науковцями-етнохореологами розроблені наукові підходи до визначення семіотики українських народних танців, створені методи вивчення композиційних трансформацій, що виникають внаслідок заміщення автентичних символів.

Значна увага серед іноземних етнохореологів до дослідження українського народного танцю обумовлюється розширенням української діаспори внаслідок кількох хвиль еміграції. Зберігаючи форми національних танців, керівники гуртів та самі виконавці стають учасниками процесу відродження українського народного танцю поза межами нашої держави. Важливість цього процесу підкреслюється більшою ймовірністю фіксації автентичних танцювальних зразків у культурній діаспорній традиції. Процес відродження народних танців поза межами осередку їх формування передбачає усвідомлення всіма учасниками процесу його історичності, тобто відрефлексування автентичної традиції сучасниками.

Варто звернути увагу на роботи А. Нагачевського, які є найбільш значущими. Так, у статті «Від національного до видовищного: про відродження українського народного танцю в Канаді» (Нагачевський, 2010) автор порушує чимало актуальних тем, серед яких такі: диференціація спрямування процесу відродження танцювальних форм; специфіка «академізації» українського народного танцю в Канаді; тенденції збереження семіотики народних танців. Окрім того, А. Нагачевський значно вдосконалює понятійний апарат, який стає базовим для подальших етнохореологічних досліджень у Канаді. Обґрунтованими термінологічними дефініціями користуються дослідники-фольклористи, чиї наукові дописи зосереджені на дослідженні народних танців. До таких робіт можна віднести статтю В. Ріса «"Березнянка": на шляху до символізації» (Rees, 2010), в якій автор звертається до специфіки трансформації танцювального канону, що був утілений у народному танці, зафіксованому в с. Люта Закарпатської області.

У своїх дослідженнях А. Нагачевський приділяє багато уваги процесу відродження народного танцю, створюючи тим самим систему методів вивчення цього процесу. Дослідник часто використовує термінологічний метод, створюючи нові терміносистеми. Осмислюючи процес відродження українських народних танців у Канаді, А. Нагачевський порушує актуальне питання внутрішньої зорієнтованості



в традиції ретрансляції фольклорних зразків. Учений звертає увагу на існування первісних орієнтирів: на національну компоненту; на рекреаційну компоненту; на видовищність та спіритуалізм. Зорієнтованість на національну компоненту відображається в прагненні ствердження національної приналежності, асоціації індивіда з культурною традицією. Рекреаційна компонента спрямована на реалізацію учасниками творчого колективу власних потреб: отримання насолоди від виконання танцю, вдоволення потреб у фізичній активності, релаксації, спілкуванні. Відродження танців у колективах з рекреаційною зорієнтованістю відбувається в закритому середовищі: танці майже ніколи не виконуються на сцені і вирішують лише потреби виконавців. Видовищна орієнтація у збереженні народних танцювальних зразків формується тільки за участю глядачів. У такій ситуації виконання народних танців на сцені є пріоритетним у творчому процесі. Народні танці часто стають заручниками сценічних вимог: їхнє виконання повинне зберігати високу віртуозність та майстерність, утілювати закони драматургії та ін. Інколи відродження народних танців відбувається із спіритуалістичною зорієнтованістю. У цьому разі постійне повторення одних і тих самих рухів необхідне задля отримання сакрального досвіду, возз'єднання з потойбічними силами. Така націленість відродження народних танців у сучасному суспільстві дуже рідко є самоціллю.

Дефіцит спеціальних методів дослідження хореографічного матеріалу може бути компенсований за допомогою залучення дослідницьких прийомів, що використовують у музикознавстві й лінгвістиці. Засвоєння методів цих наукових дисциплін обумовлюється значною спорідненістю, а також багаторічною взаємодією цих жанрів народної творчості (музики, пісні, танцю) в традиційній культурі будь-якого етносу. Серед найактуальніших методів, використання яких набирає прихильників з числа європейських етнохореологів, – метод квантитативного аналізу музично-хореографічного твору, який також використовується в лінгвістиці й музикознавстві. Використання квантитативного методу під час аналізу музичного опусу базується на створенні формули «музичної стопи» (елемент метроритмічної побудови), через підрахунок коротких та довгих складів, що визначає довжину виконання словесного складу; у лінгвістиці його використовують для квантифікації мовних одиниць. Під час дослідження зразків народних танців квантитативний метод впроваджується етнохореологами в процеси вивчення структури хореографічного опусу (від мінімального руху до будь-якої хореографічної форми).

Квантитативний метод уперше був запропонований Н. Саргсян у наукових роботах «Про квантитативний метод аналізу хореографічних і музичних елементів (на прикладі музично-кінетографічних партитур С. С. Джуджева та С. С. Лісіціан)» (Саргсян, 2016), «Методи аналізу хореографічного опусу засобами термінів, що використовуються у музикознавстві» (Саргсян, 2015). Н. Саргсян застосовувала квантитативний метод дослідження до систем запису танцю, розроблених С. Лісіціан «Кінетографія (запис руху)» (Лісиціан, 1940) та С. Джуджева «Болгарська народна хореографія» (Джуджев, 1945), адже вони мали паралельно зафіксовані музичну та танцювальну партитури. Паралельна фіксація музично-хореографічного твору зробила проведення квантитативного аналізу можливим. Використання методу в етнохореології базується на співвідношенні формули музичної фрази з хореографічною фразою та особливостями її структури. Головним завданням було



виведення формули «танцювальної стопи» (частина метричної побудови рухів) задля подальшого наукового аналізу. З огляду на фіксований музичний матеріал і сталу музичну стопу авторка виводила хореографічну стопу засобом підрахування співвідношення коротких та довгих складів-рухів, що визначали довжину розспіву складу-руху. Виведена хореографічна стопа характеризувала особливості виконання руху в часі та просторі, дозволяла визначити його амплітуду.

У свої наукових статтях Н. Саргсян звертала увагу на різні засоби фіксації хореографічних творів. Дослідниця класифікує всі створені системи за основними принципами відображення ними хореографічного тексту, виділяючи «візуальну» та «описову» групи, які мають свої підгрупи (Саргсян, 2016, с. 238). Критикуючи більшість систем запису танцю, Н. Саргсян стверджує: «знакова форма фіксації, що складає з музичним текстом єдину партитуру, є найбільш достовірною та придатною для наукового аналізу». Слід зауважити, що критика можливостей відео-фіксації хореографічного твору, котра базувалась на зауваженнях, висунутих С. Лісіціан, із плином часу дещо втратила свою актуальність. Сьогодні можливості відео-фіксації дають змогу помічати рух одночасно з різних кутів, бачити площу опори та напрямки зміщення ваги тіла. Але відео-фіксація досі не передає м'язової напруги, що супроводжує виконання руху, його силу. Застосування відео-фіксації хореографічних творів з метою їхнього зберігання й ретрансляції можливе лише для танцювальних опусів, що мають сучасне актуальне виконання. Для збереження й дослідження форм народних танців проведення відео-фіксації неможливе, тому що втрачено зв'язки з носіями автентичної культури.

Метод квантитативного аналізу музично-хореографічного твору був використаний у розробленнях Т. Новака «Народний танець в польському культурному каноні. Зародження, генеза, зміни» (Nowak, 2016) та «Польські народні танці як культурний канон – виникнення, генеза, зміни» (Nowak, 2018), під час дослідження канонічних форм польських народних танців. Користуючись системою запису танцю, розробленою Р. Лабаном, Т. Новак створив кінетограми з п'яти основних форм польського народного танцю: полонез, мазур, краков'як, куяв'як та оберек. На основі зробленої паралельної фіксації музичної та хореографічної партитур Т. Новак проводив квантитативний аналіз твору з виявленням особливостей збереження канонічних фольклорних форм у доробках польських балетмейстерів ХХ–ХХІ ст.

Проведення квантитативного аналізу танцювального канону народних танців населення Слобожанщини необхідне для його обґрунтування на вищому науковому рівні. В опублікованих матеріалах етнографічних та фольклорних експедицій, які проходили на Слобожанщині з ХVІІІ ст., представлені лише деякі музичні партитури народних танців, що виконувались населенням. Фольклористи фіксували танець за допомогою словесно-описового методу. Такий запис не зберігав жодних практичних відомостей, важливих для проведення наукового аналізу. Характерні для того чи того танцю рухи перелічувались у межах танцювальної фігури, мали фіксовану кількість виконуваних повторів. Також словесно-описовий метод фіксував співвідношення рухів і музичних тактів: перелік рухів додавався до кожного окремого такту, але без фіксації амплітуди руху, сили, часу його виконання, перенесення ваги тулуба, кутів підйому чи згинання ніг та рук тощо. Використання квантитативного методу в процесі опанування стилістикою народного танцю населення Слобожанщини збільшить можливості концептуалі-



зації танцювального канону, адже пісенний та музичний фольклорний матеріал вчасно був зафіксований дослідниками-фольклористами. Перспективність його впровадження полягає не лише у визначенні особливостей взаємодії музичного та хореографічного творів, але й у можливості створення загальнозживаної системи фіксації і окремих рухів, і будь-яких хореографічних форм.

Запровадження квантитативного методу можливе лише за умов графічної презентації народного танцю. Словесних і термінологічних описів стає замало для проведення аналізу на високому рівні. Тому використання системи графічної фіксації народного танцю стає необхідним. Функції системи запису танцю не обмежуються тільки збереженням рухів для їх подальшої репрезентації. За допомогою створених кінетограм можна проводити аналіз хореографічного твору, визначати типові ознаки балетмейстерського почерку або стилю балетмейстерських шкіл Слобожанщини.

Завдяки впровадженню сучасних технологій процес створення танцювальних кінетограм фольклорних танців Слобожанщини значно спрощується. Вагомий внесок у розвиток етнохореології зробили європейські розробники інтелектуального програмного забезпечення, удосконаливши застарілі комп'ютерні програми. Розроблення інтелектуального програмного забезпечення, зорієнтоване на спрощення й прискорення процесу запису танцювальних рухів, розпочалося ще в 1987 р. До останнього часу існувало лише три програми, завданням яких було прискорення креслення кінетограм, а також їх поступове перенесення з «паперу» в цифровий вимір. У цих програмах було досить багато недоліків: лише дві з них працювали на базі операційної системи **Microsoft Windows**, мали обмежений набір символів, не мали функцій додавання нових символів, мали досить незручний інтерфейс. Остання розроблена програма становить найдосконаліше на сьогодні вирішення проблеми фіксації танцювального руху. *Labanotator 1.7.0.* працює на операційній системі **Microsoft Windows**, дає змогу редагувати існуючі та додавати нові символи, створювати кілька шарів символів, які можна потім відділяти, переміщувати й зручно редагувати; програма має багатомовний інтерфейс (англійська, німецька, хорватська, словенська). Теоретична частина програми була розроблена на основі системи запису танцю Р. Лабана.

Актуальним у процесі опанування стилістики фольклорних танців Слобожанщини стає використання термінологічного методу, запровадженого в етнохореологічній розробленні А. Нагачевським. По-перше, за допомогою цього методу уточнюються терміносистеми, що дають змогу уникати наукових непорозумінь під час цитування або в процесі вивчення танцювального фольклору в контексті міждисциплінарних досліджень. По-друге, залучення до процесу вивчення танцювального канону нових методів з їхнім подальшим науковим обґрунтуванням полегшує дослідження деяких аспектів становлення й розвитку цього культурного феномену.

Наукова новизна статті полягає в екстраполяції новітніх методів етнохореології відомих вітчизняних та зарубіжних етнохореологів під час дослідження стилістичних особливостей фольклорних танців Слобожанщини. Уперше проаналізовано алгоритм використання новітніх етнохореологічних методів у процесі опанування стилістикою слобожанського танцювального канону.



Висновки. Отже, цією студією актуалізується потреба залучення новітніх підходів та методів до системи етнохореологічних досліджень. Проаналізовано методологічний досвід канадських, європейських та вірменських фольклористів-етнохореологів, що дає змогу підвищити рівень наукових досліджень у галузі етнохореології. Додавання цих методів до процесу вивчення слобожанського танцювального канону потребує створення танцювальних кінетограм, співставлення музичних та хореографічних партитур, опанування дослідником механізмів використання квантитативного та термінологічного методів.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Джуджев, С.С. (1945). Българска народна хореография. Съ неколко примери изъ мекедонския фолклоръ. София: Министерство на народното просвещение.
- Лисициан, С.С. (1940). Кинетография (запись движения). Москва: Искусство.
- Нагачевський, А. (2010). Від національного до видовищного: про відродження українського народного танцю в Канаді. *Народознавчі Зошити*, 3/4, 316-324.
- Нагачевський, А., & Маєрчик, М. (2010). Особливості української фольклористики в Канаді. *Народознавчі Зошити*, 3-4, 293-309.
- Підлипська, А. (2011). Тенденції розвитку наукових досліджень у галузі хореографічної культури в Україні. *Культура і сучасність*, 2, 207-210.
- Саргсян, Н.Г. (2015). Методы анализа хореографического опуса посредством терминов, применяемых в музыкознании. *Кантех*, 4(65), 236-248.
- Саргсян, Н.Г. (2016). О квантитативном методе анализа хореографических и музыкальных элементов (на примере музыкально-кинатографических партитур С. С. Джуджева и С. С. Лисициан). *Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных*, 1(16), 13-21.
- Чепалов, О.І. (2018). Хореологія як наука: культурологічні та мистецтвознавчі аспекти. *Танцювальні студії*, 1, 16-27.
- Чепалов, О.І. (2016). Проблеми якості наукового дослідження та достеменності його фахової спеціалізації. *Аспекти історичного музикознавства*, 8, 128-139.
- Чілікіна, Н.О. (2015). Проблематика сучасної хореографічної освіти. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*, 2(12), 298-308.
- Шариков, Д.І. (2014). Стилістичні різновиди народного танцю в світі. *Вісник Львівського університету*, 14, 110-119.
- Шариков, Д.І. (2015). Дефініція хореографічної культури: функції та система закономірностей існування. *Парадигма познання: гуманитарні питання*, 1(4), 129-136.
- Nowak, T. (2016). *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury*. Źródła, geneza, przemiany. Warszawa: BEL Studio.
- Nowak, T. (2018). *Polskie tańce narodowe jako kanon kulturowy – wyznaczniki, geneza, przemiany*. *Studia Chopinowskie*, 2. Retrieved from <http://studiachopinowskie.pl/pages/issue/63/3>.
- Rees, V. (2008). Bereznianka: Becoming Symbolic. *Народознавчі Зошити*, 3-4, 325-331.



REFERENCES

- Chepalov, O.I. (2016). Problemy yakosti naukovoho doslidzhennia ta dostemennosti yoho fakhovoi spetsializatsii [Problems of scientific research quality and worthiness of his specialty]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, 8, 128-139 [in Ukrainian].
- Chepalov, O.I. (2018). Khoreolohiia yak nauka: kulturolohichni ta mystetstvoznavchi aspekty [Choreology as a science: cultural and art-related aspects]. *Tantsiuvalni studii*, 1, 16-27 [in Ukrainian].
- Chilikina, N.O. (2015). Problematyka suchasnoi khoreorafichnoi osvity [Problem of modern choreographic education]. *Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelia*, 2(12), 298-308 [in Ukrainian].
- Dzhudzhev, S.S (1945). *Bulgarian folklore choreography. There are many examples of the Macedonian folklore*. Sofia: Ministry of Public Enlightenment [in Bulgarian].
- Lisician, S.S. (1940). *Kinetografiya (zapis dvizheniya)* [Kinetics (motion recording)]. Moscow: Iskustvo [in Russian].
- Nahachevskiy, A. (2010). Vid natsionalnogo do vydovysshchnogo: pro vidrozhennia ukrainskoho narodnogo tantsiu v Kanadi [From national to spectacular: about the revival of Ukrainian folk dance in Canada]. *Narodoznavchi Zoshyty*, 3-4, 316-324 [in Ukrainian].
- Nahachevskiy, A., & Maierchuk, M. (2010). Osoblyvosti ukrainskoi folklorystyky v Kanadi. *Narodoznavchi Zoshyty*, 3-4, 293-309 [in Ukrainian].
- Nowak, T. (2016). Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany [National dance in the Polish canon of culture. Sources, genesis, transformations]. Warsaw: BEL Studio [in Polish].
- Nowak, T. (2018). Polskie tańce narodowe jako kanon kulturowy – wyznaczniki, geneza, przemiany [Polish national dances as a cultural canon – determinants, genesis, transformations]. *Studia Chopinowskie*, 2. Retrieved from <http://studiachopinowskie.pl/pages/issue/63/3> [in Polish].
- Pidlypska, A. (2011). Tendentsii rozvytku naukovykh doslidzhen u haluzi khoreorafichnoi kultury v Ukraini [Trends in the development of scientific research in the field of choreographic culture in Ukraine]. *Kultura i suchasnist*, 2, 207-210 [in Ukrainian].
- Rees, V. (2008). Bereznianka: Becoming Symbolic. *Narodoznavchi Zoshyty*, 3-4, 325-331 [in English].
- Sargsyan, N.G. (2015). Metody analiza khoreograficheskogo opusa posredstvom terminov, primenyemykh v muzykoznanii [Methods of analysis of choreographic opus using terms used in musicology]. *Kantekh*, 4(65), 236-248 [in Russian].
- Sargsyan, N.G. (2016). O kvantitativnom metode analiza khoreograficheskikh i muzykalnykh ehlementov (na primere muzykalno-kinetograficheskikh partitur S.S. Dzhudzheva i S.S. Lisician) [About the quantitative method of analysis of choreographic and musical elements (on the example of music and kinetographic scores of S.S. Dzhudzheva and S.S. Lisician)]. *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinykh*, 1(16), 13-21 [in Russian].
- Sharykov, D.I. (2014). Stylistychni riznovydy narodnogo tantsiu v sviti [Stylistic varieties of folk dance in the world]. *Visnyk Lvivskoho universytetu*, 14, 110-119 [in Ukrainian].
- Sharykov, D.I. (2015). Definiitsia khoreorafichnoi kultury: funktsii ta sistema zakonornosti isnuvannia [Definition of choreographic culture: functions and system of patterns of existence]. *Paradigma poznaniya: gumanitarnye voprosy*, 1(4), 129-136 [in Ukrainian].



УДК 792.82:94(479.25)

DOI: 10.31866/2616-7646.2.1.2019.172186

К ВОПРОСУ О ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРАГИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ В ИСТОРИИ НАЦИИ (на примере балета «Антуни» Эдгара Оганесяна в постановке хореографа Максима Мартиросяна)

Саргсян Назеник Гагиковна,

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
Институт искусств Национальной академии наук Республики Армения,
Ереван, Республика Армения,
<https://orcid.org/0000-0001-6926-1047>,
nazeniks@gmail.com

Цель исследования – выявить особенности спектакля «Антуни» Эдгара Оганесяна в постановке хореографа Максима Мартиросяна (1969 г.) – первого балета о Геноциде армян в Турции и первого же балета о Комитасе – как варианта хореографической интерпретации трагических событий в истории армян. **Методы исследования.** Путем подробного анализа видеозаписи балета «Антуни» выявлено его художественные особенности. **Научная новизна.** Выявлено соответствие сценария М. Мартиросяна и его же постановки, определено жанровую принадлежность балета, его форму – структуры, типы драматургического развития, особенности интерпретации действующих лиц, особенно – главного героя, специфику хореографического языка. **Выводы.** Драматургия балета «Антуни» построена по сквозному принципу и сродни ряду произведений кинематографического жанра. Принципы интерпретации событий и образа героя иносказательны. Хореографический текст сочетает элементы классического, национального танца и свободного движения. В «Антуни» нет свойственных классическому балету форм вариаций, коды и т. д. Есть хореографические монологи, диалоги, которые всегда сопровождает и дополняет кордебалет. Развитие действия в двух сценических плоскостях создает возможность для «полифоничности» передачи как раздумий и переживаний героя, а также визуализации многоголосных музыкальных произведений. Мартиросян не ставил перед собой задачи визуализации музыкальной партитуры, созданной Э. Оганесяном, но хореографической интерпретации многоголосных хоровых обработок, в ряде случаев фортепианных танцев Комитаса. В Первой части массовые сцены визуализируют разнообразие многоголосных произведений Комитаса, а во Второй части – восприятие им ужасов геноцида и депортации и его мысленные попытки выхода из кошмарного тупика. После постановки Мартиросяна ряд армянских хореографов создали немало хореографических интерпретаций большой и малой формы о Комитасе и Геноциде армян, однако ни одно из них пока не превзошло «Антуни».

Ключевые слова: балет «Антуни»; Комитас; геноцид армян; хореографическая интерпретация.



**ДО ПИТАННЯ ПРО
ХОРЕОГРАФІЧНУ
ІНТЕРПРЕТАЦІЮ
ТРАГІЧНИХ ПОДІЙ
В ІСТОРІЇ НАЦІЇ
(на прикладі балету «Антуні»
Едгара Оганесяна
в постановці хореографа
Максима Мартиросяна)**

Саргсян Назенік Гагіковна,
доктор мистецтвознавства, провідний
науковий співробітник,
Інститут мистецтв Національної академії
наук Республіки Вірменія,
Єреван, Республіка Вірменія,
<https://orcid.org/0000-0001-6926-1047>,
nazeniks@gmail.com

Мета дослідження – виявити особливості спектаклю «Антуні» Едгара Оганесяна в постановці хореографа Максима Мартиросяна (1969 р) – першого балету про Геноцид вірмен в Туреччині і першого ж балету про Комітаса – як варіанту хореографічної інтерпретації трагічних подій в історії вірмен. **Методи дослідження.** Шляхом детального аналізу відеозапису балету «Антуні» виявлено його художні особливості. **Наукова новизна.** Виявлено відповідність сценарію М. Мартиросяна і його ж постановки, визначено жанрову приналежність балету, його форму – структури, типи драматургічного розвитку, особливості інтерпретації дійових осіб, особливо – головного героя, специфіку хореографічної мови. **Висновки.** Драматургія балету «Антуні» побудована за наскрізним принципом, що споріднює його з рядом творів кінематографічного жанру. Принципи інтерпретації подій і образу героя алегоричні. Хореографічний текст поєднує елементи класичного, національного танцю і вільного руху. В «Антуні» немає властивих класичному балету форм варіацій, коди і т. п. Є хореографічні монолози, діалоги, які завжди супроводжує і доповнює кордебалет. Розвиток дії в двох сценічних площинах створює можливість

**TO THE ISSUE
OF CHOREOGRAPHIC
INTERPRETATION
OF TRAGIC EVENTS
IN THE HISTORY OF A NATION
(on the example of Edgar
Hovhannisyán's «Antuni»
ballet staged by choreographer
Maxim Martirosyan)**

Nazenik Sargsyan,
Doctor of Sciences (Arts),
Leading researcher,
Institute of Arts of the National Academy of
Sciences of the Republic of Armenia,
Yerevan, Republic of Armenia,
<https://orcid.org/0000-0001-6926-1047>,
nazeniks@gmail.com

The purpose of the research is to reveal the peculiarities of “Antuni’s” performance by Edgar Hovhannisyán staged by choreographer Maxim Martirosyan (1969) it is the first ballet on the Armenian Genocide in Turkey and the first ballet on Komitas as a variant of the choreographic interpretation of tragic events in the history of Armenians. **Methodology.** By a detailed analysis of the video recording of the ballet “Antuni”, artistic features of the ballet were revealed. **Scientific novelty.** The correspondence of the script of M. Martirosyan and his statement has been revealed, the genre affiliation of the ballet has been determined, its forms are structures, types of dramatic development, interpretation features of the characters, especially the main character, the specifics of the choreographic language. **Conclusions.** The drama of the ballet “Antuni” is built on a cross-cutting principle and is akin to a number of works of cinematic genre. The principles of interpretation of events and the image of the hero are allegorical. The choreographic text combines elements of classical, national dance and free movement. In “Antuni” there are no variations of forms, codes, etc., characteristic of classical ballet. There are choreographic monologues and dialogues that always accompany and complement the



для «поліфонічності» передачі як роздумів і переживань героя, а також візуалізації багатоголосних музичних творів. Мартиросян не ставив перед собою завдання візуалізації музичної партитури, створеної Е. Оганесяном, а хореографічної інтерпретації багатоголосних хорових обробок, в ряді випадків фортепіанних танців Комітаса. У першій його частині масові сцени візуалізують різноманітність багатоголосних творів Комітаса, а у другій частині – сприйняття їм жахів геноциду і депортації і його уявні спроби виходу з кошмарного тупику. Після постановки Мартиросяна ряд вірменських хореографів створили чимало хореографічних інтерпретацій великої і малої форми про Комітаса і Геноцид вірмен, однак жодне з них поки не перевершило «Антуні».

Ключові слова: балет «Антуні»; Комітас; геноцид вірмен; хореографічна інтерпретація.

corps de ballet. The development action in two stage planes creates an opportunity for the “polyphonic” transmission of both the hero’s thoughts and experiences, as well as the visualization of polyphonic music works. Martirosyan did not set himself the task of visualizing a musical score created by E. Hovhannisyán, but a choreographic interpretation of polyphonic choral arrangements, in some cases of Komitas’ piano dances. In the first part, the mass scenes visualize the variety of Komitas’ multi-vocal works, and in the second part – his perception of the horrors of genocide and deportation and his mental attempts to get out of the nightmarish impasse. After the performance of Martirosyan, a number of Armenian choreographers created many choreographic interpretations of a large and small form about Komitas and the Armenian Genocide, but none of them has yet surpassed “Antuni”.

Keywords: ballet “Antuni”; Komitas; Armenian Genocide; choreographic interpretation.

Актуальность темы исследования определяется необходимостью вовлечения искусства балета в область осмысления трагических событий истории нации, как прошлых, так и настоящих.

В истории любого народа, нации есть такие события, которые остаются глубокой и незаживающей раной, независимо от того, насколько давно они произошли. Для армян всего мира таковым является геноцид армян в Турции 1915 г. Для более или менее полного разъяснения предтечи этого страшного события приводим небольшую историческую справку. В XVI в. между Турцией и Ираном шли войны за раздел территории Закавказья. В 1639 г. Западная Армения (т. е. основная часть Армении) отошла к Турции, а Восточная – к Ирану. В ходе русско-персидской войны Восточная Армения была освобождена от иранского ига. По Туркманчайскому договору 1828 г. Восточная Армения была присоединена к Российской империи. Западная Армения осталась в пределах Турции. В 1915 г. полтора миллиона армян, в том числе представители культуры, были истреблены на территории Османской империи, Западная Армения опустошена (Абемян, 1975). Огромная часть армянского населения была депортирована и рассеялась по всему миру. С 1965 г. 24 апреля в Армении официально отмечают как День Траура и Памяти жертв геноцида армян в Османской империи. С 1915 г. неустанно идет процесс по признанию геноцида армян в Османской империи. Множество государств уже признали, а в других вопрос поставлен на повестку дня. Несмотря на огромное количество письменных, фото- и кино-документаль-



ных материалов турецкие власти уже более века отрицают свое злодеяние. Среди жертв преступных действий младотурков был и Архимандрит Комитас – великий армянский композитор, музыковед-теоретик, организатор музыкальной жизни. В апреле 1915 г. вместе с целым рядом выдающихся армянских писателей, публицистов, врачей, юристов он был арестован и подвергнут насилию. Затем был сослан вглубь Анатолии, где стал свидетелем зверского уничтожения нации. Несмотря на то, что благодаря влиятельным личностям Комитас был возвращён в Константинополь, пережитый кошмар оставил глубокий, неизгладимый отпечаток в его душе и привел к неизлечимому душевному заболеванию. В 1916 г. он был перевезен под Париж, в лечебницу городка Виль-Жюиф, и, проведя там около 20 лет, скончался 22 октября 1935 г. Весной 1936 г. его прах был перевезён в Армению и предан земле в Ереване. Сегодня Комитас покоится в Пантеоне деятелей культуры.

Геноцид, безусловно, одно из наиболее страшных преступлений, совершаемых одной нацией по отношению к другой. Достижения признания этого злодеяния является прежде всего политическим актом. Однако, исходя из опыта своего народа, а я – армянка, считаю необходимым отметить, что теме геноцида посвящены множество трудов историков, созданы музеи, хранилища документов. Созданы также литературные произведения, художественные фильмы, мемориалы, музыкальные произведения. К сожалению, балет занимает одно из последних мест в деле освещения фактов истребления нации. В этой статье мы анализируем один из таких балетов.

1969 г. занимает особое место в культурной жизни Армении. В этот год отмечали столетие со дня рождения Архимандрита Комитаса. В том же году на сцене Ереванского государственного академического театра им. Ал. Спендиарова состоялась премьера балета «Антуни» Эдгара Оганесяна в постановке выдающегося хореографа Максима Мартиросяна. Событие это знаменательно по крайней мере по двум причинам – это первый балет о геноциде армян в Турции и первый же балет о Комитасе. Балет «Антуни» не сходил с подмостков более 20 лет. С 1990-х гг. богатый репертуар театра оперы и балета им. Спендиарова стал постепенно обедняться, спектакли выпадали из репертуара и более не возобновлялись. К счастью, сохранилась полная видеозапись балета «Антуни», осуществленная силами армянского государственного общественного телевидения в 1988 г.

В 2019 г. армяне всего мира отмечают 150-летие со дня рождения Комитаса. Можно также отметить 50-летие балета «Антуни». А исследование видеозаписи балета позволяет выявить специфику этой постановки, посмотреть на нее новым взглядом.

Анализ последних исследований и публикаций. В свое время, да и в наши дни, достаточно часто обращались к исследованию балета «Антуни» армянские музыковеды. Отметим Г. Тигранова (1975), С. Саркисян (1983), Н. Аветисян (2000). Указанные исследователи тщательно и в различных аспектах анализируя его музыкальную партитуру, предельно мало освещали постановочный компонент балета. Безусловно, анализ музыкальной партитуры балета очень важен, однако практически оставляя без внимания сценическое воплощение, является неполным. Более того, анализ только музыкального компонента часто приводит к неверной трактовке целостного музыкально-хореографического произведения.



Неверное представление о постановке дает также анализ сценария, хотя в данном случае он написан самим хореографом Мартиросяном. Нами неоднократно было отмечено несовпадение сценария, созданного балетмейстером, с осуществленной им же самой постановкой. Сценарий зачастую скрывает, вуалирует, а может и вовсе не отображать содержание постановки (причин тому несколько, но мы не будем останавливаться на них). Сказанное относится и к балету «Антуни», и к целому ряду других балетов, которые нам приходилось анализировать.

А исследование видеозаписи «Антуни» (хотя, естественно, мы неоднократно видели этот балет на сцене, однако с тех пор прошло около 30 лет) сегодня в первую очередь показывает, что это хореографическое произведение не имеет своего аналога ни в прошлом – среди постановок армянских балетмейстеров, ни в настоящем, вплоть до сегодняшнего дня. Более того, он стоит особняком в творчестве самого Максима Мартиросяна, не похож ни на один из его ярких и талантливых балетов.

Цель исследования – выявить особенности постановки «Антуни» как варианта хореографической интерпретации трагических событий в истории нации.

Задачи нашего исследования. Путем подробного анализа видеозаписи балета «Антуни» выявить: специфику соотношения музыкальной и хореографической партитур; соответствие сценария М. Мартиросяна и его же постановки; определить жанровую принадлежность балета, его форму – структуры, типы драматургического развития, особенности интерпретации действующих лиц, особенно – главного героя.

В число наших задач входило, также выявление особенностей интерпретации сценического пространства, соотношение и взаимодействие хореографических систем, или их элементов, включенных в балет. Одной из важных задач, стоящих перед нами было выделение тех хореографических и пластических интонаций и мотивов, композиций и рисунков, которые приобрели значение соответственно лейтмотивов, лейтмотивов, лейткомпозиций и лейтрисунков.

Помимо этого, мы также прослеживали типы преломления литературных и документальных источников, касающихся жизни и деятельности Комитаса и Геноцида армян в Османской империи.

К сказанному выше следует добавить, что по ходу исследования, у нас также возникла необходимость просмотреть музыкальные опусы Комитаса.

При анализе хореографии мы зачастую используем термины и методы, применяемые в области теории музыки.

Материалом исследования является видеозапись балета, а также текст рукописного (машинописного) сценария Мартиросяна (1968), на основе которого Оганесян создал партитуру балета «Антуни» (1968–1969 гг.). Видеозапись и рукописный вариант сценария нам были любезно предоставлены дочерью балетмейстера Сусанной Мартиросян, за что мы выражаем ей нашу глубокую благодарность.

Изложение основного материала. *Сценарий балета*, как неоднократно отмечали и в научных исследованиях, и в периодической печати, был создан на основе поэмы «Неумолкаемая колокольня» Паруйра Севака (поэтически изложенная жизнь и судьба Комитаса) и поэмы «Реквием по Комитасу» Егише Чаренца, созданной в 1936 г. в связи с перевозом останков Комитаса и их перезахоронением



в Ереване. Точнее, сценарий содержит мотивы названных произведений, однако не является хореографической интерпретацией произведений Севака и Чаренца.

Название «Антуни». Слово «Антуни» имеет два значения. Первое – это термин, обозначает одну из разновидностей стихотворного размера *айрен*. «Айрен, айрени – стихотворный размер гусанских песен, состоящий из 15 слогов, с одной цезурой и чередующимися ямбами и анапестами (2+3+2) (3+2+3)» (Абемян, 1975, с. 575). Второе, важное для нашего исследования, название стихотворного текста армянского средневекового анонимного автора, принадлежащий к жанру песен скитальцев. «Антуни» в переводе – «бездомный». На слова этого текста Комитас создал песню для вокалиста и фортепиано (1907 г.). Ниже приводим один куплет (пер. с арм. Н. Тихонова):

Песнь бездомного

Сердце мое – что разваленный дом,
Груда камней над упавшим столбом,
Дикие птицы устроятся в нем.
Эх, брошусь в реку весенним я днем,
Пищей для рыб пусть я стану потом, -
Эх, бездомный ты!

(Армянская Классическая, 1977, с. 102)

Следует отметить, что текст песни не имеет стихотворного размера айрена. Название балета связано с песней Комитаса. Но ведущим лейтмотивом в музыкальной партитуре балета стала мелодия другой песни Комитаса «Крунк» – «Журавль», также сочиненной на текст другого стихотворения армянского средневекового анонимного автора, также принадлежащий к жанру песен скитальцев (пер с арм. Н. Гребнева):

Журавль

Отчего, журавль, ты в небе стонешь?
Нет ли вести из страны моей?
Чуть помедли, ты свой стан догонишь.
Нет ли вести из страны моей

(Армянская Классическая, 1977, с. 100).

Отсюда и образы девушек-журавлей в балете.

Название «Антуни» как будто позволяет предположить, что этот балет не об Архимандрите Комитасе, а об обобщенном образе армянина или же о представлении обобщенного в одном лице образе армянского народа (Саркисян, 1983, с. 103). Но все же героем балета является именно Комитас. Балет содержит некоторые факты из жизни Комитаса, а также картины самой трагической страницы истории армянского народа – геноциде армян в Турции в 1915 г.

Очень важным является то обстоятельство, что драматургия балета построена Мартиросяном по сквозному принципу, хотя музыкальная партитура и сценарий разделены на «картины». Сама постановка не имеет законченных сцен или «картин». В этом аспекте она сродни ряду произведений кинематографическо-



го жанра, и как тут не вспомнить о фильме «Цвет граната» С. Параджанова об армянском поэте-ашуге Саят-Нове. «Цвет граната» и «Антуни» по своему художественному решению и принципам раскрытия образа героя не сходны, но оба являются иносказанием. Иносказательность и аллегоричность балета отмечали и Г. Тигранов (1975), и С. Саркисян (1983), и Н. Аветисян (2000) в процессе анализа музыкальной партитуры. Однако никто не пытался раскрыть, как именно эта иносказательность и аллегоричность проявились в постановке. Иносказательность вообще является одним из главных свойств музыки как вида искусства, тем более симфонической музыки. Нам не вполне понятно, как можно говорить об «иносказательности в иносказательном».

Принято считать, что «Антуни» состоит из восьми частей – пять в первом акте и три объемных – во втором. В оригинале сценарий Мартиросяна содержит 10 картин – 5 в Первой части и 5 – во Второй. На наш взгляд, условно балет состоит из «Пролога» (подробнее об этом ниже), Эпилога – «Похороны и оплакивание Комитаса в Ереване в 1936 г., чему посвящены и «Реквием» Егише Чаренца и фрагмент «Неумолкаемой колокольни» Паруйра Севака. Между этими двумя картинками располагается собственно хореографическое повествование, которое условно, на наш взгляд, можно разделить три части в первом акте, причем II, IV и V картины и по смыслу, и содержанию дополняют друг друга, а III картина выделяется. От нее перекидывается мост с одной стороны к Прологу (или I картине), с другой – ко второй части, которая состоит из одной большой части, которую можно условно разграничить на «геноцид» и депортацию», «призыв к помощи», «попытку сопротивления», «безумие и смерть Комитаса» и Эпилог. Подчеркнем, что все эпизоды II акта (помимо Эпилога) – и геноцид, и депортация, и истязание армянского народа, представлены глазами Комитаса, а сопротивление, «Набат» и «Раздача огня души Комитасом для поднятия и поддержания духа и души народа» абсолютно иносказательны, это крики и порывы души Комитаса, но никак не реальные события.

Балет «Антуни» содержит множество массовых эпизодов. Условно можно выделить двух главных действующих лиц – Антуни и Хумар, а также группы армян и армянок, девушек-журавлей, монахов и извергов, осуществляющих резню и гонения армян. Однако, фактически здесь есть только одно действующее лицо – Комитас, и его различные ипостаси – размышления, грезы, его ожившие произведения, его внутренние душевные конфликты и духовные порывы.

Особо следует отметить образ Хумар. Это и воображаемая возлюбленная Антуни, и Муза, и Девушка-Журавль. Но наиболее верной интерпретацией этого образа будет определение его как символа Души Комитаса.

В «Антуни» нет свойственных классическому балету форм *pas-de-deux*, вариаций, коды и т.д. Есть хореографические монологи, диалоги, которые, и это важно, всегда сопровождает и дополняет кордебалет.

Отметим также интерпретацию сценического пространства. Действие разворачивается в двух плоскостях – на основной сцене, и несколько возвышающейся над ней дополнительной площадке, расположенной у задника сцены. Вторая площадка выполняет ряд функций – драматургических, композиционных, структурных. Другая особенность – это сужение и расширение сценического пространства в соответствии с местом действия и содержанием эпизодов.



Мартирисяну как хореографу присуще безупречное владение техникой построения сложных групповых и массовых композиций – как статичных, так и динамичных. Визуализация многочисленных методов разработки музыкального – гомофонического и полифонического многоголосия – еще одна особенность, определяющая специфику хореографии «Антуни».

Общеизвестно, что стремление отразить специфику разработки музыкального многоголосия является одной из главных тенденций балетмейстерского искусства XX в. Своеобразие проявления названной тенденции напрямую связано с задачей каждой данной постановки. В частности, в балете «Антуни» Мартирисян не ставил перед собой задачи визуализации музыкальной партитуры, созданной Э. Оганесяном, но хореографической интерпретации многоголосных хоровых обработок, в ряде случаев фортепианных танцев Комитаса.

Это обстоятельство еще раз подкрепляет нашу мысль о том, что Первая часть балета не несет смысловой нагрузки «Комитас и народ» (определение, переходящее из одного исследования балета в другое (Тигранов, 1975, с. 178; Саркисян, 1983, с. 103), но указывает на тенденцию визуализировать специфику многоголосных обработок и оригинальных произведений, созданных композитором. И каждый следующий эпизод не может интерпретироваться как «Комитас и пахари» (II картина), «Комитас и прядильщицы» (IV картина), «Комитас и народное гуляние» (V картина), но, соответственно, многоголосные обработки пахотных песен, «фортепианные танцы» и многоголосные обработки праздничных массовых народных танцев и песни-плясок. Да и весь балет не является повествованием о жизни Комитаса. Это передача сквозь призму творческого процесса размышлений, воспоминаний, внутренних психологических конфликтов самого героя и его личное восприятие катастрофы, произошедшей с его народом и им самим.

К сожалению, в пределах данной статьи невозможно проанализировать закономерности соотношения музыкальной партитуры Э. Оганесяна и хореографической партитуры М. Мартирисяна. Обратимся к этому вопросу в дальнейшем.

От обобщений перейдем к ряду частных наблюдений. Фрагменты сценария Максима Мартирисяна приводятся по мере необходимости. В первой картине кратко обобщено все содержание спектакля, намечены образы, и, что наиболее существенно, он является экспозицией хореографических интонаций, мотивов, событий, образов. Их повторение, преобразование, развитие можно обнаружить в последующих картинах. Сценическое пространство сужено, действие разворачивается в двух выше отмеченных плоскостях. Движения, включенные в начале Монолога Комитаса то воспроизводят полет журавля, то выражают ужас, предчувствие грядущих трагических событий. На второй возвышенной плоскости возникают тени пахарей, танцующих юношей и девушек, девушек-журавлей, на момент появляется Хумар. Комитас снимает сугану (действие повторяется в III картине и в одной из последних картин второй части балета), появляются монахи. В целом чередование мирских образов и образов духовенства символизирует происходящее противопоставление и столкновение двух миров в глубине души героя. Это столкновение наиболее развернуто представлено в III картине. В конце же I картины герой падает, истощив силы, что является предзнаменованием смерти Комитаса. Таким образом, как уже было отмечено, I картина несет функцию Пролога, где сжато «изложено» содержание всей трагедии.



II картина (на наш взгляд первая, т.к. первую мы интерпретируем как Пролог). «Мирный день заканчивается розовым закатом. Крестьяне все еще пахут. Слышится песня земледельцев (орвел)» (Мартirosян, 1968, с. 3). Здесь сценическое воплощение получают обработки пахотных песен Комитаса. Это массовая сцена, основным методом развития которой является унисонное остинато. Хореографическая тема состоит из чередования двух мотивов – вспахивания земли и призыва «орвел» (взывания к Господу). Общее продвижение направлено от задней правой кулисы к левой передней – т.е. по диагонали. Рядами увеличивается число пахарей. Кульминация образуется в результате внезапного смещения единого направления участников в разные точки сцены.

IV картину можно интерпретировать как иносказательную картину сочинения фортепианного танца. «Крестьянки прядут пряжу. Антуни украдкой прислушивается к пению. В его воображении красочные нити пряжи превращаются в нежно поющих девушек. Их становится все больше и больше. Звучание становится полней, красочней, рождаются новые пласты. Опьяненный переливами мелодий, Антуни в экстазе бросается от одной струны к другой, и от каждого его прикосновения музыка становится ясней, благозвучней. Его магические движения делают ее предельно организованной, стройной. Переплетаясь, нити превращаются в красочный «живой ковер девушек». Рождается прекрасное. Как вдохновитель великого творчества, появляется, как невеста, вся в белом, Хумар» (Мартirosян, 1968, с. 5).

V картина – это хореографическая визуализация четырехголосного хора. «Большой народный праздник. Всеобщее ликование. Все ждут праздничного звона колоколов. Вот они уже звонят... Но это не праздничный звон: что-то зловещее вкралось в это звучание... Набат!» (Мартirosян, 1968, с. 6).

Следует выделить специфику передачи осмысления национального танцевального фонда, присущее Мартirosяну. Ни одна из его композиций в балете «Антуни» не является обработкой какого-либо народного танца. Это вычлененные из общей системы армянского танцевального фольклора элементные позы, позиции, отдельные движения, объединенные оригинальными балетмейстерскими композиционными принципами. Более того, каждая из вычлененных поз, позиций и движений, наподобие музыкальной интонации или краткого мотива, приобретает смысловую нагрузку, видоизменяется, разрабатывается, вступает в различные сложные композиционные построения, образуя, таким образом, целостность хореографической лексики балета и развитие хореографической драматургии по принципу симфонической. Другой источник построения массовых композиций – это передача многообразия сложного орнамента армянских ковров.

Во второй части балета друг за другом следуют четыре иллюзорные (воображаемые) попытки Комитаса спасти свой народ от уничтожения.

Для понимания первого и второго эпизодов необходимо помнить, что он был священником. В первом эпизоде он взывает к небу и его молитва, объединяясь с молитвой народа, направлена к Высшей силе. Отсюда вытекают соответствующие пластические молитвенные мотивы, которые начинает Комитас и подхватывает Хумар, а за ней весь кордебалет.

Для того, чтобы точно интерпретировать вторую попытку Комитаса спасти свой народ, надо вспомнить балладу Ованеса Туманяна «Голубиный скит» –



поэтической интерпретации народного сказания о том, как монах Ован договорился с Ленг Тимуром (Тамерланом) о спасении жизни стольких армян, сколько смогут укрыться в его ските. Далее Ленг Тимур поражается тому огромному количеству народа, которые все входят и входят в маленький скит и посылает своих бирючей выяснить, как такое смогло произойти (пер. с арм. Вяч. Иванова):

Входят бирючи во святой притон:
Там Ован один; на коленях он, –
Очи ввысь вперил, – словно в землю врос;
Борода влажна от обильных слез.
Сколько в малый скит ни вошло армян,
Обернул их всех в голубей Ован, –
Умолил на то благодать с небес, –
И в родимый дол, и в родимый лес
Выпускал он птиц на живой простор:
Все в приют ушли неприступных гор.
Упорхнули все – и сполох утих,
И стоит, один, на молитве мних

(Туманян, 1986, с. 385).

Комитас на коленях, в иконографической позе распятия находится в центре сцены, а стая девушек, проходя за его спиной, превращается в птиц (если у Туманяна это голуби, то в балете – журавли), удаляется и исчезает в левой задней кулисе.

Третья попытка – это «Набат», который, безусловно, ассоциируется с «Неумолкаемой колокольной» Паруйра Севака, в частности, с главой «Трезвон геноцида», воплощенной и иносказательно выраженной пластическими мотивами.

Эту сцену никак нельзя рассматривать как призыв воссоединения армянского народа и призыв его к сопротивлению. Не таким представляется замысел Мартиросяна в его сценарии. «Люди, потерявшие всякую надежду на спасение, простирают руки к небу, умоляя о помощи. Сверху неожиданно свисают напоминающие виселицы веревки (на самом деле, в постановке это виртуальные веревки – Н. С.) Кажется, человеческий рассудок не способен более переносить напряжение душевных сил. Болезненному воображению Антуни виселицы представляются веревками колокольной. Он безумно бросается к веревкам, увлекая за собой народ. Начинается грандиозная какофония трагического колокольного перезвона. Внезапно звон обрывается... Устрашенная толпа тянет веревки фанатичнее. Но тщетно... Ни одного звука...» (Мартиросян, 1968, с. 8). Это набат отчаянного призыва о помощи ко всему цивилизованному миру, который не был услышан. Это кульминация отчаяния. Неизвестно по какой причине, но в официальной программке спектакля эта сцена вообще отсутствует. Это не соответствует также такой интерпретации программы музыкальной партитуры Оганесяна и, наконец, никак не вытекает из пластического воплощения этой сцены. Эта неточность интерпретации, неизвестно откуда взявшаяся, дала повод ряду исследователей эту и последующую сцену назвать «подвигом Антуни» (Аветисян, 2000, с. 48). Известно, что если среди армянского населения были попытки сопротивления, о чем пове-



ствует известный роман Франца Верфеля «Сорок дней Муса Дага», но они были обречены на провал.

Следующая сцена, где Комитас раздает пламя свой души народу, придавая ему мужество, также не имеет под собой никакой исторической почвы. Этот фрагмент можно интерпретировать двояко. Либо это последняя воображаемая попытка Комитаса противостояния преступным деяниям младотурков и ужасающей реальности. Либо этот фрагмент, хотя фактически непосредственно следует за фрагментом «набат», уже непосредственно не связан с геноцидом и депортацией. Тогда Комитас предстает как «культовый герой», как Прометей, символизируя значение не только творчества самого композитора, но и колоссальное значение национальной культуры в деле выживания и возрождения армянского народа уже после событий геноцида.

Следующий фрагмент – по некоторым признакам «реприза», хореографическими мотивами связанная с I и III картинами части первой. Вновь кисти героя скрещиваются над головой наподобие крыльев журавля, за ним следуют позы ужаса и муки – вновь возвращающие к началу балета, к «Прологу». За ними следует фрагмент душевного помрачения и смерти. Но, зная биографию Комитаса, нам доподлинно известно, что между его заболеванием и смертью стоит промежуток почти в 20 лет. Временное сжатие событий еще раз подчеркивает метафоричный и иносказательный тип балета «Антуни». После «смерти» Комитаса сразу начинается эпизод плача и скорби Хумар и журавлей, который непосредственно вливается в «Эпилог» – процессию похорон Комитаса.

Следует подчеркнуть, что первая и вторая части балета различаются по нескольким параметрам. Первой части преимущественно свойственна стройность построений и перестроений массовых сцен, академическая законченность синтеза классического и народного танца. Во второй части преобладают свободные движения, выражающие надломленность, ужас, страх, следующие друг за другом групповые и массовые композиции не имеют свойственной классическому балету стройности построений, а более схожи с ассиметричными группировками, ассоциирующимися с беспорядочным скоплением гонимого народа. Его продвижение изломано, запутано. Это потерявшая дорогу нация. Образцовый пример хореографической интерпретации геноцида и депортации, созданный на высоком художественном уровне и обеспечивающий впечатляющую и психологически тяжелую атмосферу второго акта «Антуни». И если в Первой части массовые сцены визуализировали разнообразие многоголосных произведений Комитаса, то во второй части они визуализируют восприятие им ужасов геноцида и депортации и его мысленные попытки выхода из кошмарного тупика.

Обобщая вторую часть, можно отметить, что здесь массовые сцены выполняют функцию отражения мыслей и переживаний героя и в этом аспекте сродни хору древнегреческой трагедии.

Последняя сцена балета – «Эпилог», как уже отмечали выше, это похороны Комитаса в Ереване.

И вот он, похоронный путь, – процессия была длинна,
От Абовяна через центр до Пантеона шла она...
И многотысячной толпой



Сыны столицы – молодой
И нашей древней –
Шли сюда,
Чтоб с ним проститься навсегда,
Но не они одни сейчас
Скорбели в этот горький час,
Но... миллионы жертв тех лет,
Покойников несметных тьма,
Чьих и могил на свете нет...

(Севак, 1982, с. 224)

Эта массовая сцена уже приобретает композиционную стройность. Народ выходит из задней левой кулисы двумя рядами, неся над головой черное широкое полотно. Шествие завершается по диагонали от правой задней кулисы до левой передней, полотно кладут на пол сцены. Оно теперь символизирует черную дорогу, на которую с двух сторон ложатся скорбящие девушки-журавли. Остальные участники массовой сцены разбросаны по сцене, образуя различные застывшие в скорби групповые композиции. Выходит, Хумар – Душа Комитаса, ложится в центре на «черную дорогу», умирает. И движение, завершающее балет – воскрешение Хумар, т. е. Души Комитаса, которая застывает в позе, символизирующей вечность. В полном молчании закрывается занавес. Балет «Антуни» не содержит в «Эпilogue» сцены возрожденного и ликующего народа, как это написано в официальной театральной программке, и не может содержать. Ведь первый балет об Архимандрите Комитасе и Геноциде армян в Турции – это трагедия.

Научная новизна. Выявлено соответствие сценария М. Мартиросяна и его же постановки, определено жанровую принадлежность балета, его форму – структуры, типы драматургического развития, особенности интерпретации действующих лиц, особенно – главного героя, специфику хореографического языка.

Выводы. Драматургия балета «Антуни» построена по сквозному принципу и сродни ряду произведений кинематографического жанра. Принципы интерпретации событий и образа героя иносказательны. Хореографический текст сочетает элементы классического, национального танца и свободного движения. В «Антуни» нет свойственных классическому балету форм вариаций, коды и т. д.; есть хореографические монологи, диалоги, которые всегда сопровождает и дополняет кордебалет.

Достойна внимания интерпретация сценического пространства. Развитие действия в двух плоскостях создает возможность для «полифоничности» передачи как раздумий и переживаний героя, а также визуализации многоголосных музыкальных произведений. Вместе с тем было выявлено, что М. Мартиросян не ставил перед собой задачи визуализации музыкальной партитуры, созданной Э. Оганесяном, но хореографической интерпретации многоголосных хоровых обработок, в ряде случаев фортепианных танцев Комитаса.

В Первой части массовые сцены визуализируют разнообразие многоголосных произведений Комитаса, а во Второй части – восприятие им ужасов геноцида и депортации и его мысленные попытки выхода из кошмарного тупика.



После постановки М. Мартиросяна ряд армянских хореографов создали немало хореографических интерпретаций большой и малой формы о Комитасе и геноциде армян, однако ни одно из них пока не превзошло «Антуни». Это обстоятельство свидетельствует о том, что создание полноценных и впечатляющих балетов о трагических событиях истории нации, особенно нации пережившей геноцид пока удастся крайне редко.

СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК

- Абебян, М. (1975). *История древнеармянской литературы*. Ереван: Издательство АН Армянской ССР.
- Аветисян, Н. (2000). Драматургические и конструктивные особенности балета Э. Оганесяна «Антуни». В *Сборник музыковедческих трудов* (с. 36-55). Ереван: Комитас.
- Армянская классическая лирика*. (1977). (Т. 1). Ереван: Советакан грох.
- Мартиросян, Ю.М. (1968). «Антуни»: Балет в 2 частях, в 10 картинах. Семейный архив М. Мартиросяна, Ереван.
- Нерсисян, М.Г. (Ред.). (1982). *Геноцид армян в Османской империи*. Ереван: Айастан.
- Саркисян, С. (1983). *Вопросы современной армянской музыки (60-е годы)*. Ереван: Советакан грох.
- Севак, П. (1982). *Неумолкаемая колокольня: Поэма*. (Г. Регистан, пер.). Москва: Советский писатель.
- Тигранов, Г. (1975). *Армянский музыкальный театр*. (Т. 3). Ереван: Айастан.
- Туманян, О. (1986). *Стихи, четверостишия, поэмы, легенды, баллады*. Ереван: Луйс.

REFERENCES

- Abegian, M. (1975). *Istoriia drevnearmianskoi literatury* [History of ancient Armenian literature]. Yerevan: Izdatelstvo AN Armianskoi SSR [in Russian].
- Armianskaia klassicheskaia lirika* [Armenian classical lyrics]. (1977). (Vol. 1). Yerevan: Sovetakan grokh [in Russian].
- Avetisian, N. (2000). Dramaturgicheskie i konstruktivnye osobennosti baleta E. Oganesian «Antuni» [Dramatic and design features of E. Hovhannisyan's ballet "Antuni"]. In *Sbornik muzykovedcheskikh trudov* [Collection of musicological works] (pp. 36-55). Yerevan: Komitas [in Russian].
- Martirosian, Ju.M. (1968). "Antuni": Ballet in 2 parts, in 10 scenes. Semeinyi arkhiv M. Martirosiana, Yerevan [in Russian].
- Nersisian, M.G. (Red.). (1982). *Genotcid armian v Osmanskoi imperii* [Armenian Genocide in the Ottoman Empire]. Yerevan: Aiastan [in Russian].
- Sarkisian, S. (1983). *Voprosy sovremennoi armianskoi muzyki (60-e gody)* [Questions of modern Armenian music (60s)]. Yerevan: Sovetakan grokh [in Russian].
- Sevak, P. (1982). *Neumolkaemaia kolokolnia* [Incessant bell tower]: Poem. (G. Registan, Trans.). Moscow: Sovetskii pisatel [in Russian].
- Tigranov, G. (1975). *Armianskii muzykalnyi teatr* [Armenian Musical Theater]. (Vol. 3). Yerevan: Aiasta [in Russian].
- Tumanian, O. (1986). *Stikhi, chetverostishiia, poemy, legendy, ballady* [Poems, quatrains, poems, legends, ballads]. Yerevan: Luis [in Russian].



УДК 793.322:2-5(32)
DOI: 10.31866/2616-7646.2.1.2019.172187

ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДАВНЬОЄГИПЕТСЬКИХ РИТУАЛЬНИХ ТАНЦІВ

Цветкова Лариса Юрївна,

доцент, заслужений працівник культури України,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,

<https://orcid.org/0000-0002-2466-275X>,
larysa1946@ukr.net

Мета дослідження – здійснити рефлексію на предмет рецепції давньоєгипетських ритуальних танців у дослідницьке поле вітчизняної хореології та виявити художньо-стилістичні особливості їх виконання. **Методологія.** Рефлексивний аналіз застосований задля виокремлення в різних видах ритуальних танців деяких стійких атрибутів, герменевтичний метод – з метою здійснення спроби їх інтерпретації з урахуванням релігійно-міфологічного світогляду давніх єгиптян, історичний – для з’ясування культурного контексту становлення і функціонування ритуальних танців. **Наукова новизна.** Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві здійснено спробу дослідження давньоєгипетських ритуальних танців і на основі аналізу танців хед-себ (біг фараона), «під ногами», «свята Вічності» й танців на честь богині Хатхор виявлено їхні художньо-стилістичні особливості. **Висновки.** Давньоєгипетські ритуальні танці формувалися під впливом і в контексті становлення релігійно-міфологічних вірувань, в основі яких упродовж усієї історії Стародавнього Єгипту – запокійний культ і обоження влади фараонів, що починають складатися ще в додинастичний період, набуваючи специфіки в тій чи тій теокосмогонічній концепції. Композиційне рішення й раціональна організація ритуальних танців відповідали ustalеним канонічним принципам, осмисленим у межах домінуючого «теологічного дискурсу» (Я. Ассман). Репрезентовані в часі й просторі за допомогою таких атрибутів, як поза, стрибок, рух, жест, ритм, крок, пластичність, давньоєгипетські ритуальні танці у своїй релігійній іпостасі поставали як напружена духовна праця та духовна творчість єгиптян, а в художньо-мистецькій – представляли органічно-синкретичну єдність естетично довершених танцювальних форм, серед яких «танець зірок» у виконанні жерців, «свято Вічності», танці хед-себ (біг фараона) і «під ногами», танці на честь богині Хатхор.

Ключові слова: Стародавній Єгипет; ритуальні танці; атрибути танцю; танець; художньо-стилістичні особливості; релігійно-міфологічні вірування.



ХУДОЖЕСТВЕННО- СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОГО РИТУАЛЬНОГО ТАНЦА

Цветкова Лариса Юрьевна,
доцент, заслуженный работник
культуры Украины,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0002-2466-275X>,
larysa1946@ukr.net

Цель исследования – осуществить рефлексию на предмет рецепции древнеегипетских ритуальных танцев в исследовательское поле отечественной хореологии и выявить художественно-стилистические особенности их исполнения. **Методы исследования.** Рефлексивный анализ используется для определения у разных видов древнеегипетских ритуальных танцев некоторых устойчивых атрибутов их бытия, герменевтический метод позволяет осуществить попытку интерпретации последних с учетом религиозно-мифологического мировоззрения древних египтян, исторический – дает возможность осмыслить становление и функционирование ритуальных танцев на фоне культурно-исторического развития Древнего Египта. **Научная новизна.** Впервые в отечественном искусствоведении осуществлена попытка исследования древнеегипетских ритуальных танцев и на основе анализа танцев хед-себ (бег фараона), «под ногами», «праздник Вечности» и танцев в честь богини Хатхор выявить их художественно-стилистические особенности. **Выводы.** Древнеегипетские ритуальные танцы формировались под влиянием и в контексте становления религиозно-мифологических воззрений, в основе которых на протяжении всей истории Древнего Египта определяющими были заупокойный культ и обожествление власти фараонов. Они начинают складываться еще в додинастический период, приобретая специфические признаки в той или иной теокосмо-

ARTISTIC STYLISTIC PECULIARITIES OF ANCIENT EGYPTIAN RITUAL DANCE

Larysa Tsvietkova,
Associate Professor, Honored Worker of
Culture of Ukraine,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-2466-275X>,
larysa1946@ukr.net

The purpose of the article is to carry out a reflection on the subject of reception of ancient Egyptian ritual dances in the research field of national choreology and to identify the artistic and stylistic peculiarities of their performance. **Methodology.** Reflexive analysis has been used to determine in certain types of ancient Egyptian ritual dances of some stable attributes of their existence, the hermeneutic method allows an attempt to interpret the latter taking into account the religious and mythological worldview of the ancient Egyptians, historical makes it possible to comprehend the formation and functioning of ritual dances against the background of cultural and historical development of the Ancient Egypt. **Scientific novelty.** For the first time in the domestic art criticism, an attempt was made to study ancient Egyptian ritual dances and it is based on the analysis of head-sab (Pharaoh's run), "underfoot", "Eternity Feast" and dances in honor of the goddess Hathor to reveal their artistic and stylistic features. **Conclusions.** Ancient Egyptian ritual dances were formed under the influence and in the context of the formation of religious and mythological beliefs, which are based on the requiem cult and deification of the pharaoh's power throughout the history of ancient Egypt. They begin to take shape even in the pre-dynastic period, acquiring specific features in a particular the cosmogonic concept. The compositional decision and the rational organization of ritual dances corresponded to established canon-



гонической концепции. Композиционное решение и рациональная организация ритуальных танцев отвечала сложившимся каноническим принципам, осмысленным в пределах доминирующего «теологического дискурса» (Я. Ассман). Созданные во времени и пространстве с помощью таких атрибутов как поза, прыжок, движение, жест, шаг, ритм, пластичность древнеегипетские ритуальные танцы в своей религиозной ипостаси являлись напряженной духовной работой и духовным творчеством египтян, а в художественной – представляли органически-синкретическое единство совершенных танцевальных форм, среди которых «танец звезд» в исполнении жрецов, «праздник Вечности», танцы хед-себ (бег фараона) и «под ногами», танцы в честь богини Хатхор.

Ключевые слова: Древний Египет; ритуальные танцы; атрибуты танца; танец; художественно-стилистические особенности; религиозно-мифологические верования.

cal principles, meaningful within the limits of the dominant “theological discourse” (J. Assman). Created in time and space with the help of such attributes as posture, jump, movement, gesture, step, rhythm, plasticity, ancient Egyptian ritual dances in their religious form were intense spiritual work and the Egyptians spiritual creativity, and in artistic form they represented an organically-syncretic unity of perfect dance forms, among which are the “dance of the stars” performed by the priests, the “feast of Eternity”, dances head-sab (Pharaoh’s run) and “underfoot”, dances in honor of the goddess Hathor.

Keywords: Ancient Egypt; ritual dances; dance attributes; dance; artistic and stylistic features; religious and mythological beliefs.

Актуальність теми дослідження. У процесі історичного розвитку кожна культура створює багату й різноманітну палітру танцювальних форм, що відображають чуттєво-практичне ставлення її творців до світу, відповідають їх художньо-естетичним принципам і моральним нормам. Актуалізація танцювальних текстів, що зберігаються в просторі світової культури, й відтворення на їхній основі художньо-стилістичних особливостей давньоєгипетського танцювального мистецтва важливі у вітчизняному науковому дискурсі з огляду на дві обставини. Перша з них пов’язана із розвитком хореології, дослідження якої в різних аспектах здійснюють українські мистецтвознавці (Підлипська, 2011), а друга – із складним перебігом становлення вітчизняної єгиптології (Романова, 2003). Вчені-єгиптологи вже у ХІХ ст. у контексті вивчення специфіки давньоєгипетської цивілізації і культури звертаються й до танців та доходять висновку, що вони відігравали важливу роль у функціонуванні соціуму, пронизуючи і повсякденне, і святкове життя давніх египтян. Сучасна українська дослідниця-єгиптолог О. Романова (2010а; 2010b) в межах Проекту Інституту сходознавства ім. А. Кримського НАН України стосовно дослідження пам’яток Стародавнього Єгипту в музеях України розпочала опис цих пам’яток, серед яких, можливо, з часом віднайдуться й зображення танців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження давньоєгипетського танцю як особливого виду мистецтва останнім часом здійснюється в аспекті мистецтвознавства, естетики, культурології, філософії, єгиптології. Л. Моріна (2003), досліджуючи взаємозв’язок ритуального танцю і міфу, особливу увагу приділила



культу Осіріса і містеріям, під час яких у драматичній формі відтворювалися основні епізоди міфу. Й, відповідно, жриці виконували танець, який відображав пошук бога, його оплакування і поховання. В контексті аналізу ритму і пластичного образу в архаїчному мисленні і формування «ритмовідчуття» і «ритмомислення» І. Герасимова (2000) звертається і до давньоєгипетського астрономічного танцю. Н. Іванова (2016) в ракурсі лінгво-культурологічного дослідження концепту «танець» у різних мовних картинах розглядає еволюцію танцю і танцювальних жанрів віддавна й до нашого часу, здійснює спробу диференціації «космічних танців» давніх єгиптян на астральну пляску зодіака, астрономічний танець, танець зірок і зоряний танець, однак, на нашу думку, не наводить для подібної класифікації достатніх підстав. Єгиптолог О. Миронова (2011) характеризує давньоєгипетське свято Опет і образи танцівниць на рельєфах Червоної капели цариці Хатшепсут.

Розвиток танцювальної культури в Стародавньому Єгипті в плані її естетичної своєрідності та художньої цінності, світоглядних засад і соціально-функціональних та символічних детермінант, семантики культурних мов і кодів досліджують Ш. Х. Бахадер (1992), Н. Котух (2013) та ін. О. Євдокимова (2000) з'ясовує місце танцю в давньоєгипетській культурі. Р. Девід (2008) розглядає різні види танців, поділяючи їх на священні і світські, акробатичні, наслідувальні, драматичні, ліричні, гротескні (Р. Девід, 2008, с. 439-440). Х. Мухассеб (2001) виокремлює палацово-храмову танцювальну культуру, що безпосередньо пов'язана з релігією, та народно-побутову. В останній він виділяє культово-похоронні і культово-вітальні танці, а в палацово-храмовій – богослужбові та розважально-апологетичні (з метою розваги і прославлення особи фараона). Дослідження давньоєгипетських танців, зокрема ритуальних, в українському науковому дискурсі, крім згадок у нечисельних посібниках з історії хореографії, відсутні.

Мета дослідження – здійснити рефлексію на предмет рецепції давньоєгипетських ритуальних танців у дослідницьке поле вітчизняної хореології та виявити художньо-стилістичні особливості їх виконання.

Виклад основного матеріалу. Релігійно-міфологічний світогляд єгиптян упродовж усієї історії давньоєгипетської цивілізації визначали заупокійний культ і обоження влади фараонів, що формуються, як доводять єгиптологи, ще в додинастичний період, набуваючи специфіки в певній теокосмогонічній концепції, і знаходять відображення в ритуальних танцях. На численних розписах рельєфів храмів і гробниць різних періодів історії Стародавнього Єгипту представлені різноманітні танцювальні композиції. Єгиптолог Т. Бороздіна-Козьміна, учениця Б. Тураєва, котра одна з перших у світовій історіографії звернулася до предметного дослідження давньоєгипетських танців, підкреслює, що цей образотворчий матеріал, як своєрідна система «запису», дає «прекрасні зразки танцю священного, світського, військового, гімнастичних вправ і боротьби» (Бороздіна, 1919). Однак проблема, на яку звертав увагу В. Авдієв (1928), полягає у складності реконструкції танцювальної техніки й умовності відтворення художньо-стилістичних особливостей на основі лише пам'яток образотворчого мистецтва.

Відомий німецький єгиптолог і культуролог Я. Ассман (2004), підкреслює наявність у давньоєгипетській культурі стійкого уявлення, що підтримка нормального світопорядку вимагає спеціальних зусиль, які мали ритуальний і духовний характер (Ассман, 2004, с. 93). І тому священний час релігійного свята – це напру-



жена духовна праця, однією із форм якої є ритуальні танці. Саме завдяки такій праці відбувається повернення до витоків, оновлення енергії творення світу, досягається відчуття найінтенсивнішого переживання сущого. Людина, як учасниця ритуального дійства, долучаючись до Вічності, стає співпричетною до світу богів, співучасницею акту відтворення світового космічного порядку; вона, набуваючи життєвої повноти, «знову, – за твердженням М. Еліаде (1994), – починала своє існування з нерозтраченим запасом життєвих сил, – таким, як у момент народження» (Еліаде, 1994, с. 55).

Головне завдання ритуального дійства, складником якого є танці як первинна символічна мова людства, найдавніша невербальна знакова система культури, полягало в подоланні хаосу і встановленні гармонійних зв'язків із космосом, у забезпеченні глибинного порядку соціального буття, задаючи його темп, ритм, спрямованість і відновлюваність.

Ритуальні танці виконувалися з дотриманням чіткої системи правил, канонізованих і жорстко регламентованих поз і рухів. Будь-який імпровізаційний елемент під час їхнього виконання практично виключався, оскільки лише така «обрядова когерентність» забезпечувала «гармонію між небом і землею». А в разі її недотримання, або неправильного виконання «світопорядок руйнувався, а небо падало на землю» (Ассман, 2004, с. 93).

Платон у «Законах» із захопленням зазначає, що єгиптяни «десять тисяч років тому» встановили, що є прекрасним, та оголосили про це на священних святах, і нікому – ні живописцям, ні комусь іншому, хто зайнятий живописом, скульптурою чи будь-якими іншими мусичними мистецтвами, не дозволялись нововведення (Платон, 2007, с. 130-131). У зв'язку з цим єгипетські митці, а особливо танцівники, як постійні й важливі учасники культово-обрядових дійств, використовуючи достатньо різноманітні виражальні засоби, дотримувались усталених канонів. Варто зауважити, що в сучасному науковому дискурсі існують різні підходи до розуміння канону (П. Флоренський, С. Булгаков, О. Лосев, М. Бахтін, Ю. Лотман, В. Бичков та ін.), але ми ґрунтуємося на визначенні, яке пропонує Я. Ассман (2004): «Під “каноном”, – зазначає вчений, – ми розуміємо таку форму традиції, в якій вона досягає вищої внутрішньої обов'язковості і граничної формальної стійкості» (Ассман, 2004, с. 111).

Тобто канон – це системи мір, що дає підстави за розмірами однієї частини зробити висновок про ціле, а по розміру цілого – про розмір будь-якої частини аж до найдрібніших. Прикладом такого повністю прорахованого і в цьому сенсі наскрізь раціонального мистецтва є, на думку Я. Ассмана (2004), давньоєгипетське (Ассман, 2004, с. 115). Саме тому освіта митців передбачала знання ритуалів, обрядів, практики богослужінь, а їхня професія була спадковою, що підтверджується «Приписами (настановами) для настінного живопису і канону пропорцій», спеціальними керівництвами для майстрів, про існування яких відомо з опису храмової бібліотеки Едфу (Кормышева, 2005, с. 116-117). Про наявність подібної танцювальної школи у Новому царстві ведуть мову Н. Бороздіна (1919) і М. Матъє (1961).

Зображення танців єгиптян, що дійшли до нашого часу, дають підстави висловити припущення стосовно палітри виражально-зображальних засобів. Так, один із найпоширеніших сюжетів, що постійно зустрічається і в керамічних виро-



бах, і в керамічній скульптурі ще додинастичного періоду (культура Накада II), – це антропоморфні зображення жіночої фігури з піднятими догори й плавно вигнутими руками (Куценков, & Чегодаев, 2014, с. 14-16, с. 20-21). Цей рух можна розглядати як один із перших художніх прийомів у танцювальному мистецтві, засіб художньої виразності, з допомогою якого створювався потрібний образ. Однак питання про першооснову танцю, його «архе» залишається відкритим.

Жести рук відігравали важливу роль у передаванні емоційного стану людини ще з давніх часів. Л. Моріна (2003) цілком виправдано називає їх «пластичними міфологемами», своєрідними архетипами, що відсилають до соціально-практичного досвіду архаїчної епохи (Морина, 2003, с. 17-18). Балетний критик М. Вашкевич (2009) зазначає: «першоджерело пляски є жест, а жест є найпростіший, а тому і перший спосіб, яким скористалася первісна людина для вираження своїх душевних і фізичних переживань. Це перший дар, який відкрила в собі людина» (Вашкевич, 2009, с. 17-18). Хоч Р. Воронін (2007) вважає основним виразним засобом танцю (атрибутом) пластичність людського тіла в поєднанні з ритмом, а жести танцюриста і його міміка, на думку вченого, відіграють допоміжну роль, він стверджує, що певний ритмічний лад дозволяє надати пластичним образам людського тіла різного емоційного забарвлення.

Ритм як універсальне організуюче начало життя і творчості є, безперечно, одним із основних атрибутів танцю як виразника «емоцій шляхом постійної зміни рухів, що підпорядковується певному ритму» (Герасимова, 2000, с. 88). І. Герасимова (2000) підкреслює, що вже на ранньому етапі розвитку суспільства в людей виникають особливі форми свідомості, які вона називає ритмовідчуттям і ритмомисленням (Герасимова, 2000, с. 88-97). Саме ці форми свідомості, починаючи формуватися в культурі Накада, й поступово розвиваючись, забезпечують синкретичну єдність таких атрибутів ритуальних танців, як рух, ритм, жест, пластичність, поза, крок, стрибок, і призводять, на нашу думку, до появи художньої й технічно довершеного танцювального мистецтва в Стародавньому Єгипті, яке Лукіан називав «протеїстичним».

Прообразом моделі світопорядку в його земному вимірі у єгиптян були піраміди і храми. Один із найбільш відомих і поширених танців, опис якого подають Платон, Плутарх і Лукіан, є танець, створений храмовими жерцями, котрий називають космічним, астрономічним, астральним або танцем зірок. Він виконувався у храмі навколо поставленого в центрі жертовника, що уособлював сонце (бога Ра). Н. Бороздіна (1919) зауважує, що за допомогою плавних і повільних рухів, кружлянь по колу, різних жестів жерці, одягнені в яскраве вбрання, представляли знаки зодіаку й предметно втілювали гармонію вічного руху планетної системи. М. Вашкевич (2009) стверджує, що цей танець виконували жерці-танцівниці, хоровод яких під музичний супровід «рухався повільно, як повільно відбувається рух світил; потім кожна виконавиця зображувала мімічно те, що пов'язано з появою кожного сузір'я (так, жнива осінніх місяців зображувалися відповідними радісними жестами й ін.); може бути, у цей час хоровод зупинявся, даючи час для мімічної гри» (Вашкевич, 2009, с. 38). Однак, як доводить А. Айламазян (2015), цей танець не просто відтворював вічний непорушний і незмінний рух світил на небосхилі, а набув іншого змістового наповнення. «Рух, – зазначає дослідниця, – ніби відривається від носія і починає виступати у своїй власній семантиці.



Абстрагування від носія, приписування танцювальному руху власного змісту створило передумови для побудови руху на основі зовнішніх зразків, геометричних, просторових форм» (Айламазян, 2015, с. 43).

Таке судження А. Айламазян дає підстави стверджувати про достатньо складну композиційну особливість «танцю зірок». Композиція (від лат. *compositio* – розміщення, з'єднання, структура), як важливий елемент танцювального мистецтва, розкриває ідейний (у розумінні *εἶδος* – *ейдосу* Платона) і художній зміст танцю, визначає послідовність розміщення і зв'язок основних його атрибутів та їх поєднання в єдину цілісність, яка відтворює модель світового порядку. Геометрія танцювальних рухів, відповідна таким фігурам, як коло, квадрат, трикутник, або прямим, перпендикулярним, кривим, паралельним, хвилястим, діагональним, симетричним чи асиметричним лініям, давала підстави представити зоряне небо. Відтак символічно, за законами краси, як підкреслює І. Герасимова (2008), оспівати у «небесному танці вічний рух» (Герасимова, 2008, с. 153).

Художньо-стилістичні особливості давньоєгипетського мистецтва, зокрема танцювального, знайшли відображення в таких інформативних пам'ятках ранньодинастичного періоду, як булава «царя-Скорпіона» і палетка Нармера. Британський єгиптолог У. Емері (2001) пише: «На верхівці булави царя-Скорпіона ясно видно зображення жінок, які танцюють у такт плесканню в долоні» (Емери, 2001, с. 303). Ритуальні танці, крім плескання в долоні, супроводжувалися співом або виконувалися під акомпанемент музичних інструментів, серед яких арфи, ліри, лютні і подвійні флейти, що сприяло створенню довершеного художнього образу.

Палетка Нармера є предметом чисельних і різноманітних інтерпретацій серед науковців, але, попри відмінності, дослідники-єгиптологи сходяться на тому, що ця палетка – наріжний камінь для розуміння давньоєгипетської історії і мистецтва. У цьому вперше застосовується принцип організації простору, згідно з яким зображувані події обмежувалися горизонтальними лініями, що в подальшому отримали назву реєстрів (ярусів) (Крол, 2006, с. 141). А розподіл реєстрів, кожен з яких представляє композиційно вибудовану групу зображень фігур людей і тварин, з чіткою ієрархічною структурою верху й низу стверджується як особливий художній метод уже на ранніх етапах розвитку єгипетської культури (Емери, 2001, с. 194).

У картині світу давніх єгиптян переконаність у регулярному оновленні природи й життя та уявлення про інший світ (Дуат) були важливими культуротворчими чинниками й регуляторами соціального буття. І тому ідея Вічності, пронизуючи всі сфери життєдіяльності, визначала специфіку художнього мислення й стилістичні особливості мистецтва, художню мову, канон (Пунин, 2008, с. 401); її глибокий зміст утілювався в творах єгипетського мистецтва, починаючи з архітектури й закінчуючи танцями.

Так, одне з основних ритуальних дійств на честь померлих, освячене традицією й наповнене релігійно-міфологічним змістом, отримало назву «свято Вічності». Постійними та дієвими учасниками цього свята, очолюючи урочисту й водночас сповнену смутку ходу, що супроводжувала статую покійного в країну Дуат, були танцюристи обох статей. Жести рук танцівниць Муу, зображення яких у спеціальному вбранні і коронах з очерету мали місце вже на рельєфах Давнього



царства, були плавні, «м'які», відкриті (Кеес, 2005, с. 177-178, с. 387-388). Повільному темпу похоронної процесії відповідав їхній ритмічний і сповільнений крок, строгість і простота поз, пластичність рухів голови, рук, тулуба.

Танець, як вияв різноманітної і строкатої гами почуттів людини від екстатичної радості до невимовного горя, представляє особливий тип рухів тіла, жестів, послідовних, змінюваних одна одну поз, що створюють танцювальний простір. Танцювальні пози, зміна положення тіла в танці фіксується різними кутами – гострими, тупими, прямими, що особливим чином структурують простір, надаючи йому пластичності, яка стає атрибутивною ознакою ритуальних давньоєгипетських танців. При цьому пози в ритуальних танцях передають більше, ніж просторове положення тіла, і набувають витонченості, величності, граціозності й глибинного символізму.

Символічний характер пози зримо представлений у танцях хед-себ (біг фараона) й «танці фараона» (або «під ногами»). Фараон, згідно з єгипетськими уявленнями, був посередником між світом богів і людей, а тому від його сили й могутності залежав добробут Єгипту. У зв'язку з цим свято хед-себ, «складаючись у процесі становлення двоєдиної держави», набуває особливого значення впродовж практично всієї історії Стародавнього Єгипту (Крол, 2006, с. 120). Свято влаштувалося задля підтвердження могутності фараона як гаранта єдності, внутрішньої стабільності й процвітання країни, а «кульмінаційним моментом у святкуванні у всі періоди єгипетської історії залишався так званий хед-себний біг фараона» (Крол, 2006, с. 166): він складається із чотирьох фаз, опис яких, посилаючись, зокрема, на німецького єгиптолога Г. Кееса, подає Н. Бороздіна. Найважливіший атрибут ритуального танцю фараона, на нашу думку, широкі, швидкі, чітко впорядковані й структуровані кроки. Утворений при цьому жорстко канонізований та раціоналізований танцювальний алгоритм вселяв віру в упорядкованість космосу й соціуму та «добру волю» богів, їхнє справедливе ставлення до єгиптян. Символом такої доброї волі є те, що на завершальній фазі танцю фараон передає богу зі своїх рук символи влади й отримує їх від бога вже освяченими. «Пишне й мальовниче, – зазначає єгиптолог О. Павлова (Зубова) (1984), – свято хед-сед складалося з багатьох обрядів, що супроводжувалися танцями та ритуальними іграми й завершувалося особливо урочистими церемоніями, що символізували сходження на престол («трон Гора») фараона немов би в новій якості» (Павлова, 1984, с. 57).

Танець «під ногами» часто зображувався на рельєфах, присвячених перемогам давніх єгиптян. На одному з найвідоміших рельєфів у Бені-Хасані фараон-переможець, схопивши за волосся поваленого долілиць ворога, заносить над його головою серповидний меч. Напис під цією групою стверджує: «Всі народи разом лежали біля твоїх ніг» (Эрман, 2008, с. 151). Жест фараона, особливо його поза, розширює не лише танцювальний простір, а й фізичний, репрезентуючи в танці вселенську могутність фараона, його здатність підкорити світ. Величність постави корпусу володаря наповнює простір динамізмом. І тому в давньоєгипетському ритуальному танці поза, на нашу думку, більш значущий атрибут, ніж рух.

На особливу увагу заслуговують ритуальні танці під час свята на честь Хатхор, «сонячного ока», улюбленої доньки бога Ра, однієї із головних і найбільш шанованих богинь Стародавнього Єгипту, богині любові й радості, музики й тан-



цю. Коріння її культу сягає, на думку єгиптолога М. Коростовцева (2000), глибокої давнини, епохи додинастичного Єгипту і зустрічається в різних текстах, починаючи із «Текстів пірамід» (Коростовцева, 2000, с. 153). Наприкінці Давнього царства в геліопольських культових текстах Хатхор як «та, хто несе свою красу» (Кеес, 2005, с. 301) стає центральним персонажем ритуальних дійств. Особливої популярності набуває свято на честь її «повернення» з Нубії, ритуальний смисл якого відтворюється в літературній пам'ятці «Оповіді про повернення Хатхор-Тэфнут із Нубії». Масштабне й усеохопне ритуально-обрядове дійство символізувало єдність і духовну велич Стародавнього Єгипту, і тому в цьому святі найповніше виявляються художньо-стилістичні особливості давньоєгипетських ритуальних танців.

Богиня, залишивши Єгипет після сварки зі своїм батьком, прирекла населення країни на посушливий вітер і засуху, а її повернення асоціювалося із припиненням у пустелі вітру й відродженням природи. Цей день називався «днем виноградної лози і повноти Нілу», «часом радісного розквіту природи Єгипту і життя в цілому» (Коростовцев, 2000, с. 155-156). Саме тому все населення Єгипту брало участь у святі веселощів і радості, зустрічаючи Хатхор, яка пливла на кораблях у відповідному супроводі, вниз течією Нілу, з піснями й танцями. І навіть бог Ра, дізнавшись про повернення дочки, від радості почав танцювати і святкувати з нею в Домі Володарки Сикомори в мемфіському святилищі Хатхор (Рак, 2000, с. 73). Під час цього свята і фараон виконує ритуальний танець із статуєю богині.

Ритуальні танці перед богинею у храмі виконувалися переважно вночі; вони вирізнялися поривчастими й прискореними рухами, експресивністю жестів, напруженістю поз, зростаючим темпоритмом, органічним зв'язком із музикою як вираженням піднесеного емоційного стану.

Повітряні стрибки, підйоми на пальцях, характерні для швидких танців жриць богині Хатхор – динамічні атрибути танцю – мають символічне значення, оскільки постають як своєрідні способи трансценденції в іншу реальність, демонструють здатність хоч на якусь мить подолати земне тяжіння і в оргіастичному екстазі долучитися до вічності. Французький єгиптолог К. Жак (2008), характеризуючи культ богині Хатхор, зауважує, що в давньоєгипетських текстах згадується «містичне сп'яніння», яке охоплює душі учасників свята і приносить їм щастя і радість (Жак, 2008, с. 110). Єгиптологи також вважають, що екстатичний релігійний танець фелаків «зікра» зі стрибками, котрий виконують в сучасному Єгипті, сягає своїм корінням танців на честь Хатхор (Коростовцев, 2000, с. 156-157).

За часів Нового царства відбуваються помітні зміни в характері і ритуальних танців, змінюється їхня ритмо-пластична форма, заявляються зображення оголених танцівниць, що підкреслює пластику тіла, котре рухається в ритмі танцю. «Танцівниці кружляли в швидкому ритмі, кокетливо згинаючись при цьому» (Эрман, 2008, с. 153). Стрункі силуети фігур танцівниць зображуються в складних позах, підкреслюючи граціозність і гнучкість їхніх рухів.

Нова теологічна ідея «сонячної» доктрини Ехнатона, згідно з якою життя всіх істот залежить від світла божественного Сонця, вплинула на розвиток мистецтва Амарни, яке і в образній формі продемонструвало увагу до людини, її почуттів. Індивідуальне начало відчувається і в танцях, котрі, як невід'ємний складник культу Атона, у пластично-образній формі, пронизаній динамізмом, експресією поз



і жестів, повинні виражати основну теологічну ідею фараона-реформатора і сприяти досягненню гармонії між богами й людьми (Жак, 2006, с. 128, с. 142, с. 151).

Наукова новизна. Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві здійснено спробу дослідження давньоєгипетських ритуальних танців і на основі аналізу танців хед-себ (біг фараона), «під ногами», «свята Вічності» й танців на честь богині Хатхор виявлено їхні художньо-стилістичні особливості.

Висновки. Давньоєгипетські ритуальні танці формувалися під впливом і в контексті становлення релігійно-міфологічних вірувань, в основі яких упродовж усієї історії Стародавнього Єгипту – заупокійний культ і обоження влади фараонів, що починають складатися ще в додинастичний період, набуваючи специфіки в тій чи тій теокосмогонічній концепції. Композиційне рішення й раціональна організація ритуальних танців відповідали усталеним канонічним принципам, осмисленим у межах домінуючого «теологічного дискурсу» (Я. Ассман). Репрезентовані в часі й просторі за допомогою таких атрибутів, як поза, стрибок, ритм, рух, жест, крок, пластичність, давньоєгипетські ритуальні танці у своїй релігійній іпостасі поставали як напружена духовна праця і духовна творчість єгиптян, а в художньо-мистецькій – представляли органічно-синкретичну єдність естетично довершених танцювальних форм, серед яких «танець зірок» у виконанні жерців, «свято Вічності», танці хед-себ (біг фараона) і «під ногами», танці на честь богині Хатхор.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Авдиев, В.И. (1928). Древнеегипетский танец и его реконструкция. *Советское искусство*, 7, 55-65.
- Айламазян, А.М. (2015). Роль пластического образа в формировании идентичности личности: исторический аспект. *Национальный психологический журнал*, 4(20), 37-48.
- Ассман, Я. (2004). *Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности*. (М.М. Сокольская, Пер.). Москва: Языки славянской культуры.
- Бахадер, Ш.Х. (1992). *Танцевальная культура Древнего Египта*. (Диссертация кандидата искусствоведения). Москва.
- Бороздина, Т.Н. (1919). *Древне-египетский танец*. Москва: Издательство Д. Я. Маковский и Сын. Взято из http://andrew-vk.narod.ru/books/Egypt_dance/Egypt_dance.htm.
- Вашкевич, Н.Н. (2009). *История хореографии всех времен и народов*. Санкт-Петербург: Лань.
- Воронин, Р.Е. (2007). *Философско-эстетические и художественные аспекты танцевального искусства (спортивный бальный танец, вторая половина XX века)*. (Автореферат диссертации кандидата искусствоведения). Санкт-Петербург.
- Герасимова, И.А. (2000). Танец: эволюция кинестетического мышления. В И.П. Меркулова (Ред.), *Эволюция. Язык. Познание* (с. 84-112). Москва: Языки русской культуры.
- Герасимова, И.А. (2008). Человек в мире двойственности. В *Противоположности и парадоксы. (Методологический анализ)* (с. 112-155). Москва: Канон+.
- Дэвид, Р. (2008). *Древний Египет*. Москва: Вече.
- Евдокимова, О.Ю. (2000). Танец в древнеегипетской культуре в контексте современного искусствознания. В *Лунинские чтения – 2000*, Материалы Международной научной конференции: доклады и сообщения (с. 13-14). Санкт-Петербург.
- Жак, К. (2006). *Нефертити и Эхнатон: Солнечная чета*. Москва: Молодая гвардия.
- Жак, К. (2008). *В стране фараонов*. Москва: Гелеос.



- Иванова, Н.А. (2016). *Лингвокультурологический концепт «танец» в английской и русской языковых картинах мира*. (Диссертация кандидата филологических наук). Москва.
- Кеес, Г. (2005). *Заупокойные верования древних египтян. От истоков и до исхода Среднего Царства*. Санкт-Петербург: Журнал «Нева».
- Кормышева, Э.Е. (2005). *Древний Египет*. Москва: Весь мир.
- Коростовцев, М.А. (2000). *Религия Древнего Египта*. Санкт-Петербург: Летний сад.
- Котух, Н. (2013). Развитие танцевальной культуры в Египте: от фараонов до «фараоник». В *Материалы V-ого дальневосточного судейского конгресса* (с. 24-37). Хабаровск.
- Крол, А. (2006). *Египет первых фараонов. Хеб-сед и становление древнеегипетского государства*. Москва: Рудомино.
- Кущенков, П., & Чегодаев, М. (2014). Додинастический Египет: образное мышление и искусство эпохи перехода. *Искусствознание*, 1-2, 11-49.
- Матье, М.Э. (1961). *Искусство Древнего Египта*. Москва: Искусство.
- Миронова, А.В. (2011). *Древнеегипетский праздник Опек в рельефах фиванских храмов эпохи Хатшепсут и Тутмоса III (XV в. до н.э.)*. (Диссертация кандидата искусствоведения). Москва.
- Морина, Л.П. (2003). *Мифология и феноменология танца*. (Автореферат диссертации). Санкт-Петербург.
- Мухассеб, Х. (2001). *Народная танцевальная культура Египта: проблема сохранения традиций*. (Автореферат диссертации). Москва.
- Павлова, О.И. (1984). *Амон Фиванский. Ранняя история культа. (V–XVII династии)*. Москва: Наука.
- Підлипська, А.М. (2011). Тенденції розвитку наукових досліджень у галузі хореографічної культури в Україні. *Культура і сучасність*, 2, 207-2011.
- Платон. (2007). *Сочинения в четырех томах* (Т. 3, Ч. 2). Санкт-Петербург: Издательство Олега Абышко.
- Пунин, А.Л. (2008). *Искусство Древнего Египта: Раннее царство. Древнее царство*. Санкт-Петербург: Азбука-классика.
- Рак, И.В. (2000). *Египетская мифология*. Санкт-Петербург: Летний сад.
- Романова, О. (2003). Історія розвитку єгиптологічних досліджень в Україні. *Східний світ*, 4, 82-87.
- Романова, О. (2010а). Неопубліковані пам'ятники з фондів Одеського археологічного музею НАНУ. *Східний світ*, 3, 22-27.
- Романова, О. (2010b). Проект Інституту сходознавства імені А. Кримського НАН України щодо дослідження пам'яток Стародавнього Єгипту в музеях України. В *Пам'ятки східного походження в архівах та музейних зібраннях України* (с. 113-124). Київ: Інститут сходознавства імені А.Ю. Кримського.
- Элиаде, М. (1994). *Священное и мирское*. Москва: Издательство Московского государственного университета.
- Эмери, У.Б. (2001). *Архаический Египет*. Санкт-Петербург: Летний сад.
- Эрман, А. (2008). *Жизнь в Древнем Египте*. Москва.

REFERENCES

- Ailamazian, A.M. (2015). Rol plasticheskogo obraza v formirovanii identichnosti lichnosti: istoricheskii aspekt [The role of the plastic image in the formation of personal identity: a historical aspect]. *Natsionalnyi psikhologicheskii zhurnal*, 4(20), 37-48 [in Russian].
- Assman, Ia. (2004). *Kulturnaia pamiat: Pismo, pamiat o proshlom i politicheskaiia identichnost v vysokikh kulturakh drevnosti* [Cultural memory: Writing, memory of the past and polit-



- ical identity in the high cultures of antiquity]. (M.M. Sokolskaia, Trans.). Moscow: Iazyki slavianskoi kultury [in Russian].
- Avdiev, V.I. (1928). *Drevneegipetskii tanets i ego rekonstruktsiia* [Ancient Egyptian dance and its reconstruction]. *Sovetskoe iskusstvo*, 7, 55-65 [in Russian].
- Bakhader, Sh.Kh. (1992). *Tantsevalnaia kultura Drevnego Egipta* [Dance culture of ancient Egypt]. (PhD thesis). Moscow [in Russian].
- Borozdina, T.N. (1919). *Drevne-egipetskii tanets* [Ancient Egyptian dance]. Moscow: Izdatelstvo D. Ia. Makovskii i Syn. Retrieved from http://andrew-vk.narod.ru/books/Egypt_dance/Egypt_dance.htm [in Russian].
- David, R. (2008). *Drevnii Egipet* [Ancient Egypt]. Moscow: Veche [in Russian].
- Eliade, M. (1994). *Sviashchennoe i mirskoe* [Sacred and mundane]. Moscow: Izdatelstvo Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta [in Russian].
- Emeri, U.B. (2001). *Arkhaicheskii Egipet* [Archaic Egypt]. St. Petersburg: Letnii sad [in Russian].
- Erman, A. (2008). *Zhizn v Drevnem Egipte* [Life in ancient Egypt]. Moscow [in Russian].
- Evdokimova, O.Iu. (2000). *Tanets v drevneegipetskoii kulture v kontekste sovremennogo iskusstvoznaniia* [Dance in ancient Egyptian culture in the context of contemporary art history]. In *Puninskie chteniia – 2000* [Punin Readings – 2000], Materials of the International Scientific Conference (pp. 13-14). St. Petersburg [in Russian].
- Gerasimova, I.A. (2000). *Tanets: evoliutsiia kinestezicheskogo myshleniia* [Dance: the evolution of kinesthetic thinking]. In I.P. Merkulova (Red.), *Evoliutsiia. Iazyk. Poznanie* [Evolution. Tongue. Cognition] (pp. 84-112). Moscow: Iazyki russkoi kultury [in Russian].
- Gerasimova, I.A. (2008). *Chelovek v mire dvoistvennosti* [Man in the world of duality]. In *Protivopolozhnosti i paradoksy. (Metodologicheskii analiz)* [Opposites and paradoxes. (Methodological analysis)] (pp. 112-155). Moscow: Kanon+ [in Russian].
- Ivanova, N.A. (2016). *Lingvokulturologicheskii kontsept «tanets» v angliiskoi i russkoi iazykovykh kartinakh mira* [Linguo-cultural concept of "dance" in the English and Russian language pictures of the world]. (PhD thesis). Moscow [in Russian].
- Kees, G. (2005). *Zaupokoinye verovaniia drevnikh egiptian. Ot istokov i do iskhoda Srednego Tcarstva* [The requiem beliefs of the ancient Egyptians. From the beginnings to the end of the Middle Kingdom]. St. Petersburg: Zhurnal «Neva» [in Russian].
- Kormysheva, E.E. (2005). *Drevnii Egipet* [Ancient Egypt]. Moscow: Ves mir [in Russian].
- Korostovtcev, M.A. (2000). *Religiia Drevnego Egipta* [Religion of ancient Egypt]. St. Petersburg: Letnii sad [in Russian].
- Kotukh, N. (2013). *Razvitie tantsevalnoi kultury v Egipte: ot faraonov do «faraonik»* [The development of dance culture in Egypt: from the pharaohs to the "pharaonic"]. In *Materialy V-ogo dalnevostochnogo sudeiskogo kongressa* [Materials of the 5th Far Eastern Judicial Congress] (pp. 24-37). Khabarovsk [in Russian].
- Krol, A. (2006). *Egipet pervykh faraonov. Kheb-sed i stanovlenie drevneegipetskogo gosudarstva* [Egypt first pharaohs. Heb-Sed and the formation of the ancient Egyptian state]. Moscow: Rudomino [in Russian].
- Kutcenkov, P., & Chegodaev, M. (2014). *Dodinasticheskii Egipet: obraznoe myshlenie i iskusstvo epokhi perekhoda* [Pre-dynastic Egypt: figurative thinking and the art of the transition era]. *Iskusstvoznaniie*, 1-2, 11-49 [in Russian].
- Mate, M.E. (1961). *Iskusstvo Drevnego Egipta* [Art of Ancient Egypt]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Mironova, A.V. (2011). *Drevneegipetskii prazdnik Opek v reliefakh fivanskikh khramov epokhi Khatshepsut i Tutmosa III (XV v. do n.e.)* [The ancient Egyptian holiday of Opec in the reliefs of the Theban temples of the Hatshepsut and Thutmose III eras (XV century BC)]. (PhD thesis). Moscow [in Russian].
- Morina, L.P. (2003). *Mifologiia i fenomenologiia tantca* [Mythology and phenomenology of dance]. (Extended abstract of candidate's thesis). St. Petersburg [in Russian].



- Mukhasseb, Kh. (2001). Narodnaia tantsevalnaia kultura Egipta: problema sokhraneniia traditcii [Egyptian folk dance culture: the problem of preserving traditions]. (Extended abstract of candidate's thesis). Moscow [in Russian].
- Pavlova, O.I. (1984). Amon Fivanskii. Ranniaia istoriia kulta. (V–XVII dinastii) [Amon of Thebes. The early history of the cult. (V–XVII dynasties)]. Moscow: Nauka [in Russian].
- Pidlypska, A.M. (2011). *Tendentsii rozvytku naukovykh doslidzhen u haluzi khoreohrafichnoi kultury v Ukraini* [Trends in the development of scientific research in the field of choreographic culture in Ukraine]. *Kultura i suchasnist*, 2, 207–2011.
- Platon. (2007). Sochineniia v chetyrekh tomakh [Works in four volumes] (Vol. 3, Pt. 2). St. Petersburg: Izdatelstvo Olega Abyshko [in Russian].
- Punin, A.L. (2008). *Iskusstvo Drevnego Egipta: Rannee tsarstvo. Drevnee tsarstvo* [The Art of Ancient Egypt: The Early Kingdom. The ancient kingdom]. St. Petersburg: Azbuka-klassika [in Russian].
- Rak, I.V. (2000). *Egipetskaia mifologiia* [Egyptian mythology]. St. Petersburg: Letnii sad [in Russian].
- Romanova, O. (2003). Istoriia rozvytku yehyptolohichnykh doslidzhen v Ukraini [History of development of Egyptian researches in Ukraine]. *Skhidnyi svit*, 4, 82–87.
- Romanova, O. (2010a). Neopublikovani pamiatnyky z fondiv Odeskoho arkhoeolohichnoho muzeiu NANU [Unpublished monuments from the funds of the Odessa Archaeological Museum of the National Academy of Sciences of Ukraine]. *Skhidnyi svit*, 3, 22–27.
- Romanova, O. (2010b). Proekt Instytutu skhodoznavstva imeni A. Krymskoho NAN Ukrainy shchodo doslidzhennia pamiatok Starodavnoho Yehyptu v muzeiakh Ukrainy [The project of the Institute of Oriental Studies named after A. Krymsky of the National Academy of Sciences of Ukraine on the study of ancient Egyptian monuments in museums of Ukraine]. In *Pamiatky skhidnoho pokhodzhennia v arkhivakh ta muzeinykh zibranniakh Ukrainy* [Monuments of oriental origin in archives and museum collections of Ukraine] (pp. 113–124). Kyiv: Instytut skhodoznavstva imeni A.Yu. Krymskoho.
- Vashkevich, N.N. (2009). *Istoriia khoreografii vseh vremen i narodov* [The choreography history of all times and peoples]. St. Petersburg: Lan [in Russian].
- Voronin, R.E. (2007). *Filosofsko-esteticheskie i khudozhestvennye aspekty tantsevalnogo iskusstva (sportivnyi balnyi tanets, vtoraia polovina XX veka)* [Philosophical, aesthetic and artistic aspects of dance art (sports ballroom dance, the second half of the twentieth century)]. (Extended abstract of candidate's thesis). St. Petersburg [in Russian].
- Zhak, K. (2006). *Nefertiti i Ekhnaton: Solnechnaia cheta* [Nefertiti and Akhenaton: Solar couple]. Moscow: Molodaia gvardiia [in Russian].
- Zhak, K. (2008). *V strane faraonov* [In the land of the pharaohs]. Moscow: Geleos [in Russian].

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОСТІ

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОСТИ**

**ACTUAL PROBLEMS OF CHOREOGRAPHIC
ART OF OUR TIME**





УДК 793.3:781.62

DOI: 10.31866/2616-7646.2.1.2019.172188

ИНТОНАЦИЯ КАК ИСТОЧНИК ИНФОРМАЦИИ ДЛЯ СОЗДАТЕЛЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Гутковская Светлана Вячеславовна,

кандидат филологических наук, доцент,

Белорусский государственный университет культуры и искусств,

Минск, Республика Беларусь,

<https://orcid.org/0000-0002-6884-7983>,

s.gutkovskaya@gmail.com

Цель исследования – выявление уровней взаимодействия интонаций в музыке и хореографии. **Методология.** Теоретический анализ научной и специальной литературы по обозначенной проблеме. Для выявления уровней интонационного взаимодействия в музыке и хореографии, связанных с практикой сочинения хореографических произведений, применялись такие методы научного исследования, как сравнение, абстрагирование, обобщение. **Научная новизна.** Постановка проблемы взаимодействия интонаций в музыке и в хореографии применительно к сфере постановочной деятельности в области хореографического искусства может рассматриваться как отличающаяся новизной. Информация выступает в данном случае как определенное художественное сообщение. **Выводы.** Стратегия, основанная на конкретных знаниях о природе и роли интонации в качестве источника информации, кардинально меняет сам подход к сочинению хореографической лексики и рисунков танца. Обязательным является первоначальный скрупулезный анализ интонаций музыкального произведения и использование полученной информации для отбора выразительных средств произведения хореографического. Выбор хореографом выразительных средств ограничен рамками, в которых функционирует музыкальная интонация, а также законами взаимодействия музыки и хореографии. Можно утверждать, что музыкальные интонации выступают носителем очень важной информации для постановщика танца на самых разных уровнях, стимулируя идеи и образы хореографического произведения. Исключением являются случаи такого вида взаимоотношений музыки, словесного текста и хореографии в произведениях, решенных средствами современного танца, которые получили название «рассогласованного» принципа. Также велика роль исполнителя хореографического текста, который делает пластические интонации «выпуклыми», либо нивелирует их.

Ключевые слова: хореографическое произведение; пластический мотив; движение; жест; интонация; музыка.



ІНТОНАЦІЯ ЯК ДЖЕРЕЛО ІНФОРМАЦІЇ ДЛЯ ТВОРЦЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ

Гутковська Світлана Вячеславівна,
кандидат філологічних наук,
доцент,
Білоруський державний університет
культури і мистецтв,
Мінськ, Республіка Білорусь,
<https://orcid.org/0000-0002-6884-7983>,
s.gutkovskaya@gmail.com

Мета дослідження – виявлення рівнів взаємодії інтонацій в музиці і хореографії. **Методологія.** Теоретичний аналіз наукової і спеціальної літератури з означеної проблеми. Для виявлення рівнів інтонаційної взаємодії в музиці і хореографії, пов'язаних з практикою постановки хореографічних творів, застосовувалися такі методи наукового дослідження, як порівняння, абстрагування, узагальнення. **Наукова новизна.** Постановка проблеми взаємодії інтонацій в музиці і в хореографії стосовно сфери постановочної діяльності в галузі хореографічного мистецтва може розглядатися як новітня. Інформація виступає в даному випадку як певне художнє повідомлення. **Висновки.** Стратегія, заснована на конкретних знаннях про природу і роль інтонації як джерела інформації, кардинально змінює сам підхід до створення хореографічної лексики та малюнків танцю. Обов'язковим є первинний скрупульозний аналіз інтонацій музичного твору та використання отриманої інформації для відбору виразних засобів твору хореографічного. Вибір хореографом виразних засобів обмежений рамками, в яких функціонує музична інтонація, а також законами взаємодії музики і хореографії. Можна стверджувати, що музичні інтонації виступають носієм дуже важливої інформації для творця танцю на самих різних рівнях, стимулюючи ідеї і образи хореографічного твору. Винятком є випадки такого виду взаємовідносин музики, словесного тексту і хореографії в тво-

INTONATION AS A SOURCE OF INFORMATION FOR THE CREATOR OF CHOREOGRAPHIC COMPOSITION

Svetlana Gutkovskaya,
Ph.D. (Candidate of Philological Sciences),
Associate Professor,
Belarusian State University
of Culture and Arts,
Minsk, Republic of Belarus,
<https://orcid.org/0000-0002-6884-7983>,
s.gutkovskaya@gmail.com

The purpose of the study is to identify the levels of intonations interaction in music and choreography. **Methodology.** Theoretical analysis of scientific and specialized literature on the indicated problem. To identify the levels of intonation interaction in music and choreography related to the practice of composing choreographic works, such methods of scientific research as comparison, abstraction and generalization were used. **Scientific novelty.** The formulation of the problem of the intonations interaction in music and in choreography as applied to the field of staged activity in the field of choreographic art can be considered as being new. Information appears in this case as a specific artistic message. **Conclusions.** A strategy based on specific knowledge of the nature and intonation role as a source of information fundamentally changes the very approach to composing choreographic text and dance patterns. The initial thorough analysis of the intonations of the musical composition and the use of this information for selection of expressive means of choreographic composition is obligatory. The choice of expressive means by the choreographer is limited by the framework in which the musical intonation functions, as well as by the laws of interaction between music and choreography. It can be argued that musical intonations act as a carrier of very important information for the dance creator at various levels, stimulating ideas and images of the choreographic composition. The exceptions are the cases of this type of relationship of music, verbal text and choreogra-



рах, вирішених засобами сучасного танцю, які отримали назву «неузгодженого» принципу. Також великою є роль виконавця хореографічного тексту, який робить пластичні інтонації «опуклими», або нівелює їх.

Ключові слова: хореографічний твір; пластичний мотив; рух; жест; інтонація; музика.

phy in works solved by means of modern dance, which are called the “mismatched” principle. The role of the performer of the choreographic text is also great, which makes the plastic intonations “convex” or levels them out.

Keywords: choreographic composition; plastic motive; movement; gesture; intonation; music.

Актуальность темы исследования. Проблема взаимодействия интонаций в музыке и хореографии крайне важна как для практики создания хореографических произведений (прикладной характер), так и для перспектив развития разных направлений хореографического искусства в целом (теоретический характер). До сих пор актуальными остаются вопросы о том, какую информацию для автора хореографического произведения несет интонация в музыке или в используемом в качестве выразительного средства словесном тексте (например, в современном танце) и на каких именно уровнях происходит взаимодействие интонаций.

Анализ последних исследований и публикаций. В современной науке значение интонации как источника информации художественного феномена привлекает пристальное внимание ученых разных отраслей знаний: искусствоведов – монография М. Бонфельда о системном исследовании музыкального искусства (2006), статьи Т. Рыбкиной (2008; 2012), Л. Прудниковой (2012), Т. Портновой (2016), В. Никифоровой (2017), Н. Зубаревой (2018), культурологов – труды Е. Бочаровой (2001; 2004), К. Федоровой (2014), филологов – работы Л. Елсуковой (2011) та ін., социологов – статьи В. Лукьянова (2012), К. Федоровой (2015), философов – исследования Н. Диденко (2015) и других.

На первый план сегодня все чаще выдвигаются исследования, в которых данная категория рассматривается на стыке различных наук. Среди них работы Т. Рыбкиной (2012) о взаимодействии музыки и движения в контексте психологических и музыковедческих исследований, Р. Ярмухаметовой (2018) о семантической природе речевой и музыкальной интонации, К. Федоровой (2017), посвященные педагогическим аспектам музыкального исполнительства в контексте теории интонации и другие. Особо следует выделить научный труд В. Дашкевича (2012) «Теория интонации», в котором концепция происхождения и эволюции человека представлена в свете теории музыкально-поэтической интонации.

Цель исследования – выявление уровней взаимодействия интонаций в музыке и хореографии.

Изложение основного материала. Несмотря на то, что к настоящему времени накоплен достаточно обширный свод научных трудов, направленных на изучение природы интонации, проблема заключается, во-первых, в обилии выбираемых авторами ракурсов исследований, и, во-вторых, в большом количестве подходов и методов, ими применяемых.

Во многочисленных научных исследованиях, посвященных анализу вопросов взаимосвязи музыки и хореографии, интонация, как правило, затрагивает-



ся вскользь, несмотря на то, что танцевальная лексика и рисунок танца связаны с музыкой не только с ритмически-структурной, но и с эмоционально-содержательной стороны.

Как уже отмечалось, существуют различные подходы к изучению понятия «интонация». Рассмотрим понятие «интонация» согласно определениям справочно-энциклопедических изданий, а также исследованиям в искусствоведческой литературе. Согласно толковому словарю С. Ожегова (2011), интонация – «это звуковые средства языка, оформляющие высказывание: тон, тембр, интенсивность и длительность звучания» (с. 323). Категория интонации расценивается как одна из фундаментальных при разработке основных положений концепции музыкального искусства. Так, Б. Асафьев (1971), называя музыку «искусством интонируемого смысла», определял ее сущность через категорию интонации, которую рассматривал в самом широком аспекте. По определению В. Холоповой (2000), интонация в музыке – это «выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковой форме, функционирующее при участии музыкального опыта и внемusикальских ассоциаций» (с. 58). Таким образом, то или иное определение понятия «интонация» указывает на общность смысла и звука, художественного и музыкального образов.

По мнению ряда исследователей, интонация – это информация о человеке и мире. Интонация – это «первичный язык, в зашифрованном виде передающий психофизическую информацию об эмоциональном состоянии человека, класса, общества, времени, в противоречиях, конфликтах, скорбях и радостях, способствующих как разъединению, так и объединению людей», – утверждает в своей монографии В. Дашкевич (2012), и далее: «Этот первичный эмоциональный язык наиболее выразительно используется в музыке» (с. 66).

Интерес в ракурсе нашего исследования представляет также следующее высказывание: «Восприятие звучащей речи представляет собой сложное и многомерное явление. Оно подразумевает совокупность процессов информационной переработки текста, опосредующих его понимание, т. е. переход от текста к смыслу. В ходе восприятия и интерпретации звучащей речи, слушающий оперирует информацией, полученной из различных источников» (Елсукова, 2011, с. 25). По аналогии, музыкальная интонация также является важным источником информации для создателя хореографического произведения. Информация рассматривается в данном случае как определенное художественное сообщение. В. Медушевский (1993), указывал на телесное движение как на средство «раскодирования» музыкальной информации, подчеркивая, что «бесконечно богатая информация, заключенная в музыке, считается не рассудком, а динамическим состоянием тела, соинтонированием» (с. 67).

Итак, интонации выбранного музыкального текста, в первую очередь, выступают в качестве источника информации для автора будущего хореографического произведения. Между интонацией музыкальной и интонацией средств выразительности в танце существует глубокая взаимосвязь. Музыкальная интонация напрямую связана со смысловой и эмоциональной сторонами хореографического текста. Танец по своей природе является выражением абсолютно всех чувств и эмоций, известных человеку, и, следовательно, вне интонации танцевальный текст невозможен.



Независимо от эстетических свойств произведения, принципов построения композиции, жанровой специфики и многого другого интонации в музыке и в хореографии: их выявление, соответствие образной природе друг друга играют огромную роль в создании целостной художественно-выразительной системы. Текст произведения и его смысловая направленность находятся в большой зависимости от интонационного строя музыкального произведения, выбранного для хореографического воплощения, и в зависимости от его содержания могут претерпевать значительные изменения в процессе практической реализации художественного замысла.

Обязательный учет музыкальных интонаций при отборе выразительных средств в хореографии, – такой подход в равной степени относится как к целому хореографическому произведению, так и к отдельному элементу как единице хореографической лексики. В узком значении музыкальные интонации представляют собой «музыкальные обороты, типичные для тех или иных художественных образов» (Рыбкина, 2008, с. 218). Следовательно, они объективно заданы и не могут меняться, в то время как элементы танцевальной лексики зависят от них. В широком значении музыкальные интонации – явление объемное. Бесспорно, что исполнителем музыкального произведения возможна собственная интерпретация текста, в том числе и его интонационная корректировка, однако следует учитывать, что постановщик хореографического произведения, как правило, имеет дело с фонограммой.

Можно утверждать, что музыкальные интонации выступают носителем очень важной информации для постановщика танца на самых разных уровнях и, тем самым, стимулируют идеи и образы хореографического произведения и определяют подбор средств выразительности.

Обозначим условно уровни, определяющие эти точки взаимодействия. Исходя из того, что музыкальная интонация, являясь единицей неструктурного порядка, «не ограничивается какой-либо протяженностью во времени», может иметь длительность одного интервала как «наименьшего интонационного комплекса», а также действовать «на коротком звуковом пространстве» или «на больших звукопространственных расстояниях» (Асафьев, 1971, с. 223), автор хореографического произведения при его сочинении учитывает информацию, которую она несет:

- на уровне отдельных «речевых» единиц хореографической лексики (жеста, движения, позы), что может соответствовать интервалу, мотиву, попевке, фразе в музыкальном произведении;
- на уровне пластического мотива как основной единицы хореографического текста того или иного произведения, что может соответствовать звуковому пространству музыкального периода;
- на уровне всего хореографического произведения, образ и выразительные средства которого опираются на «генеральную интонацию» (термин Медушевского) музыкального произведения в целом, обобщенно пронизывающую все его пространство в звуком и образном аспектах.

Своеобразная визуализация музыкальной интонации происходит в каждом отдельном жесте – как характерно-выразительном элементе, имеющем содержательное значение; в каждом отдельном танцевальном движении – как относительно самостоятельной единице в танце, обладающей способностью отражать



особенности пластики человека, передавать его чувства и эмоции; в каждой позе – как определенном застывшем положении тела исполнителя, фиксирующем остановку танцевальной речи и помогающем яснее ощутить ее содержание.

Жест в танце в качестве существующего самостоятельно выразительно-изобразительного элемента, несет определенный эмоциональный смысл, т. е. имеет интонационную окраску. Танцевальные движения обладают известной широтой своих выразительных возможностей. Каждое из них, являясь основной «речевой» единицей хореографической лексики, имеет свой интонационный строй. Движения могут быть охарактеризованы, например, как энергичные, стремительные, острые, изысканные, грациозные, игривые, угрожающие, дразнящие, отличающиеся текучестью или дискретностью и т. п. Поза в танце – нечто большее, чем живописная или психологическая деталь, это целая композиция, в которой сливаются исполнитель и символ, пусть даже не вполне выявленный. Пластический мотив, как структурно-тематическая единица танцевальной лексики и основа пластической темы художественного образа хореографического произведения, в свою очередь, состоит из нескольких логично взаимосвязанных и согласованных с музыкой, в том числе и интонационно, движений, жестов, поз. В законченном хореографическом произведении такие составляющие, как рисунок танца, движения, позы, жесты – все многообразие элементов, их взаимоотношения по смыслу и значимости в композиции, выступают как носители художественной информации.

Из этого следует, что далеко не любой жест, движение и поза могут быть выбраны для воплощения музыки, а только те, которые характеризуются интонационным совпадением с ней. Рисунок танца как единица пространственного построения хореографического произведения несет в себе скрытую предрасположенность, предпосылку, тенденцию к определенному сценарию развития и характеру его восприятия, и также выбирается в зависимости от интонаций музыкального периода или периодов, на протяжении которых он выявляется. Другими словами, законченное хореографическое произведение и музыкальный материал, выбранный для его создания, должны обладать единой выразительно-смысловой окраской. Для постановщика при осуществлении первоначального анализа выбранной музыки наряду с определением метра, темпа, структуры (количество музыкальных периодов и тип их взаимоотношений – повторность или контрастность) и жанра, обязательным является выявление основных интонаций музыкального произведения. Полнота информации, полученной от анализа заложенных в музыке интонаций, во многом зависит от способности хореографа ее воспринимать и интерпретировать.

Не менее выразительным оказывается и совмещение хореографического текста с речевой декламацией. Интонации словесного текста в соединении с соответствующим образом интонационно окрашенным текстом танцевальным убедительно отражают развитие внутреннего мира персонажа, способствуют созданию яркого художественного образа.

Известны случаи такого вида взаимоотношений музыки и хореографии в произведениях, решенных средствами современного танца, которые получили название «рассогласованного» принципа их соединения. Этот принцип предполагает создание единой временной структуры (композиции), которая заполняет-



са музыкой и хореографическим текстом независимо друг от друга. Безусловно, что такой подход не предполагает гармоничного интонационного соответствия основных слагаемых хореографического произведения, хотя это может происходить спонтанно.

Разнообразные оттенки и нюансы, возникающие из-за определенной манеры исполнения движения, также определяют многообразность эмоционального содержания танцевальной лексики. Подобно тому, как в разговорной речи один и тот же текст приобретает разную окраску и даже меняет свое значение на противоположное в зависимости от интонации, с которой он произносится, хореографический текст воспринимается зрителем по-разному в зависимости от интонаций, которыми наделяет его тот или иной исполнитель.

Научная новизна. Сама по себе постановка проблемы взаимодействия интонаций в музыке и в хореографии применительно к сфере постановочной деятельности в области хореографического искусства может рассматриваться как отличающаяся новизной. Информация рассматривается в данном случае как определенное художественное сообщение.

Выводы. Стратегия, основанная на конкретных знаниях о природе и роли интонации в качестве источника информации, кардинально меняет сам подход к сочинению хореографической лексики и рисунков танца. Обязательным является первоначальный скрупулезный анализ интонаций музыкального произведения и использование полученной информации для отбора выразительных средств произведения хореографического. Выбор хореографом выразительных средств ограничен рамками, в которых функционирует музыкальная интонация, а также законами взаимодействия музыки и хореографии. Можно утверждать, что музыкальные интонации выступают носителем очень важной информации для постановщика танца на самых разных уровнях, стимулируя идеи и образы хореографического произведения. Исключением являются случаи такого вида взаимоотношений музыки, словесного текста и хореографии в произведениях, решенных средствами современного танца, которые получили название «рассогласованного» принципа. Также велика роль исполнителя хореографического текста, который делает пластические интонации «выпуклыми», либо нивелирует их.

Вопросы о том, какую информацию для автора хореографического произведения несет интонация в музыке или в используемом в качестве выразительного средства словесном тексте (например, в современном танце) и на каких именно уровнях происходит взаимодействие интонаций, остаются до сих пор во многом открытыми, предполагая дальнейшие исследования.

СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК

- Асафьев, Б. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Музыка.
- Бонфельд, М. (2006). *Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства*. Санкт-Петербург: Композитор.
- Бочарова, Е.В. (2001). Проблема культурологического подхода к гипотезе «кризиса музыкальных интонаций» Б. В. Асафьева. *Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки*, 3(23), 133.



- Бочарова, Е.В. (2004). Музыкальная интонация как язык культуры. *Аналитика культурологии*, 2, 61-66.
- Дашкевич, В. (2012). *Теория интонации*. Москва: Вест-Консалтинг.
- Диденко, Н. (2015). Музыкальное время: от интонации к стилю (философско-эстетический анализ). *Художественное образование и наука*, 1, 152-160.
- Елсукова, Л. (2011). Интонация как один из факторов восприятия звучащей речи на синтаксическом уровне. *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета*, 1-2, 25-29.
- Зубарева, Н. (2018). Поэтическая и музыкальная интонация камерно-вокального произведения: к обновлению аналитической техники. *Международный научно-исследовательский журнал*, 1-3(67), 20-23.
- Лукьянов, В. (2012). Проблемы социологии музыки в контексте теории интонации Б. В. Асафьева. *Социологические исследования*, 10(342), 60-69.
- Медушевский, В. (1993). *Интонационная форма музыки*. Москва: Композитор.
- Никифорова, В. (2017). Интонационное мышление как высшая форма проявления музыкальных способностей. В Т.В. Свитова, & В.В. Иванов (Ред.), *Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой культуры, Материалы V Международной научно-практической конференции* (с. 97-100). Самара.
- Ожегов, С. (2011). *Толковый словарь русского языка: около 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений*. Москва: Оникс.
- Портнова, Т. (2016). Пластическая интонация и изобразительная режиссура в композиции картин «Рождение Венеры» и «Весна» Сандро Боттичелли. *Балет*, 5, 38-41.
- Прудникова, Л. (2012). Влияние музыкально-пластической интонации на развитие артистизма хореографа. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*, 3(47), 179-182.
- Рыбкина, Т. (2008). Пластическая интонация: к проблеме взаимосвязи музыки и движения. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*, 1, 217-222.
- Рыбкина, Т. (2012). Проблема взаимодействия музыки и движения в контексте психологических и музыковедческих исследований (к 115-летию Б. М. Теплова). *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*, 1(45), 236-242.
- Федорова, К. (2014). Роль интонации в культуротворческом процессе. *Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина*, 4(2), 225-234.
- Федорова, К. (2015). Социокультурное знание: музыкальная интонация как опыт рефлексии. *Евразийский союз ученых*, 2-3(11), 7-9.
- Федорова, К. (2017). Педагогика музыкального исполнительства в контексте теории интонации. В *Современные проблемы и перспективы развития педагогики и психологии, Материалы XII Международной научно-практической конференции* (с. 58-65). Махачкала.
- Холопова, В. (2000). *Музыка как вид искусства*. Санкт-Петербург: Лань.
- Ярмухаметова, Р. (2018). Семантическая природа речевой и музыкальной интонации. *Известия Самарского научного центра российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки*, 20, 1(58), 91-97.

REFERENCES

- Asafev, B. (1971). *Muzikalnaia forma kak protsess* [Musical form as a process]. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Bocharova, E.V. (2001). Problema kulturologicheskogo podkhoda k gipoteze «krizisa muzykalnykh intonatsii» B. V. Asafeva [The problem of the culturological approach to the hypothesis of



- the "crisis of musical intonations" B. V. Asafiev]. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki*, 3(23), 133 [in Russian].
- Bocharova, E.V. (2004). Muzykalnaia intonatsiia kak iazyk kultury [Musical intonation as the language of culture]. *Analitika kulturologii*, 2, 61-66 [in Russian].
- Bonfeld, M. (2006). *Muzyka: Iazyk. Rech. Myshlenie: Opyt sistemnogo issledovaniia muzykalnogo iskusstva* [Music: Language. Speech Thinking: Experience in systems research of musical art]. St. Petersburg: Kompozitor [in Russian].
- Dashkevich, V. (2012). *Teoriia intonatsii* [Theory of intonation]. Moscow: Vest-Konsalting [in Russian].
- Didenko, N. (2015). Muzykalnoe vremia: ot intonatsii k stilii (filosofsko-esteticheskii analiz) [Musical time: from intonation to style (philosophical and aesthetic analysis)]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka*, 1, 152-160 [in Russian].
- Elsukova, L. (2011). Intonatsiia kak odin iz faktorov vospriiatiia zvuchashchei rechi na sintaksicheskome urovne [Intonation as one of the factors of perception of sounding speech at the syntactic level]. *Vestnik Viatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, 1-2, 25-29 [in Russian].
- Fedorova, K. (2014). Rol intonatsii v kulturotvorcheskome protsesse [The role of intonation in the cultural process]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A. S. Pushkina*, 4(2), 225-234 [in Russian].
- Fedorova, K. (2015). Sotciokulturnoe znanie: muzykalnaia intonatsiia kak opyt refleksii [Socio-cultural knowledge: musical intonation as an experience of reflection]. *Evraziiskii soiuz uchenykh*, 2-3(11), 7-9 [in Russian].
- Fedorova, K. (2017). Pedagogika muzykalnogo ispolnitelstva v kontekste teorii intonatsii [Pedagogy of musical performance in the context of the theory of intonation]. In *Sovremennye problemy i perspektivy razvitiia pedagogiki i psikhologii* [Modern problems and prospects of development of pedagogy and psychology], Materials of the 12nd International Scientific and Practical Conference (pp. 58-65). Makhachkala [in Russian].
- Iarmukhametova, R. (2018). Semanticheskaia priroda rechevoi i muzykalnoi intonatsii [The semantic nature of speech and musical intonation]. *Izvestiia Samarskogo nauchnogo tcentra rossiiskoi akademii nauk. Sotcialnye, gumanitarnye, mediko-biologicheskie nauki*, 20, 1(58), 91-97 [in Russian].
- Kholopova, V. (2000). *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an art form]. St. Petersburg: Lan [in Russian].
- Lukianov, V. (2012). Problemy sotciologii muzyki v kontekste teorii intonatsii B. V. Asafeva [Problems of the sociology of music in the context of the theory of intonation B. V. Asafiev]. *Sotciologicheskie issledovaniia*, 10(342), 60-69 [in Russian].
- Medushevskii, V. (1993). *Intonatsionnaia forma muzyki* [Intonational form of music]. Moscow: Kompozitor [in Russian].
- Nikiforova, V. (2017). Intonatsionnoe myshlenie kak vysshaia forma proiavlennii muzykalnykh sposobnostei [Intonational thinking as the highest form of manifestation of musical abilities]. In T.V. Svitova, & V.V. Ivanov (Eds.), *Professionalnoe muzykalnoe iskusstvo v kontekste mirovoi kultury* [Professional musical art in the context of world culture], Materials of the 5th International Scientific and Practical Conference (pp. 97-100). Samara [in Russian].
- Ozhegov, S. (2011). Tolkovi slovar russkogo iazyka: okolo 100 000 slov, terminov i frazeologicheskikh vyrazhenii [Explanatory dictionary of the Russian language: about 100,000 words, terms and phraseological expressions]. Moscow: Oniks [in Russian].
- Portnova, T. (2016). Plasticheskaia intonatsiia i izobrazitelnaia rezhissura v kompozitsii kartin «Rozhdenie Venery» i «Vesna» Sandro Botticelli [Plastic intonation and visual direction in the composition of the paintings "The Birth of Venus" and "Spring" by Sandro Botticelli]. *Balet*, 5, 38-41 [in Russian].



- Prudnikova, L. (2012). Vliianie muzykalno-plasticheskoi intonatscii na razvitie artistizma khoreografa [The influence of musical-plastic intonation on the development of artistry of the choreographer]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*, 3(47), 179-182 [in Russian].
- Rybkina, T. (2008). Plasticheskaia intonatsiia: k probleme vzaimosviasi muzyki i dvizheniia [Plastic intonation: to the problem of the relationship of music and movement]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*, 1, 217-222 [in Russian].
- Rybkina, T. (2012). Problema vzaimodeistviia muzyki i dvizheniia v kontekste psikhologicheskikh i muzykovedcheskikh issledovaniia (k 115-letiiu B. M. Teplova [The problem of the interaction of music and movement in the context of psychological and musicological research (on the 115th anniversary of B. M. Teplov)]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*, 1(45), 236-242 [in Russian].
- Zubareva, N. (2018). Poeticheskaia i muzykalnaia intonatsiia kamerno-vokalnogo proizvedeniia: k obnovleniiu analiticheskoi tekhniki [Poetic and musical intonation of the chamber-vocal work: to update the analytical technique]. *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal*, 1-3(67), 20-23 [in Russian].

ТАНЦЮВАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

DANCE PEDAGOGY





УДК 793.3

DOI: 10.31866/2616-7646.2.1.2019.172189

ЗНАЧЕННЯ Й МЕТОДИКА РОЗВИТКУ АКТИВНОЇ ТА ПАСИВНОЇ ГНУЧКОСТІ В ХОРЕОГРАФІЇ

Сосіна Валентина Юрївна,

кандидат педагогічних наук, професор,
Львівський державний університет
фізичної культури ім. Івана Боберського,
Львів, Україна,
<https://orcid.org/0000-0003-4866-532X>,
valentina.sosina@gmail.com

Мета дослідження – на основі багаторічних досліджень проблеми гнучкості в спорті розглянути значення й методи розвитку активної та пасивної рухливості суглобів у танцюристів. **Методологія дослідження** ґрунтується на теоретичному аналізі науково-методичної та спеціальної літератури, систематизації практичного матеріалу, вивченні низки емпіричних досліджень у теорії, методиці й практиці спорту та хореографії. **Наукова новизна** статті полягає в обґрунтуванні методики розвитку активної та пасивної рухливості суглобів для танцюристів, які займаються різними видами хореографічного мистецтва. **Висновки.** Аналіз сучасних тенденцій розвитку хореографічного мистецтва свідчить про збільшення вимог до прояву гнучкості танцюристів. Для досягнення великого діапазону рухливості суглобів використовуються різні методи, серед яких є й такі, в яких не враховуються генетичні та вікові особливості, стан опорно-рухового апарату та рання спеціалізація танцюристів і спортсменів. Адекватний рівень гнучкості дозволяє їм показати легке, вільне, невимушене виконання композиції, проявити високу координацію і загальну свободу рухів. З іншого боку, невідповідний розвиток рухливості різних суглобів ускладнює і сповільнює процес засвоєння рухових навичок, призводить до неправильної техніки виконання, обмежує прояв силових і координаційних здібностей, знижує економічність роботи, підвищує імовірність отримання травм опорно-рухового апарату. Гнучкість необхідна не лише як біомеханічний складник раціональної техніки вправ і естетичний компонент виконавчої майстерності, але також як засіб профілактики травм та порушень з боку опорно-рухового апарату спортсменів і танцюристів. Серед відомих методів розвитку гнучкості виділяють: метод динамічного (балістичного), статичного і змішаного розтягування, а також метод сумісного розвитку сили й гнучкості. Детальний аналіз запропонованих методів розвитку гнучкості, які широко використовуються в спорті і вважаються найефективнішими і найменш травматичними, дає підстави стверджувати, що вони можуть бути успішно використані в хореографії для розвитку активної та пасивної рухливості різних суглобів танцюристів різного амплуа.

Ключові слова: гнучкість активна; гнучкість пасивна; рухливість; суглоби; хореографія; спорт.



ЗНАЧЕНИЕ И МЕТОДИКА РАЗВИТИЯ АКТИВНОЙ И ПАССИВНОЙ ГИБКОСТИ В ХОРЕОГРАФИИ

Сосина Валентина Юрьевна,

кандидат педагогических наук, профессор,
Львовский государственный университет
физической культуры
им. Ивана Боберского,
Львов, Украина,
<https://orcid.org/0000-0003-4866-532X>,
valentina.sosina@gmail.com

Цель исследования – на основе многолетних исследований проблемы гибкости в спорте рассмотреть значение и методы развития активной и пассивной подвижности суставов у танцоров. **Методология исследования** базируется на теоретическом анализе научно-методической и специальной литературы, систематизации практического материала, изучения ряда эмпирических исследований в теории, методике и практике спорта и хореографии. **Научная новизна** статьи заключается в обосновании методики развития активной и пассивной подвижности суставов для танцоров, которые занимаются различными видами хореографического искусства. **Выводы.** Анализ современных тенденций развития хореографического искусства свидетельствует об увеличении требований к проявлению гибкости танцоров. Для достижения большого диапазона подвижности суставов используют разные методы, среди которых есть и такие, в которых не учитываются генетические и возрастные особенности, состояние опорно-двигательного аппарата и ранняя специализация танцоров и спортсменов. Адекватный уровень гибкости позволяет им показать легкое, свободное, непринужденное исполнение композиции, проявить высокую координацию и общую свободу движений. С другой стороны, несоответствующее развитие подвижности разных суставов усложняет и замедляет процесс освоения двигательных навыков, приводит к неправильной технике выполнения, ограничивает проявление силовых и координационных способностей, снижает

MEANING AND METHOD OF ACTIVE AND PASSIVE FLEXIBILITY DEVELOPMENT IN CHOREOGRAPHY

Valentyna Sosina,

Ph.D. (Candidate of Pedagogical Sciences),
Professor,
Lviv State University of Physical Culture
name Ivan Boberskyi,
Lviv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0003-4866-532X>,
valentina.sosina@gmail.com

The purpose of the research is to consider, on the basis of many years of research into the problem of flexibility in sports, the significance and methods of developing active and passive joint mobility in dancers. **Methodology** is based on a theoretical analysis of the scientific and methodological and special literature, the systematization of practical material, the study of a number of empirical studies in the theory, methodology and practice of sports and choreography. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the article is to substantiate the method of active and passive joint mobility development for dancers who are engaged in various types of choreographic art. **Conclusions.** Analysis of modern trends in the choreographic art development indicates an increase in the requirements for the manifestation of the dancer's flexibility. To achieve a large range of joint mobility, various methods have been used, among which there are those that do not take into account genetic and age characteristics, the state of the musculoskeletal system and the early specialization of dancers and athletes. An adequate level of flexibility allows them to show an easy, free, easy execution of the composition, to show high coordination and general freedom of movement. On the other hand, inappropriate development of mobility of different joints complicates and slows down the process of mastering motor skills, leads to improper execution techniques, limits the manifestation of power and coordination abilities, reduces the efficiency of work, increases the likelihood of injuries to the musculoskeletal system. Flexibility is necessary



економичність роботи, підвищує ймовірність отримання травм опорно-двигального апарату. Гнучкість необхідна не тільки як біомеханічна складова раціональної техніки вправ та естетичний компонент виконавського мистецтва, а також як засіб профілактики травм та порушень з боку опорно-двигального апарату. Серед відомих методів розвитку гнучкості виділяють: метод динамічного (балістичного), статичного та змішаного розтягнення, а також метод спільного розвитку сили та гнучкості. Детальний аналіз пропонує методів розвитку гнучкості, які широко використовуються в спорті та вважаються найбільш ефективними та найменш травматичними, дозволяє стверджувати, що вони можуть бути успішно використані для розвитку активної та пасивної рухливості різних суглобів танцюристів різного рівня.

Ключові слова: гнучкість активна; гнучкість пасивна; рухливість; суглоби; хореографія; спорт.

not only as a biomechanical component of a rational exercise technique and an aesthetic component of performing skills, but also as a way to prevent injuries and disorders of the musculoskeletal system. Among the known methods of development of flexibility, there are: the method of dynamic (ballistic), static and mixed stretching, as well as the method of joint development of strength and flexibility. A detailed analysis of the proposed methods of developing flexibility, which are widely used in sports and are considered the most effective and least traumatic, suggests that they can be successfully used to develop active and passive mobility of different joints of dancers of different roles.

Keywords: active flexibility; passive flexibility; mobility; joints; choreography; sport.

Актуальність теми дослідження. Аналіз сучасних тенденцій розвитку хореографічного мистецтва свідчить про збільшення вимог до прояву гнучкості танцюристів. Без відповідного розвитку рухливості в суглобах артисти танцювального жанру не зможуть засвоїти і відтворити правильну техніку виконання хореографічних вправ, проявити віртуозність, граціозність і виразність. Ще зовсім недавно представники хореографічного мистецтва демонстрували помірну амплітуду виконання різних па, тепер вона зростає до максимального рівня, що особливо можна відзначити в чоловіків-танцюристів. У різних напрямках хореографії з'явилась і затвердилась особлива техніка виконання стрибків, піруетів, grand battement jete, arabesque та ін., яка вимагає надзвичайно високого рівня рухливості кульшових суглобів. Змінилися вимоги й до прояву рухливості плечових суглобів, стопи, а також хребтного стовпа. Сьогодні важко сказати, де висувуються більші вимоги до розвитку гнучкості – у техніко-естетичних видах спорту (гімнастика, акробатика, фігурне катання, синхронне плавання та інші) чи в різних видах хореографії (Доленко, 1990; Ленишин, 2016; Руда, 2012; Сосіна, & Руда, 2009). Наприклад, найбільший діапазон рухливості кульшових суглобів зареєстровано в представниць художньої гімнастики, а максимальна амплітуда рухів найсильніших гімнасток світу може досягати 275 градусів. При цьому для досягнення такого діапазону рухливості суглобів спортсменки використовують різні методи, серед яких є й такі, у яких не враховуються генетичні та вікові особливості, стан опорно-рухового апарату та рання спеціалізація. З одного боку, необхідність, котра лімітована правилами



змагань, а з іншого – бажання досягти високого рівня гнучкості, стають самоціллю й часто можуть призвести до незворотних процесів у стані опорно-рухового апарату танцюристів і спортсменів. Відомо, що сучасні тенденції розвитку хореографії та спорту не змінити, однак можна знайти практичні шляхи до усунення або мінімізації проблеми, пов'язаної із примусовим розвитком гнучкості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз даних науково-методичної і спеціальної літератури свідчить, що про те, що методика розвитку гнучкості у спорті знайшла своє детальне наукове обґрунтування (Алтер, 2001; Доленко, 1990; Ленишин, 2016; Руда, 2012 та ін.). Водночас у хореографії педагоги переважно користуються власним досвідом та інтуїцією або методами, розробленими в окремих видах спорту, оздоровчій фізичній культурі, фітнесі та в східних системах. У зв'язку з цим важливим, на наш погляд, є аналіз методики розвитку гнучкості танцюристів з позиції вже відомих напрацювань.

Значення гнучкості як чинника, що зумовлює якісне виконання вправ у хореографії та спорті, ні в кого не викликає сумнівів. На думку фахівців, адекватний рівень гнучкості сприяє прискоренню вивчення вправ та реалізації їх якісного виконання (Ленишин, 2016; Руда, 2012; Сосіна, & Руда, 2009 та ін.). Адекватний рівень гнучкості дозволяє танцюристам і спортсменам показати легке, вільне, невимушене виконання композиції, проявити високу координацію та загальну свободу рухів. У класичному танці, інших видах хореографічного мистецтва, а також у видах спорту, де вимагається високий прояв гнучкості, ця якість необхідна не лише як біомеханічний складник раціональної техніки вправ, але й як естетичний компонент виконавчої майстерності (Руда, 2012; Сосіна, & Руда, 2009). Доведено, що невідповідний розвиток рухливості різних суглобів ускладнює і сповільнює процес засвоєння рухових навичок, призводить до неправильної техніки виконання, обмежує прояв силових та координаційних здібностей, знижує економічність роботи, підвищує імовірність отримання травм опорно-рухового апарату, порушень з боку постави (Алтер, 2001; Кашуба, Яковенко, & Хабинец, 2008). Аналіз джерельної бази свідчить, що негативних наслідків розтягування м'язів можна уникнути за умови збереження правильної методики розвитку гнучкості (Доленко, 1990; Руда, 2012; 2013 та ін.).

Відомо, що гнучкість – це здатність людини виконувати рухи з великою амплітудою. Згідно з визначенням авторів (Алтер, 2001; Доленко, 1990; Руда, 2012), гнучкість – це можливість змінювати довжину м'язів та сполучної тканини, сухожилок і зв'язок. Скоротливі елементи м'язів можуть збільшувати свою довжину на 30–40% і навіть 50% відповідно до довжини у стані спокою, створюючи цим самим умови для виконання рухів з великою амплітудою (Алтер, 2001; Доленко, 1990). Термін «гнучкість» більш прийнятий для оцінки сумарної рухливості в суглобах усього тіла. Коли ж ідеться про окремі суглоби, то правильніше вести мову про їхню рухливість. За наявності чи відсутності зовнішньої допомоги під час виконання вправ розрізняють активну та пасивну здібність до гнучкості в суглобах (Доленко, 1990; Руда, 2012; 2013 та ін.). Активна гнучкість – це здатність виконувати рухи з великою амплітудою за рахунок активності груп м'язів, що оточують відповідний суглоб. Пасивна гнучкість – це здатність досягнення найвищого рівня рухливості у суглобах під дією зовнішніх сил. Показники пасивної гнучкості завжди вищі за показники активної гнучкості, а різницю між ними називають дефіцитом активної гнучкості (Доленко, 1990; Руда, 2012; 2013). Саме величина дефіциту активної гнучкості є одним з чинників виникнення травм і порушень з боку опорно-рухового апарату



спортсменів і танцюристів (Руда, 2012; 2013). У хореографії важливо розвивати і пасивну, і активну гнучкість, хоча остання має більше значення під час виконання більшості танцювальних па з великою амплітудою.

Мета дослідження – на основі багаторічних досліджень проблеми гнучкості в спорті розглянути значення й методи розвитку активної та пасивної рухливості суглобів у танцюристів.

Виклад основного матеріалу. Серед відомих методів розвитку гнучкості виділяють: метод динамічного (балістичного), статичного і змішаного розтягування, а також метод сумісного розвитку сили і гнучкості (Алтер, 2001; Ленишин, 2016; Цепелевич, 2007 та ін.).

Для ефективного розвитку гнучкості передбачається виконання вправ із поступовим збільшенням діапазону рухів у суглобі чи кількох суглобах. У багатьох видах спорту, зокрема в художній гімнастиці, традиційно використовують принцип «дискомфорт – біль – агонія» відносно тренувального процесу (Ленишин, 2016). Ця методика широко розповсюджена; вона має чимало прихильників і в спорті, і в хореографії, однак містить низку негативних рис, серед яких – сильний біль і ймовірність ушкодити м'язове волокно. Разом з тим існують засоби й методи розвитку гнучкості, які дають змогу виконувати вправи з уникненням сильних больових відчуттів, зокрема методика стретчингу, розтягування з мінімальною швидкістю, із розслабленням м'язів у граничній точці амплітуди (Ленишин, 2016). Для розвитку активної та пасивної гнучкості ефективними вважаються методи й методичні прийоми, представлені на рис.1.

Розглянемо основні характерні риси виділених методів.

Статичного розтягування – метод, що передбачає розтягування м'язів до моменту, коли подальші рухи обмежуються власним напруженням. У такому положенні досягнуте розтягнення підтримується певний проміжок часу, після якого відбувається розслаблення і зниження напруження в м'язі (стретчинг). Цей метод передбачає використання низки методичних прийомів: 1) розтягування м'язів із наступним ізометричним їх напруженням, тобто спочатку відбувається активне розтягування м'язів, після чого впродовж кількох секунд утримується положення максимального розтягнення, шляхом скорочення м'язів-антагоністів без зміни їх довжини. Методичний прийом має низку переваг тому, що дає змогу зміцнити м'язи-антагоністи, розвинути активну гнучкість, сприяє усуненню дисбалансу в розвитку сили й гнучкості; 2) пасивне розтягування м'язів із активним утриманням граничного положення. Розтягування відбувається спочатку за допомогою зовнішніх сил (партнера, викладача, обтяження, гумової стрічки, із захватом тощо), після чого максимальна амплітуда утримується шляхом активного скорочення м'язів; 3) активне розтягування м'язів із пасивним дотягуванням. Реалізується шляхом активного скорочення групи м'язів-антагоністів, а після досягнення граничної амплітуди (до больового відчуття) партнер повільно здійснює пасивне примусове збільшення амплітуди (Ленишин, 2016; Руда, 2012).

Змішаного розтягування – метод передбачає використання усіх вищеперерахованих методичних прийомів у різних комбінаціях. Так, виконання вправи може відбуватися: 1) з нульовою або мінімальною швидкістю, максимальною амплітудою і розслабленням м'язів у граничній точці амплітуди; 2) з нульовою або мінімальною швидкістю і максимальною амплітудою з використанням ваги власного тіла або його частин; 3) з мінімальною швидкістю і максимальною амплітудою з використанням додаткових сил.



Рис. 1. Методи й методичні прийоми розвитку активної і пасивної рухливості різних суглобів

Метод колового тренування. Реалізація методу колового тренування в процесі розвитку гнучкості відбувалася за допомогою таких методичних прийомів: 1) інтервального виконання вправи; 2) сумісного розвитку сили й гнучкості; 3) виконання вправи у двійках, трійках, групою для досягнення такого рівня рухливості в суглобах, який дає змогу виконувати вправи з однаковою амплітудою, що дуже важливо під час колективних виступів (Цепелевич, 2007).

Динамічного розтягування – метод, що реалізується завдяки багаторазовому повторенню рухів з поступовим збільшенням їхньої амплітуди і базується на здатності м'язів розтягуватися значно більше при повторному виконанні вправи (Ленишин, 2016; Руда, 2012). Методичні прийоми методу динамічного розтягування: 1) балістичне розтягування з поступовим збільшенням амплітуди – виконання швидких (наприклад, махових рухів) із поступовим збільшенням амплітуди, яка досягається масою кінцівки чи скороченням м'язів-антагоністів



відносно м'язів, що розтягуються; 2) виконання вправи з максимальною амплітудою і використанням ваги власного тіла або його частин у швидкому темпі; 3) виконання вправи з максимальною амплітудою в повільному темпі.

Запропоновані методи розвитку гнучкості, які широко використовуються в спорті і вважаються найефективнішими і найменш травматичними, можуть бути успішно використані в хореографії для розвитку активної та пасивної рухливості різних суглобів танцюристів різного амплуа.

Наукова новизна дослідження полягає в обґрунтуванні методики розвитку активної та пасивної рухливості суглобів для танцюристів, які займаються різними видами хореографічного мистецтва.

Наукова новизна дослідження полягає в обґрунтуванні методики розвитку активної та пасивної рухливості суглобів для танцюристів, які займаються різними видами хореографічного мистецтва.

Висновки. Аналіз сучасних тенденцій розвитку хореографічного мистецтва свідчить про збільшення вимог до прояву гнучкості танцюристів. Для досягнення великого діапазону рухливості суглобів використовуються різні методи, серед яких є й такі, в яких не враховуються генетичні та вікові особливості, стан опорно-рухового апарату та рання спеціалізація танцюристів і спортсменів. Адекватний рівень гнучкості дозволяє їм показати легке, вільне, невимушене виконання композиції, проявити високу координацію і загальну свободу рухів. З іншої боку, невідповідний розвиток рухливості різних суглобів ускладнює і сповільнює процес засвоєння рухових навичок, призводить до неправильної техніки виконання, обмежує прояв силових і координаційних здібностей, знижує економічність роботи, підвищує імовірність отримання травм опорно-рухового апарату. Отже, гнучкість необхідна не лише як біомеханічний складник раціональної техніки вправ і естетичний компонент виконавчої майстерності, а і як засіб профілактики травм та порушень з боку опорно-рухового апарату спортсменів і танцюристів. Серед відомих методів розвитку гнучкості виділяють: метод динамічного (балістичного), статичного і змішаного розтягування, а також метод сумісного розвитку сили й гнучкості. Детальний аналіз запропонованих методів розвитку гнучкості, які широко використовуються в спорті і вважаються найефективнішими і найменш травматичними, дає підстави стверджувати, що вони можуть бути успішно використані в хореографії для розвитку активної та пасивної рухливості різних суглобів танцюристів різного амплуа.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Алтер, М. (2001). *Наука о гибкости*. Киев: Олимпийская литература.
- Доленко, Ф. (1990). *Берегите суставы*. Москва: Физкультура и спорт.
- Кашуба, В., Яковенко, П., & Хабинец, Т. (2008). Технологии, сберегающие и корригирующие здоровье, в системе подготовки юных спортсменов. *Спортивная медицина*, 2, 140-146.
- Ленишин, В. (2016). Зміст програми спеціальної фізичної підготовки з урахуванням фактора сумісності на етапі спеціалізованої базової підготовки у групових вправах художньої гімнастики. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 15 "Науково-педагогічні проблеми фізичної культури (фізична культура і спорт)"*, 4(74), 59-64.
- Руда, І. (2012). *Профілактика травм і порушень опорно-рухового апарату в художній гімнастиці з використанням програми оптимального розвитку гнучкості*. (Дисертація



кандидата наук з фізичного виховання і спорту). Львівський державний університет фізичної культури, Львів.

- Руда, І. (2013). Дефіцит активної гнучкості як один із факторів ризику отримання травм і порушень опорно-рухового апарату у представниць художньої гімнастики. *Молода спортивна наука України*, 17(1), 217-223.
- Сосіна, В., & Руда, І. (2009). Гнучкість як критерій майстерності у сучасній художній гімнастиці. *Педагогіка, психологія та медико-біологічні проблеми фізичного виховання і спорту*, 5, 248-251.
- Цепелевич, І. (2007). *Сопряженное развитие физических способностей на этапе углубленной подготовки в художественной гимнастике*. (Автореферат диссертации кандидата педагогических наук). Санкт-Петербургский государственный университет физической культуры имени П. Ф. Лесгафта, Санкт-Петербург.

REFERENCES

- Alter, M. (2001). *Nauka o gibkosti* [The science of flexibility]. Kiev: Olimpiiskaia literatura [in Russian].
- Dolenko, F. (1990). *Beregite sustavy* [Take care of your joints]. Moscow: Fizkultura i sport [in Russian].
- Kashuba, V., Iakovenko, P., & Khabinetc, T. (2008). Tekhnologii, sberegaiushchie i korriruiushchie zdorove, v sisteme podgotovki iunykh sportsmenov [Technologies saving and correcting health in the system of training young athletes]. *Sportivna meditsina*, 2, 140-146 [in Russian].
- Lenyshyn, V. (2016). Zmist prohramy spetsialnoi fizychnoi pidhotovky z urakhuvanniam faktora sumisnosti na etapi spetsializovanoi bazovoi pidhotovky u hrupovykh vpravakh khudozhnoi himnastyky [Contents of the program of special physical training, taking into account the compatibility factor at the stage of specialized basic training in group exercises of rhythmic gymnastics]. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Serii 15 "Naukovo-pedahohichni problemy fizychnoi kultury (fizychna kultura i sport)"*, 4(74), 59-64 [in Ukrainian].
- Ruda, I. (2012). *Profilaktyka travm i porushen oporno-rukhovoho aparatu v khudozhnii himnastyki z vykorystanniam prohramy optimalnoho rozvytku hnuchkosti* [Prevention of injuries and disorders of the musculoskeletal system in artistic gymnastics using the program of optimal development of flexibility]. (PhD thesis). Lvivskiy derzhavnyi universytet fizychnoi kultury, Lviv [in Ukrainian].
- Ruda, I. (2013). Defitsyt aktyvnoi hnuchkosti yak odyin iz faktoriv ryzyku otrymannia travm i porushen oporno-rukhovoho aparatu u predstavnyts khudozhnoi himnastyky [The lack of active flexibility as one of the risk factors for injury and disorders of the musculoskeletal system in the representatives of artistic gymnastics]. *Moloda sportyvna nauka Ukrainy*, 17(1), 217-223 [in Ukrainian].
- Sosina, V., & Ruda, I. (2009). Hnuchkist yak kryterii maisternosti u suchasni khudozhni himnastyki [Flexibility as a criterion of skill in modern artistic gymnastics]. *Pedahohika, psykholohiia ta medyko-biologichni problemy fizychnoho vykhovannia i sportu*, 5, 248-251 [in Ukrainian].
- Tsepelevich, I. (2007). *Sopriazhennoe razvitie fizicheskikh sposobnostei na etape uglublennoi podgotovki v khudozhestvennoi gimnastike* [Paired development of physical abilities at the stage of in-depth training in rhythmic gymnastics]. (Extended abstract of candidate's thesis). Sankt-Peterburgskii gosudarstvennyi universitet fizicheskoi kultury imeni P. F. Lesgafta, St. Petersburg [in Russian].

Наукове видання

ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Том 2 № 1
2019

Науковий редактор	А. М. Підлипська
Літературний редактор	А. І. Гурбанська
Редактор англomовних текстів	В. А. Діброва
Бібліографічний редактор	В. В. Степко
Дизайн обкладинки	А. Ю. Деменчук
Технічне редагування та комп'ютерна верстка	О. П. Щербина

Научное издание

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ СТУДИИ

Научный журнал

Том 2 № 1
2019

Научный редактор	А. Н. Пидлыпская
Литературный редактор	А. И. Гурбанская
Редактор англоязычных текстов	В. А. Диброва
Библиографический редактор	В. В. Степко
Дизайн обложки	А. Ю. Деменчук
Техническое редактирование и компьютерная верстка	Е. П. Щербина

Scientific publication

DANCE STUDIES

Scientific Journal

Volume 2 No 1
2019

Scientific Editor	A. M. Pidlypska
Literary editor	A. I. Hurbanska
English text editor	V. A. Dibrova
Bibliographic editor	V. V. Stepko
Cover design	A. Yu. Demenchuk
Technical editing and computer layout	O. P. Shcherbyna

Підписано до друку: 26.06.2019

Формат 70x100 1/16
Ум. др. арк. 8,77. Обл.-вид. арк. 7,27.
Наклад 100 прим.
Замовлення № 3835

Видавничий центр КНУКіМ
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру
видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції
серія ДК № 4776 від 09.10.2014