МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

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

ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ

Науковий журнал

DANCE STUDIES

Scientific journal

Том 3 № 1
Vol. 3 No 1

Засновано у 2018 р.
Founded in 2018 year

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКіМ
KYIV
KNUKIM PUBLISHING
2020

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 № 10 від 26.05.2020)

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, професор 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;

Кавєц 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 імені Івана Боберського, Львів, Україна;

Плахотнюк О., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії, Львівський національний університет імені Івана 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;

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

Мачюльскіс 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, DOAJ, Google Академія, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, 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)

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2020
© Автори статей, 2020

В научном 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 № 10 от 26.05.2020)

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, профессор 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 искусствоведения, Львовский государственный университет физической культуры имени Ивана Боберского, Львов, Украина;

Плахотнюк А., кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии, Львовский национальный университет имени Ивана 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;

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, DOAJ, Google Академия, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: справочник научных ресурсов открытого доступа, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, 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, 2020
© Авторы статей, 2020

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 (minutes No 10 of 26.05.2020)

Editorial board

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

Pidlypska A., PhD in Art Studies, Professor at the Department of Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine (*deputy editor-in-chief*);

Leonova M., PhD in Art Studies, Professor at Classical Dance Department, University Institute of Dance Alicia Alonso University Rey Juan Carlos, Madrid, Spain;

Gutkovskaja S., PhD in Philology, Associate Professor, Head of the Chair of Choreography, Belarusian State University of Culture and Arts, Minsk, Belarus;

Kavec A., PhD in Art Studies, Professor, Head of the Choreography Department, Conservatory Dezider Kardos, Topolcany, Slovakia;

Bihus O., PhD in Art Studies, Associate Professor, Dean of the Department of Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

Hutnyk I., PhD in Pedagogy, Associate Professor of the Department of Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

Boiko O., PhD in Arts, Associate Professor at the Department of Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

Veselovska H., Doctor of Art Studies, Professor, Chief Scientist at the Department of Art Criticism Methodology, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine;

Sosina V., PhD in Pedagogy, Professor, Head of the Department of Choreography and Art Studies, Lviv State University of Physical Culture, Lviv, Ukraine;

Plakhotniuk O., PhD in Art Studies, Associate Professor at Choreography Department, Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, Ukraine;

Koval P., Doctor of Sciences in Pedagogy, Professor of the Department of Professional Techniques and Technologies of Elementary Education, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine;

Iudova-Romanova K., PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

Mačiulskis V., Doctor of Humanities, 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, DOAJ, Google Scholar, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, 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: Kyiv, Off. 801a, Ye. Konovalets st., 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)

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2020
© Authors of articles, 2020

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

Цвєткова Л.
Придворні танці в культурі західноєвропейського
Високого Середньовіччя 10

Підлипська А.
Балет СРСР на шляху до хореодрами в оптиці художньої критики 24

Чурпіта Т.
Балетмейстерська діяльність Миколи Трегубова
в Одеському академічному театрі опери та балету (1958–1970) 36

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОСТІ

Петрик О.
Інтерпретації балетів класичної спадщини на сцені
Львівського оперно-балетного театру
середини XX – початку XXI ст. 46

Саргсян Н.
Прояв тенденцій музичного і хореографічного мистецтв
XX – початку XXI ст. у творах за мотивами поем
Ованеса Туманяна 58

ТАНЕЦЬ У МІЖДИСЦИПЛІНАРНІЙ ПЛОЩИНІ

Сосіна В.
Особливості хореографічної підготовки в спорті 72

Ситченко К.
Хореографія як культурно-естетичний компонент розробки
змагальних програм техніко-естетичних видів спорту 80

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ТАНЦА

Цветкова Л.
Придворные танцы в культуре западноевропейского
Высокого Средневековья..... 10

Пидлыпская А.
Балет СССР на пути к хореодраме в оптике художественной критики 24

Чурпита Т.
Балетмейстерская деятельность Николая Трегубова
в Одесском академическом театре оперы и балета (1958–1970) 36

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОСТИ

Петрик О.
Интерпретации балетов классического наследия на сцене
Львовского оперно-балетного театра
середины XX – начала XXI в..... 46

Саргсян Н.
Проявление тенденций музыкального
и хореографического искусств XX – начала XXI в.
в произведениях по мотивам поэм Ованеса Туманяна..... 58

ТАНЕЦ В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ ПЛОСКОСТИ

Сосина В.
Особенности хореографической подготовки в спорте 72

Ситченко Е.
Хореография как культурно-эстетический компонент разработки
соревновательных программ технико-эстетических видов спорта 80

CONTENTS

HISTORY AND THEORY OF DANCE

Tsvietkova L.
Court Dances in the Culture of the Western European
High Middle Ages.....10

Pidlypska A.
USSR Ballet on the Way to the Choreodrama in the Optics of Art Criticism.....24

Churpita T.
Balletmaster Activity of Mykola Trehubov
in the Odessa Academic Opera and Ballet Theatre (1958-1970) 36

ACTUAL PROBLEMS OF CHOREOGRAPHIC ART OF OUR TIME

Petryk O.
Interpretations of Classic Heritage Ballets on the Stage
of the Lviv Opera and Ballet Theater in the Middle
20th – the Beginning of the 21st Century.....46

Sargsyan N.
Manifestation of Trends in Musical and Choreographic Arts
of the 20th and Early 21st Centuries in the Works Based
on Hovhannes Tumanyan's Poems 58

DANCE IN THE INTERDISCIPLINARY PLANE

Sosina V.
Features of Choreographic Training in Sports 72

Sytchenko K.
Choreography as a Cultural and Aesthetic Component of Competition
Programs' Development of Technical and Aesthetic Sports 80

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ТАНЦА

HISTORY AND THEORY OF DANCE

УДК 793.3:7.033(4)
DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7646.3.1.2020.203913

ПРИДВОРНІ ТАНЦІ В КУЛЬТУРІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ВИСОКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Цвєткова Лариса Юріївна,
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 – проаналізувати історичний контекст формування придворного танцю як феномена культури Високого Середньовіччя, виявити його характерні особливості та з'ясувати роль і значення в становленні цивілізаційної моделі поведінки в європейському культурному просторі. **Методологія**. Для висвітлення історичного контексту формування придворного танцю застосовано аналітичний, історико-хронологічний та культурологічний підходи. **Наукова новизна.** Вперше придворні танці західноєвропейського Високого Середньовіччя проаналізовано в контексті тогочасних світоглядних концепцій. **Висновки**. Придворні танці, як характерна ознака лицарської куртуазної культури Високого Середньовіччя, ігрове явище й водночас благочестиве дійство, містять глибинний сакральний смисл і з допомогою жестів (gestus), пластики рук і тіла репрезентують приписи куртуазної теології – преклоніння перед Дамою серця, що фактично ототожнюється із ставлення до Богоматері. У придворних танцях внаслідок «феодалізації любові» відбувається розподіл ролей учасників танцювального дійства, згідно з яким Прекрасна Дама стає об'єктом поклоніння, а лицар у невербальній формі засвідчує їй своє «любовне служіння». Такий розподіл закладає підґрунтя для розвитку парних танців як нового явища в історії хореографії. Зростання узагальненості пластичних рухів і кодифікованих жестів (gestus), їхня абстрактність, дали змогу більш детально представити моделі поведінки в міжособистісному спілкуванні, і тому придворні, куртуазні танці демонстрували «правильність» естетичної поведінки лицарів як утвердження ідеалів краси в стосунках між статями. Побожно-шанобливе ставлення до Прекрасної Дами, акцентування духовно-душевного складника у взаєминах між жінкою і чоловіком-лицарем сприяло підвищенню соціального статусу жінок, а лицарський етос, зримою репрезентацією якого є придворні танці, стає основою цивілізаційної моделі поведінки, яка поступово формується в європейському просторі.

Ключові слова: *придворні танці; історико-побутовий танець; танці Середньовіччя; західноєвропейські танці; хореографія.*

ПРИДВОРНЫЕ ТАНЦЫ В КУЛЬТУРЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ВЫСОКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

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 – проанализировать исторический контекст формирования придворного танца как феномена культуры Высокого Средневековья, выявить его характерные особенности и выяснить роль и значение в становлении цивилизационной модели поведения в европейском культурном пространстве. **Методология.** Для освещения исторического контекста формирования придворного танца применены аналитический, историко-хронологический и культурологический подходы. **Научная новизна.** Впервые придворные танцы западноевропейского Высокого Средневековья проанализированы в контексте тогдашних мировоззренческих концепций. **Выводы**. Придворные танцы, как характерный признак рыцарской куртуазной культуры высокого Средневековья, игровое явление и одновременно благочестивое действие, содержат глубинный сакральный смысл и с помощью жестов (gestus), пластики рук и тела представляют предписания куртуазной теологии – преклонение перед Дамой сердца, что фактически отождествляется с отношением к Богоматери. В придворных танцах в результате «феодализации любви» происходит распределение ролей участников танцевального действа, согласно которому Прекрасная Дама становится объектом поклонения, а рыцарь в невербальной форме свидетельствует ей свое «любовное служение». Такое распределение закладывает основу для развития парных танцев как нового явления в истории хореографии. Рост обобщенности пласт-

COURT DANCES IN THE CULTURE OF THE WESTERN EUROPEAN HIGH MIDDLE AGES

Larysa Tsvietkova,
Associate Professor,
Honored Worker of Ukraine Culture,
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 analyze the historical context of the court dance formation as a cultural phenomenon of the High Middle Ages, to identify its characteristic features and to find out the role and significance in the establishment of a civilizational model of behaviour in the European cultural space. **Methodology.** The historical-chronological, cultural and analytical approaches are applied to highlight the historical context of the court dance formation. **The scientific novelty**. For the first time, the court dances of the West European High Middle Ages are analyzed in the context of the then worldview concepts. **Conclusions**. Court dances, as a characteristic feature of the knight courteous culture of the High Middle Ages, the playful phenomenon and at the same time the pious action, contain deep sacral meaning and with the help of gestures (gestus), the plasticity of hands and bodies represent the requirements of courteous theology – worship of the Lady of the Heart, which is actually identified with the attitude towards the Mother of God. In court dances, as a result of "feudalization of love", the roles of participants in the dance action are distributed according to which the Beautiful Lady becomes an object of worship, and the knight in non-verbal form testifies to her his "love service". This distribution lays the foundation for the development of pair dances as a new phenomenon in the history of choreography. The growth of the generalization of flexible movements and codified gestures (gestus), their abstractness, allowed us to present in more detail the models of behaviour in

тических движений и кодифицированных жестов (gestus), их абстрактность, позволяла более детально представить модели поведения в межличностном общении, и поэтому придворные, куртуазные танцы демонстрировали «правильность» эстетического поведения рыцарей как утверждение идеалов красоты в отношениях между полами. Набожно-уважительное отношение к Прекрасной Даме, акцентирование духовно-душевной составляющей в отношениях между женщиной и мужчиной-рыцарем способствовало повышению социального статуса женщин, а рыцарский этос, зримой репрезентацией которого являются придворные танцы, становится основой цивилизационной модели поведения, которая постепенно формируется на европейском пространстве.

Ключевые слова: *придворные танцы; историко-бытовой танец; танцы Средневековья; западноевропейские танцы; хореография.*

interpersonal communication. And therefore, court, courteous dances demonstrated the "correctness" of the aesthetic behaviour of knights as a statement of the ideals of beauty in relations between the sexes. A pious and respectful attitude to the Beautiful Lady, emphasizing the moral and spiritual component in the relationship between a woman and a man-knight contributed to the increase of the social status of women. And the chivalrous ethos, whose visible representation was court dances, became the basis of a civilizational model of behaviour that was gradually formed in the European space.

Keywords: *court dances; historical and everyday dances; dances of the Middle Ages; Western European dances; choreography.*

Актуальність теми дослідження. У сучасному світі на тлі інтенсивного поширення нових «гібридних», «асиметричних», «низькоінтенсивних», «інформаційних» та інших війн і загроз актуалізується проблематика міжкультурного діалогу. Діалог як драматичний і суперечливий процес є викликом для кожної з культур, що вступають у діалогічний режим, оскільки потребує подолання недовіри й конфронтації, нетерпимості й агресії. І саме танцювальне мистецтво, як дієвий засіб невербальної комунікативної взаємодії з його великим гуманістичним потенціалом і високою морально-етичною модальністю як ознакою цивілізованості – здатне убезпечити від надмірної агресії і зла, сприяє досягненню взаєморозуміння, встановленню дружніх відносин між різними народами, пробуджує свідому волю до діалогу.

У цьому аспекті особливої значимості набуває культурний і духовний досвід попередніх епох, що особливо стосується Середньовіччя. До історії й образів середньовічної культури апелюють політики у різних, але ідеологічно насичених контекстах. А в масовій культурі має місце феномен, який відомий італійський письменник і мислитель У. Еко назвав «маренням про Середньовіччя». Так, сюжети з історії середніх віків затребувані в кінематографі, літературі, особливо фентезі, мистецтві, комп'ютерних іграх. Рольові ігри, чисельні історичні реконструкції, що базуються на середньовічній фабулі, структурним елементом яких часто є середньовічні танці, користуючись великою популярністю, стають вагомим складником індустрії розваг.

У. Еко у «Нотатках на полях "Імені рози"» стверджує: «…всі проблеми сучасної Європи сформовані в їх нинішньому вигляді досвідом Середньовіччя… Середні віки – це наше дитинство, у яке необхідно повертатися постійно, повертатися за анамнезом…» (Эко, 2011, с. 146-147). У такому «анамнезі» дослідження придворних танців як феномена культури і мистецтва Високого Середньовіччя важливо не тільки задля їх виокремлення в самостійне дослідницьке поле в дискурсі історії хореографічного мистецтва, але й для розуміння їхньої ролі в становленні цивілізаційної моделі поведінки в європейському культурному просторі. Так як на латинському Заході Високого Середньовіччя на основі об'єднання військових традицій, християнських моральних цінностей і приписів куртуазного служіння Прекрасній Дамі сформувався кодекс лицарської поведінки, важливим структурним елементом якого були придворні танці.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вітчизняні й зарубіжні науковці В. Красовська (Красовская, 2008), Т. Павлюк (2008; 2009), Н. Терешенко (2018), Д. Шариков (2014) та ін. розглядають придворний танець, його стилістику й різні форми в аспекті становлення та подальшого розвитку бальних танців, балетного театру й бальної хореографії. О. Касьянова (2012), аналізуючи музично-пластичні мо- дифікації хореографії різних видів і напрямів, визначає специфіку жанрово-сти- льових ознак придворного танцю. С. Шалапа (2017), здійснюючи ретроспективний аналіз становлення системи запису танцю, звертається до рукопису танцю (bassedanse) кінця XV ст., відомого як Брюссельський рукопис бургундського придворного танцю, що дає авторці підстави з'ясувати особливості формування систем запису придворного танцю, його термінологічний тезаурус. Придворний танець, його характерні особливості, історичний контекст висвітлюється в працях з історії хореографічного мистецтва М. Вашкевича (2009), С. Худекова (2009), Н. Матусевич (1963). М. Ельяш (Эльяш, 1987), М. Васильєва-Рождественська (Васильева-Рождественская, 1987) представляють придворні танці як різновид історико-побутового танцю, характеризують їхні стилістичні особливості, з'ясовують його зв'язок з народним танцем. О. Зубова та Т. Кюрегян розглядають середньовічні танці, у тому числі й придворні «як фактор музичної історії» і «музику у русі», виявляють глибинний, онтологічний зв'язок музики й танцю (Зубова & Кюрегян, 2018).

Т. Акіндінова та А. Амашукелі в монографії «Танець в традиції християнської культури» доводять, що європейське мистецтво танцю, як і архітектура, музика, живопис, виникли на ґрунті християнства, у надрах його обряду. Християнство, на думку авторів, відіграло визначальну роль у становленні й розвитку мистецтва танцю саме тому, що потребувало танцювальної культури для вираження духовного змісту християнської віри і її трансляції у світ. На основі ґрунтовного історичного аналізу дослідниці ставлять під сумнів достатньо поширену думку, висловлену В. Красовською, щодо негативного ставлення до танцю християнських мислителів (Акиндинова & Амашукели, 2015). Однак у сучасному вітчизняному науковому дискурсі недостатньо уваги приділяється придворному танцю в аспекті виявлення його ролі в становлення цивілізаційної моделі поведінки в європейській культурі.

Мета дослідження – проаналізувати історичний контекст формування придворного танцю як феномена культури Високого Середньовіччя, виявити його ха-

рактерні особливості та з'ясувати роль і значення у становленні цивілізаційної моделі поведінки в європейському культурному просторі.

Виклад основного матеріалу. Танцювальне мистецтво, особливості його еволюції необхідно розглядати в контексті соціокультурної динаміки з урахуванням її специфіки і в масштабах епохи, і її конкретного етапу. В процесі цивілізаційного розвитку танцювальне мистецтво вдосконалювалося й ускладнювалося, виникали нові жанри й різновиди танцю, розширювався їхній функціональний діапазон, обумовлений специфікою соціальних відносин, світоглядними, культурними й естетичними настановками. «Історична зміна погляду на танець, – зауважує А. Амашукелі (Амашукели, 2001), – пов'язана зі зміною погляду на реальність, оскільки танець – це частина буття, що виділяється з неї за допомогою особливих методів рефлексії» (с. 11). Це стосується і такого тривалого й складного історичного періоду, як Середньовіччя, що об'єднує два періоди, які докорінно відрізняються один від одного. «Перший, раннє Середньовіччя, – зазначає У. Еко (Эко, 2014), – від падіння Римської імперії (V ст.) до "Каролінгського відродження" (кін. VIII – поч. IX ст.)… І другий період після X ст. – Високе Середньовіччя… пробудження національної свідомості, зародження демократії, комун, поява банків, використання нових технологій в сільському господарстві, ремеслі, транспорті та багато іншого» (с. 13–14). До характерних ознак цього періоду, на нашу думку, потрібно додати придворні танці, формування яких відбувається під впливом танцювального мистецтва попередніх епох саме в культурі Високого Середньовіччя, здійснюється динамічне розгортання їхніх структурних елементів, складається хореографічний текст із власною поетикою.

Головним виражально-зображальним засобом танцювального мистецтва та дієвим чинником формування художньої мови танцю є тіло людини, що докорінно відрізняє цей вид мистецтва від інших. Основними елементами танцювальної мови стають відповідним чином організовані і структуровані ритмо-пластичні тілесні рухи, жести, положення й пластика людського тіла.

Художня мова танцю як невербальна система знаків слугує джерелом отримання знань та культурно значимої інформації, репрезентує і транслює набутий людиною практичний і духовний досвід, його смислове наповнення, відображає й уособлює зв'язки, які формуються між суб'єктами комунікативної взаємодії в соціумі на різних функціональних рівнях останнього.

Можливості людського тіла, що реалізуються в кінетиці, міміці, пластиці в процесі танцювального дійства, розкривають необмежений ресурс тілесності. Так, пластика задає модель поведінки, вона є своєрідним маркером ставлення однієї людини до іншої, а тому «мова танцю» – це і спосіб репрезентації поведінкової моделі, а танцювальні елементи постають як її ознаки.

Лукіан ще у II ст. н.е. стверджував, що мистецтво ораторів і танцюристів рідднить «правдоподібність у передачі зображуваних осіб». У діалозі «Про танець» він зазначав, що танець, відтворюючи реальні відносини у зорових образах, прагне «показати людські звичаї і пристрасті». І тому мистецтво танцюриста – наслідувальне, оскільки головне його завдання полягає в оволодінні своєрідною наукою наслідування, зображення, вираження думок, вміння зробити ясним навіть сокровенне» (Лукиан Самосатский, 2001).

Спочатку мімесис як мова священної дії одночасно був, як підкреслює історик культури В. Вейдле (2002), «представленням і вираженням, танцем і жестом, ритмом, словом, мелодією». Культовий танець, який належав до діонісійських оргій, виконувався mimos'ом або кількома mimoi. А mimeisthai, наголошує вчений, означало і як «представляти за допомогою танцю», і як «виражати танцем», оскільки в танці (навіть не культовому) вираз і представлення не можуть бути розділені (Вейдле, 2002).

Двоїста природа танцювального мистецтва, його божественне й диявольське начало в середньовічній культурі пов'язане з її поділом на духовну і мирську, священну і профанну, де сакральне співвідноситься з Богом, а профанне – з дияволом. А відтак і функціонування культури відбувається відповідно до уявлення, що людина схильна і до Бога, і до диявола. Те, що пов'язує людину з Богом, необхідно культивувати, але те, що з дияволом, необхідно викорінювати. І тому неоднозначне ставлення католицької церкви до танців зумовлювалося і їх «диявольським началом», і «діонісійством». Це останнє, як характерний елемент язичництва, проникало в середньовічну культуру через танці, котрі приносили не тільки духовне задоволення, а й тілесну насолоду, що викликало страх ще Отців Церкви в ранньому Середньовіччя за долю християнства. Однак потреба в нових формах спілкування і проведення дозвілля серед вищих верств середньовічного соціуму призвела до появи такої нової культурно-розважальної форми, як придворні (аристократичні), світські танці. І на Церковному соборі в Авіньйоні (1209 р.) встановлюється регламент танцювальних розваг, а практика їх проведення обмежується конкретними місцями й датами.

Оскільки матеріалом танцю є тіло людини, то розширення його функціональних і пластичних можливостей пов'язане і із ускладненням танцювальної техніки, і із стилістичними змінами, обумовленими домінуючим тілесним каноном та пошуком відповідних засобів його втілення. У добу Середньовіччя поряд із поділом світу на небесний і земний з інтенцією до Граду небесного, культуру на духовну й мирську, тілесний канон також представляв дихотомію, своєрідну «онтологічну розколотість» тілесності на тілесний «верх» і тілесний «низ». До першого належали голова, руки і груди, які вважався вмістилищем людської душі і домінували над тілесним «низом».

Оскільки одним із головних засобів вираження у середньовічному суспільстві було саме людське тіло, а культура була культурою жестів, то особливого значення, як доводять медієвісти, набуває тілесно-мімічний і тілесно-кінесичний код. Кодифікований жест (gestus) повідомляв і позначав позицію. Всі суттєві угоди і клятви, ритуал васального омажу і посвята в лицарі супроводжувалися жестами. У релігійному житті значення кодифікованого жесту було ще більшим, так як богослужіння й суть відправлення таїнств представляли у відповідному наборі жестів. Другий різновид жесту (gesticulation) у розумінні кривляння, блазнювання, фіґлярства асоціювався з безпорядком і хаосом, що наводило на думку про диявола (Ле Гофф & Трюон, 2016, с. 143-145).

Тілесно-кінесичний і тілесно-мімічний код знайшли втілення в різних видах середньовічного танцювального мистецтва. Становлення придворного танцю, формування його правил, прийомів, стилістики й манери виконання відбувалося в дискурсі кодифікованого жесту (gestus). Ці танці вперше з'явилися на півдні

Франції у Провансі і за характером виконання як безстрибкові, повільні, урочисто-церемоніальні і манірно-граціозні отримали узагальнену назву бассданси (фр. basse danse). Вони виконувалися під інструментальну музику, хоральні мелодії або під власний спів танцівників.

В історії хореографічного мистецтва придворні танці відносять до соціально-побутових (чи історико-побутових), що зароджувалися в народному середовищі і сягають корінням, як доводять дослідники, фольклорних танцювальних традицій.

Відмінністю у звичаях, нормах моралі аристократії пояснюється тим, що під час трансформації народного танцю у придворний змінюється склад і темп рухів. Стилістика виконання цих танців полягала в орієнтації на вишуканість, шляхетність, а народних – на енергійність виконання. Крім того, виготовлений з оксамиту й парчі, прошитий золотими і срібними нитками та прикрашений дорогоцінним камінням, а тому об'ємний і важкий, костюм знаті унеможливлював енергійні, напружені рухи, різкі стрибки, що також часто обумовлювало уповільнення темпоритму й спрощення танцювальних рухів, але ускладнювало їхні комбінації в танці.

У світському, придворному танці жести, міміка, пластика, танцювальна мова, пов'язані з побутовим жестом і народною пластикою, удосконалюються, видозмінюються відповідно до норм придворного етикету й набувають нового смислового навантаження, репрезентуючи душевну гармонію й духовну красу. При цьому вони отримують і нову назву. Так, назва менует походить від маленьких кроків на низьких півпальцях «pas menus» старовинного французького сільського танцю.

Придворні танці, знімаючи емоційну та фізичну напругу, виконують розважально-рекреаційну, виховну, соціальну й гендерну функції, формують і регулюють міжособистісні відносини й задовольняють природну потребу людини в гармонійному поєднанні руху й музики.

У Провансі, який стає основним центром розвитку тогочасної європейської культури, починають складатися ідеали куртуазії (куртуазної любові) й культ Прекрасної Дами в контексті поклоніння якій розвиваються придворні танці як структурний елемент куртуазного кодексу поведінки лицарів. Істинне, піднесене куртуазне кохання Fin'Amors, однією з головних чеснот якого, на відміну від неістинної любові, стихійної пристрасті (Fals'Amor), є чітко регламентований ритуал вірного та самовідданого «служіння» Прекрасній Дамі, Донні (від лат. Domina), яке називають «любовним служінням» й означають як «феодалізацію любові» (Льюис, 2015, с. 21-64).

Таке служіння трактується в дискурсі тогочасних феодальних соціальних відносин, в основі яких васальна залежність. А модель васальних відносин, визначальна для лицарства в політичній, суспільно-економічній і військовій сферах, інкорпорується і у сферу почуттів. Закоханий лицар, згідно із цією моделлю, поводиться як васал по відношенню до коханої жінки, яка була для нього Донною, Пані, Прекрасною Дамою і якій він вірно служив, перед якою схилявся і яку благав про взаємність. Жінці, яка займала місце сеньйора, належала головна роль, а лицар приносить клятву своїй обраниці і служить (servir) їй як сюзерену. Прекрасна Дама як об'єкт куртуазної любові також повинна відповідати нормам і правилам

куртуазії: бути благородною та красивою, розумною та освіченою, по-світськи ввічливою, володіти вишуканими манерами й демонструвати їх у танці.

На честь Прекрасної Дами влаштовуються пишні святкування, лицарські турніри, поетичні змагання. Придворні танці в такому аспекті постають як невербальна форма репрезентації лицарем за допомогою пластики тіла, жестів рук, відповідних поз своєї відданості і «любовного служіння» Прекрасній Дамі. При цьому демонстрація відданості стає невід'ємним складником лицарського кодексу поведінки. Придворні танці також дають змогу лицарю представити себе в новій престижній соціальній ролі, продемонструвати вишуканість залицянь, виявити власні любовні переживання.

Культ Прекрасної Дами був тісно пов'язаний із християнською ідеологією, оскільки дуже часто саме ця любов долала любов-пристрасть як диявольське начало й уособлювала любов до Бога. Американський філософ і культуролог І. Сингер (2015) з цього приводу пише: «…куртуазна любов виникає після появи і поширення християнського вчення. І тому вона представляється механізмом перенесення ставлення до Бога, приписаного церквою, на людину. Це вже величезне досягнення, результати якого, із злетами, падіннями і складною траєкторією, спостерігаються протягом кількох століть, приблизно з кінця XII – початку XIII ст. і аж до часів Шекспіра, до XVI і XVII ст.» (с. 53).

Паралелізм у ставленні до Богоматері й Прекрасної Дами відбувається на тлі поширення нових форм культу Діви Марії. Сприйняття жінки в образі Прекрасної Дами як земного уособлення Богоматері знаходить вияв у характері придворних танців і появі рухів, пов'язаних із поклонінням божеству, але в його земній подобі. Якщо загальноприйнятим символом поклоніння Божій Матері було колінопоклоніння, то в танці внаслідок трансформації таким символом стає уклін. Однак «ця шанобливість означала не панування дами чи підлеглість їй, а чоловічу вірність, відданість такому служінню» (Келлі, 2003, с. 47). Хоч поза, коли лицар стоїть перед дамою на колінах як жест «любовного служіння», а вона тримає його долоні між своїми, також мала місце в придворних танцях, що можна розглядати як репрезентацію омажу в танці.

У культі куртуазної любові лицар уособлював фізичну силу, спритність, витривалість. Його образ утілював ідеал войовничості й мужності, відповідний військовій звитязі і практикам тілесно-фізичного розвитку навичок та умінь людини в турнірі. Поряд з цим практика куртуазії культивувала духовно-душевний ідеал, що конкретизувався в таких чеснотах, як доброчесність і шляхетність, відданість і милосердя, вірність і чесність, щедрість і обов'язковість дотримання слова Придворний танець у такому аспекті поставав як структурний елемент куртуазного морально-етичного кодексу поведінки лицарства. Саме завдяки цим танцям «…лицарство починає демонструвати своє вміння красиво любити, як з початку історичних часів – військову доблесть і сміливість» (Бартелеми, 2012, с. 375).

Танцювальні рухи й жести як поведінкові знаки в придворних танцях розширюють їхній функціональний діапазон, демонструючи морально-етичну модель поведінки благородного лицаря щодо своєї дами і в цій своїй іпостасі стають символом цивілізаційної поведінки та утвердженням ідеалів добра й краси в стосунках між чоловіком і жінкою.

Активна участь рук у танцювальному дійстві перетворює їх на один із найважливіших елементів танцювальної мови і основний засіб створення образної стилістики придворного танцю. Виконуючи пластичну функцію, вони, як носії пластичних виразних ліній, здатні передати експресію сердечної прихильності і грацiйність лукавої грайливості, що характерні для куртуазної гри, продемонструвати безтурботність спокою й зосередженості, виразити радість і смуток. Не випадково А. Ваганова (1958) відводила положенню рук у танці особливе місце як найголовнішій фігурі, що є основою пози, при цьому наголошуючи: «…тільки правильне знаходження свого місця для рук завершує художній образ танцівниці і надає повної гармонії танцю, голова остаточно оформляє його, надаючи красу всьому малюнку, а завершує його погляд» (с. 52). А саме голова і руки у середньовічному тілесному каноні вважалися вмістилищем людської душі.

Варто зауважити, що канонічним положенням корпусу жінки в придворних танцях вважалася так звана готична крива як зрима репрезентація в танці інтенції до світу горішнього – корпус, відкинутий назад, а стегна вперед.

Уходження аристократичних, придворних танців до універсальної системи куртуазних цінностей вимагало підпорядкування стилю їх виконання етикетним правилам як своєрідній етикетній формі поведінки учасників танцювального дійства, що передбачало збереження ними благопристойності і власної гідності, яка підкреслювалася легкою грацією рухів. Поступальний ритм танцю передавали легкі вигини й повороти фігур, діалог спрямованих один на одного поглядів, витончене поєднання рук і постановка стоп ніг. І тому за характером виконання вони відповідали пластиці обрядів церковного богослужіння.

Найпоширенішими танцями феодальної знаті стають хоровод і кароль. Для першого були характерні стриманість і деяка театральність виконання, що обумовлювалось його відповідністю етикетним нормам вишуканого залицяння. На середньовічних мініатюрах зображується молодь, яка водить хороводи під супровід волинки і флейти. Варто зазначити, що мініатюри містили більш важливу для читача інформацію, ніж сам опис, але вербальний наратив набуває більшого значення, якщо він підкріплюється відповідним зображенням. Так, на мініатюрах різних варіантів рукопису «Романа про Олександра», фактично першого середньовічного куртуазного роману, зображено шістьох дівчат та юнаків, які під власний спів, тримаючись за руки, повільно та церемонно крокують зімкнутим колом, виконуючи круговий танець «рондо». На мініатюрі з іншої пам'ятки куртуазної літератури «Романі про Розу» (XIII–XIV ст.) Гільйома де Лоріса і Жана де Мена, який медієвісти називають «середньовічною енциклопедією» і порівнюють із «Божественною комедією» Данте, кавалери й дами виконують урочистий повільний танець під звуки волинки.

Особливою популярністю в добу Середньовіччя користувалася карола, танець, який вміли виконувати, «каролірувати» всі – «від куртуазної дами до молодих вілланів». Це поняття вперше зустрічається у XII ст. і не втрачає популярності до початку XIV ст. «Численні згадки про кароль, – зауважує М. Сапонов (2004), – містяться в епосі й у ліриці, у пісенних текстах і хроніках, у проповідях і лицарських романах. У них фігурують і кароль-пісня (chanson de carole), і дієслівна форма caroler – "каролірувати", тобто "співати-танцювати (співати-грати) кароль"». Дослідник уточнює, що кароль – це й карнавальна процесія, і бурхливе торжество, і будь-яке свято. При

цьому танцювальні рухи повторювалися в такт простого мотиву, який наспівувався або награвався на різних музичних інструментах (с. 148-149).

У «Декамероні» (серед. XIV ст.) Дж. Боккаччо, описуючи післябідні пісенні й танцювальні розваги, особливу увагу звертає на кароль. У «Романі про Розу» (XIII–XIV ст.) Гільйома де Лоріса і Жана де Мена зображений сон героя, у якому він на тлі весняного оновлення природи переноситься в Сад Насолоди, де Веселощі із Забавою ведуть хоровод, шляхетні дівчата, сповнені граціозності, з уклонами танцюють кароль на зеленій галявині цього саду (Лихачёв, 1991, с. 78).

У романі «Ерек і Енід» (1170 р.) Кретьєна де Труа змальовуються веселощі, які панували у залі: «…кожен показував усе, що вмів: діви танцювали каролу, хто стрибав, хто перекидався… хто награвав, хто на арфі, хто на ротті, хто на ребеці, хто на виєлі…» (Цит. за: Сапонов, 2004, с. 38).

Танець під назвою естампіда, який з'явився в Окситанії, вимагав від виконавців певних технічних навичок, оскільки його фігури були доволі складні. Цей танець також мав складну ритмічну побудову: танцюристи дзвінко, в такт, притупували, переставляючи ноги, під акомпанемент спочатку середньовічної смичкової віоли, а згодом під пісенний супровід (Брюнель-Лобришон & Дюамель-Амадо, 2003, с. 321).

У культурі доби Середньовіччя важливого значення набувають свята, як засіб спілкування із сусідами й друзями, форма демонстрації станової приналежності й солідарності. Одним із різновидів аристократичних свят, експлікацією ігрового потенціалу лицарської куртуазної культури стали лицарські турніри, перший з яких відбувся в Магдебурзі (935 р.), а останній – у Вормсі (1487 р.). Особливою пишністю вирізнялися турніри з нагоди посвяти в лицарі синів заможних феодалів. Організація, час і тривалість їх проведення, правила бою й поведінка лицарів, як і всі інші церемонії, жорстко регламентувалися. Значна увага приділялася естетичному складнику турнірів – костюмам, які готувалися заздалегідь, бутафорії тощо. Турніри збирали чисельних глядачів з різних соціальних верст, але брати участь у змаганнях мали право лише аристократи.

Придворні танці, уведені до кодексу правил організації лицарських турнірів, виступали квінтесенцією ігрового характеру лицарської культури, оскільки саме в них формалізація всіх ігрових аспектів набувала довершеності. Описи проведення турнірів, а також різних танців, серед яких кароль, танці в колону, пара за парою, що виконувалися до початку змагань, під час їх проведення і після закінчення, містяться в чисельних хроніках. Так, в «Історії Вільгельма Маршала» описується обговорення лицарями умов проведення турніру й згадується, що коли супротивник запізнювався, то в очікуванні його лицарі починають танцювати кароль з дамами (Бартелеми, 2012, с. 354; Пастуро, 2001, с. 66-69).

Символізм як характерна особливість середньовічної культури знаходив своє втілення і в танцях, що підтверджують зображення на мініатюрах і предметах домашнього вжитку вельмож. Поширеним звичаєм було триматися в танці не за руки, а за різні предмети – хустки, стрічки, рукавички, гілки квітуючих рослин. Квіти й молоді гілки символізували кінець зими та відродження життя, і танцюючі вірили в їхню цілющу силу. На одній із скриньок зображена сценка, означена як «пута кохання»: молодий чоловік стає перед Дамою на одне коліно, а його об-

раниця тримає у лівій руці пташку – провісницю кохання, а в правій – короткий мотузок, що затягується на шиї лицаря (Даркевич, 2006, с. 64).

Наукова новизна. Уперше придворні танці західноєвропейського Високого Середньовіччя проаналізовано в контексті тогочасних світоглядних концепцій.

Висновки. Отже, придворні танці, як характерна ознака лицарської куртуазної культури, розвиваючись під впливом народно-танцювальної традиції і в контексті формування культу Прекрасної Дами, стають одним із способів представлення лицарем своїх чеснот за допомогою розроблення придворно-етикетної танцювальної лексики й виконання танцювального тексту в соціокультурних реаліях високого Середньовіччя.

Придворні танці, як ігрове явище й водночас як благочестиве дійство, містять глибинний сакральний смисл, за допомогою жестів (gestus), пластики рук і тіла вони репрезентують приписи куртуазної теології – поклоніння перед Дамою серця, що фактично ототожнюється зі ставлення до Богоматері.

У придворних танцях внаслідок «феодалізації любові» відбувається розподіл ролей учасників танцювального дійства, згідно з яким Прекрасна Дама стає об'єктом поклоніння, а лицар у невербальній формі засвідчує їй своє «любовне служіння». Такий розподіл закладає підґрунтя для розвитку парних танців як нового явища в історії хореографії.

Зростання узагальненості пластичних рухів і кодифікованих жестів (gestus), їхня абстрактність, давали змогу більш детально представити моделі поведінки в міжособистісному спілкуванні. І тому придворні, куртуазні танці демонстрували «правильність» естетичної поведінки лицарів як утвердження ідеалів краси в стосунках між статями.

Побожно-шанобливе ставлення до Прекрасної Дами, акцентування духовно-душевного складника у взаєминах між жінкою й чоловіком-лицарем сприяло підвищенню соціального статусу жінок, а лицарський етос, зримою репрезентацією якого є придворні танці, стає основою цивілізаційної моделі поведінки, що поступово формується на європейських теренах.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

Акиндинова, Т. А., & Амашукели, А. В. (2015). *Танец в традиции христианской культуры* (2-е изд.). Издательство Русской Христианской гуманитарной академии.

Амашукели, А. В. (2001). *Эстетика танца.* В Т. А. Акиндинова (Ред.), *Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века,* Материалы научной конференции (Серия «Symposium», вып. 16, с. 10-13). Санкт-Петербургское философское общество.

Бартелеми, Д. (2012). *Рыцарство: От древней Германии до Франции XII в.* (М. Ю. Некрасов, пер.). Евразия.

Брюнель-Лобришон, Ж., & Дюамель-Амадо, К. (2003). *Повседневная жизнь во времена трубадуров, XII–XIII века* (Е. Морозова, пер.). Молодая гвардия.

Ваганова, А. Я. (1958). *Статьи, воспоминания, материалы*. Искусство.

Васильева-Рождественская, М. (1987). *Историко-бытовой танец* (2-е изд.). Искусство.

Вашкевич, Н. Н. (2009). *История хореографии всех веков и народов*. Планета Музыки.

Вейдле, В. (2002). О смысле мимесиса (Е. Ю. Козина, пер.). В В. Вейдле, *Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства.* Языки славянской культуры.

Даркевич, В. П. (2006). *Светская праздничная жизнь Средневековья IX–XVI вв*. (2-е изд.). Индрик.

Зубова, О. В., & Кюрегян, Т. С. (2018). *Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении.* Научно-издательский центр «Московская консерватория».

Касьянова, О. (2012). Музично-пластичні модифікації хореографічного мистецтва сьогодення. *Київське музикознавство, 42*, 112-123.

Келлі, Дж. (2003). Чи існував Ренесанс для жінок? В Л. Гентош, & О. Кісь (Ред.), *Ґендерний підхід: історія, культура, суспільство* (с. 46-61). ВНТЛ-Класика.

Красовская, В. М. (2008). *Западноевропейский балетный театр: От истоков до середины XVIII века* (2-е изд.). Лань.

Ле Гофф, Ж., & Трюон, Н. (2016). *История тела в Средние века* (Е. Лебедева, пер.). Текст.

Лихачёв, Д. С. (1991). *Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст* (2-е изд.). Наука.

Лукиан Самосатский. (2001). *Сочинения* (Н. Баранов, пер.; Т. 2). Алетейя.

Льюис, К. С. (2015). *Избранные работы по истории культуры* (Н. Эппле, пер.). Новое литературное обозрение.

Матусевич, Н. І. (1963). *Хореографічне мистецтво*. Мистецтво.

Павлюк, Т. С. (2008). Витоки та виокремлення бального танцю із загальної європейської хореографічної культури. *Культура народов Причерноморья*, *143*, 66-70.

Павлюк, Т. С. (2009). Генезис бальної хореографії, його вплив на процеси формування художньої культури суспільства. *Культура народов Причерноморья*, *152*, 61-64.

Пастуро, М. (2001). П*овседневная жизнь Франции и Англии во времена рыцарей Круглого стола* (М. О. Гончар, пер.). Молодая гвардия.

Сапонов, М. А. (2004). *Менестрели: Книга о музыке средневековой Европы.* Классика-XXI.

Сингер, И. (2015). Философия любви: промежуточный итог (В. Кулагина-Ярцева, & Н. Кротовская, пер.). *Философская антропология, 1(2),* 11-38.

Терешенко, Н. В. (2018). Характеристика компонентів культуротворчих позицій бальної хореографії. В *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі,* Матеріали ІІІ Міжнародної науково-практичної конференції (с. 134-138). НАКККіМ.

Худеков, С. Н. (2009). *Всеобщая история танца*. Эксмо.

Шалапа, С. В. (2017). Ретроспективний аналіз становлення системи запису танцю. *Мистецтвознавчі записки, 31,* 317-324.

Шариков, Д. (2014). Стилістика бальної хореографії: історія, форми і техніки. А*ктуальні питання гуманітарних наук, 8*, 198-203.

Эко, У. (*2011). Заметки на полях «Имени розы»* (Е. Костюкович, пер.). Астрель; Corpus.

Эко, У. (2014). *Искусство и красота в средневековой эстетике* (А. П. Шурбелев, пер.). Астрель; Corpus.

Эльяш, Н. (1987). Историко-бытовой танец и его теория. В М. Васильева-Рождественская, *Историко-бытовой танец (*2-е изд.; с. 3-15). Искусство.

REFERENCES

Akindinova, T. A., & Amashukeli, A. V. (2015). *Tanetc v traditcii khristianskoi kultury [Dance in the Tradition of Christian Culture]* (2nd ed.). Publishing House of the Russian Christian Humanitarian Academy [in Russian].

Amashukeli, A. V. (2001). Estetika tantca [Aesthetics of Dance]. In T. A. Akindinova (Ed.), *Estetika v interparadigmalnom prostranstve: perspektivy novogo veka [Aesthetics in the Inter-Para-*

digmatic Space: the Prospects of the New Century], Proceedings of the Scientific Conference (Series "Symposium", iss. 16, pp. 10-13). St. Petersburg Philosophical Society [in Russian].

Barthelemy, D. (2012). *Rytcarstvo: Ot drevnei Germanii do Frantcii XII v. [Chivalry: From Ancient Germany to France of the 12th Century]* (M. Yu. Nekrasov, Trans.). Evraziia [in Russian].

Brunel-Lobrichon, J. & Duhamel-Amado, C. (2003). *Povsednevnaia zhizn vo vremena trubadurov, XII-XIII veka [Everyday Life during the Time of the Troubadours, XII-XIII Centuries]* (E. Morozova, Trans.). Molodaia Gvardiia [in Russian].

Darkevich, V. P. (2006). *Svetskaia prazdnichnaia zhizn Srednevekovia* IX-XVI vv. [Secular Holiday Life of the Middle Ages of the IX-XVI Centuries] (2nd ed.). Indrik [in Russian].

Eko, U. (2011). *Zametki na poliakh "Imeni rozy" [Marginal Notes of "The Name of the Rose"]* (E. Kostiukovich, Trans.). Astrel; Corpus [in Russian].

Eko, U. (2014). Iskusstvo i krasota v srednevekovoi estetike [Art and Beauty in Medieval Aesthetics] (A. P. Shurbelev, Trans.). Astrel; Corpus [in Russian].

Eliash, N. (1987). Istoriko-bytovoi tanetc i ego teoriia [Historical and Household Dance and its Theory]. In M. Vasileva-Rozhdestvenskaia, *Istoriko-bytovoi tanetc [Historical and Household Dance]* (2nd ed.; pp. 3-15). Iskusstvo [in Russian].

Kasianova, O. (2012). Muzychno-plastychni modyfikatsii khoreohrafichnoho mystetstva sohodennia [Musical and Plastic Modifications of Today's Choreographic Art]. *Kyivske Muzykoznavstvo, 42*, 112-123 [in Ukrainian].

Kelly, J. (2003). Chy isnuvav Renesans dlia zhinok? [Was there a Renaissance for Women?]. In L. Hentosh, & O. Kis (Eds.), *Gendernyi pidkhid: istoriia, kultura, suspilstvo [Gender Approach: History, Culture, Society]* (pp. 46-61). VNTL-Klasyka [in Ukrainian].

Khudekov, S. N. (2009). *Vseobshchaia istoriia tantca [General History of Dance]*. Eksmo [in Russian].

Krasovskaia, V. M. (2008). *Zapadnoevropeiskii baletnyi teatr: Ot istokov do serediny XVIII veka [West European Ballet Theater: From the Origins to the Middle of the 18th Century]* (2nd ed.). Lan [in Russian].

Le Goff, J., & Tryon, N. (2016). *Istoriia tela v Srednie veka [Body History in the Middle Ages]* (E. Lebedeva, Trans.). Tekst [in Russian].

Lewis, C. S. (2015). *Izbrannye raboty po istorii kultury [Selected Works on the History of Culture]* (N. Epple, Trans.). Novoe Literaturnoe Obozrenie [in Russian].

Likhachev, D. S. (1991). *Poeziia sadov: K semantike sadovo-parkovykh stilei. Sad kak tekst [The poetry of Gardens: Toward the Semantics of Landscape Gardening Styles. The Garden as a Text]* (2nd ed.). Nauka [in Russian].

Lucianus Samosatensis. (2001). *Sochineniia [Works]* (N. Baranov, Trans.; Vol. 2). Aleteiia [in Russian].

Matusevych, N. I. (1963). *Khoreohrafichne mystetstvo [Choreographic Art].* Mystetstvo [in Ukrainian].

Pastoureau, M. (2001). *Povsednevnaia zhizn Frantcii i Anglii vo vremena rytcarei Kruglogo stola [Everyday Life of France and England during the Knights of the Round Table]* (M. O. Gonchar, Trans.). Molodaia gvardiia [in Russian].

Pavliuk, T. S. (2008). Vytoky ta vyokremlennia balnoho tantsiu iz zahalnoi yevropeiskoi khoreohrafichnoi kultury suspilstva [Origins and Separation of Ballroom Dance from the General European Choreographic Culture]. *Kultura Narodov Prichernomoria, 143*, 66-70 [in Ukrainian].

Pavliuk, T. S. (2009). Henezys balnoi khoreohrafii, yoho vplyv na protsesy formuvannia khudozhnoi kultury suspilstva [Genesis of Ballroom Choreography, its Influence on the Processes of Formation of Artistic Culture of Society]. *Kultura Narodov Prichernomoria, 152*, 61-64 [in Ukrainian].

Saponov, M. A. (2004). *Menestreli: Kniga o muzyke srednevekovoi Evropy [Minstrels: A Book of Medieval European Music]*. Klassika-XXI [in Russian].

Shalapa, S. V. (2017). Retrospektyvnyi analiz stanovlennia systemy zapysu tantsiu [Retrospective analysis of the formation of the dance recording system]. *Notes on Art Criticism*, *31*, 317-324 [in Ukrainian].

Sharykov, D. (2014). Stylistyka balnoi khoreohrafii: istoriia, formy i tekhniky [Stylistics of Ballroom Choreography: History, Forms and Techniques]. *Topical Issues in the Humanities, 8*, 198-203 [in Ukrainian].

Singer, I. (2015). Filosofiia liubvi: promezhutochnyi itog [Philosophy of Love: A Partial Summing-Up] (V. Kulagina-Iartceva, & N. Krotovskaia, Trans.). *Philosophical Anthropology, 1(2)*, 36-68 [in Russian].

Tereshenko, N. V. (2018). Kharakterystyka komponentiv kulturotvorchykh pozytsii balnoi khoreohrafii [Characteristics of the Components of Cultural Positions of Ballroom Choreography]. In *Osoblyvosti roboty khoreohrafa v suchasnomu sotsiokulturnomu prostori [Features of the Choreographer's Work in the Modern Socio-Cultural Space]*, Proceedings of the 3rd International Scientific and Practical Conference (pp. 134-138). NAKKKiM [in Ukrainian].

Vaganova, A. Ya. (1958). *Stati, vospominaniia, materialy [Articles, Memories, Materials].* Iskusstvo [in Russian].

Vashkevich, N. N. (2009). *Istoriia khoreografii vsekh vekov i narodov [History of Choreography of all Centuries and Peoples].* Planeta Muzyki [in Russian].

Vasileva-Rozhdestvenskaia, M. (1987). *Istoriko-bytovoi tanetc [Historical and Household Dance].* Iskusstvo [in Russian].

Weidle, W. (2002). O smysle mimesis [About the Meaning of Mimesis] (E. Yu. Kozina, per.). In W. Weidle, *Embriologiia poezii: Stati po poetike i teorii iskusstva [Embryology of Poetry: Articles on Poetics and Theory of Art]*. Iazyki Slavianskoi Kultury [in Russian].

Zubova, O. V., & Kiuregian, T. S. (2018). *Srednevekovye i renessansnye tantcy: muzyka v dvizhenii [Medieval and Renaissance Dances: Music in Motion].* Scientific and Publishing Center "Moscow Conservatory" [in Russian].

УДК 792.82(47)"192"
DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7646.3.1.2020.203920

БАЛЕТ СРСР НА ШЛЯХУ ДО ХОРЕОДРАМИ В ОПТИЦІ ХУДОЖНЬОЇ КРИТИКИ

Підлипська Аліна Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,
https://orcid.org/0000-0002-7892-337X,
alinaknukim@ukr.net

Мета статті – проаналізувати критичний дискурс авангардних пошуків балетмейстерів академічних театрів 20-х рр. ХХ ст. в СРСР крізь призму формування хореодрами. **Методологія**. У статті проаналізовано критичні підходи до оцінки балетмейстерських пошуків, проведено їх порівняння; також застосовано хронологічний та типологічний методи. **Наукова новизна**. Уперше простежено підходи критиків до розгляду експериментувань на академічній балетній сцені 20-х рр. ХХ ст. в СРСР в аспекті формування рис хореодрами; виявлено основні причини та наслідки переходу до хореодрами. **Висновки**. Поліфонізм критичного дискурсу 20-х рр. ХХ ст. в СРСР проявився в різних підходах до оцінки пошуків форми нової вистави балетмейстерами, які запропонували танцсимфонію («Велич світобудови», Ф. Лопухов), сучасну революційну тему в агітаційно-плакатній формі («Червоний вихор», Ф. Лопухов; «Смерч», К. Голейзовський), розвиток внутрішньо-танцювального потенціалу балетної вистави («Пульчинела», Ф. Лопухов), створення крупних форм із збагаченням хореографічної лексики акробатичними рухами («Крижана діва», Ф. Лопухов), формотворчі пошуки з хореографічної пластики («Йосип Прекрасний», К. Голейзовський), ексцентричну інтерпретацію балетів класичної спадщини («Лускунчик», Ф. Лопухов). Однак жодне з цих художніх рішень не було визнане критиками перспективним, методи створення вистав не підтримані як стратегічні напрями розвитку сучасного балетного мистецтва в СРСР. Серед провідних критиків балету не було єдності в ключовому питанні – ставленні до хореографії як основного виразного засобу балетного театру. І. Соллертинський був апологетом боротьби із класичним танцем як пережитком минулого, прагнув драматизації балету; А. Піотровський виступав за синтетичне видовище (поєднання балету, опери, драми); погляди О. Гвоздєва від визначення танцю як джерела новацій дійшли до визнання провідної ролі змістовності, відмови від абстрактності. Потенційно хореодрама, в основу якої покладено літературний твір, відповідала основним вимогам соцреалізму (реалізм, народність, конкретність). В умовах домінування драматичного змісту над формою, розвитку якої сприяє музика, відбувся відхід музики в балеті на другий план.

Ключові слова: *балет; критика балету; хореодрама; драмбалет; художня критика; хореографія; танець; балетний театр.*

БАЛЕТ СССР НА ПУТИ К ХОРЕОДРАМЕ В ОПТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

Пидлыпская Алина Николаевна,
кандидат искусствоведения, профессор,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
https://orcid.org/0000-0002-7892-337X,
alinaknukim@ukr.net

Цель статьи – проанализировать критический дискурс авангардных поисков балетмейстеров академических театров 20-х гг. XX в. в СССР сквозь призму формирования хореодрамы. **Методология**. В статье проанализированы критические подходы к оценке балетмейстерских поисков, проведено их сравнение; также применены хронологический и типологический методы. **Научная новизна.** Впервые прослежены подходы критиков к рассмотрению экспериментов на академической балетной сцене 20-х гг. XX в. в СССР в аспекте формирования черт хореодрамы; выявлены основные причины и последствия перехода к хореодраме. **Выводы**. Полифонизм критического дискурса 20-х гг. XX в. в СССР проявился в различных подходах к оценке поисков формы нового спектакля балетмейстерами, которые предложили танцсимфонию («Величие мироздания», Ф. Лопухов), современную революционную тему в агитационно-плакатной форме («Красный вихрь» Ф. Лопухов; «Смерч», К. Голейзовский), развитие внутританцевального потенциала балетного спектакля («Пульчинелла», Ф. Лопухов), создание крупных форм с обогащением хореографической лексики акробатическими движениями («Ледяная дева», Ф. Лопухов), формообразующие поиски в хореографической пластике («Иосиф Прекрасный», К. Голейзовский), эксцентричную интерпретацию балетов классического наследия («Щелкунчик», Ф. Лопухов). Однако ни одно из этих художественных решений не было признано критиками перспективным, методы создания спектаклей не поддержаны как стратегические направ-

USSR BALLET ON THE WAY TO THE CHOREODRAMA IN THE OPTICS OF ART CRITICISM

Alina Pidlypska,
PhD in Art criticism,
Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
https://orcid.org/0000-0002-7892-337X,
alinaknukim@ukr.net

The purpose of the article is to analyze the critical discourse of the avant-garde searches of the choreographers of academic theatres of the 20s years of 20th century in the USSR through the prism of the formation of choreodrama. **Methodology**. The article analyzes critical approaches to assessing choreographer's searches, compares them; chronological and typological methods are also applied. **Scientific novelty.** For the first time, the approaches of critics to the examination of experiments on the academic ballet scene of the 20s years of 20th century in the USSR in the aspect of the features of choreodrama formation were traced; the main causes and consequences of the transition to choreodrama were identified. **Conclusions.** Polyphonism of the critical discourse of the 1920s of 20th century in the USSR manifested itself in various approaches to assessing the search for the form of a new performance by choreographers who proposed a dance symphony ("The Greatness of the Universe", F. Lopukhov), a modern revolutionary theme in a propaganda and poster form ("Red Whirlwind" F. Lopukhov; "Tornado" K. Goleizovsky), the development of the inner dance potential of the ballet performance ("Pulcinella" F. Lopukhov), the creation of large forms with the enrichment of the choreographic vocabulary by acrobatic movements ("The Ice Maiden" F. Lopukhov), the formative searches from the choreographic plasticity ("Joseph the Beautiful" K. Goleizovsky), an eccentric interpretation of classical heritage ballets ("The Nutcracker" F. Lopukhov). However, none of these artistic decisions was recognized by promising critics,

ления развития современного балетного искусства в СССР. Среди ведущих критиков балета не было единства в ключевом вопросе – отношении к хореографии как основному выразительному средству балетного театра. И. Соллертинский был апологетом борьбы с классическим танцем как пережитком прошлого, стремился к драматизации балета; А. Пиотровский выступал за синтетическое зрелище (сочетание балета, оперы, драмы); взгляды А. Гвоздева от определения танца как источника нововведений эволюционировали к признанию ведущей роли содержательности, отказу от абстрактности. Потенциально хореодрама, в основу которой положено литературное произведение, соответствовала основным требованиям соцреализма (реализм, народность, конкретность). В условиях доминирования драматического содержания над формой, развитию которой способствует музыка, произошел отход музыки в балете на второй план.

Ключевые слова: *балет; критика балета, хореодрама; драмбалета; художественная критика; хореография; танец; балетный театр.*

the methods of creating performances were not supported as strategic directions for the development of modern ballet art in the USSR. Among the leading critics of ballet there was no unity in the key issue – the attitude to choreography as the main expressive means of ballet theater. I. Sollertinsky was an apologist for the struggle with classical dance as a relic of the past, sought to dramatize ballet; A. Piotrovsky advocated a synthetic spectacle (a combination of ballet, opera, drama); A. Gvozdev's views from the definition of dance as a source of innovation evolved to the recognition of the substantiveness leading role, rejection of abstractness. Potentially choreodrama, which is based on a literary work, met the basic requirements of socialist realism (realism, nationality, concreteness). In the conditions of the dramatic content dominance over the form, the development of which is facilitated by music, there was a withdrawal of music in ballet to the background.

Keywords: *ballet; ballet criticism; choreography; drama ballet; art criticism; choreography; dance; ballet theatre.*

Актуальність теми дослідження. З огляду на соціокультурні зміни, демократизацію всіх сфер життя, глобалізаційні процеси й тотальну інформатизацію сьогодні виникає потреба в перегляді усталених консервативних підходів до багатьох феноменів культурно-мистецької сфери, у тому числі й поступу балетного театру в колишньому СРСР. Одним із найскладніших періодів у балеті Радянського Союзу став етап пошуку форми й змісту вистав та паралельного формування балетного критичного дискурсу 20-х – початку 30-х рр. ХХ ст., що потребує спеціальної наукової уваги.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри значний дослідницький доробок проблем балетного театру СРСР 20-х–початку 30-х рр. ХХ ст., зокрема, хореодрами (Р. Володченков (2015), О. Розанова (2016), Є. Суриць (Суриц, 1979) та ін.), окремих питань балетної критики цього періоду (Т. Букіна (Букина, 2017), А. Підлипська (2019) та ін.), балетний критичний дискурс в аспекті формування хореодрами досі не ставав предметом спеціального дослідження.

Мета статті – проаналізувати критичний дискурс авангардних пошуків балетмейстерів академічних театрів 20-х рр. ХХ ст. в СРСР крізь призму формування хореодрами.

Виклад основного матеріалу. 1920-і рр. позначені діяльністю численних танцювальних студій у СРСР, що вели пошуки нової сучасної мови та форм хоре-

ографічного мистецтва (наприклад, «танці машин» М. Фореггера й ін.). Паралельно з реконструкціями й редакціями балетів класичної спадщини та активними дискусіями щодо долі класичного танцю (докладніше в нашій статті «Критичний дискурс інтерпретації балетної класики другої половини 1920-х – першої половини 1930-х років» (Підлипська, 2019) велися пошуки нових художніх форм балетів. Серед балетмейстерів, які встигли запропонувати власні нестандартні втілення балетних вистав на академічній сцені слід назвати Ф. Лопухова («Велич світобудови», «Червоний вихор», «Пульчинела», «Льодова діва» та ін.) та К. Голейзовського («Смерч», «Йосип Прекрасний» та ін.).

Балети Ф. Лопухова стали яскравим підтвердженням різновекторних пошуків балетного театру в перше десятиліття радянської влади. У програмному безсюжетному балеті «Велич світобудови» на музику Четвертої симфонії Л. Бетховена, що відбувся лише один раз 7 березня 1923 р. у Петроградському академічному театрі опери та балету (Суриц, 1979, с. 286), балетмейстер зробив ставку на танцювальну художню образність та широкі мистецькі узагальнення. Але публіка та критика виявились не підготовленими до сприйняття такого твору. Намагання довести, що засобами «чистого» танцю можна реалізовувати глибокі змістовні теми, не знайшли підтримки. Руйнівного удару завдав виступ А. Волинського в газеті «Життя мистецтва», де Ф. Лопухов був звинувачений у відірваності від реальності (Волынский, 1923).

Танцсимфонія «Велич світобудови», на жаль, на багато років залишилась лише персональним досвідом балетмейстера стосовно симфонізації класичного танцю. Про перспективність методу Ф. Лопухова, застосованого у «Величі світобудови», свідчить подальша історія розвитку світового балетного мистецтва – найвідомішим постановником симфонічних балетів став Дж. Баланчин, який свого часу брав участь у «Величі світобудови» (Суриц, 1979, с. 287).

«Червоний вихор» В. Дешевова в постановці Ф. Лопухова на сцені Ленінградського театру опери та балету (прем'єра відбулася 29 жовтня 1924 р.) став своєрідним символом плакатного, пролеткультівського балетного театру, перевантаженого ідеологічними метафорам, зі спрощеною хореографією та лобовим конфліктом – протиставлення «позитивного» (робітники, селяни, червоноармійці, матроси) та «негативного» (спекулянти, хулігани, п'яниці) таборів. Відомий театрознавець і критик Олексій Гвоздєв, розуміючи специфіку балетного мистецтва, де поява новітніх форм на великій сцені повинна бути підготовлена чисельними апробаціями на студійному рівні, причину невдачі «Червоного вихору» вбачав у поспіху, з яким була поставлена вистава, у відсутності достатнього часу для роботи з артистами, що звикли виконувати класичний репертуар. Однією із причин невдачі О. Гвоздєв також називає ізольованість балетного театру як апологета академічності від новітніх мистецьких процесів, що відбуваються в театральному мистецтві, небажання опанувати прийоми революційного театру (Гвоздев, 1924).

Рецензент називає «Червоний вихор» авантюрою та не підтримує відмову від класичного танцю, називаючи ситуацію «ганебним капітулюванням класики перед Далькрозом», яку не може виправдати найграндіозніша «філософська програма». За думкою рецензента, «сухий геометричний малюнок груп і рухів, застосований Ф. Лопуховим для зображення "соціалізму", знаменує собою збіднення технічних можливостей академічного балету, і з цього шляху балет необхідно

зняти негайно, поки він ще не висушився остаточно» (Гвоздев, 1924, с. 11). Отже, О. Гвоздєв виступає за збереження та розвиток в балеті його основного виразного засобу – танцю – і висловлює сподівання, що ця невдача постановки стане стимулом для виходу балету на шлях оновлення.

У статті «Пробудження "Сплячої красуні"» (1924) О. Гвоздєв окреслює власну естетичну позицію стосовно оновлення балетного театру, не пристаючи на кардинальні заклики до знищення класичного балету, а вважаючи, «що в тайниках хореографічного мистецтва приховано щось глибоко цінне і, як не дивно, глибоко сучасне. Застарів і занепав весь антураж з його бароковими й рококовими шатами, але основа класичного балету – професійна майстерність актора-танцівника, який володіє самодостатньою танцювальною мовою, що мислить геометрично, або, вірніше, стереометрично, формами свого тіла як єдиним матеріалом свого ремесла, – ця основа дорогоцінна й глибоко сучасна» (Гвоздев, 1987, с. 193).

Адріан Піотровський, відомий театрознавець і критик, дотримується іншої думки. У рецензії на балет «Червоний вихор» він висловлює свої погляди на подальший шлях розвитку балету: «Нині живі три види руху: 1) класичний танець, 2) танець бульварний і 3) фізкультура комуністичної молоді. Безглузді й приречені на невдачу спроби засобами класичного балету висловити що-небудь і хоч скільки-небудь центральне в життєвідчуттях сучасності. За бульварними танцями залишається вузьке коло специфічної, але по-своєму виразності. Але справді новий танець може народитися лише з точних і здорових рухів юнацтва. Сюди й повинна бути звернена увага справжніх революціонерів балету» (Пиотровский, 2019, с. 209–210). Отже, в середині 20-х рр. в СРСР навіть серед професійних театрознавців панували ідеї єдино можливого шляху розвитку радянської хореографії – фізкультурно-спортивна танцювальна естетика як мистецьке втілення культу здорового тіла.

Суголосним з «Червоним вихором» став балет «Смерч» Б. Бера в постановці К. Голейзовського на сцені московського Великого театру 1927 року, створений в агітаційно-плакатній естетиці, що відбувся лише один раз на генеральній репетиції. Критики встигли побачити балет і доволі різко висловитись. Наприклад, відомий театрознавець та балетний критик Віктор Івінг вважав, що «Смерч» є «дивним змішанням ура-агітки й витонченої еротики» (Вик, 1927).

Роком раніше на балет К. Голейзовського «Легенда про Йосипа Прекрасного» обрушилася критика Бориса Асаф'єва в «Червоній газеті» 28 січня 1926 р., де відомий музикознавець та композитор називав балет «грубо-еротичною ексцентрикою», змішанням «фізкультури з "Мулен Руж"». Рецензент звинувачував балетмейстера в захопленні напівоголеними тілами, надмірності пантоміми, монотонності, натуралістичності, гімнастичній механічності (Асафьев, 1974, с. 118–119). А О. Гвоздєв назвав творчість К. Голейзовського «безпринципним захопленням драбинками і помостами» (Гвоздев, 1987, с. 190), маючи на увазі конструктивістську сценографію «Йосипа Прекрасного», створену Б. Ердманом, яку балетмейстер вдало використовував. Загалом пластично винахідливі пошуки К. Голейзовського були визнані у 20-х рр. XX ст. формалістичними, що не відповідають високим революційним ідеалам. Великий театр позбавився надзвичайно творчого, талановитого, перспективного балетмейстера.

Вдалим, на думку О. Гвоздєва, став балет «Пульчинелла» за мотивами старовинної італійської казки «Чотири полішинеля» на музику Дж. Перголезі в обробці І. Стравинского, що був поставлений Ф. Лопуховим у ленінградському театрі опери та балету 16 травня 1926 р. в естетиці комедії дель арте. Рецензент вважав, що саме тут «знайдена формула переходу – від старого балету до нового, формула, що розвивала лінію Фокіна, але уникала його помилок» (Гвоздев, 1926).

Прихильник чистоти балетного жанру О. Гвоздєв зазначає: балетмейстер «залишається в межах чисто танцювальної вистави і шукає виразності в засобах самої хореографії, не притягаючи насильно чужі балету "переживання". "Пульчинелла" Лопухова – це вже не мазки й не розрізнені, хоч і барвисті плями, – а продумана конструкція, надійно й міцно зроблена. Кордебалету, що підтанцьовує тут немає; всі грають, танцюючи, і всі танці – радісна, бадьора гра… У гру залучені і речі, і навіть декорації, так що разом з яскравими комічними ефектами різних інструментів оркестру створюється балетно-комедійний спектакль, життєрадісний і веселий, словом, такий, якого в нас до цих пір ще не було» (Гвоздев, 1926).

Критики визнали партію Пульчинелли однією з найскладніших у сучасному балетному репертуарі (Суриц, 1979, с. 313). Незважаючи на успіх, «Пульчинеллу» було показано лише десять разів через фінансові проблеми з відрахуваннями за кордон авторських гонорарів І. Стравінського (Суриц, 1979, с. 315). Балет став повністю танцювальним, що доводило спроможність хореографічного мистецтва створювати нові вистави власними засобами.

Ще одним балетом, що міг стати методологічною моделлю розвитку радянського балетного театру, була постановка Ф. Лопухова «Крижана діва» на музику Е. Грига (Ленінград, 1927), що за структурою нагадував академічні балети кінця XIX ст., але насичений прийомами початку XX ст. Це був балет крупної форми (три акти), де основний виразний засіб – класичний танець – поєднувався з акробатичними комбінаціями. «Крижана діва» продовжувала в загальних рисах принципи балетів XIX ст., з виразним сюжетом, характерними танцями в другому акті (як тут не згадати «Лебедине озеро», «Лускунчик» П. Чайковського – М. Петіпа, Л. Іванова з дивертисментами характерних танців).

Попри успіх у глядачів (балет йшов на ленінградській сцені майже десять років (Суриц, 1979, с. 315), критики негативно поставилися до балету, звинувачуючи Ф. Лопухова у формалізмі, симпатії до старого класичного танцю. Попри відсутність у О. Гвоздєва категоричного ставлення до класичного танцю як пережитку минулого, він вважає, що класичний танець «Крижаної діви» «оновлений акробатизмом, змінений у бік більшої динамічності, кілька наближений до сучасного художнього смаку, охоче орієнтується на малі сценічні жанри, але, по суті, він залишається тим же чисто формальним поєднанням рухів, які властиві й старому балету» (Гвоздев, 1927). На думку О. Гвоздєва, лише формальні заміни тридцяти двох фуете старого балету на шпагати Сольвейг не оновлюють балет, не додають йому дієвості, а «безпредметні танці» поєднуються сюжетною дією механічно (Гвоздев, 1927).

Серед невдалих експериментів кардинального осучаснення балетів класичної спадщини можна назвати балет «Лускунчик» Ф. Лопухова (Ленінград,1929), який був задуманий балетмейстером як синтетична вистава зі співом та словом. Загальна конструктивістська стилістика балету суперечила музиці Чайковського

(Лопухов, 1966, с. 232–233). Балет став, за зізнанням самого Лопухова, черговою балетмейстерською невдачею, але в черговий раз засвідчив активність пошуків нових форм радянського балету.

Успішним кроком на шляху «реабілітації» класичного танцю як основного виразного засобу балетного театру став «Червоний мак» Р. Глієра на сцені Великого театру, поставлений В. Тихомировим та В. Лащилиним (Москва, 1927), – своєрідна гібридна форма традиційної балетної лексики, новітньої тематики й постановочних прийомів. Попри відповідність тогочасним ідейним настановам та успіх у глядачів (проіснував на сцені Великого театру до 1960 р.), балет зазнав нищівної критики. А. Піотровський вважав, що «Червоний мак» «від народження потрапив у мертву хватку традиційного жанру (балетного. – А. П.), принципово протилежного й ворожого бажаній і заданій ідейній установці» (Пиотровский, 1929). Дзеркальна ситуація склалася і в Харкові, де «Червоний мак» був поставлений М. Мойсеєвим в грудні 1927 р. Наприклад, рецензент, котрий підписувався «Nevermore», звинувачував балет у тісному зв'язку із формами й засобами старого балету, у присутності «чистої балетної естетики» (сцена сну, де вмістилося традиційне балетне гран па, пишність, фантастичність) (Nevermore, 1928).

На думку О. Розанової, «Червоний мак» став провісником хореодрами в радянському балетному театрі (Розанова, 2016).

Наприкінці 1920-х рр. театрознавці мали різні погляди на перспективні шляхи розвитку балетного театру, але всі сходилися в оцінці незначних досягнень попереднього десятиліття та в необхідності реформувань. А. Піотровський пропонує зруйнувати межі мистецтв та орієнтуватися на синтетичні видовищні форми, що, на його думку, відповідають революційним вимогам. Театрознавець заперечує можливість еволюціонування хореографії як самостійного виду мистецтва, вважаючи, що систему ТРОМів (Театр робітничої молоді) треба поширити та зруйнувати межі між балетом, оперою й драмою, а провідною має стати не форма, а мета та функції видовища. «Ми будемо мати видовища святкові, розраховані на виклик колективних емоцій урочистого ствердження. Ми будемо мати спектаклі агітаційні, що мають на меті підпорядкувати глядацький зал владі тієї чи тієї соціальної теми, ми будемо мати пропагандистські вистави, завдання яких – викликати учасника на філософські роздуми про основні питання дійсності», – проголошував А. Піотровський (Пиотровский, 1929).

Позиція І. Соллертинського полягала в категоричному неприйнятті класичного танцю як виразного засобу балетного театру: «Балет і класика нерозривно пов'язані між собою, обидва вони належать мертвому минулому» (Соллертинский, 1929).

Поняття «драматизація», до якої схиляли критики, розумілась лише у зв'язку із сюжетом, який ототожнювали із змістовністю. Рецензенти, котрі переважно були театрознавцями, власне танцювальні засоби вважали неспроможними вирішувати складні драматургічні завдання. Не було прийнято до уваги явище «хореографічної дії», що будується за законами власної танцювальної образності за допомогою основного (на той час) виразного засобу – класичного танцю. Наприклад, І. Соллертинський вважав, що класичний танець «означати щось, носити конкретний зміст… може лише за умови його театралізації. Поза театральності він буде лише абстрактним орнаментом, арабескою, примхливим візерунком,

де гра рухомих ліній буде розглядатися як самоціль. Щоб знову стати виразним, танець повинен перетворитися в танцювальну драму, а танцівник – у хореографічного актора» (Соллертинский, 1928).

О. Гвоздєв у 1928 р. висловлюється на сторінках газети «Життя мистецтва» щодо реформи балету, вважаючи необхідним збереження крупної форми балетної вистави, паралельно проводячи експерименти з невеликими формами. Театрознавець відверто наполягає на збереженні академічних балетів минулого, але проведенні пошуків у напрямі «мелодрам» та пантоміми на сучасний сюжет. Основною вимогою, на думку театрознавця, повинна стати змістовність, а не декоративні, абстрактні та безпредметні експерименти; питання режисури, на переконання О. Гвоздьова, стає основним для балету. У цьому ми спостерігаємо зміну поглядів на роль літератури в балеті, адже в 1925 р. О. Гвоздєв вважав, що балету «доведеться відректися від літературного підходу до сюжету й базуватися на усвідомленні своєї театральної суті» (Гвоздев, 1987, с. 264). Театрознавець допускав відмову від фабули, висловлював припущення, що без неї балет «підійде швидше й успішніше до відбиття сучасності» (Гвоздев, 1987, с. 264). Саме у висловлюваннях О. Гвоздєва вже сформульовано деякі позиції, що стануть канонічними для радянського балету на найближчі двадцять років.

Від періодів творчих пошуків шляхів розвитку балетного театру (початок – середина 20-х рр.) наприкінці 20-х – на початку 30-х рр. XX ст. розпочався поступовий перехід до жорсткого моноідеологічного мистецтва, що повинно було стати зброєю масового впливу. Показовим у цьому аспекті є «Диспут про шляхи радянського балету (У зв'язку з конкурсом до XV річниці Жовтневої революції)», що був проведений 19 квітня 1932 р. у Бетховенському залі Великого театру (Москва) з участю театральних критиків П. Новицького, І. Бачелиса, Г. Геронського, розвідника Р. Абіха, поета М. Асєєва, композитора М. Чемберджи, одного з ідеологів сталінізму П. Юдіна, актора-читця Е. Камінки, виконавиці вільного танцю С. Чен та заступника завідувача балетною трупою Великого театру М. Габовича (Потёмкина, 2014, с. 585). Вже сам склад учасників диспуту свідчив про занадто заполітизовані підходи в обговоренні та прийнятті рішень щодо професійного мистецтва, адже значна частина учасників не була пов'язана з балетним мистецтвом. Попри достатньо бурхливі різноаспектні обговорення ситуації в балеті, диспут не мав суспільного резонансу, адже 23 квітня 1932 р. вийшла Постанова ЦК ВКП (б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», що стало відправним моментом впровадження соціалістичного реалізму, у тому числі і в балеті.

Чому ж балет у подальшому пішов шляхом драматичних балетів (драмбалетів, хореодрам), поставлених за відомими літературними творами? Р. Володченков вважає, що основною причиною став потужний розвиток російського драматичного театру, зокрема, масштабний вплив режисерської методики засновника Московського художнього театру К. Станіславського («система Станіславського») (Володченков, 2015, с. 243). З часом стало зрозумілим, що поглиблення принципів драматичного мистецтва в балеті вихолостило його як самостійний вид мистецтва зі специфічної природою художньої образності.

Апробовані драматичним театром твори Пушкіна, Шекспіра й ін. допомогли убезпечити митців балетного театру від звинувачень у політично не виважених кроках, ідеологічних прорахунках тощо. Консервативність як одна з філогенетич-

них рис балетного театру дала йому змогу зберегти власне мистецтво й не бути зруйнованим у період огульного звинувачення класичного танцю в застарілості.

Типовими прикладами хореодрам є «Полумя Парижу» Б. Асаф'єва – В. Вайнонена, «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва – Р. Захарова, «Ромео та Джульєтта» С. Прокоф'єва – Л. Лавровського, «Лауренсія» А. Крейна –В. Чабукіані й ін. Екстраполювання принципів драматичного театру в балет сприяло своєрідному тлумаченню вимог соціалістичного реалізму (власне реалізм, конкретність, народність). Правдивість образів досягалася високим рівнем акторської майстерності, що була запорукою демонстрації реальних почуттів та емоційних проявів героїв. Наявність літературного першоджерела в більшості хореодрам давала підстави вести мову про конкретність героїв, подій балетів, граничну матеріальність усього, що відбувалося на сцені. Використання загальновідомих творів сприяло реалізації вимог щодо народності (доступність мистецтва для «простих» людей). Початок 30-х рр. ХХ ст. у балеті СРСР пов'язаний з упровадженням формули радянського мистецтва – «національного за формою, соціалістичного за змістом», що стала емблематичною для соціалістичного реалізму. Становлення національного репертуару балетних театрів у республіках СРСР супроводжувалося активним використанням образів фольклору та національної літератури для створення хореодрам.

Своєрідним каталізатором повсюдного звернення балетного театру до літературних творів став «Конкурс на оперу, балет та симфонію», оголошений у березні 1932 р. та приурочений до 15-річчя Жовтневої революції (1917 р.). Більшість вимог були відверто антибалетними (демонстрація досягнень соціалістичного сьогодення, героїка праці й ін.). Але для балетного театру рятівною видавалася примітка до програми конкурсу, де зазначалося, що лібрето можуть бути перероблені з найкращих творів сучасної радянської та світової літератури (Потёмкина, 2014, с. 586). Отже, було ухвалено розвиток балету по шляху інтерпретації сюжетів літературних творів. Домінування означеного наративу призвело до непаритетних взаємин між музикою та хореографією, що частково руйнувало один з основних принципів хореографічного мистецтва – органічну взаємодію музики та хореографії. Первинність музики для хореографії дає змогу експериментувати з формою, вдаватися до пошуку нових пластичних рішень. Але формотворчі експерименти не схвалювалися радянською владою, у них вбачався західний буржуазний влив, адже в Європі та Америці в 1930-х рр. потужно розвивалися системи танцю модерн. В умовах домінування соцреалістичних вимог відбувся відхід музики в балеті на другий план.

Період «строкатих» хореографічних експериментувань 20-х років ХХ ст. в СРСР до початку 30-х рр. зійшов нанівець, що було зумовлено не творчою неспроможністю митців розкривати сучасні теми, створювати нові хореографічні рішення, знаходити авангардні пластичні форми й ін., а посиленням тиску на мистецьку сферу, відходом від різновекторних пошуків та дотриманням єдиного «правильного», санкціонованого партійним керівництвом курсу на соціалістичний реалізм.

Наукова новизна. Уперше простежено підходи критиків до розгляду експериментувань на академічній балетній сцені 20-х рр. ХХ ст. в аспекті формування рис хореодрами; виявлено основні причини та наслідки переходу до хореодрами.

Висновки. Поліфонізм критичного дискурсу 20-х рр. XX ст. в СРСР проявився в різних підходах до оцінки пошуків форми нової вистави балетмейстерами, що запропонували танцсимфонію («Велич світобудови», Ф. Лопухов), сучасну революційну тему в агітаційно-плакатній формі («Червоний вихор», Ф. Лопухов; «Смерч», К. Голейзовський), розвиток внутрішньо-танцювального потенціалу балетної вистави («Пульчинела», Ф. Лопухов), створення крупних форм із збагаченням хореографічної лексики акробатичними рухами («Крижана діва», Ф. Лопухов), формотворчі пошуки з хореографічної пластики («Йосип Прекрасний», К. Голейзовський), ексцентричну інтерпретацію балетів класичної спадщини («Лускунчик», Ф. Лопухов). Однак жодне з цих художніх рішень не було визнане критиками перспективним, методи створення вистав не підтримані як стратегічні напрями розвитку сучасного балетного мистецтва в СРСР.

Серед провідних критиків балету не було єдності в ключовому питанні – ставленні до хореографії як основного виразного засобу балетного театру. І. Соллертинський був апологетом боротьби із класичним танцем як пережитком минулого, він прагнув драматизації балету; А. Піотровський виступав за синтетичне видовище (поєднання балету, опери й драми); погляди О. Гвоздєва від визначення танцю як джерела новацій дійшли до визнання провідної ролі змістовності, відмови від абстрактності.

Потенційно хореодрама, в основу якої покладено літературний твір, відповідала основним вимогам соцреалізму (реалізм, народність, конкретність). В умовах домінування драматичного змісту над формою, розвитку якої сприяє музика, відбувся відхід музики в балеті на другий план.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

Асафьев, Б. (1974). *О балете: Статьи, рецензии, воспоминания*. Музыка.

Букина, Т. В. (2017).«Революция на пуантах» по И. И. Соллертинскому: «вульгарная» социология классического балета. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 5*, 65-76.

Вик [Ивинг, В. П.]. (1927, 25 декабря). «Смерч». *Правда*.

Володченков, Р. Г. (2015). Творческие принципы балетмейстеров советской хореодрамы (на примере спектаклей хореографов поколения 1960–80-х годов). *Известия Самарского научного центра Российской академии наук, 17(1)*,243-249.

Волынский, А. (1923). Танцсимфония. *Жизнь искусства*, *10*, 3.

Гвоздев, А. (1924). «Красный вихрь». *Жизнь искусства*, *46*, 10-11.

Гвоздев, А. (1926, 17 мая). «Пульчинелла». *Красная газета*.

Гвоздев, А. (1927, 28 апреля). «Ледяная дева» (Академический балет). *Красная газета*.

Гвоздев, А. (1987). *Театральная критика*. Искусство.

Лопухов, Ф. (1966). *Шестьдесят лет в балете: Воспоминания и записки балетмейстера*. Искусство.

Пиотровский, А.И. (1929). Мы это пересмотрим. *Жизнь искусства*, *39*, 4.

Пиотровский, А. И. (2019). *Театральное наследие: Исследования, театральная критика, драматургия* (Т. 1: Публикации А. И. Пиотровского в периодических изданиях 1919-1937 гг.). Балтийские сезоны.

Підлипська, А. (2019). Критичний дискурс інтерпретації балетної класики другої половини 1920-х – першої половини 1930-х років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку, 30,* 264-269.

Потёмкина, С. Б. (Ред.). (2014). Диспут о путях советского балета. В В.В. Иванов (Ред.), *Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века* (Вып. 6, с. 585-628). Индрик.

Розанова, О. И. (2016). «Драмбалет» – взгляд из XXI века. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 1*, 79-87.

Соллертинский, И.И. (1928). Зановый хореографический театр. *Жизнь искусства*, *25*, 4.

Соллертинский, И. И. (1929). Какой же балет нам в сущности нужен? *Жизнь искусства*, *40*, 5.

Суриц, Е. (1979). *Хореографическое искусство двадцатых годов: тенденции развития.* Искусство.

Nevermore. (1928). Балет «Червоний Мак» в Харківській Державній Опері. *Нове мистецтво*, *1*, 6-7.

REFERENCES

Asafev, B. (1974). *O balete: Stati, retcenzii, vospominaniia [About ballet: Articles, reviews, memoirs].* Muzyka [in Russian].

Bukina, T. V. (2017). "Revoliutciia na puantakh" po I. I. Sollertinskomu: "vulgarnaia" sotciologiia klassicheskogo baleta ["Revolution on pointes" according to I. I. Sollertinsky: "vulgar" sociology of the classical ballet]. *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, *5*, 65-76 [in Russian].

Gvozdev, A. (1924). "Krasnyi vikhr" ["Red Whirlwind"]. *Zhizn iskusstva, 46*, 10-11 [in Russian].

Gvozdev, A. (1926, May 17). "Pulchinella" ["Pulcinella"]. *Krasnaia gazeta* [in Russian].

Gvozdev, A. (1927, April 28). "Ledianaia deva" (Akademicheskii balet) ["Ice Maiden" (Academic Ballet)]. *Krasnaia gazeta* [in Russian].

Gvozdev, A. (1987). *Teatralnaia kritika [Theater criticism]*. Iskusstvo [in Russian].

Lopukhov, F. (1966). *Shestdesiat let v balete: Vospominaniia i zapiski baletmeistera [Sixty Years in Ballet: Memoirs and Notes of the Choreographer].* Iskusstvo [in Russian].

Nevermore. (1928). Balet "Chervonyi Mak" v Kharkivskii Derzhavnii Operi [Ballet "Red Poppy" at the Kharkiv State Opera]. *Nove mystetstvo, 1*, 6-7 [in Ukrainian].

Pidlypska, A. (2019). Krytychnyi dyskurs interpretatsii baletnoi klasyky druhoi polovyny 1920-kh – pershoi polovyny 1930-kh rokiv [Critical discourse of interpretation of ballet classics of the second half of the 1920s – first half of the 1930s]. *Ukrainian culture: past, modern and ways of development*, *30*, 264-269 [in Ukrainian].

Piotrovskii, A. I. (1929). My eto peresmotrim [We will review it]. *Zhizn iskusstva, 39*, 4 [in Russian].

Piotrovskii, A. I. (2019). *Teatralnoe nasledie: Issledovaniia, teatralnaia kritika, dramaturgiia [Theater heritage: Research, theater criticism, drama]* (T. 1: Publikatcii A. I. Piotrovskogo v periodicheskikh izdaniiakh 1919-1937 gg.) [(Vol. 1: Publications of A. I. Piotrovsky in periodicals 1919-1937)]. Baltiiskie sezony [in Russian].

Potemkina, S. B. (Ed.). (2014). Disput o putiakh sovetskogo baleta [Disputes about the ways of Soviet ballet]. In V. V. Ivanov (Ed.), *Mnemozina. Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka [Mnemosyne. Documents and facts from the history of the domestic theater of the XX century]* (Iss. 6, pp. 585-628). Indrik [in Russian].

Rozanova, O. I. (2016). "Drambalet" – vzgliad iz XXI veka ["Drambalet" – a view from the XXI century]. *Bulletin of Vaganova Ballet Academy, 1*, 79-87 [in Russian].

Sollertinskii, I. I. (1928). Za novyi khoreograficheskii teatr [For the new choreographic theater]. *Zhizn iskusstva, 25*, 4 [in Russian].

Sollertinskii, I. I. (1929). Kakoi zhe balet nam v sushchnosti nuzhen? [What kind of ballet do we really need?]. *Zhizn iskusstva, 40*, 5 [in Russian].

Suritc, E. (1979). *Khoreograficheskoe iskusstvo dvadtcatykh godov: tendentcii razvitiia [Choreographic art of the twenties: development trends].* Iskusstvo [in Russian].

Vik [Iving, V. P.]. (1927, December 25). "Smerch" ["Tornado"]. *Pravda* [in Russian].

Volodchenkov, R. G. (2015). Tvorcheskie printcipy baletmeisterov sovetskoi khoreodramy (na primere spektaklei khoreografov pokoleniia 1960–80-kh godov) [Creative principles of choreographers of soviet choreodrama (exemplified by 1960–80-s choreographers' performances)]. *Izvestia of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, 17(1)*, 243-249 [in Russian].

Volynskii, A. (1923). Tantcsimfoniia [Dance symphony]. *Zhizn iskusstva, 10*, 3 [in Russian].

УДК 7.071.1:792.82(477.74-25)"1958/1970"
DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7646.3.1.2020.203931

БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ МИКОЛИ ТРЕГУБОВА В ОДЕСЬКОМУ АКАДЕМІЧНОМУ ТЕАТРІ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ (1958–1970)

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 – проаналізувати балетмейстерську діяльність Миколи Трегубова в Одеському академічному театрі опери та балету. **Методологія**. Застосовано історичний, історіографічний та аналітичний підходи. **Наукова новизна.** У статті вперше детально проаналізовано балетмейстерські постановки М. Трегубова в Одеському академічному театрі опери та балету в 1958–1970 рр. **Висновки**. Період роботи головного балетмейстера М. Трегубова в Одеській опері характеризується значним збільшенням балетних постановок у театральній афіші театру, що не завжди були якісно рівноцінними. Майстра не зупиняли скромні можливості трупи, він не боявся братися за твори, що до того вже були поставлені провідними балетмейстерами Радянського Союзу. Такі спектаклі, як «Пер Ґюнт» Е. Ґріга, «Великий вальс» Й. Штрауса, «Спартак» А. Хачатуряна, «Отелло» О. Мачаваріані, збагатили репертуар Одеського театру. Серед багатьох тем, що хвилювали балетмейстера, була й сучасна. Хореограф використовував музичні твори радянських композиторів у постановках балетів «Блакитна стрічка», «Торжество любові», «Берег надії» та «Пісня синього моря». Спектаклі майстра хвилювали й запам'ятовувалися, довго трималися в репертуарі театру, про них говорили та сперечалися театральні оглядачі. Загалом на сцені Одеського театру опери та балету, за нашими підрахунками, М. Трегубов здійснив постановку 21 балету, а також різноманітних танців в операх. Період балетмейстерства М. Трегубова припав на непростий час реставрації театру (1965–1967), який хореограф використав з користю для підвищення професійного рівня балетної трупи та оновлення репертуару. Серед вихованців М. Трегубова були провідні танцівники І. Михайличенко, Е. Караваєва, В. Каверзін, С. Вальтер, які згодом стали народними та заслуженими артистами УРСР.

Ключові слова: *Микола Трегубов; Одеський академічний театр опери та балету; балетмейстер; творча діяльність.*

БАЛЕТМЕЙСТЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НИКОЛАЯ ТРЕГУБОВА В ОДЕССКОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА (1958–1970)

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

Цель статьи – проанализировать балетмейстерскую деятельность Николая Трегубова в Одесском академическом театре оперы и балета. **Методология**. Применен исторический, историографический и аналитический подходы. **Научная новизна.** В статье впервые детально проанализированы балетмейстерские постановки Н. Трегубова в Одесском академическом театре оперы и балета в 1958–1970 гг. **Выводы**. Период работы главного балетмейстера М. Трегубова в Одесской опере характеризуется значительным увеличением балетных постановок в театральной афише театра, но они не всегда были качественно равноценными. Трегубова не останавливали скромные возможности труппы, он не боялся браться за произведения, которые до того уже были поставлены ведущими балетмейстерами Советского Союза. Такие спектакли, как «Пер Гюнт» Э. Ґрига, «Большой вальс» И. Штрауса, «Спартак» А. Хачатуряна, «Отелло» А. Мачавариани, обогатили репертуар Одесского театра. Среди многих тем, волновавших балетмейстера, была и современная. Хореограф использовал музыкальные произведения советских композиторов в постановках балетов «Голубая лента», «Торжество любви», «Берег надежды», «Песня синего моря». Спектакли мастера волновали и запоминались, долго держались в репертуаре театра, о них говорили и спорили театральные обозреватели. Всего на сцене Одесского театра оперы и

BALLETMASTER ACTIVITY OF MYKOLA TREHUBOV IN THE ODESSA ACADEMIC OPERA AND BALLET THEATRE (1958-1970)

Tetiana Churpita,
PhD in Pedagogy,
Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
https://orcid.org/0000-0001-5412-404X,
nikolaschurpita@gmail.com

The purpose of the article is to analyze the choreography of Mykola Trehubov at the Odessa Academic Opera and Ballet Theater. **Methodology.** The historical, historiographic and analytical approaches are applied. **Scientific novelty.** The article is the first to analyze in detail the choreographies of M. Trehubov at the Odessa Academic Opera and Ballet Theater in 1958–1970. **Conclusions.** The period of the chief choreographer M. Trehubov's work at the Odessa Opera is characterized by a significant increase in ballet performances in the theater playbill, but they were not always of equal quality. Trehubov was not stopped by the modest possibilities of the troupe, he was not afraid to take on works that had already been staged by the leading choreographers of the Soviet Union. Performances such as Per Gunt by E. Grieg, The Great Waltz by J. Strauss, Spartak by A. Khachaturian, Othello by A. Machavariani enriched the repertoire of the Odessa Theater. Among many topics that worried the choreographer, there was a contemporary one. The choreographer used the musical works of Soviet composers in the productions of the ballets The Blue Ribbon, The Triumph of Love, The Coast of Hope, and The Song of the Blue Sea. The master's performances were exciting and memorable, long held in the repertoire of the theater. Theatrical observers spoke and argued about them. In total, on the stage of the Odessa Opera and Ballet Theater, according to our calculations, M. Trehubov staged

балета, по нашим подсчетам, Н. Трегубов осуществил постановку 21 балета, а также различных танцев в операх. Период балетмейстерства Н. Трегубова пришелся на непростое время реставрации театра (1965–1967), которое хореограф использовал для повышения профессионального уровня балетной труппы и обновления репертуара. Среди воспитанников Н. Трегубова были ведущие танцовщики И. Михайличенко, Е. Караваева, В. Каверзин, С. Вальтер, которые впоследствии стали народными и заслуженными артистами УССР.

Ключевые слова: *Николай Трегубов; Одесский академический театр оперы и балета; балетмейстер; творческая деятельность.*

21 ballets, as well as various dances in operas. The period of M. Trehubov's choreography was a difficult time for the restoration of the theater (1965–1967), which the choreographer used to improve the professional level of the ballet troupe and update the repertoire. The leading dancers I. Mikhailichenko, E. Karavaeva, V. Kaverzin, S. Walter, who later became national and honored artists of the Ukrainian SSR, were among the pupils of M. Trehubov.

Keywords: *Mykola Trehubov; Odessa Academic Opera and Ballet Theatre; choreographer; creative activity.*

Актуальність теми дослідження. Серед українських хореографів ХХ ст. помітне місце займає заслужений артист УРСР, заслужений діяч мистецтв УРСР, автор численних балетних спектаклів, лібрето, балетмейстер і педагог Микола Іванович Трегубов (1912–1997). Упродовж 1958–1970 рр. майстер очолював балетну трупу Одеського академічного театру опери та балету. За цей період він поставив 21 балет, а також долучився до створення танцювальних номерів в оперних виставах. Незважаючи на важливість цього періоду в контексті розуміння внеску діяча в національний культуротворчий процес, комплексного дослідження, присвяченого балетмейстерським роботам М. Трегубова, ще не було проведено. Сміливий, по-своєму новаторський підхід хореографа під час його роботи над балетами на музику європейських та радянських композиторів нині викликає особливе наукове зацікавлення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Загальну інформацію про постановки М. Трегубова в Одеській опері можна знайти в енциклопедії «Балет» (Григорович, 1981), у довіднику «Все про балет» за редакцією Є. Суриць (Суриц, 1966), у праці «Одеський театр опери та балету» (Розен & Шумакова, 1964).

Значну увагу одеському періоду творчості майстра приділяли радянські театральні оглядачі на сторінках періодичних видань «Знамя коммунизма» («Прапор комунізму») (Гольдина, 1958; Станишевский, 1964), «Театральна Одеса» (Кузнецова, 1974), «Вечерняя Одесса» («Вечірня Одеса») (Коган, 1984), «Соціалістичний Донбас» (Ханко, 1965). Рецензії фахівців розширюють наше уявлення і про здобутки, і про творчі невдачі балетмейстера і трупи у 1958–1970 рр.

Мета дослідження – проаналізувати балетмейстерську діяльність Миколи Трегубова в Одеському академічному театрі опери та балету.

Виклад основного матеріалу. У 1958 р. після вкрай плідної роботи у Львівському театрі опери та балету М. Трегубов переїжджає до Одеси. У Південній

Пальмірі він розпочинає нову творчу сторінку в Одеському оперному театрі, де працює головним балетмейстером у 1958–1970 рр.

Балетний колектив, очолюваний «одним із провідних балетмейстерів республіки, заслуженим діячем мистецтв УРСР М. Трегубовим» (Станишевский, 1964), впевнено йшов до нових звершень. Майстра не зупиняли труднощі, викликані недостатньо високим професійним рівнем артистів балету і старою звичкою до пантомімних спектаклів. Від вистави до вистави одеська трупа підвищувала професійну майстерність, продовжувала розвивати свої кращі традиції, наполегливо шукаючи шляхи оновлення.

Як зазначив оглядач С. Коган, у 1958 р. український балетмейстер дебютував в Одесі спектаклем «Великий вальс» (Й. Штраус, музична обробка С. Арбіта, лібрето М. Трегубова), котрий невдовзі отримав значну популярність (п'ятьма роками раніше, у 1952 р., М. Трегубов поставив в Одесі «Лауренсію» А. Крейна, поклавши в основу вистави балетну версію В. Чабукіані на основі безсмертної драми Лопе де Вега «Овече джерело») (Коган, 1984).

Постановник М. Трегубов вирішив спектакль у світлих, сонячних тонах. Вистава вийшла легкою, витонченою і поетичною (Розен & Шумакова, 1964, с. 60). «Хоча музика балету складена з окремих творів Штрауса і не містить єдиних драматургічних образів, у виставі чітко виражена внутрішня психологічна лінія, є сувора логіка взаємовідносин героїв. З темою вистави органічно пов'язані всі дії – танці і мізансцени», – зазначала Н. Гольдіна (Гольдина, 1958). У балеті не було суто розважальних, абстрактних номерів. Балетмейстер зробив так, аби всі танці були тісно пов'язані з долями героїв, характеризували їх і були змістовними. Попри наявність у музиці Штрауса суто опереткових мелодій, у виставі не відчувалося порушення балетного жанру.

Хореографічна мова цієї вистави була різноманітною, зрозумілою і цікавою, критики згадували вдало оброблену музику, емоційне виконання масових сцен і мізансцен. Усе це в сукупності створило заслужений успіх новому балету, глядач вірив тому, що відбувалося на сцені, переживав драму основних героїв.

Виконавці головних ролей драматично проводили всі сцени, переконливо малюючи еволюцію своїх образів. Виконання технічно складних танців заслуговувало найвищої оцінки. Чарували своєю майстерністю І. Михайличенко, С. Вальтер, С. Осеніна, В. Каверзін, Ю. Загатов, А. Середа (Розен & Шумакова, 1964, с. 60).

М'яко звучав оркестр під керівництвом Є. Русинова і Д. Сіпітінера. Декорації та костюми у виставі, створені за ескізами художника П. Злочевського, були відзначені великим смаком. Попри це, оглядачі критично відгукнулися щодо великої кількості масових вальсів, котрі послабляли динаміку дії. Також балетмейстера звинувачували в тому, що чоловічі масові сцени не були хореографічно відпрацьовані на достатньому рівні, явно проглядалась незлагодженість виконання (Гольдина, 1958).

Оригінальне сценічне втілення знайшов у театрі балет «Пер Ґюнт» (1959) (Григорович, 1981, с. 382). Спектакль був створений за мотивами творів видатного норвезького композитора Едварда Ґріґа, зокрема, його музики до драматичної поеми Ібсена «Пер Ґюнт» (автор лібрето та балетмейстер М. Трегубов, диригент Д. Сіпітінер). Органічно увійшли в партитуру балету «Норвезький танець», «Лис-

ток з альбому», «Кобольд», «Хода гномів», музика романсу «Люблю тебе» (Розен & Шумакова, 1964, с. 59–60).

Напрочуд вдалими були танці жанрово-побутових епізодів, монологи – соло Пера, адажіо закоханих, танці ковзанярів. Вистава звучала натхненною піснею про велике кохання, що не знає перешкод. Як відомо, порожня мрійливість Пер Ґюнта призвела його до розриву з дійсністю, відходу від неї, але любов і вірність Сольвейг перемогла навіть час. Зворушливий образ дівчини створила І. Михайличенко. Її танець – це «душею сповнений політ». Психологічно розкривали цей образ Н. Козлова і С. Вальтер. З незвичайною симпатією створив Ґріґ музичну характеристику Сольвейг – дівчини з народу, чистої і цнотливої в своєму почутті, такої поетичної, духовно багатої. Саме виконання партії Сольвейг оглядачі вважали однією з основних удач спектаклю, адже з появою на сцені цієї героїні ставало світліше, яскравіше (недарма «Сольвейг» у перекладі з норвезької мови означає «сонячний шлях»). Чудовою була сцена адажіо, «поставленого на музику романсу "Люблю тебе", де панують молодий порив, світла надія, захоплення щастям» (Ханко, 1965). Оглядачем були відзначені образи самозакоханої Інгрід, простакуватого Мас Мона, граціозної Анітри і Доврської Діви. Музика Ґріґа стала ідейно-художньою основою спектаклю, засобом характеристики образів. В епізодах, де хореографія «йшла» за музикою, розкривала її зміст, виходив прекрасний збіг задумів композитора й постановника. Проте не кожна частина балету відповідала цьому принципу.

Невдалою рецензент назвав першу картину третьої дії балету, у якій Перработоргівець перебуває в Марокко. У музиці лунав норвезький колорит, але на сцені з'являлися дикі східні племена. На думку С. Ханко, «набагато логічніше було б передати засобами хореографії душевне хвилювання Пера, його спогади про батьківщину» (Ханко, 1965). Відома «Хода гномів» могла бути реалізована за допомогою юних танцівників – учнів хореографічної школи. До прикрих прорахунків спектаклю рецензент додав невідповідність сюжетних номерів сутності музики в сцені, де гірський король благословляє дочку і Пера (Ханко, 1965).

У спробах оволодіти сучасною темою колектив театру звертається до спадщини композитора Ю. Знатокова. За його творами М. Трегубов поставив балет «Торжество любові» (1959 р.), що відзначився цікавими танцювальними епізодами з життя радянської молоді.

Після цієї вистави головний балетмейстер узявся до постановки балету «Блакитна стрічка» на музику Р. Свірського (1960 р.) (Коган, 2007), але слабка й еклектична музика твору, присвяченого життю і праці радянських китобоїв, не давала простору для новаторського хореографічного втілення і не могла послужити основою для романтичної танцювальної вистави. До того ж спектакль був поставлений з огляданням на старі прийоми ілюстративної пантоміми, тому став творчою невдачею колективу

Балет «Берег Надії» А. Петрова (1963 р.) запам'ятався оглядачам оригінальною і по-справжньому сучасною музикою, що дала змогу М. Трегубову віднайти оригінальні хореографічні засоби.

Як зазначив Ю. Станішевський, «не побутова жестикуляція, а танцювальні монологи і діалоги переконливо розкрили характери і стосунки відважного юнака-рибалки та його коханої. Танець – яскравий і образний, породжений музикою,

торжествує в спектаклі» (Станишевский, 1964). Попри деякі прорахунки в постановці, М. Трегубов знайшов спосіб для втілення на сцені сучасності – шлях танцювальної образності, балетного симфонізму. Отже, в «Березі надії» з усією його балетною умовністю з'явилися більш переконливі людські характери, створені Ю. Знатаковим, І. Михайличенко, Н. Козловою, ніж в правдоподібній «Блакитний стрічці» і наповненій побутовими подробицями виставі «Торжество любові» (Станишевский, 1964).

Як «Берег надії» А. Петрова, так і «Пісня синього моря» Б. Буєвського (інший спектакль М. Трегубова на сучасну тему, поставлений у 1967 р.), були пройняті оптимізмом і мужністю (останній був присвячений 50-й річниці радянської влади в Україні й отримав яскраве сценічне втілення в танцях Е. Караваєвої і П. Фоміна) (Коган, 1984).

До репертуару театру включалися найбільш значні і новаторські твори радянської балетної музики. Одеський балет частіше за інші колективи УРСР звертався до сучасної теми, у постановках творів композиторів народів СРСР йому належало одне із провідних місць в Україні.

М. Трегубов першим у республіці поставив «Спартак» А. Хачатуряна (1962 р.). Сценічне втілення античних образів і подій було нелегким завданням, але натхненна праця головного балетмейстера і всього творчого колективу забезпечила створення незабутнього спектаклю. Хореографа не зупинили скромні можливості театру для здійснення таких масштабних полотен, він шукав власне вирішення партитури. Головну увагу в спектаклі було приділено розкриттю образу величного героя античності. Постановник і диригент Д. Сіпітінер відкрили всі купюри в партитурі балету, відновивши музику, яка характеризувала Спартака і часто не лунала в інших постановках цього балету (Коган, 1984).

Постановники не пішли шляхом зовнішньої розважальності, вони прагнули показати соціальну нерівність, протиставляючи пригноблених, спраглих свободи і воюючих за неї людей розпусному й підступному світові патриціїв.

Багатою гамою почуттів була насичена танцювальна партія головного героя, яку з успіхом виконували В. Каверзін та А. Середа, створюючи вражаючий образ: В. Каверзін-Спартак був найвиразнішим у сценах, пов'язаних з елементами класичного балету, а А. Середа був цікавим у характерних епізодах. Добре впорався зі складною роллю друга Спартака – Гармодія – Ю. Загатов. Не знала меж любов і вірність дружини Спартака – Фрігії. Молода артистка С. Вальтер не тільки технічно досконало вела цю роль, вона наповнювала її великим почуттям. Дуже точно «ліпила» І. Михайличенко образ римської куртизанки Егіни, доводячи його до скульптурної рельєфності. На високому рівні були поставлені в спектаклі масові сцени (Розен & Шумакова, 1964, с. 70). Загалом «Спартак» – вагомий здобуток колективу, хоча у виставі й траплялися прямолінійні, наївні і мало виправдані епізоди (Станишевский, 1964).

Пізніше, у 1972 р., зі своїм варіантом цього балету одеситів та гостей міста познайомив І. Чернишов, постановка якого значно відрізнялася від твору М. Трегубова. Хоча свій стиль він унаслідував із творчої практики Ю. Григоровича й О. Виноградова, його захоплення формалістичними, натуралістичними прийомами доволі часто призводило до спотворення класичних канонів (Коган, 1984).

«Вистави М. Трегубова хвилювали, запам'ятовувалися. Про них говорили, писали, сперечалися» (Коган, 1984). Не можна не згадати чудову постановку балету «Отелло» (1964 р.) видатного грузинського композитора А. Мачаваріані, у якій балетмейстер і колектив продовжили втілювати складні людські емоції. На той час М. Трегубов був єдиним хореографом у країні, хто не побоявся поставити цю виставу після надзвичайно талановитого В. Чабукіані. «Робота одеського балетмейстера багато в чому оригінальна, їй притаманні внутрішня динаміка і головне – образи героїв розкриваються в танці. Не тільки сольні варіації, а й масові танці кордебалету підпорядковані завданню передати внутрішній стан і вчинки головних героїв, розповісти про велике і світле кохання венеціанського мавра і ніжної Дездемони», – зазначав Ю. Станішевський (Станишевский, 1964).

Танцювальні спектаклі передбачають високий професійний рівень виконавців, майстерне володіння всіма законами класичного танцю. Недостатньо висока майстерність танцюристів може збіднити задум хореографа. Наприклад, артист В. Шумилов виконав партію Отелло щиро й емоційно, але йому ще не вистачало танцювальної майстерності. Балерина Н. Козлова впоралася із завданням набагато краще, «немов створена для танцювальних вистав. Їй, віртуозній і технічно бездоганній балерині, легко і радісно у вируючому і темпераментному світі яскравої танцювальної партії героїні. Тому так чарує і захоплює створений нею образ» (Станишевский, 1964). Дездемону танцювали І. Михайличенко, Е. Караваєва, С. Вальтер, Яго – В. Кирилов.

Творчо підходив М. Трегубов і до втілення українських балетних творів. Приклад тому – «Лісова пісня» М. Скорульського в його оригінальній інтерпретації, що була наповнена ніжністю і красою (1962 р.) (Григорович, 1981, с. 382). Цей балет обійшов багато сцен країни – тим складніше була його постановка в Одесі. Хореограф, базуючись на київському варіанті вистави, створеному В. Вронським, зумів оживити поетичні образи Лесі Українки в балетній інтерпретації І. Михайличенко та А. Середи (Коган, 1984). Так балетмейстер намагався заповнити прогалину в українському національному репертуарі театру, адже таких спектаклів в афіші було недостатньо.

Також М. Трегубов ставив танці у музичній драмі «Загибель ескадри», операх «Травіата» Дж. Верді, «Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Аїда» Д. Верді.

Попри те, що М. Трегубов був головним балетмейстером в Одеському театрі, він спонукав інших хореографів проявити себе. За короткий період одеський глядач побачив роботи Г. Замуеля (балет «Княгиня Волконська» Ю. Знатокова), О. Виноградова (балет «Попелюшка» С. Прокоф'єва), «Ала і Лоллій», «Вальси», «Підпоручик Кіже» – три одноактні балети були створені балетмейстерами О. Тарасовою й А. Лапаурі на основі симфонічних творів С. Прокоф'єва, також дует балетмейстерів відзначився постановкою спектаклю «Я ім'я твоє пишу» на музику Ф. Пуленка. Видатною подією стала постановка корифеєм радянської хореографії Л. Лавровським в 1968 р. (за іншими даними в 1967 р.) одного із відомих творів С. Прокоф'єва – балету «Ромео і Джульєтта» (Кузнецова, 1974).

1965–1967 – роки реставрації театру. За два роки балетна трупа була майже повністю оновлена. Середній вік її знизився до 21 року. Склався новий репертуар, що увібрав класичні та нові тенденції хореографічного мистецтва (Кузнецова, 1974).

Працюючи над постановками різноманітних балетних творів М. Трегубова, колектив невпинно підвищував свою хореографічну культуру. За цей час сформувався потужний склад цікавих та обдарованих майстрів – народна артистка УРСР І. Михайличенко, Н. Козлова, заслужений артист УРСР В. Каверзін, А. Середа, Ю. Загатов, здібна молодь – С. Вальтер, Е. Караваєва, С. Новаківська, С. Антипова, Н. Баришева, Т. Васильєва, В. Кирилов, П. Фомін, В. Новицький та ін. (Особові атестаційні справи, арк. 120). Але в трупі ще залишалася значна кількість артистів із недостатньо високою хореографічною культурою, рецензенти радили наполегливо працювати молоді над підвищенням професійного рівня та акторської майстерності, аби їхнє виконавство не збіднювало задуми хореографа (Станишевский, 1964).

Наукова новизна. У статті вперше детально проаналізовано балетмейстерські постановки М. Трегубова в Одеському академічному театрі опери та балету в 1958–1970 рр.

Висновки. Період роботи головного балетмейстера М. Трегубова в Одеській опері характеризується значним збільшенням балетних постановок у театральній афіші театру, що не завжди були якісно рівноцінними. Майстра не зупиняли скромні можливості трупи, він не боявся братися за твори, що до того вже були поставлені провідними балетмейстерами Радянського Союзу. Такі спектаклі, як «Пер Ґюнт» Е. Ґріга, «Великий вальс» Й. Штрауса, «Спартак» А. Хачатуряна, «Отелло» О. Мачаваріані, збагатили репертуар Одеського театру.

Серед багатьох тем, що хвилювали балетмейстера, була й сучасна. Хореограф використовував музичні твори радянських композиторів у постановках балетів «Блакитна стрічка», «Торжество любові», «Берег надії» та «Пісня синього моря». Спектаклі майстра хвилювали та запам'ятовувалися, довго трималися в репертуарі театру, про них говорили та сперечалися театральні оглядачі. Загалом на сцені Одеського театру опери та балету, за нашими підрахунками, М. Трегубов здійснив постановку 21 балету, а також різноманітних танців в операх.

Період балетмейстерства М. Трегубова припав на непростий час реставрації театру (1965–1967), який хореограф використав із користю для підвищення професійного рівня балетної трупи та оновлення репертуару. Серед вихованців М. Трегубова були провідні танцівники І. Михайличенко, Е. Караваєва, В. Каверзін, С. Вальтер, які згодом стали народними та заслуженими артистами УРСР.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

Гольдина, Н. (1958, 25 ноября). Большой вальс. *Знамя коммунизма*, с. 3.

Григорович, Ю. (Ред.). (1981). *Балет: Энциклопедия*. Советская энциклопедия.

Коган, С. (1984, 23 апреля). Вечно юная Терпсихора. *Вечерняя Одесса*, с. 3.

Коган, С. (2007, 23 сентября). *Музыкальное сердце Одессы*. Odessa1.com. https://odessa1.com/articles/muzykalnoe-serdce-odessy918881.html.

Кузнецова, И. (1974). Дорога длиною в пятьдесят лет (к 50-летию одесскогобалета). *Театральна Одеса*, *1-2*, 21-26.

Особові атестаційні справи викладачів, затверджених у вченому званні за 1980 рік (1980). (Фонд Р–1516, Опис 1 «Л», Справа 195). Архів Київського національного університету культури і мистецтв, Київ.

Розен, А. & Шумакова, А. (1964). *Одесский театр оперы и балета*. Одесское книжное издательство.
Станишевский, Ю. (1964, 26 сентября). Жизнь в танце. *Знамя коммунзима*, с. 3.
Суриц, Е. (Ред.). (1966). *Все о балете: Словарь-справочник*. Музыка.
Ханко, С. (1965, 23 травня). «Пер Гюнт». Премьера в Донецком театре оперы и балета. *Соціалістичний Донбас*, с. 3.

REFERENCES

Goldina, N. (1958, November 25). Bolshoi vals [The Great Waltz]. *Znamia kommunizma*, p. 3 [in Russian].
Grigorovich, Yu. (Ed.). (1981). *Balet: Entsiklopediya [Ballet: Encyclopedia].* Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
Khanko, S. (1965, May 23). "Per Giunt". Premera v Donetckom teatre opery i baleta ["Peer Gynt." Premiere at the Donetsk Opera and Ballet Theater]. *Sotsialistychnyi Donbas*, p. 3 [in Russian].
Kogan, S. (1984, April 23). Vechno yunaya Terpsikhora [Forever Young Terpsichore]. *Vechernyaya Odessa*, p. 3 [in Russian].
Kogan, S. (2007, September 23*). Muzykalnoe serdtce Odessy [The musical heart of Odessa]*. Odessa1.com. https://odessa1.com/articles/muzykalnoe-serdce-odessy918881.html [in Russian].
Kuznetcova, I. (1974). Doroga dlinoiu v piatdesiat let (k 50-letiiu odesskogo baleta) [Fifty years long road (to the 50th anniversary of the Odessa ballet)]. *Teatralna Odesa, 1-2*, 21-26 [in Russian].
Personnel attestation cases of teachers approved at the academic rank for the year 1980. (1980). (Fund R–1516, Inventory "L", File 195). Archive of the Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].
Rozen, A. & Shumakova, A. (1964). *Odesskii teatr opery i baleta [Odessa Opera and Ballet Theater].* Odesskoe knizhnoe izdatelstvo [in Russian].
Stanyshevskii, Yu. (1964, September 26). Zhyzn v tantse [Life in dance]. *Znamia kommunizma*, p. 3 [in Russian].
Suritc, E. (Ed.). (1966). *Vse o balete: Slovar-spravochnik [All About Ballet: A Reference Dictionary]*. Muzyka [in Russian].

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОСТІ

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОСТИ

ACTUAL PROBLEMS OF CHOREOGRAPHIC ART OF OUR TIME

УДК 792.82(477.83-25)"195/20"
DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7646.3.1.2020.203938

ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАЛЕТІВ КЛАСИЧНОЇ СПАДЩИНИ НА СЦЕНІ ЛЬВІВСЬКОГО ОПЕРНО-БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ СЕРЕДИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

Петрик Олег Олегович,
народний артист України, соліст балету,
Львівський національний академічний театр опери і балету
імені Соломії Крушельницької;
професор, Львівський національний університет
імені Івана Франка,
Львів, Україна,
https://orcid.org/0000-0002-4245-3839,
art.ua.lviv@gmail.com

Мета дослідження – проаналізувати балети класичної спадщини в репертуарі Львівського театру опери та балету середини XX – початку XXI ст. **Методологія**. На основі аналізу театральних рецензій, відгуків, наукових статей та монографій із застосуванням історико-хронологічного принципу відтворено панораму постановок балетів класичної спадщини на сцені Львівського оперно-балетного театру. **Наукова новизна** полягає у введенні до наукового обігу нових матеріалів, що значно доповнюють панораму розвитку балету Львівської опери, та у виявленні мистецьких особливостей вистав класичної спадщини, що були поставлені на львівській сцені в середині XX – на початку XXI ст. **Висновки**. Значну частину репертуару Львівського оперно-балетного театру в період від середини XX ст. і до сьогодні складають балети, що ввійшли до світової репертуарної традиції і є канонічними хореографічними полотнами (в постановці М. Петіпа, Ж. Перро, Ж. Кораллі, А. Бурнонвіля, О. Горського, О. Іванова й ін.), проте можуть мати різноманітні редакції, автори яких, розвиваючи власну балетмейстерську думку, базуються на структурі й смислових пластах попередників, зберігаючи канонічні компоненти версій XIX ст. У репертуарі Львівської опери «Лебедине озеро», «Лускунчик», «Спляча красуня» П. Чайковського, «Жізель» А. Адана, «Баядерка» та «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Коппелія» Л. Деліба, «Марна пересторога» П. Гертеля, «Есмеральда» Ц. Пуні, «Привал кавалерії» І. Армсгеймера, «Пахіта» Е. Дельдевеза, «Корсар» на музику Л. Деліба, Ц. Пуні, П. Ольденбургського, Р. Дріго й ін. До постановки балетів класичної спадщини зверталися і штатні балетмейстери театру – М. Трегубов, М. Заславський, Г. Ісупов, П. Малхасянц, А. Ісупова, і запрошені майстри – О. Андрєєв, Н. Стуколкіна, С. Дречин, Ю. Малхасянц та ін. Наявність таких вистав у репертуарі театру ступенем своєї складності підтверджують високий фаховий рівень трупи, її готовність до нових мистецьких викликів.

Ключові слова: *балети класичної спадщини; Львівський театр опери та балету; балетмейстер; хореографія; танець.*

ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАЛЕТОВ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ НА СЦЕНЕ ЛЬВОВСКОГО ОПЕРНО-БАЛЕТНОГО ТЕАТРА СЕРЕДИНЫ XX – НАЧАЛА XXI В.

Петрик Олег Олегович,
народный артист Украины, солист балета,
Львовский национальный академический
театр оперы и балета
имени Соломии Крушельницкой;
профессор, Львовский национальный
университет имени Ивана Франко,
Львов, Украина,
https://orcid.org/0000-0002-4245-3839,
art.ua.lviv@gmail.com

Цель исследования – проанализировать балеты классического наследия в репертуаре Львовского театра оперы и балета середины XX – начала XXI в. **Методология**. На основе анализа театральных рецензий, отзывов, научных статей и монографий с применением историко-хронологического принципа воспроизведена панорама постановок балетов классического наследия на сцене Львовского оперно-балетного театра. **Научная новизна** заключается во введении в научный оборот новых материалов, значительно дополняющих картину развития балета Львовской оперы, и в выявлении художественных особенностей спектаклей классического наследия, которые были поставлены на львовской сцене в середине XX – в начале XXI в. **Выводы**. Значительную часть репертуара Львовского оперно-балетного театра в период с середины XX в. и до сегодняшнего дня составляют балеты, вошедшие в мировую репертуарную традицию и являющиеся каноническими хореографическими полотнами (в постановке М. Петипа, Ж. Перро, Ж. Коралли, А. Бурнонвиля, А. Горского, А. Иванова и др.), однако могут иметь различные редакции, авторы которых, развивая собственную балетмейстерскую мысль, базируются на структуре и смысловых пластах

INTERPRETATIONS OF CLASSIC HERITAGE BALLETS ON THE STAGE OF THE LVIV OPERA AND BALLET THEATER IN THE MIDDLE 20th – THE BEGINNING OF THE 21st CENTURY

Oleh Petryk,
People's Artists of Ukraine, Ballet Soloist,
Lviv National Academic Opera
and Ballet Theatre
named after Solomiia Krushelnytska;
Professor,
Lviv Ivan Franko National University,
Lviv, Ukraine,
https://orcid.org/0000-0002-4245-3839,
art.ua.lviv@gmail.com

The purpose of the article is to analyze the ballets of the classical heritage in the repertoire of the Lviv Opera and Ballet Theater of the mid-twentieth – early 21st century. **Methodology**. Based on the analysis of theatrical reviews, scientific articles and monographs, using the historical and chronological principle, the panorama of the classical heritage ballets on the stage of the Lviv Opera and Ballet Theater is reproduced. **The scientific novelty** lies in the introducing into the scientific circulation of new materials that significantly complement the picture of the ballet's development of the Lviv Opera and the revealing of artistic features of classical heritage performances that were staged on the Lviv stage in the middle of the twentieth – at the beginning of the 21st century. **Conclusions**. A significant part of the Lviv Opera and Ballet Theater's repertoire in the period from the middle of the twentieth century and to this day consists of the ballets that have become part of the world repertoire tradition and are canonical choreographic canvases (staged by M. Petipa, J. Perrault, J. Coralli, A. Bournonville, A. Gorsky, A. Ivanov, etc.), but they can have various editions, the authors of which, developing their own choreography, rely on the structure and meaning strata of their predecessors, preserving the canonical components of the versions

предшественников, сохраняя канонические компоненты версий XIX в. В репертуаре Львовской оперы «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящая красавица» П. Чайковского, «Жизель» А. Адана, «Баядерка» и «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Коппелия» Л. Делиба, «Тщетная предосторожность» П. Гертеля, «Эсмеральда» Ц. Пуни, «Привал кавалерии» И. Армсгеймера, «Пахита» Э. Дельдевеза, «Корсар» на музыку Л. Делиба, Ц. Пуни, П. Ольденбургского, Р. Дриго и др. К постановке балетов классического наследия обращались как штатные балетмейстеры театра – Н. Трегубов, М. Заславский, Г. Исупов, П. Малхасянц, А. Исупова, так и приглашенные мастера – А. Андреев, Н. Стуколкина, С. Дречин, Ю. Малхасянц и др. Наличие таких спектаклей в репертуаре театра степенью своей сложности подтверждают высокий профессиональный уровень труппы, ее готовность к новым художественным вызовам.

Ключевые слова: *балеты классического наследия; Львовский театр оперы и балета; балетмейстер; хореография; танец.*

of the 19th century. The Lviv Opera's repertoire includes such ballets as Swan Lake, The Nutcracker, Sleeping Beauty by P. Tchaikovsky, Giselle by A. Adan, La Bayadere and Don Quixote by L. Minkus, Coppelia by L. Deliba, Vain precaution by P. Gertel, Esmeralda by C. Pugni, Halt of the cavalry by I. Armsheimer, Paquita by E. Deldevez, Corsair to the music of L. Delibes, C. Pugni, P. Oldenburgsky, R. Drigo, etc. The production of classical ballets was addressed by both the staff choreographers of the theatre – M. Tregubov, M. Zaslavsky, G. Isupov, P. Malkhasyants, A. Isupova, and invited masters – A. Andreev, N. Stukolkina, S. Drechin, Yu. Malkhasyants and others. The presence of such performances in the repertoire with the level of their complexity confirms the high professional level of the troupe, its readiness for new artistic challenges.

Keywords: *ballets of classical heritage; Lviv Opera and Ballet Theater; choreographer; choreography; dance.*

Актуальність теми дослідження. В останні роки спостерігається зростання наукової уваги до подій, що відбувалися і продовжують розгортатися на українській балетній сцені другої половині XX – початку XXI ст. Зважаючи на соціокультурні зміни, переоцінку підходів до багатьох мистецьких подій, відкриття доступу до архівних матеріалів з'явилась можливість дослідження маловідомих сторінок історії вітчизняного балетного театру й надання їм неупередженої мистецтвознавчої оцінки. Вважаємо, що балетним виставам Львівського театру опери та балету було приділено недостатньо дослідницької уваги. Однією з актуальних проблем є дослідження репертуару театру, де важливе місце впродовж всього вказаного періоду посідали балети класичної спадщини – канонічні твори М. Петіпа, Ж. Перро, Ж. Кораллі, А. Бурнонвіля, О. Горського, О. Іванова й ін., що відносять до зразків класичної хореографії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До фундаментальних досліджень, присвячених Львівському театру опери та балету, відносимо монографії О. Паламарчук (2007) та А. Терещенко (1989), також значну увагу цьому театру приділили в монографіях про розвиток балетного театру України М. Загайкевич (1978) та Ю. Станішевський (2003). Однак, зважаючи на роки видання й певні ідеологічні настанови, деякі підходи потребують уточнення та доповнення. Останнім часом з'явилося чимало статей, присвячених різним аспектам розвитку балету Львівського театру, зокрема Н. Захарчук (2013), О. Петрика (Petryk, 2019), А. Підлипської

(2017), Т. Чурпіти (2017; 2019) та ін. Але дослідження, спеціально присвяченого особливостям інтерпретацій балетів класичної спадщини на сцені Львівського театру опери та балету середини XX – початку XXI ст., досі ще не було проведено.

Мета дослідження – проаналізувати балети класичної спадщини в репертуарі Львівського театру опери та балету середини XX – початку XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Балети класичної спадщини на сцені Львівського оперно-балетного театру завжди посідали важливе місце. У процесі постановки славетних творів XIX ст. хореографи, які в різний час працювали на львівській балетній сцені, з одного боку, відстоювали затверджені класичні традиції та намагалися дотримуватись усталених канонів, а з іншого – адаптували балети класичної спадщини до виконавських можливостей балетної трупи.

Так, прекрасним знавцем класичного танцю та академічного репертуару був відомий український хореограф Микола Трегубов, який близько двадцяти років творчого життя присвятив львівському театру. З балетів класичної спадщини у Львові він поставив «Сплячу красуню» (1952), «Жізель» (1954), «Лебедине озеро», «Баядерку» (1956). На основі публікацій у львівській періодиці 1950-х років можна з'ясувати особливості балетмейстерської редакції останньої постановки – «Баядерки» 1956 року та її відновлення в 1971 р. Твір Л. Мінкуса був популярним в балетному театрі від моменту його першого втілення наприкінці 1877 року в Санкт-Петербурзі завдяки мелодійній музиці, драматичності сюжету та виразному хореографічному матеріалу спектаклю.

За свідченням мистецтвознавця І. Боровського (1956), М. Трегубову вдалося подолати деякі істотні недоліки усталеного лібрето С. Худєкова та за допомогою вдалого режисерського рішення й багатьох ефективних балетмейстерських знахідок представити львівському глядачеві цікаву виставу. Так, у загальну канву спектаклю він додав кілька вставних дивертисментів, цілком пов'язаних із сценічною дією: оригінально оформлену «Гру в шахи», танцювальну композицію з шарфами «Джампе» (у другій картині першої дії), танець папуг та грайливий характерний танець «Ману» у виконанні артистів Н. Шуральової та В. Рудчика. Хоча музика балету й не спрямовувала до залучення в хореографічну лексику спектаклю специфічних рухів індійських танців, М. Трегубов, користуючись найменшими можливостями, все ж таки ввів їх у балет і надав тим самим особливого етнічного колориту майже всій партії Нікії, ефектному та складному танцю «Божок» (у виконанні Б. Бедненка), а також індійському танцю (солісти – Л. Мізурова та В. Шумейкін) (Боровський, 1956). Позитивно І. Боровським було також оцінено мінімальне використання пантомімічних сцен, адже весь сюжет розгортався завдяки емоційно насиченим танцям. Водночас рецензент наголошував, що окремі сольні варіації в останньому акті (сцена «Тіні») виглядали занадто «земними» – такими, що не відповідали обставинам дії; мало зрозумілим для глядача залишився також танець факірів у першій дії. Важлива заслуга успіху вистави належала й виконавцям головних партій: Н. Слободян (Нікія), Л. Ковч (Гамзатті), О. Поспєлову (Солор) (Боровський, 1956).

Стосовно оновленої редакції балету «Баядерка» 1971-го року варто наголосити, що до її реалізації, окрім М. Трегубова, долучилися молодий диригент І. Юзик та попередній сценограф вистави – художник Ф. Нірод. Завдяки рецензії «Легенда в пластиці танцю» (1971) стало відомо, що балетмейстер М. Трегубов не тільки

відновив свою колишню виставу, але й удосконалив її певні хореографічні складники. Насамперед вражали ускладнені дуети Нікії та з Солора у виконанні артистів театру Е. Старікової та Г. Ісупова. Найкращим з них стало адажіо з картини «Тіні», про яке писали: «Вся ніжність почуття, вся туга за щастям вкладена в цей останній хореографічний дует» («Легенда в пластиці танцю», 1971).

У 1960 р. Олексій Андрєєв та Ніна Стуколкіна здійснили постановку спектаклю Л. Мінкуса «Дон Кіхот». Музичним керівником вистави став диригент Г. Орлов, сценографія належала художнику О. Сальману. В основу львівської вистави покладено сценічну редакцію О. Горського, вперше показану 1900 року в Москві. У ній було багато барвистих дуетів, варіацій, народних танців і масових сцен, які надавали виконавцям необмежені можливості для виявлення різнобічних сторін власної технічно-хореографічної та акторської майстерності. Низку хореографічних номерів, таких як адажіо Кітрі і Базиля, циганський, мавританський та іспанський танці, О. Андрєєв – прекрасний знавець іспанської хореографії – оновив, завдяки чому вони ще щільніше стали вплітатися в загальну дію спектаклю.

Порівнюючи львівську постановку з її канонічною редакцією, до позитивних зрушень у балеті рецензенти одразу віднесли майже всі оновлення, які здійснили О. Андрєєв та Н. Стуколкіна. Театрознавець Б. Бідненко (1960) зазначав, що постановники насамперед змінили розвиток сценічної дії, проте зберегли ряд вставних номерів, уведених їхніми попередниками з метою покращення динаміки сценічної дії; ввели кілька танців, поставлених відповідно до духу і стилю балету. За спостереженнями іншого театрознавця Б. Алєксєєва (1960), балетмейстерські покращення сприяли тому, що пантоміму в балеті було зведено до мінімуму, й належала вона переважно другорядним персонажам – Дон Кіхоту, Санчо Пансо, трактирнику Лоренцо та нареченому Гамашу. Крім того, на думку Б. Алєксєєва (1960), танці Кітрі і Базиля (за винятком двох дуетів у другій дії і традиційного адажіо в останньому акті) стали органічним вкрапленням у масові сцени, що підкреслювало зв'язок головних героїв з народом.

Відомо, що на роль Кітрі й Базиля було запрошено провідних майстрів театру – Н. Слободян та О. Поспєлова, які продемонстрували високий виконавський і акторський рівень. Цікаво, що на другу прем'єру балетмейстери підготували іншу пару солістів: ними стали молоді дебютанти – Е. Розенбах та В. Краснов. На думку вже згадуваного Б. Алєксєєва (1960), обидва солісти гарно справилися із складними партіями, їхні варіації були витонченими, дуети легкими, складні підтримки виконувались чітко й упевнено (Бідненко, 1960).

Варто наголосити, що, окрім позитивних зрушень, рецензенти вказали й на недоліки спектаклю. Вони відзначили неспівпадіння ритмічних схем в оркестрі та хореографічній лексиці танцівників, зайву «активність» танцівників у пролозі, яка заважала розумінню вистави. Зауваження викликало також оформлення другого акту з його надмірним використанням бутафорських вітряків. Театрознавець і колишня балетна солістка Є. Шинкаренко (1960) зауважила: «У пролозі глядачеві мало помітна вкрадена курка, яку тримає Санчо, актор посилено ховає її за спину. Економка Дон Кіхота, яка біжить за Санчо, створює зайву метушню, а тому вся сцена виглядає незрозумілою». В цілому ж, незважаючи на дрібні недоліки, спектакль був позитивно сприйнятий і балетними критиками, і львівським глядачем.

Постановці балетів академічної спадщини значну увагу приділяв Михайло Заславський, який працював у Львівському державному академічному театрі опери та балету ім. І. Франка (далі – ДАТОБ) в 1962–1976 рр. У цьому театрі балетмейстер поставив такі класичні вистави, як «Спляча красуня» (1965) та «Жізель» (1966, 1972).

Львівська редакція балету «Жізель» А. Адана була створена М. Заславським до 125-річчя від дня першого показу спектаклю в 1841 р. на сцені Опери ле Пелетьє в Парижі. У 1954 р. «Жізель» на львівській сцені представив балетмейстер М. Трегубов, змінивши партитуру, за що був звинувачений у недбайливому ставленні до спадщини. На відміну від М. Трегубова, М. Заславський представив на сцені Львівського ДАТОБ ім. І. Франка традиційну постановку. До реалізації спектаклю балетмейстер залучив артистичну молодь театру, зокрема, роль Жізелі виконала молода солістка Т. Бесєдіна, яка прекрасно справилася з партією, що вимагала тонкого розкриття протилежних емоційних станів і досконалої танцювальної техніки. Рецензент А. Смотрич (1966) наголошував, що найповніше моральна сила й душевна чистота героїні Т. Бесєдіної була виражена у другій дії, де проводилася основна тема вистави. Уже перший вихід артистки демонстрував її абсолютне емоційне перевтілення: на перший план виступав сум, спокій, відчувалося, що Жізель – це людина, яка зазнала справжнє горе. «Велике адажіо другої дії перетворилося в її [Бесєдіної – О.П.] виконанні в гімн любові. Танець був пройнятий пафосом всепрощаючого кохання», – зазначав А. Смотрич (1966). Позитивні відгуки рецензентів отримав Альберт – Г. Ісупов, який блискуче подолав усі технічні й акторські складнощі партії. У цілому балет «Жізель» був позитивно сприйнятий і глядачем, і театрознавцями, а відтак – тривалий час був у репертуарі Львівського ДАТОБ. Відомо, що в 1972 р. М. Заславський відновив і, з огляду на певні прорахунки, вдосконалив власну постановку.

Значний внесок у формування академічного балетного репертуару Львівського ДАТОБ ім. І. Франка було зроблено балетмейстером Костянтином Муллером. Вихованець Ленінградського державного хореографічного училища поставив, К. Муллер поставив у Львові «Дон Кіхота» (1972) та «Коппелію» (1974) (Мухин, 1985). Варто наголосити, що разом з балетмейстером над виставою працювали художник Ф. Нірод і диригент Р. Дорожівський (балет став його першою самостійною музична роботою в театрі).

Балетна редакція К. Муллера відрізнялася від канонічної версії насамперед головною ідеєю, а саме: натхненна творчість митця дарує людям прекрасне. Роль майстра ляльок Коппеліуса стала центральною, на відміну від колишніх редакцій, де була допоміжною. Балет був вирішений засобами класичної хореографії і характеризувався значними купюрами пантомімічних сцен. Лише партія Коппеліуса мала певну еклектику в рухах: у ній нові, вдало знайдені хореографічні прийоми чергувалися з усталеними елементами класичного танцю.

Провідні ролі у виставі виконали молоді солісти – О. Стратиневська (Сванільда), Ю. Карлін (Франц), В. Товстанов (Коппеліус) (Александрович, 1974). За спостереженням рецензента, усім молодим артистам цілком вдалося створити казкову атмосферу спектаклю – святкову й піднесену («Копплелія», 1975). Вистава на багато років посіла заслужене місце в репертуарі театру.

У 1978–1995 рр. головним балетмейстером Львівського ДАТОБ ім. І. Франка був колишній танцівник театру Герман Ісупов. Серед вистав академічного репертуару, поставлених ним, варто виокремити балети «Жізель» (1981), «Марна пересторога» (1983), «Лебедине озеро» (1986), «Лускунчик» (1987), «Есмеральда» (1991).

1986 року львівський глядач побачив балет «Лебедине озеро» – справжню перлину академічної балетної спадщини, взірець музичної досконалості, відточеності та гармонії, своєрідне випробовування на професійну зрілість будь-якого колективу. На сцені Львівського театру це була вже п'ята редакція твору П. Чайковського. Редакція Г. Ісупова стала сміливим і водночас дискусійним прочитанням партитури. Рецензенти відзначали, що не казкова феєрія, а драматична легенда визначила жанровий ракурс вистави. «Звідси – подолання дивертисментності, єдність розвитку дії. Навіть в "інтер'єрах" першого і третього актів не виникало відчуття строкатості і мозаїчності», – зазначила Н. Швець (1986). Балетознавець також наголосила, що відсутність цезур, максимально швидкий темпоритм безперервного музичного руху давав глядачу підстави по-новому реагувати на найулюбленіші епізоди. Цікавою інтерпретаторською знахідкою балетмейстера стало оригінальне тлумачення ним сюїти характерних танців третьої дії, які виконувалися пуантовою технікою («на пальцях»), що зміцнювало стилістичну єдність усіх частин постановки.

На прем'єрному показі «Лебединого озера» у Львові головні партії втілили артисти О. Стратиневська (Одетта-Оділія) та Ю. Карлін (Зігфрід), за визначенням балетних критиків, – «красиві, імпозантні і водночас щирі і природні» (Швець, 1986). Полемізуючи з утвердженим балетним стереотипом, Г. Ісупов цікаво вирішив образ Ротбарта, якого виконав В. Якимович. Зовнішній вигляд фантастичного персонажа був абсолютно далеким від традиційних зловісних птахів – символів фатуму, а швидше викликав асоціації із драматичними мефісто-образами. Величезне емоційне напруження мали в балеті масові сцени, які вимагали високої ансамблевої культури, ідеального чуття пропорцій, виміреності кожного жесту й руху. Проте Н. Швець зауважувала, що загальний рівень майстерності кордебалету не в усіх картинах був однаково високим: «У деяких епізодах, причому таких яскравих, як танцювальна сюїта на балу, артистам кордебалету бракувало легкості, свободи, впевненості в собі. Іноді здавалося, що динаміка ансамблевої взаємодії зводилася лише до ритмічної синхронності. Ці моменти повинні перебувати в полі зору хореографа-постановника» (Швець, 1986). В цілому вистава була оцінена позитивно і із захопленням сприйнята львівським глядачем.

Наступного року Г. Ісупов знов звернувся до академічної балетної спадщини: на львівській сцені ним було поставлено балет П. Чайковського «Лускунчик» (диригент І. Лацанич, сценограф Є. Лисик). Автори переосмислили лібрето: повністю відмовилися від використання в спектаклі дітей – учнів місцевої балетної школи, які раніше танцювали в першій картині («Свято в будинку Зільбергауза») й замінили її казковою сценою Маші в майстерні іграшок Дроссельмейєра, зосереджуючи увагу на характеристиці прекрасного світу мрій і фантазій дівчинки, яка перебувала в полоні щасливого очікування свята. І. Юзюк зазначив з цього приводу: «Відмовившись від багатьох епізодичних персонажів, що відіграють у спектаклі другорядну роль, постановники, і в першу чергу балетмейстер, намагалися добитися більшої чіткості і цілісності драматургічного розвитку дії, глибше розкрити

складний духовний світ дитини на порозі юності і створити цікавий, колоритний спектакль» (Юзюк, 1987).

Аналізуючи роботу Г. Ісупова над створенням масових сцен, балетознавці відзначали фахову майстерність постановника. Проте економія художніх засобів, на думку І. Юзюка (1987), дещо збіднювала загальний пластичний образ спектаклю. За його спостереженням, конкретизації малюнка та чіткої мізансценічної структуризації потребували окремі динамічні танці. Це стосувалося насамперед картин, у яких відбувалися різноманітні казкові перевтілення. Зауваження отримали й слабкі вирішення образів окремих персонажів, котрі робили сценічне втілення сюжету не до кінця зрозумілим. Так, наприклад, образ Дроссельмейєра, який мав бути стрижнем драматургічної дії, «цементуючою засадою спектаклю», викликати почуття загадковості й подиву, настороженої цікавості, – замість того, щоб стати цікавим та ефектним напівказковим чарівником, «ходив по сцені, нагадуючи своїм виглядом героя у фраку з класичної опери» (Юзюк, 1987).

Цікавою ідеєю постановників «Лускунчика» стало залучення до фіналу першої частини дитячого хору (присутній в оригінальній партитурі П. Чайковського). Виконали цей епізод юні співаки ансамблю «Дударик» під керівництвом М. Кацал, хормейстер – О. Кураш. Проте місцезнаходження найменших учасників спектаклю викликало суперечки між рецензентами, частина з яких вважала їх розташування у верхній ложі залу недоречним (авторська ремарка П. Чайковського вимагала їх присутності за лаштунками), адже втрачалося казкове звучання дитячих голосів, що передавало настрій чарівного сну (Юзюк, 1987).

«Лускунчик», поставлений Г. Ісуповим у 1987 р., досі прикрашає сцену Львівського театру опери та балету в декораціях народного художника України Є. Лисика.

1991 р. Г. Ісупов востаннє звернувся до академічної спадщини і поставив на сцені Львівського ДАТОБ ім. І. Франка балет італійського композитора Ц. Пуні «Есмеральда» (диригент – В. Ткачук).

Варто наголосити, що постановник певною мірою орієнтувався на варіант вистави, поставленої раніше на львівській сцені балетмейстером С. Дречиним. Редакція останнього багато в чому відрізнялася від академічного зразка. Так, диригент С. Арбіт «перелицював» в ній партитуру, поклавши в основу музичної тканини епізоди, які сприяли більшій стильовій єдності балету. Художник Є. Лисик утілив усі сюжетно-смислові мотиви спектаклю в символічну завісу, відтворюючи елементи архітектури собору Паризької Богоматері. Г. Ісупов, тоді ще танцівник, утілив у виставі С. Дречина роль Квазімодо, вклавши в цю партію все своє дивовижне обдарування. Приголомшлива грація танцівника переважно проявилася у стрибках, виконаних на рівні акробатичних трюків, та специфічних зламаних кроках кульгавого горбаня, які доволі влучно віднайшов балетмейстер С. Дречин.

У версії Г. Ісупова також образ дзвонаря собору – горбаня Квазімодо, виконаний Р. Біляком, став надзвичайно яскравим. Пристрасть, що спалахнула в серці горбаня під час зустрічі з Есмеральдою, привела каліку до переоцінки життєвих цінностей, усвідомлення його справжніх думок і вчинків. В. Івашкевич (1991) відмічала, що «багатство драматичного змісту ролі вимагало від Р. Біляка не лише танцювального, а й акторського обдарування». Найсильніше враження справляла фінальна сцена спектаклю, де Квазімодо рятував Есмеральду від рук катів, які

мали повісити дівчину. Рецензенткою було відзначено, що балетмейстер цілком справився з головним завданням: зміг виразними засобами танцю й пантоміми провести головний лейтмотив твору В. Гюго – «глибина внутрішніх почуттів та шляхетність душі властиві кожній людині» (Івашкевич, 1991).

Редакція балету «Есмеральда» С. Дречина (з оновленнями Г. Ісупова) і сьогодні «живе» на сцені Львівського театру. До капітального оновлення вистави були причетними балетмейстер-постановник, народна артистка України Н. Слободян, диригент В. Гарбарук; декорації за ескізами Є. Лисика було оновлено Т. Риндзаком та О. Зінченко. Головні ролі в спектаклі виконують провідні майстри львівської сцени – В. Ткач, А. Якіменко (Есмеральда), Є. Свєтліца (Клод Фролло), С. Качура, (Феб де Шатопер), А. Михаліха, О. Петрик (Квазімодо) та ін. (Львівська національна опера, 2020).

У період незалежності України академічний репертуар Львівського театру опери та балету було доповнено постановками Петроса Малхасянца. Колишній танцівник театру, він понад двадцять років свого сценічного життя присвятив львівській сцені. 1995 року П. Малхасянца було призначено головним балетмейстером Львівського ДАТОБ ім. І. Франка, де він поставив «Коппелію», «Баядерку», «Лебедине озеро», які й нині йдуть на сцені театру.

Варто зазначити, що П. Малхасянц переважно виступав як балетмейстер-постановник, котрий переважно орієнтувався на канонічні балетмейстерські редакції, розроблені провідними майстрами минулого. Так, у «Баядерці» він взяв за основу лібрето і хореографію М. Петіпа (диригент А. Юркевич, художники М. Риндзак та Л. Кузьмик). У «Лебединому озері» (диригент Р. Дорожівський, художник Є. Лисик та О. Зінченко) було використано хореографію Л. Іванова, М. Петіпа та О. Горського. За основу літературного сценарію взято перше лібрето російського драматурга В. Бегічева та балетного педагога В. Гельцера, розроблене для прем'єри спектаклю 1877 року в Москві.

У контексті творчості П. Малхасянца варто наголосити, що в середині 1990-х рр. на його запрошення на львівській балетній сцені працював відомий російський балетмейстер Микита Долгушин, який подарував львів'янам чудові класичні шедеври М. Петіпа «Привал кавалерії» І. Армсгеймера, «Пахіту» Е. Дельдевеза – Л. Мінкуса, «Жізель» А. Адана та «Шопеніану», створену за музичними мотивами творів Ф. Шопена. У цих різних за жанровими й стильовими ознаками балетах з вишуканою чіткістю було відтворено образний зміст та складний хореографічний малюнок оригінальної хореографії постановників-класиків. Характеризуючи роботу балетної трупи Львівського ДАТОБ ім. І. Франка під керівництвом М. Долгушина, Ю. Станішевський (2003) зазначив: «У діючому репертуарі львів'ян балетна спадщина посідає особливо почесне місце, бо щоденна робота над її втіленням шліфує виконавську майстерність переважно молодіжного колективу та його обдарованих солістів» (с. 372).

Останньою постановкою П. Малхасянца на львівській сцені став балет «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, проте через раптову смерть постановника у 2007 р. роботу над виставою було відкладено. І все ж через рік до балетної партитури «Дон Кіхота» звернулася племінниця П. Малхасянца – балетмейстер Красноярського театру опери та балету Юліана Малхасянц. Постановниця розповідала в інтерв'ю часопису «Голос України»: «Я не вперше ставлю "Дон Кіхота", робила це в Большому

[Великий театр Москви – О.П.]. Однак ця вистава [львівська – О.П.] відрізняється особливим підходом. У співпраці з художником М. Риндзаком ми творчо "прив'язали" цей матеріал до сучасності. Використали нові візуальні ефекти – проекції крил вітряка. У фіналі герой не зупиняється, а йде далі боротися з вітряками. Він не лише мрійник, а й захисник усього світлого в житті» (Єгорова, 2008).

Ю. Малхасянц у 2012 р. знов повернулася до Львівського театру опери та балету ім. С. Крушельницької з наміром поставити на його сцені балет «Корсар». В основу спектаклю на дві дії за лібрето А. Сен-Жоржа і Ж. Мазільє було покладено класичну хореографію М. Петіпа, створену на музику Л. Деліба, Ц. Пуні, П. Ольденбургського, Р. Дріго (диригент вистави Ю. Бервецький). Балетмейстерові вдалося зробити оригінальну редакцію «Корсара», значно динамічнішу завдяки новим мізансценам (шедеври хореографії М. Петіпа при цьому було цілком збережено) та використанню оригінальних світлових ефектів (для імітації бурі й морських хвиль). Важливого значення набула у виставі робота сценографів – М. Риндзака та Х. Козак. «Робота над ними [декораціями – О.П.] вимагала багато часу, – писав рецензент зі слів постановниці, – але принесла результат – яскравий східний базар, на якому торгують невільниками, перетворюється на похмурий грот, де ховаються пірати, за 50 секунд. А у фінальній сцені глядач бачить декорації справжнього корабля» (Балет «Корсар», 2012).

Наукова новизна дослідження полягає у введенні до наукового обігу нових матеріалів, що значно доповнюють панораму розвитку балету Львівського театру опери та балету, та у виявленні мистецьких особливостей вистав класичної спадщини, що були поставлені на львівській сцені в середині XX – на початку XXI ст.

Висновки. Значну частину репертуару Львівського оперно-балетного театру в період від середини XX ст. і до сьогодні складають балети, що ввійшли до світової репертуарної традиції і є канонічними хореографічними полотнами (в постановці М. Петіпа, Ж. Перро, Ж. Кораллі, А. Бурнонвіля, О. Горського, О. Іванова та ін.), проте можуть мати різноманітні редакції, автори яких, розвиваючи власну балетмейстерську думку, ґрунтуються на структурі й смислових пластах попередників, зберігаючи канонічні компоненти версій XIX ст. У репертуарі Львівської опери «Лебедине озеро», «Лускунчик», «Спляча красуня» П. Чайковського, «Жізель» А. Адана, «Баядерка» та «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Коппелія» Л. Деліба, «Марна пересторога» П. Гертеля, «Есмеральда» Ц. Пуні, «Привал кавалерії» І. Армсгеймера, «Пахіта» Е. Дельдевеза, «Корсар» на музику Л. Деліба, Ц. Пуні, П. Ольденбургського, Р. Дріго та ін. До постановки балетів класичної спадщини зверталися і штатні балетмейстери театру – М. Трегубов, М. Заславський, Г. Ісупов, П. Малхасянц, А. Ісупова, і запрошені майстри – О. Андрєєва, Н. Стуколкіна, С. Дречин, Ю. Малхасянц та ін. Наявність таких вистав у репертуарі театру рівнем своєї складності підтверджують високий фаховий рівень трупи, її готовність до нових мистецьких викликів.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

Александрович, М. (1974, 22 листопада).«Коппелія» – спектакль молодих. *Вільна Україна*, с. 4.

Алєксєєв, Б. (1960, 21 травня). «Дон Кіхот». *Львівська правда*, с. 3.

Балет «Корсар»: райський сад і шторм на сцені Львівської опери. (2012,26 жовтня). Galinfo. https://galinfo.com.ua/news/balet_korsar_rayskyy_sad_i_shtorm_na_stseni_lvivskoi_opery_120406.html.

Бідненко, Б. (1960, 3 квітня). Балет прочитано по-новому. *Ленінська молодь*, с. 3.

Боровський, І. (1956, 28 вересня). «Баядерка». *Вільна Україна*, с 4.

Єгорова, І. (2008, 26 липня). Останній Дон Кіхот. *Голос України*.

Загайкевич, М. (1978). *Драматургія балету*. Наукова думка.

Захарчук, Н. (2013). Творча концепція балетмейстера Миколи Трегубова. *Мистецтвознавчі записки*, *24*, 218-226.

Івашкевич, В. (1991, 14 червня). Тріумф «Есмеральди». *Вільна Україна*, с. 4.

«Коппелія». (1975, 20 липня). *Культура і життя*, с. 4.

Легенда в пластиці танцю. (1971, 25 березня). *Ленінська молодь,* с. 3.

Львівська національна опера. (2020). *Есмеральда: Балет*. https://opera.lviv.ua/?post_type=-shows&p=4376.

Мухин, К. (1985). Страницы календаря: К. А. Муллер. *Советский балет*, *4*, 14.

Паламарчук, О. (2007). *Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001)*. Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.

Підлипська, А. (2017). Репертуар балетного театру України кінця ХХ – початку ХХІ століття: типологія та проблеми. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство, 36*, 86-93.

Смотрич, А. (1966, 2 листопада). Гімн юності і коханню. *Вільна Україна*, с. 4.

Станішевський, Ю. (2003). *Балетний театр України: 225 років історії*. Музична Україна.

Терещенко, А. (1989). *Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка: Піввіковий творчий шлях*. Музична Україна.

Чурпіта, Т. (2017). Повернення Миколи Трегубова до Львівського театру опери та балету (1950–1951 рр.). *Культурологічна думка*, *11*, 137-145.

Чурпіта, Т. (2019). Балет «Великий вальс» у постановці Миколи Трегубова. *Танцювальні студії*, *2(2)*, 168-176. https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2.2019.188817.

Швець, Н. (1986, 22 червня). Традиція живе у розвитку. *Культура і життя*, с. 6.

Шинкаренко, Є. (1960, 24 квітня). «Дон Кіхот». *Вільна Україна,* с. 3.

Юзюк, І. (1987, 23 серпня). Для юних та дорослих. *Культура і життя*, с. 5.

Petryk, O. (2019). Herman Isupov's performing and ballet master's searches in the Lviv opera and ballet theater. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 3*, 385-388. https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191824.

REFERENCES

Aleksandrovych, M. (1974, November 22). "Koppeliia" – spektakl molodykh [Coppelia is a performance of the young]. *Vilna Ukraina*, p. 4 [in Ukrainian].

Alieksieiev, B. (1960, May 21). "Don Kikhot" [Don Quixote]. *Lvivska pravda*, p. 3 [in Ukrainian].

Balet "Korsar": raiskyi sad i shtorm na stseni Lvivskoi opery ["Le Corsaire" Ballet: paradise garden and storm on stage of Lviv Opera]. (2012, October 26). Galinfo. https:// galinfo.com.ua/news/balet_korsar_rayskyy_sad_i_shtorm_na_stseni_lvivskoi_opery_120406.html [in Ukrainian].

Bidnenko, B. (1960, April 3). Balet prochytano po-novomu [Ballet read in a new way]. *Leninska molod*, p. 3 [in Ukrainian].

Borovskyi, I. (1956, September 28). "Baiaderka" [La Bayadere]. *Vilna Ukraina*, p. 4 [in Ukrainian].

Churpita, T. (2017). Povernennia Mykoly Trehubova do Lvivskoho teatru opery ta baletu (1950–1951 rr.) [The Return of Mykola Trehubov to the Lviv Opera and Ballet Theatre (1950–1951)]. *The Culturology Ideas*, *11*, 137-145 [in Ukrainian].

Churpita, T. (2019). Balet "Velykyi vals" u postanovtsi Mykoly Trehubova ["The Great Waltz" Ballet in the Production of Mykola Trehubov]. *Dance Studios*, *2(2)*, 168-176. https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2.2019.188817 [in Ukrainian].

Ivashkevych, V. (1991, June 14). Triumf "Esmeraldy" [Esmeralda Triumph]. *Vilna Ukraina*, p. 4 [in Ukrainian].

"Koppeliia" [Coppelia]. (1975, July 20). *Kultura i zhyttia,* p. 4 [in Ukrainian].

Lehenda v plastytsi tantsiu [Legend in dance plastic]. (1971, March 25). *Leninska molod*, p. 3 [in Ukrainian].

Lviv National Opera. (2020). *Esmeralda: Balet [Esmeralda: Ballet].* https://opera.lviv.ua/?post_type=shows&p=4376 [in Ukrainian].

Mukhin, K. (1985). Stranitcy kalendaria: K. A. Muller [Calendar Pages: K. A. Muller]. *Sovetskii balet, 4*, 14 [in Russian].

Palamarchuk, O. (2007). *Muzychni vystavy Lvivskykh teatriv (1776–2001) [Musical performances of Lviv theaters (1776–2001)].* Vydavnychyi tsentr LNU imeni Ivana Franka [in Ukrainian].

Petryk, O. (2019). Herman Isupov's performing and ballet master's searches in the Lviv opera and ballet theater. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 3*, 385-388. https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191824 [in English].

Pidlypska, A. (2017). Repertuar baletnoho teatru Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia: typolohiia ta problem [Repertoire of the Ballet Theater of Ukraine in the late XX – early XXI centuries: typology and problems]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, *36*, 86-93 [in Ukrainian].

Shvets, N. (1986, June 22). Tradytsiia zhyve u rozvytku [Tradition lives on in development]. *Kultura i zhyttia*, p. 6 [in Ukrainian].

Shynkarenko, Ye. (1960, April 24). "Don Kikhot" [Don Quixote]. *Vilna Ukraina*, p. 3 [in Ukrainian].

Smotrych, A. (1966, November 2). Himn yunosti i kokhanniu [A hymn of youth and love]. *Vilna Ukraina*, p. 4 [in Ukrainian].

Stanishevskyi, Yu. (2003). *Baletnyi teatr Ukrainy: 225 rokiv istorii [Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history].* Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

Tereshchenko, A. (1989). *Lvivskyi derzhavnyi akademichnyi teatr opery ta baletu imeni Ivana Franka: Pivvikovyi tvorchyi shliakh [Ivan Franko State Academic Opera and Ballet Theater: A Half Century Creative Way].* Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

Yehorova, I. (2008, July 26). Ostannii Don Kikhot [The last is Don Quixote]. *Holos Ukrainy* [in Ukrainian].

Yuziuk, I. (1987, August 23). Dlia yunykh ta doroslykh [For young and adults]. *Kultura i zhyttia*, p. 5 [in Ukrainian].

Zahaikevych, M. (1978). *Dramaturhiia baletu [Ballet dramaturgy]*. Naukova dumka [in Ukrainian].

Zakharchuk, N. (2013). Tvorcha kontseptsiia baletmeistera Mykoly Trehubova [The creative concept of the choreographer Mykola Tregubov]. *Notes on Art Criticism*, *24*, 218-226 [in Ukrainian].

УДК 792.82:82-1(479.25)"19/20"
DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7646.3.1.2020.203950

ПРОЯВЛЕНИЕ ТЕНДЕНЦИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВ XX – НАЧАЛА XXI В. В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПО МОТИВАМ ПОЭМ ОВАНЕСА ТУМАНЯНА

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

Цель исследования – проанализировать балеты и танцевальный фрагмент оперы, созданные по мотивам поэм Ованеса Туманяна в контексте тенденций музыкального и хореографического искусства XX – начала XXI в.; выявить, художественные средства, благодаря которым возможно воплотить образы и ситуации литературного произведения в оперно-балетном искусстве. **Методы исследования.** Оперы «Алмаст» А. Спендиарова и «Саломея» Р. Штрауса проанализированы с использованием метода сравнительного музыкознания. Проведен искусствоведческий анализ видеозаписей балетов, их сопоставление с поэмами О. Туманяна с целью выявить мотивы, которые легли в основу их хореографического воплощения. **Научная новизна.** Впервые проведен искусствоведческий анализ балетных постановок, созданных по мотивам поэм О. Туманяна, сквозь призму основных тенденций XX – начала XXI в. (образ рока, визуализация внутреннего психологического раскола, переплетение реальности и фантастики, символика). **Выводы.** Оперы А. Спендиарова «Алмаст» и Р. Штрауса «Саломея», в частности судьбы главных героинь, имеют много параллелей, что обусловлено художественными тенденциями конца XIX – начала XX в. Образ рока (беспощадной судьбы), подразумевающийся или воплощенный как конкретный сценический персонаж, наиболее четко проявился в опере А. Спендиарова «Алмаст», в танцевально-пластическом действе «Ануш. Быть» Л. Таберяна и балете «Маро» в постановке Н. Меграбяна. В балете «Ануш» в постановке Р. Харатяна менее выражена предопределенность судьбы Ануш свыше. Визуализация внутреннего психологического раскола героев – их ангельские и дьявольские ипостаси наиболее отчетливо проявляются в образе Алмаст в музыкальной разработке ее образа А. Спендиаровым. В танцевально-пластическом действе «Ануш. Быть» Л. Таберяна внутренний психологический раскол-раздвоение героини визуализировано, поскольку она имеет две сценические ипостаси. Рок, тяготеющий над героиней, также представлен конкретным сценическим образом. Поверья, переплетение реальности и фантастики имеют место в спектаклях Н. Меграбяна «Сако Лорийский», «Маро». Народные обряды воспроизведены в «Ануш. Быть» Л. Таберяна. Символика свойственна постановке Р. Харатяна балета «Ануш» как на музыкальном, так и хореографически-постановочном уровне.

Ключевые слова: *Ованес Туманян; танец Алмаст; хореографическое воплощение поэмы; символизм; балет.*

ПРОЯВ ТЕНДЕНЦІЙ МУЗИЧНОГО І ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ. У ТВОРАХ ЗА МОТИВАМИ ПОЕМ ОВАНЕСА ТУМАНЯНА

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

Мета дослідження – проаналізувати балети і танцювальний фрагмент опери, створені за мотивами поем Ованеса Туманяна в контексті тенденцій музичного і хореографічного мистецтва XX – початку XXI ст.; виявити художні засоби, завдяки яким можливо втілити образи і ситуації літературного твору в оперно-балетному мистецтві. **Методи дослідження**. Опери «Алмаст» О. Спендіарова та «Саломея» Р. Штрауса проаналізовані з використанням методу порівняльного музикознавства. Проведено мистецтвознавчий аналіз відеозаписів балетів, їх зіставлення з поемами О. Туманяна з метою виявити мотиви, які лягли в основу їх хореографічного втілення. **Наукова новизна**. Вперше проведено мистецтвознавчий аналіз балетних постановок, створених за мотивами поем О. Туманяна, крізь призму основних тенденцій XX – початку XXI ст. (образ року, візуалізація внутрішнього психологічного розколу, переплетення реальності і фантастики, символіка). **Висновки**. Опери О. Спендіарова «Алмаст» і Р. Штрауса «Саломея» зокрема долі головних героїнь, мають багато паралелей, що обумовлено художніми тенденціями кінця XIX – початку XX ст. Образ року (нещадної долі), як обов'язковий або втілений як конкретний сценічний персонаж, найбільш чітко проявився в опері О. Спендіарова «Алмаст», в танцю-

MANIFESTATION OF TRENDS IN MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC ARTS OF THE 20TH AND EARLY 21ST CENTURIES IN THE WORKS BASED ON HOVHANNES TUMANYAN'S POEMS

Nazenik Sargsyan,
Doctor of Art Studies,
Leading Researcher,
Institute of Arts, National Academy of Sciences of
the Republic of Armenia, Theater Department,
Yerevan, Republic of Armenia,
https://orcid.org/0000-0001-6926-1047,
nazeniks@gmail.com

The purpose of the study is to analyze the ballets and the dance fragment of the opera created on the basis of Hovhannes Tumanyan's poems in the context of the trends in musical and choreographic art of the 20th and beginning of the 21st centuries; to identify the artistic means by which it is possible to embody the images and situations of a literary work in opera and ballet art. **Methodology.** The operas "Almast" by A. Spendiarov and "Salome" by R. Strauss were analyzed using the method of comparative musicology. An art history analysis of the ballets' videos was carried out, their comparison with the poems of O. Tumanyan in order to identify the motives that formed the basis of their choreographic embodiment. **The scientific novelty.** For the first time, an art criticism analysis of ballet performances created on the basis of O. Tumanyan's poems was carried out through the prism of the 20th and early 21st centuries main trends. (image of rock, visualization of an internal psychological split, interweaving of reality and science fiction, symbolism). **Conclusions.** The operas of A. Spendiarov "Almast" and R. Strauss "Salome", in particular the fate of the main characters, have many parallels, which is due to the artistic trends of the late 19th and early 20th centuries. The image of rock (merciless fate), implied or embodied as a specific stage character, was most clearly manifested in A. Spendiarov's opera Almast, in the dance and

вально-пластичному дійстві «Ануш. Бути» Л. Таберяна і балеті «Маро» в постановці Н. Меграбяна. У балеті «Ануш» в постановці Р. Харатян менш виражена зумовленість долі Ануш згори. Візуалізація внутрішнього психологічного розколу героїв – їхні ангельські й диявольські іпостасі найвиразніше проявляються в образі Алмаст у музичному розробленні її образу О. Спендіарова. У танцювально-пластичному дійстві «Ануш. Бути» Л. Таберяна внутрішній психологічний розкол-роздвоєння героїні візуалізовано, оскільки вона має дві сценічні іпостасі. Рок, що тяжіє над героїнею, також представлений конкретним сценічним образом. Повір'я, переплетення реальності і фантастики мають місце у виставах Н. Меграбяна «Сако Лорійський», «Маро». Народні обряди відтворені в «Ануш. Бути» Л. Таберяна. Символіка властива постановці Р. Харатяна балету «Ануш» і на музичному, і на хореографічно-постановочному рівні.

Ключові слова: *Ованес Туманян; танець Алмаст; хореографічне втілення поеми; символізм; балет.*

plastic theatrics "Anush Olmak" *(Anush. To be)* L. Taberyan and the ballet "Maro" directed by N. Megrabyan. In the ballet "Anush" directed by R. Kharatyan, the predetermined fate of Anush from above is less expressed. It is replaced by the inexorability of Adat (coming from the ancestors of the indestructible law). The visualization of the internal psychological split of the heroes – their black and white, evil and kind, angelic and diabolical forms, and the clash of conflicting emotions of their inner world are most clearly manifested in the image of Almast in the musical development of her image by A. Spendiarov. In the dance and plastic theatrics "Anush. Olmak" by L. Taberyan, the internal psychological split-bifurcation of the heroine is visualized, since the heroine has two scenic roles. The rock, the evil fate that gravitates over the heroine, is also represented in a concrete stage manner. Beliefs, the interweaving of reality and science fiction, are presented in the choreographic performances of N. Megrabyan "Sako Lori", "Maro". The folk rites are reproduced in "Anush. Olmak" *(Anush. To be)* by L. Taberyan. Symbolism is characteristic of the production of R. Kharatyan's ballet "Anush" both at the musical and choreographic-production levels. The study proved a significant interpretative potential of the Hovhannes Tumanyan's works for the opera and ballet art.

Keywords*: Hovhannes Tumanyan; Almast's dance; choreographic embodiment of the poem; symbolism; ballet.*

Актуальность темы исследования. Статья приурочена стопятидесятилетию великого армянского поэта Ованеса Туманяна, которое отмечали в 2019 г. Туманян обладал универсальными познаниями в области философии, в том числе антропософии, мировой литературы, как западной, так и восточной, этнографии и во многих других областях культуры. Все это получило свое отражение в его поэтическом творчестве. Каждое из его произведений имеет множество смысловых пластов, что чрезвычайно продуктивно для сценического воплощения в оперно-балетном театре. Созданные на основе поэм Туманяна опера «Ануш» Армена Тиграняна (с 1912 г. практически не покидающая сцены), «Алмаст» Александра Спендиарова (Спендиаряна), являющиеся «визитной карточкой» армянского музыкального театра, достаточно исследованы. Однако хореографические интер-

претации – «Танец Алмаст» из 3 акта оперы «Алмаст» Александра Спендиарова (созданной на основе поэмы Туманяна «Взятие крепости Тмук»), четыре балета: «Ануш. Быть» в постановке Левона Таберяна и «Ануш» в постановке Рудольфа Харатяна (на основе поэмы «Ануш»), «Сако Лорийский» и « Маро» в постановке Норайра Меграбяна (на основе одноименных поэм) – не были предметом специального научного исследования.

Анализ последних исследований и публикаций. Музыковеды неоднократно обращались к операм «Ануш» и «Алмаст» Туманяна. Нужно отметить, что долгое время опера «Алмаст» интерпретировалась, в частности музыковедом Г. Тиграновым (1975), как народно-патриотическое произведение, пока в 1970-е годы музыковеды Г. Геодакян (2006), и К. Худабашян (1973) не пересмотрели эту точку зрения и доказали, что «Алмаст» – психологическая драма или трагедия. Некоторый пересмотр интерпретации оперы «Ануш» был сделан нами (Саргсян, 2017) в процессе сопоставления танцевальных сцен первой (1912) и второй (1935) редакций этой оперы. Исследований, посвященных четырем названным выше балетам, не проводилось.

Цель статьи – проанализировать балеты и танцевальный фрагмент оперы, созданные по мотивам поэм Ованеса Туманяна в контексте тенденций музыкального и хореографического искусства XX – начала XXI в.; выявить художественные средства, благодаря которым возможно воплотить образы и ситуации литературного произведения в оперно-балетном искусстве.

Изложение основного материала. В произведениях, созданных на основе поэм Ованеса Туманяна («Танец Алмаст» из 3-го акта оперы «Алмаст» А. Спендиарова по поэме «Взятие крепости Тмук»; балеты «Ануш. Быть» в постановке Л. Таберяна и «Ануш» в постановке Р. Харатяна на основе поэмы «Ануш», балеты «Сако Лорийский» и «Маро» в постановке Н. Меграбяна по одноименным поэмам проявились тенденции, характерные для современного балета. Первая – это образ рока (беспощадной судьбы), подразумевающийся или воплощенный как конкретный сценический персонаж. Второй является визуализация внутреннего психологического раскола героини или героя – их черные и белые, злые и добрые, ангельские и дьявольские ипостаси (это простейшие проявления) и столкновение противоречивых эмоций их внутреннего мира. Народные обряды, ритуалы, поверья, переплетение реальности и фантастики представлены в разнообразных интерпретациях во множестве хореографических спектаклях, что и является третьей тенденцией. И, наконец, четвертая – это символика, всегда присущая танцу, и особенно балету, которая занимает значительное место в творчестве современных хореографов. Проследим эти тенденции в названных произведениях.

Действие оперы «Алмаст». происходит в начале XVIII в. Войска персидского Надир-шаха осадили замок-крепость армянского князя Татула. Но все усилия Надир-шаха оказываются безуспешными. Отчаявшись взять крепость в открытом бою, Надир-шах по совету шейха прибегает к хитрости: он посылает в крепость, к жене Татула, прекрасной Алмаст, ашуга, который должен поведать ей о любви шаха и посулить ей корону, богатство, славу. Обольщенная посулами Надир-шаха, тщеславная Алмаст идет на предательство. Во время пиршества, устроенного в замке по поводу военной удачи Татула, Алмаст опоила Татула и его воинов и стала плясать. Воспользовавшись их сном, она открыла ворота крепости врагу.

Так пала крепость Тмук и погибли Татул и его войско. Но победа, достигнутая хитростью и коварством, не радует Надир-шаха. Он раздумывает о бренности жизни и славы. По приказу Шаха вводят Алмаст. На вопрос Надир-шаха: «Разве не был твой муж прекрасен и смел?», Алмаст вызывающе бросает ему слова, полные гнева и презрения: «Татул мой – солнце боевого стана! Тебя красивей он и храбрей! Изменой женщины не брал он крепостей, не покупал побед своих обманом, врагов в открытой побеждал борьбе…». Надир-шах приказывает казнить Алмаст (Тигранов, 1956, с. 380–381).

«Помню, с каким увлечением папа сочинял пляску Алмаст, – вспоминает дочь Александра Спендиарова Марина в своих мемуарах. – Он говорил мне, что это самое главное место в опере… Он сидел целые дни и вечера за фортепиано и пел, подражая гобоям, флейтам. Подзывал меня, говорил о внутренней борьбе Алмаст и повторял: "В пляске кульминация, кульминация этой борьбы" (Спендиарова, 1975, с. 366).

Танец Алмаст был завершен в январе 1922 г., а весь третий акт оперы «Алмаст» – 5–18 февраля 1922 г. 29 января 1922 г. Спендиаров пишет автору либретто оперы «Алмаст» Софье Парнок: «Третий акт, до "Грезы Татула" совершенно закончен и записан. В танце Алмаст более трехсот тактов, идет минут восемь-девять, распадается на три части, соответственно набросанной Вами программе» (Спендиарова, 1975, с. 366).

Совместная работа Софьи Парнок и Александра Спендиарова над оперой «Алмаст» подробно описана в статье Карине Худабашян (1973). Их переписка была опубликована (Спендиаров, 1962). К сожалению, ни в упомянутых книгах и статьях, ни в ереванском Музее литературы и искусства, ни в Музее Александра Спендиарова мы не нашли письма Парнок, в котором она изложила программу «Танца Алмаст».

Проанализируем танцевальные сцены опер Александра Спендиарова «Алмаст» в нескольких аспектах: как важный структурный компонент всей оперы; как фактор полного раскрытия драматургии произведения; в контексте европейских культурных тенденций начала XX в.

Редко встречаются оперы, где героиня имеет развернутый танцевальный монолог, а тем более такой, который обозначает кульминацию и перелом действия и играет решающую роль в судьбе героини. К числу таких опер принадлежат «Саломея» Р. Штрауса и «Алмаст» А. Спендиарова. Мы не случайно проводим параллели между операми Штрауса и Спендиарова. Г. Геодакян (2006) отмечает в своей монографии, что в «Алмаст» проявляются тенденции современного Спендиарову оперного искусства, характерные для западноевропейской оперы (в частности, связи с «Саломеей» Р. Штрауса), а также русской оперы начала XX в. Геодакян упоминает оперу Штрауса лишь мимоходом и акцентирует внимание на сравнительном анализе и проведении параллелей между последними операми Н. Римского-Корсакова и «Алмаст» А. Спендиарова (ученика Римского-Корсакова). Однако, на наш взгляд, «Саломея» Штрауса и «Алмаст» Спендиарова имеют гораздо больше параллелей.

И первой из параллелей является родство героинь, типологической и генетической предшественницей которых является дочь Иродиады. Дочь Иродиады, которая благодаря Иосифу Флавию получила имя Саломея, и связанный с ней крат-

кий эпизод в Новом Завете привлекали внимание как богословов, этнографов, так и художников – творцов различных сфер литературы и искусства. В середине XIX в. роман «Иродиада» Густава Флобера, а в конце века драма «Саломея» Оскара Уальда ознаменовали рождение направления символизма. А оперы Флорана Шмидта «Трагедия Саломеи» и Рихарда Штрауса «Саломея» являются, соответственно, наиболее яркими проявлениями музыкального импрессионизма и экспрессионизма. При этом спустя восемнадцать веков дочь Иродиады и связанный с ней эпизод Евангелия воспринимаются и преподносятся в основательно пересмотренном и переосмысленном качестве.

Чтобы нагляднее проиллюстрировать эти преобразования, обращаемся к соответствующей цитате из Нового Завета: «В то время Ирод четвертовластник услышал молву об Иисусе и сказал служащим при нем: это Иоанн Креститель; он воскрес из мертвых, и потому чудеса делаются им. Ибо Ирод, взяв Иоанна, связал его и посадил в темницу за Иродиаду, жену Филиппа, брата своего, потому что Иоанн говорил ему: не должно тебе иметь ее. И хотел убить его, но боялся народа, потому что его почитали за пророка. Во время же празднования дня рождения Ирода дочь Иродиады плясала перед собранием и угодила Ироду, посему он с клятвою обещал ей дать, чего она ни попросит. Она же, по наущению матери своей, сказала: дай мне здесь на блюде голову Иоанна Крестителя. И опечалился царь, но, ради клятвы и возлежащих с ним, повелел дать ей, и послал отсечь Иоанну голову в темнице. И принесли голову его на блюде и дали девице, а она отнесла матери своей» (Евангелие от Матфея 14:1-11).

Если мы проанализируем этот эпизод с точки зрения роли участников «заказного убийства», широко распространенного в наши дни, то обнаружим известную триаду: «заказчик» – «посредник» – «исполнитель». Очевидно, что в Новом Завете Иродиада была «заказчиком», Ирод – «исполнителем», а дочь Иродиады, или, точнее, танец дочери Иродиады – «посредником». В романе Флобера распределение ролей такое же.

А вот в драме Оскара Уайльда «Соломея» мы видим новое распределение ролей. Влюбленная в Иоанна и порицаемая им Саломея становится «заказчиком» и, в целом, главной героиней драмы, Ирод – «исполнителем». Но самое интересное, что «посредник» в версии Оскара Уайльда остается неизменным – это танец Саломеи. Версия драмы Уайльда, а не эпизод Евангелия, стал в XX в. источником для композиторов, режиссеров, балетмейстеров, актеров, танцовщиков, которые обращались к образу и истории Саломеи.

Известно, какое значительное место «Саломея» занимает в творчестве представительниц танца модерн начала XX в. Имена их широко известны, поэтому мы хотели бы упомянуть представителей этого направления – армянок. Прямой последовательницей направления А. Дункан была танцовщица Армен Оганян, популярная на Ближнем Востоке и в Западной Европе в 1910–20-х годах, а затем в Соединенных Штатах и Мексике (Բախչինեան & Մատթեոսեան, 2007). Армен Оганян начала свою карьеру в 1909 г. С 1910-х и до конца 40-х годов «Танец Саломеи» был постоянно в ее репертуаре.

Србуи Лисициан, выдающийся представитель одного из направлений ритмопластического танца, а также ее ученицы в 1920-30-е гг. неоднократно ставили

танец Саломеи специально для постановок пьесы Оскара Уайльда в армянских театрах Тбилиси и Еревана.

«Несмотря на яркую вычерченность буквально всех персонажей, – пишет Г. Орджоникидзе (1977) об опере Р. Штрауса – "Саломея", по существу, монодрама, в которой все раскрывается в соотношении с судьбой героини, поэтому её музыкальная характеристика составляет главную драматургическую линию оперы» (с. 213). Мотив Саломеи – кларнет. «Взрывы страсти Саломеи образуют три нервных узла оперы, к которым устремляется драматическое развитие. Каждый из них – средоточие интонационной энергии, могучие "тигли", переплавляющие её в напряженную чувственность» (Орджоникидзе, 1977, с. 213).

Хотя оперу «Алмаст» нельзя назвать монодрамой, здесь также все раскрывается в соотношении с судьбой героини. Можно сравнить три «нервных» взрыва опер Штрауса и Спендиарова.

«Саломея»	**«Алмаст»**
Первый взрыв – диалог с Иоканааном (III сцена), когда Саломея самозабвенно атакует пророка, стремится навязать ему свою любовь, поет гимн его телесной красоте.	**Первый взрыв** – ария Ашуга и ариозо Алмаст. Ашуг восхваляет красоту Алмаст, заманивая ее короной и богатством, если она посодействует Шаху в завоевании крепости. В ариозо Алмаст постепенно созревает замысел предательства.
Второй взрыв – танец Саломеи.	**Второй взрыв** – танец Алмаст.
Третий взрыв – заключительный монолог Саломеи со срубленной головой пророка. Весь он оставляет впечатление «прощания с жизнью»... отражение уже погасшего пламени, грёзы, развеянной истерическим криком Ирода: «Убейте эту женщину!» (Орджоникидзе, 1977, с. 214–215).	**Третий взрыв –** Диалог Шаха Надира и Алмаст. Здесь Алмаст сожалеет о своем поступке и бросает неприязненные слова в лицо Шаху, прославляя Татул. Разгневанный Шах кричит: «Казнить изменницу. Ты сам назначь ей казнь достойную, о мой палач!» (Спендиаров, 1971, с. 287–288).

Итак, мы видим, что и драма Оскара Уайльда «Саломея», и опера Рихарда Штрауса, основанная на этой драме, и опера Александра Спендиарова заканчиваются по существу одними и теми же словами: «Убейте эту женщину». Наше приведенное выше сопоставление еще раз доказывает, что оперы Штрауса и Спендиарова имеют прямые параллели.

Обратимся непосредственно к танцам. Впервые мы находим подробное описание танца Саломеи в романе «Иродиада» Флобера. В пьесе Уальда только ремарка: «Саломея танцует». В опере Штрауса это танец продолжительностью около 10–12 минут (Танец семи покрывал); он содержит стремительное введение, медленную часть, которая, развиваясь по типу вариационной формы, становится все более чувственной, взволнованной и все более ускоряется. Танец Алмаст длится около 9–10 минут. Он состоит из входа, медленного танца (который, в свою оче-

редь, имеет разделы), быстрой части и апофеоза, в котором Алмаст «видит» себя коронованной.

Вновь обращаясь к опере «Алмаст», мы должны отметить фрагмент из Второго акта, который как бы перекидывает связующую арку к героине другой оперы и ряду балетов, созданных на основе другой (вероятно, самой известной) поэмы Туманяна – «Ануш». Обеим героиням во время гадания на праздник Вознесения выпал жребий с предсказанием неумолимо преследующей их страшной судьбы.

Алмаст: Сколько муки, сколько слез,
Хор девушек: Милый цветок, джан, джан, («Милый цветок» – распространенная присказка-припев, сопровождающий процесс гадания).
Алмаст: Не срывать тебе роз,
Хор девушек: Милый цветок, джан, джан,
Алмаст: Сердце к боли приготовь,
Хор девушек: Милый цветок, джан, джан,
Алмаст: Ждет тебя и смерть и кровь,
Хор девушек: Милый цветок, джан, джан… (Спендиаров, 1971, с. 100–101).

Поэма «Ануш» (фрагмент):

«Ива – говорят –
Девушкой была,
Милого ждала,
Милый не пришел.
Стан склонив, как ствол,
Ивой у реки
Сделалась она,
Высохла с тоски…» (Туманян, 1986, с. 149).

Этой песней Ануш из одноименной поэмы Туманяна мы предваряем раздел, посвященный ряду балетов созданных на основе поэм Туманяна.

«Комплекс отрицательной семантики образа ивы включает такие символы, как несчастье, печаль, грусть, смерть, похороны. В Древней Греции ива посвящалась женским божествам, так или иначе связанным с идеей смерти (Геката, Кирка, Персефона)» (Токарев, 1982, с. 370).

Народные обряды, ритуалы, поверья, переплетение реальности и фантастики, нашедшие своеобразное преломление в творческом наследии Ованеса Туманяна, представлены в разнообразных интерпретациях в хореографических спектаклях, созданных на основе произведений поэта. В первую очередь мы рассматриваем постановки, основой для которых послужила поэма «Ануш». Образы, ситуации, да и в целом неоднозначность содержания поэмы позволила ряду хореографов представить неординарные трактовки произведения, где, прежде всего, на первый план выводится роковая предопределенность судьбы Ануш.

В основе поэмы Ованеса Туманяна «Ануш» лежит достаточно простой, но очень трагический сюжет. Деревенские девушка Ануш и парень Саро любят друг друга. Но мрачное чувство страшной судьбы постоянно преследует Ануш. Во время гадания на праздник Вознесения ей выпал жребий с предсказанием, что ее возлюбленный будет убит. Во время одной свадьбы друзья просят Саро и брата Ануш – Моси вступить в борьбу. По традиции борьба двух друзей должна зако-

нчиться «в ничью». Однако увлекшись и желая похвастаться перед возлюбленной, Саро одолевает Моси и толкает его на спину. Разъяренный Моси клянется отомстить за «позор» и воплощает свою клятву в жизнь, убив Саро выстрелом из ружья. Обезумевшая от горя Ануш бродит как неприкаянная по горам и долам и в конечном итоге кончает жизнь самоубийством. Безусловно, кратко пересказанное содержание не может передать всю глубину и специфику поэмы Туманяна, которую можно бесконечно анализировать и воплощать музыкально и сценически, выявляя тот или иной аспект этого философски и художественно многогранного произведения.

Танцевально-пластическое действо «Ануш. Быть» (1988), автор которого стамбульский хореограф Левон Таберян, является интерпретацией не только поэмы Туманяна, но и одноименной оперы А. Тиграняна. Музыкальная партитура скомпонована из оркестрованных вокальных и инструментальных номеров оперы, а также оркестрованных вокальных эпизодов. В интерпретации Левона Таберяна подчеркиваются чувства и впечатления, которые создают поэма и опера, а не сюжет. Ануш в постановке Таберян имеет две ипостаси (соответственно исполненные двумя танцовщицами), которые иногда находятся в согласии, а местами как бы противоречат друг другу. Одна ипостась видит и знает свою судьбу от начала до конца, а вторая проходит весь путь в неведении. В начале спектакля они появляются как два образа, а в конце становятся единством, первая обхватывает вторую сзади и они вместе падают в пропасть со скал. Другими словами, Ануш чувствует, что с ней произойдет, если она влюбится, но не может перестать идти к своей судьбе. Судьба Ануш также введена как отдельный персонаж, который вступает в действие в определенные моменты. Есть и феи – провозвестницы рока, тяготеющего над героиней. И хотя постановка насыщена народно-сценическими танцами по случаю Праздника Вознесения и Свадьбы, все же основной акцент сделан на мистических сценах. Постановку Таберяна традиционным балетом назвать нельзя, основные сцены построены на пластической интерпретации бытовых движений.

Если в постановке Левона Таберяна сюжет поэмы «Ануш» все же получает последовательное сценическое воплощение, то в осуществленном в 1982 г. Рудольфом Харатяном телебалете «Ануш» основные ситуации поданы в форме эпизода в общем контексте армянских хороводных танцев на сборную музыку аранжированных для ансамбля народных инструментов армянских традиционных песен и танцев. В постановке Харатяна можно отметить черты, присущие его творческому почерку: концептуальность, лаконичность высказывания, использование символов на нескольких уровнях – в интерпретации музыкальных фрагментов, звучания музыкальных инструментов, сюжета, образов, форме-структуре, в композиционных построениях, и, конечно, в хореографическом тексте. Здесь нет ярко вычерченных сцен Свадьбы, Гадания на праздник Вознесения и других подробностей сюжета. В постановке выделены четыре персонажа: Ануш, Саро, Моси и Адат. Именно Адат является абсолютно символическим персонажем в силу того, что это не имя, а понятие, обозначающее традицию, закон, идущий от далеких предков. Одним из таких адатов-законов является запрет в борьбе побеждать и бросать друга на землю. Именно его нарушил Саро. В постановке Харатяна адат выведен как персонаж, но не только. Символом адата становится инструментованный для зурны фрагмент песни «Мокац Мирза», а также сопро-

вождающий ударный инструмент – дхол. А таким образом роковым проклятием Ануш в постановке Харатяна становится Адат.

Выделенные из поэмы эпизоды выстроены в следующей последовательности: оплакивание феями печальной судьбы Ануш и Саро с участием героев; экспозиция Адата и Моси; роковая борьба Саро и Моси; переживания Моси; гадание на праздник Вознесения, которое подано в обобщенной форме хоровода девушек с венками на головах. Из этого хоровода поочередно выступают три девушки с вариациями. Последняя из них – Ануш, вариация которой перерастает в монолог – репризу монолога из 1-го эпизода (оплакивание феями печальной судьбы Ануш). Далее следуют: мольба Ануш, обращенная к брату Моси – не мстить Саро; Моси убивает Саро; Ануш, обезумев от горя, уходит в темноту. В финале Моси с ожесточением бьет по дхолу – символу адата.

Хореографическая лексика балета построена на сочетании современного классического танца, сплетающегося с движениями армянских хороводных танцев.

Триада одноактных балетов – «Ахтамар», «Ивушка» (на основе фрагмета монолога Ануш) и «Сако Лорийский» Григора Ахиняна в постановке Азата Гарибяна была представлена на сцене Театра оперы и балета им. А. Спендиарова в 1966 г.

«Сако Лорийский» (фрагмент)

«Каждый божий вечер, только загорается звезда,
Пастухи к нему приходят, наполняется ода.
В печку – хворост, и свирелей начинается игра.
Песни, шутки-прибаутки, пляска шумная быстра.
У Сако сегодня скучно. Темнота и тишина.
В доме глухо-одиноко без второго чабана.
Вытянулся поудобней он в тепле у камелька,
И пришло к нему различных дум издалека.
В этот час, когда ужасен пропастей скалистых вид,
По Лорийскому ущелью великан Сако бежит,
Демонские за собою он услышал голоса,
Злые духи вслед пустились, по ветру их волоса.
«Убежал Сако, держите! Он сошел с ума» (Туманян, 1986, с. 223).

Принадлежность Гарибяна к поколению балетмейстеров, творивших в контексте направления хореодрамы, обусловили сюжетную последовательность и конкретность интерпретации образов и ситуаций. Вместе с тем присущие почерку балетмейстера необычайная красота сочетаний элементов классического и армянского народного танца – движений и композиций – обеспечили неординарность хореографической интерпретации образов и сюжетов Туманяна. К сожалению, не сохранилось видеозаписей этих балетов.

В 1996 г. совершенно в ином стиле представил балет «Сако Лорийский» Ахиняна Норайр Меграбян силами возглавляемого им ансамбля «Дружба». Меграбяна-хореографа отличает природная музыкальность, тонкое чувство метро-ритма, музыкальной интонации, своеобразное нестандартное проставление акцентов, многообразная вариантная интерпретация хорошо знакомых движений, неординарное построение рисунка и композиции в целом, где своеобразно переплетаются элементы хореографических систем армянского, классического и танца модерн.

Последовательная передача содержания поэмы Туманяна посредством хореографической драматургии, визуализирует вызывающее ужас содержание сказок бабушки Сако, ситуации и персонажи постепенно получают реальное воплощение. Друзья Сако – веселые юноши и девушки, внезапно превращаются в злых, двуликих оборотней духов, надвигаются жуткие свадебные процессии с «прекрасной», похожей на ведьму, невестой. Перечисленные группы персонажей, добавляясь и объединяясь, постепенно создают ту мистическую атмосферу, в которую постепенно втягивается не только герой балета, но и зрительный зал, и балетмейстер погружает зрителей в мир, полный страха и ужаса. Насколько глубоко засел в людях подсознательный и даже бессознательный страх предков перед злыми духами и видениями. Все видели фильмы «ужасов» и других мистических жанров, но созданные Туманяном и визуализированные Меграбяном национальные «ужасы» и «мистика», безусловно, впечатляют армян гораздо больше.

Балет «Маро» впервые представлен в 2019 г. Поэма Туманяна «Маро» был частью учебной программы в младших классах в Армении. Это произведение представляли как пример жестокого обращения с детьми до революции (по сюжету – маленькую девочку выдают замуж, и это доводит ее до самоубийства).

Брак детей был распространенным явлением в Армении. Маленькую девочку просто приводили в дом ее мужа и растили как собственного ребенка, пока она не достигала определенного возраста и вступала в реальный брак. Многие из таких девочек зачастую забывали кровных родителей и считали свекровь настоящей матерью. Таким образом, в поэме речь идет не о жестоком обращении с детьми в дореволюционный период.

В свете нового современного прочтения это произведение воспринимается как генетический предшественник поэмы «Ануш». Образ Маро так же напрямую связан с ивой, как и образ Ануш. Маро выдают замуж за пастуха Каро (в «Ануш» – пастух Саро). Трагическая судьба Маро является следствием злой магии Ведьмы, Ануш тоже была проклята. Обезумевшая Маро, бродит в одиночестве по горам и долинам, как и Ануш. Маро совершает самоубийство, бросаясь в Лорийское ущелье. Детали смерти Ануш не так очевидны, но они содержат намеки на такой поступок.

Стоящая посреди сцены, лицом к зрителю с поникшей головой, длинные волосы свисают, закрывая лицо ,– это главное положение Маро. Она проклятая Девушка-ива. Конечно, Маро представлена и в других ситуациях. Жизнерадостная, маленькая девочка, играющая со сверстниками, любящая дочь, послушно принимающая решение родителей обвенчать ее. И только воображаемая, но кажущаяся такой реальной, очень злая Ведьма магически определяет ее трагическую судьбу. Затем мы видим возвращение Маро в отцовский дом и ее изгнание оттуда, далее – девочку, скорчившуюся в углу сцены и, наконец, ее иносказательно представленное самоубийство, превращение в распятую Девушку-иву. В спектакле последовательно представлены все эпизоды поэмы Туманяна, и в то же время ему присущи иносказательность и наличие иконографических и символических знаков. Это, безусловно, новая тенденция в творчестве Норайра Меграбяна.

Спектакль «Маро» поставлен на музыку, скомпонованную из отдельных произведений Григора Егиазаряна, Эдуарда Багдасаряна, Ромена Давтяна. Следует отметить, что избранные музыкальные эпизоды в своем большинстве придают драматичный и даже трагичный оттенок спектаклю, чем сспособствуют более эмоциональному восприятию содержания.

Научная новизна. Впервые проведен искусствоведческий анализ балетных постановок, созданных по мотивам поэм О. Туманяна, сквозь призму основных тенденций XX – начала XXI в. (образ рока; визуализация внутреннего психологического раскола; переплетение реальности и фантастики; символика).

Выводы. Оперы А. Спендиарова «Алмаст» и Р. Штрауса «Саломея», в частности судьбы главных героинь, имеют много параллелей, что обусловлено художественными тенденциями конца XIX – начала XX в. Образ рока (беспощадной судьбы), подразумевающийся или воплощенный как конкретный сценический персонаж, наиболее четко проявился в опере А. Спендиарова «Алмаст», в танцевально-пластическом действе «Ануш. Быть» Л. Таберяна и балете «Маро» в постановке Н. Меграбяна. В балете «Ануш» в постановке Р. Харатяна менее выражена предопределенность судьбы Ануш свыше. Ее заменяет неумолимость Адата (идущего от предков нерушимого закона). Визуализация внутреннего психологического раскола героини или героя – их черные и белые, злые и добрые, ангельские и дьявольские ипостаси, и столкновение противоречивых эмоций их внутреннего мира наиболее отчетливо проявляются в образе Алмаст в музыкальной разработке ее образа А. Спендиаровым. В танцевально-пластическом действе «Ануш. Быть» Л. Таберяна внутренний психологический раскол-раздвоение героини визуализировано, поскольку героиня имеет две сценические ипостаси. Рок, Злая судьба, тяготеющая над героиней, также представлена конкретным сценическим образом. Поверья, переплетение реальности и фантастики имеют место и в хореографических спектаклях Н. Меграбяна «Сако Лорийский», «Маро». Народные обряды воспроизведены в «Ануш. Быть» Л. Таберяна. Символика свойственна постановке Р. Харатяна балета «Ануш» как на музыкальном, так и хореографически-постановочном уровне.

Проведенное исследование доказало значительный интерпретационный потенциал для оперно-балетного искусства произведений Ованеса Туманяна.

СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК

Геодакян, Г. (2006). *Пути формирования армянской музыкальной классики*. Институт искусств Национальной академии наук Республики Армения.

Евангелие от Матфея. (б.г.). Библия-центр. https://www.bible-center.ru/ru/bibletext/synnew_ru/mt/14#mt14_18.

Лопухин, А. П. (Ред.). (1987). *Толковая Библия или комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Заветов* (Т. 3). Институт перевода Библии.

Орджоникидзе, Г. Р. (1977). Штраус. В Д. В. Житомирский (Ред.), *Музыка XX века* (Ч. 1, кн. 2, с. 199–237). Музыка.

Саргсян, Н. (2017). *Основные тенденции балетного искусства Армении XX – начала XXI веков (на примере творчества армянских хореографов)*. (Диссертация доктора искусствоведения). Институт искусств Национальной академии наук Республики Армения.

Спендиаров, А. (1962). *Письма* (Т. 2). Издательство Академии наук Армянской ССР.

Спендиаров, А. (1971). *Полное собрание сочинений* (Т. 10). Айастан.

Спендиарова, М. (1975). *Летопись жизни и творчества А. А. Спендиарова*. Издательство Академии наук Армянской ССР.

Тигранов, Г. (1956). *Армянский музыкальный театр* (Т. 1). Айпетрат.

Тигранов, Г. (1975). *Армянский музыкальный театр* (Т. 3). Айастан.
Токарев, С. А. (Ред.). (1982). *Мифы народов мира* (Т. 2). Советская энциклопедия.
Туманян, О. (1986). *Стихи, четверостишия, поэмы, легенды, баллады*. Луйс.
Худабашян, К. (1973). Автор либретто оперы «Алмаст» А. Спендиарова – Софья Парнок. В А. А. Спендиаров, *Статьи и исследования* (с. 87–210). Издательство Академии наук Армянской ССР.
Բախչինեան Ա., & Մատթեոսեան Վ. (2007). *Շամախեցի պարուհին. Արմէն Օհանեանի կեանքը եւ գործը*: Երեւան, Գրականութեան եւ եւ արուեստի թանգարանի հրատ.

REFERENCES

Evangelie ot Matfeia [Matthew]. (n.d.). Bible-center. https://www.bible-center.ru/ru/bibletext/synnew_ru/mt/14#mt14_18 [in Russian].
Geodakian, G. (2006). *Puti formirovaniia armianskoi muzykalnoi klassiki [Ways of formation of the Armenian musical classics]* . Institut iskusstv Natcionalnoi akademii nauk Respubliki Armeniia [in Russian].
Lopukhin, A. P. (Ed.). (1987). *Tolkovaia Bibliia ili kommentarii na vse knigi Sv. Pisaniia Vetkhogo i Novogo Zavetov [Explanatory Bible or commentary on all books of the Holy Scriptures of the Old and New Testaments]* (Vol. 3). Institut perevoda Biblii [in Russian].
Ordzhonikidze, G. R. (1977). Shtraus [Strauss]. In D. V. Zhitomirskii (Ed.), *Muzyka XX veka [Music of the XX century]* (Pt. 1, book 2, pp. 199–237). Muzyka [in Russian].
Sargsian, N. (2017). *Osnovnye tendentcii baletnogo iskusstva Armenii XX – nachala XXI vekov (na primere tvorchestva armianskikh khoreografov) [The main trends in the ballet art of Armenia of the twentieth – beginning of the twenty-first centuries (on the example of the work of Armenian choreographers)].* (Doctor's thesis). Institut iskusstv Natcionalnoi akademii nauk Respubliki Armeniia [in Russian].
Spendiarov, A. (1962). *Pisma [Letters]* (Vol. 2). Izdatelstvo Akademii nauk Armianskoi SSR [in Russian].
Spendiarov, A. (1971). *Polnoe sobranie sochinenii [Complete set of Works]* (Vol. 10). Aiastan [in Russian].
Spendiarova, M. (1975). *Letopis zhizni i tvorchestva A. A. Spendiarova [Chronicle of the life and work of A. A. Spendiarov].* Izdatelstvo Akademii nauk Armianskoi SSR [in Russian].
Tigranov, G. (1956). *Armianskii muzykalnyi teatr [Armenian Musical Theater]* (Vol. 1). Aipetrat [in Russian].
Tigranov, G. (1975). *Armianskii muzykalnyi teatr [Armenian Musical Theater]* (Vol. 3). Aiasta [in Russian].
Tokarev, S. A. (Ed.). (1982). *Mify narodov mira [Myths of the world]* (Vol. 2). Sovetskaia entciklopediia [in Russian].
Tumanian, O. (1986). *Stikhi, chetverostishiia, poemy, legendy, ballady [Poems, quatrains, poems, legends, ballads].* Luis [in Russian].
Khudabashian, K. (1973). Avtor libretto opery "Almast" A. Spendiarova – Sofia Parnok [The author of the libretto of the opera "Almast" A. Spendiarova is Sofya Parnok]. In A. A. Spendiarov, *Stati i issledovaniia [Articles and research]* (pp. 87–210). Izdatelstvo Akademii nauk Armianskoi SSR [in Russian].
Բախչինեան, Ա., & Մատթեոսեան, Վ. (2007). Շամախեցի պարուհին. Արմէն Օհանեանի կեանքը եւ գործը *[Shamakhan dancer: life and work of Armen Ohanyan]*. Գրականութեան եւ եւ արուեստի թանգարանի հրատ [in Armenian].

ТАНЕЦЬ У МІЖДИСЦИПЛІНАРНІЙ ПЛОЩИНІ

ТАНЕЦ В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ ПЛОСКОСТИ

DANCE IN THE INTERDISCIPLINARY PLANE

УДК 796:793.3
DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7646.3.1.2020.203958

ОСОБЛИВОСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ В СПОРТІ

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

Мета дослідження – з'ясувати особливості хореографічної підготовки в спорті та виявити відмінності в роботі тренера-хореографа й педагога хореографічних дисциплін. **Методологія** дослідження ґрунтується на теоретичному аналізі науково-методичної та спеціальної літератури, систематизації практичного матеріалу та власного досвіду роботи в цій галузі, вивченні широкого кола емпіричних досліджень з теорії, методики й практики хореографії і техніко-естетичних видів спорту. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше визначено особливості хореографічної підготовки спортсменів, які повинні знайти своє відображення в методиці підготовки тренера-хореографа, обґрунтовано необхідність розроблення навчальної літератури зі спортивної хореографії та запропоновано навчальний посібник для забезпечення навчального процесу у вітчизняній вищій школі, написаний українською мовою. **Висновки**. Особливості хореографічної підготовки в техніко-естетичних видах спорту, а також відмінності в роботі тренера-хореографа й педагога хореографічних дисциплін свідчать, що процес підготовки спортсменів повинен відповідати вимогам правил змагань, тенденціям розвитку і специфіці спортивної діяльності. Знання особливостей хореографічної підготовки в спорті є необхідною умовою підготовки кваліфікованих тренерів-хореографів, які будуть працювати в спорті. На основі аналізу науково-методичної та спеціальної літератури, власного досвіду багаторічної роботи в цій галузі був написаний навчальний посібник «Хореографія в спорті» (видавництво «Олімпійська література», Київ), призначений для студентів закладів вищої спортивної та хореографічної освіти, тренерів і хореографів з техніко-естетичних видів спорту, педагогів-хореографів.

Ключові слова: *хореографія; спорт; техніко-естетичні види; хореографічна підготовка; тренер-хореограф.*

ОСОБЕННОСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ В СПОРТЕ

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 – выяснить особенности хореографической подготовки в спорте и выявить отличия в работе тренера-хореографа и педагога хореографических дисциплин. **Методология исследования** базируется на теоретическом анализе научно-методической и специальной литературы, систематизации практического материала и собственного опыта работы в данной области, изучении широкого круга эмпирических исследований по теории, методике и практике хореографии и технико-эстетических видов спорта. **Научная новизна** статьи заключается в том, что впервые выделены особенности хореографической подготовки спортсменов, которые должны найти свое отображение в методике подготовки тренера-хореографа, обоснована необходимость разработки учебной литературы по спортивной хореографии и предложено учебное пособие для обеспечения учебного процесса в отечественной высшей школе, написанное на украинском языке. **Выводы**. Особенности хореографической подготовки в технико-эстетичных видах спорта, а также отличия в работе тренера-хореографа и педагога хореографических дисциплин свидетельствуют о том, что процесс подготовки спортсменов должен отвечать требованиям правил соревнований, тенденциям развития и специфике спортивной деятельности. Знания особенностей хореографической подготовки в спорте является необходимым условием подготовки квалифицированных тренеров-хореографов, которые будут работать в спорте. На

FEATURES OF CHOREOGRAPHIC TRAINING IN SPORTS

Valentyna Sosina,
PhD in Pedagogy
(Cadidate of Sciences in Pedagogy), Professor,
Lviv State University of Physical Culture
named after Ivan Boberskyi,
Lviv, Ukraine,
https://orcid.org/0000-0003-4866-532X,
valentina.sosina@gmail.com

The purpose of the research is to determine the features of choreographic training in sports and to identify differences in the work of the trainer-choreographer and teacher of choreographic disciplines. **Methodology**. The research methodology is based on a theoretical analysis of scientific, methodological and specialized literature, systematization of practical material and own experience in this field, the study of a wide range of empirical research in the theory, methodology and practice of choreography and technical and aesthetic sports. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the article lies in the fact that for the first time the features of the choreographic training of athletes that should be reflected in the training methodology of the trainer-choreographer are highlighted, the need for the development of educational literature on sports choreography is substantiated, and a training manual for the educational process in the national higher school, written in the Ukrainian language. **Conclusions.** Peculiarities of choreographic training in technical and aesthetic sports, as well as differences in the work of the trainer-choreographer and teacher of choreographic disciplines indicate that the process of training athletes must meet the requirements of the rules of the competition, development trends and the specifics of sports activities. Knowledge of the features of choreographic training in sports is a prerequisite for the training of qualified trainers-choreographers who will work in sports. Based on the analysis of scientific, methodological and specialized literature, their own experience of many years of work in this area, the textbook "Choreogra-

основании анализа научно-методической и специальной литературы, собственного опыта многолетней работы в этой области было написано учебное пособие «Хореография в спорте» (издательство Киев «Олимпийская литература»), предназначенный для студентов высшего спортивного и хореографического образования, тренеров и хореографов по технико-эстетическим видам спорта, педагогов-хореографов.

Ключевые слова: *хореография; спорт; технико-эстетические виды; хореографическая подготовка; тренер-хореограф.*

phy in Sport" (Kyiv publishing house "Olympic Literature") was written, intended for students of higher sports and choreographic education, trainers and choreographers in technical and aesthetic sports, teachers-choreographers.

Keywords: *choreography; sport; technical and aesthetic types; choreographic preparation; coach-choreographer.*

Актуальність теми дослідження. Значення хореографічної підготовки у вдосконаленні виконавчої майстерності спортсменів вже давно визнано у світі. В цілому фахівці визначають хореографічну підготовку як систему, котра виконує технічну, спеціально-фізичну, естетичну, освітню функції, а також відзначають її роль у композиційному вирішенні спортивних вправ (Сосина, 2009; Лисицкая, 2018).

Проблема хореографічної підготовки становить одну з актуальних у системі спортивного удосконалення. Сутність її полягає у виборі адекватних засобів і методів підготовки спортсменів, особливостей їх застосування залежно від специфіки спортивної діяльності, відмінностей методики підготовки артистів балету та спортсменів (Морель, 1971; Васильев, 2002; Шипилина, 2004; Румба, 2006). Використовуючи надбання класичної, народно-сценічної, сучасної хореографії, спортивні хореографи перш за все повинні бути добре обізнаними в тонкощах конкретного виду спорту (Румба, 2006; 2013). Комплексне використання різноманітних засобів хореографії та елементів спорту буде лише тоді ефективним, коли тренер-хореограф добре знатиме основи хореографії й ураховуватиме тенденції розвитку, правила змагань та особливості виду спорту (Чередняков, 2008; Сосина, 2009; Лисицкая, 2018). Саме це й обумовило необхідність проведення досліджень і підготовки навчального посібника зі спортивної хореографії, у якому чітко виділені особливості хореографічної роботи тренера-хореографа, який працює у різних видах спорту, пов'язаних з мистецтвом руху.

Узагальнюючи напрацювання відомих фахівців, які працюють у цій галузі, а також використовуючи власний досвід діяльності в спорті та хореографії, було здійснено спробу розглянути окремі питання методики хореографічної підготовки в різних видах спорту.

У техніко-естетичних видах спорту, пов'язаних з проявом культури рухів, хореографічна підготовка стала невід'ємним складником процесу підготовки спортсменів від новачків до майстрів високого класу (Винер-Усманова и др., 2015;

Сосина, 2009; Лисицкая, 2018). Головна мета хореографічної підготовки в спорті – це виховання культури рухів, а також артистичності та виразності.

Культура рухів або рухова культура – це розуміння співрозмірності рухів і залежності якості виконання фізичних вправ від рівня розвитку м'язової сили, швидкості, витривалості, спритності та інших параметрів моторної діяльності, від розташування частин тіла в просторі і часі, раціонального використання спортивного майданчика, оптимального застосування засобів виразності, співвідношення високих і низьких положень тіла, симетричних і асиметричних поз, сформованості статичної та динамічної постави (Коренберг, 1972).

Отже, хореографічна підготовка, яка із самого початку свого впровадження в спорт слугувала вихованню культури рухів, сьогодні стала невід'ємним складником навчально-виховного процесу спортсменів. Саме тому підготовка кваліфікованих тренерів-хореографів, здатних не тільки грамотно проводити заняття хореографією зі спортсменами, але й поставити яскраву емоційну композицію, що буде відповідати всім вимогам виду спорту і законам балетмейстерської діяльності, є актуальним питанням, що вимагає невідкладного вирішення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проведений аналіз науково-методичної та спеціальної літератури свідчить, що за останній час питання хореографічної підготовки в спорті та підготовки кваліфікованих тренерів-хореографів порушувалося неодноразово (Савельева, 1997; Румба, 2013; Винер-Усманова и др., 2015). У різних техніко-естетичних видах спорту гостро стоїть питання якісної хореографічної освіти спортсменів або кваліфікованого навчання танцюристів основам спортивної діяльності, оволодіння вміннями постановки змагальних програм з урахуванням особливостей і тенденцій розвитку виду спорту (Морель, 1971; Сосина, 2009; Румба, 2013; Лисицкая, 2018).

На основі аналізу науково-методичної літератури, аналізу змісту програм з хореографічної підготовки для дитячих спортивних шкіл з художньої та спортивної гімнастики, акробатики, фігурного катання, програм для хореографічних шкіл, а також педагогічних спостережень і власного досвіду роботи в цьому напрямку була здійснена спроба розглянути особливості хореографічної підготовки спортсменів, методику проведення занять, етапи хореографічної підготовки в спорті та ін.

Мета дослідження – з'ясувати особливості хореографічної підготовки в спорті та відмінності в роботі тренера-хореографа й педагога хореографічних дисциплін.

Виклад основного матеріалу. У процесі дослідження було ретельно проаналізовано особливості хореографічної підготовки в техніко-естетичних видах спорту, які дали змогу розробити методичні рекомендації для тренерів-хореографів і які повинні враховуватися в процесі підготовки спортсменів.

До них належать:

1. *Дефіцит часу* на проведення хореографічної роботи в техніко-естетичних видах спорту, обумовлений багатогранністю спортивної підготовки, де хореографія є лише однією зі складників у системі багаторічного вдосконалення спортивної майстерності поруч із технічною, фізичною, психологічною, морально-вольовою, тактичною, естетичною, теоретичною, функціональною та іншими видами підготовки.

2. Рання спеціалізація дітей, які відбираються до занять спортом, що впливає на методику та організацію проведення занять, вибір засобів та методичних прийомів їх застосування. Це накладає певний відбиток на весь процес навчання спортсменів, особливо на вибір засобів і методів спортивної підготовки, у тому числі й хореографічної. Рання спеціалізація в спорті веде до скорочення терміну досягнення майстерності.

3. *Систематичне ускладнення спортивних програм*, що стимулюється правилами змагань. У правилах змагань з різних техніко-естетичних видів спорту, що змінюються кожний олімпійський цикл, відбувається постійне підвищення вимог до складності, включення оригінальних, ризикованих елементів, які повинні виконуватися у зв'язках, комбінаціях або «каскадом». З одного боку, це стимулює розвиток спорту, а з другого – ставить особливі, складні вимоги до процесу підготовки спортсменів. Разом з тим підвищуються вимоги і до прояву артистичності, і до створення яскравих, оригінальних композицій, котрі насичені емоційним змістом.

4. *Методичні особливості занять* хореографією зі спортсменами, які обумовлені правилами змагань і тенденціями розвитку кожного конкретного виду спорту, впливають на методику проведення хореографічної підготовки. Однак методика проведення занять зі спортсменами буде ефективною лише тоді, коли вона комплексно включатиме елементи класичного, народно-сценічного, сучасного і бального танців, вправи художньої гімнастики, різновиди ходьби і бігу, елементи вільної пластики, акробатичні вправи, рухливі й музичні ігри, імпровізацію, пантоміму, елементи класифікаційних програм та інші.

5. *Змагальна діяльність спортсменів* також може бути віднесена до особливостей діяльності в спорті, характеризувати відмінності між спортом і мистецтвом хореографії, що визначають специфіку планування, тренування і контролювання цієї діяльності. Для кожного техніко-естетичного виду спорту розробляється календар змагань, у якому за принципом наростання масштабності або важливості розташовуються усі заходи, пов'язані з підготовкою до них і реалізацією спортивного результату безпосередньо в умовах змаганнях. Відповідно до них тренер і тренер-хореограф планують усю свою діяльність таким чином, щоб підвести спортсмена в найкращій спортивній формі до головних змагань.

6. *Засоби виразності*. Головним засобом розвитку виразності і в балеті, і в спорті є класичний танець. Однак способи прояву виразності у спортсменів та артистів балету різні, їх не можна уподібнювати і змішувати. Безсловесна мова хореографії відрізняється і за своєю тематикою, і за технікою виконання основних елементів. У класичному танці існує мова положень тіла, поз, жестів, пантоміми та імітації дії, які є одними з давніх засобів виразності хореографічного твору, передавання його сюжету. В техніко-естетичних видах спорту жест насамперед розрахований на створення зовнішньої ефектності, його мета – надати яскравості та насиченості виступу спортсмена.

7. *Спортивний стиль виконання* відбивається не тільки на позиціях рук, ніг, тулуба, але й на манері виконання багатьох рухів. Особливості спортивного стилю знайшли своє відображення й у техніці виконання багатьох спортивних і хореографічних елементів. Удосконалення спортивних елементів, ускладнення і поява

нових хореографічних вправ вимагає зміни традиційного уявлення про раціональну техніку їх виконання та наближення до сучасних моделей.

8. *Класичний екзерсис* для спортсменів, зберігаючи свою загальну структуру, може дещо змінюватись залежно від завдань або періоду підготовки спортсменів. Спортивна підготовка, згідно з теорією багаторічного спортивного вдосконалення, має чітко сплановану структуру, яка залежить від календаря змагань. У річному циклі підготовки виділяють три періоди – підготовчий, змагальний і перехідний, у кожному з яких роль хореографічної підготовки дещо інша. Це має відобразитися й на методиці хореографічної підготовки.

9. *Амплітудність і розтяжка.* Ще зовсім недавно артисти балету не мали такої розтяжки, яка вимагалася в деяких видах спорту, а «балетний крок» (висота підйому ноги у виворотному положенні по основних напрямках) обмежувався індивідуальними можливостями танцюриста. Сучасні вимоги до прояву гнучкості суттєво зросли і в спорті, і в хореографії. Причому прояв максимальної гнучкості став прерогативою не тільки жіночих, але й чоловічих партій.

10. *Різноманітність видів уроків.* Однією з важливих особливостей спортивної хореографії є різноманітність видів уроків, які зустрічаються лише в спорті. Специфіка спортивної діяльності в техніко-естетичних видах спорту в умовах дефіциту часу часто диктує необхідність проведення комплексних уроків, у яких можна враховувати ці особливості (наприклад, «школа предмету» в художній гімнастиці, хореографія на колоді – у спортивній гімнастиці; хореографія біля бортика басейну в синхронному плаванні).

11. Виворотність. Якщо в мистецтві хореографії виворотність виховують цілеспрямовано, то в спорті виворотні позиції ніг найчастіше використовують переважно на уроках хореографії. Часто використання виворотних позицій ніг не тільки не допомагає правильному виконанню спортивних вправ, але й вступає з ним усупереч. Домагатися такої виворотності в більшості техніко-естетичних видах спорту не тільки не доцільно, але й шкідливо, оскільки може сприяти утворенню негативної рухової навички, яка буде перешкоджати виконанню спортивних елементів.

12. *Синхронність.* Система хореографічної підготовки зі спортсменами в групових видах спорту повинна враховувати потребу в узгодженій синхронній роботі, що є одним із критеріїв майстерності та високо оцінюється суддями. Тому під час проведення хореографічної розминки, екзерсису біля опори або посеред залу, стрибкової та поворотної підготовки необхідно виховувати у спортсменів уміння виконувати хореографічні рухи з однаковими зусиллями, амплітудою, темпом і ритмом.

13. *Особливості екіпіровки і обладнання*. Спортивне взуття, м'яке або жорстке покриття, килими з амортизацією також наклали свій відбиток на техніку виконання багатьох хореографічних вправ: поворотів, стрибків, рівноваг, нахилів. Тому не можна перенести методику навчання цим вправам зі сцени, наприклад, на гімнастичний килим і навпаки без урахування біомеханічних особливостей їх виконання в різних умовах

На основі виконаного дослідження було написано навчальний посібник «Хореографія в спорті» (Сосіна, 2019), де в чотирьох розділах тексту розкрито зміст хореографічної підготовки в спорті, розглянуто питання щодо історії, функцій,

засобів, етапів, методичних особливостей занять та методики професійної підготовки спортивного хореографа. Спеціальний розділ присвячено особливостям хореографічної підготовки в тринадцяти різних видах спорту, наведено приклади уроків хореографії на основі елементів народно-сценічного, бального, сучасного танцю, елементів вільної пластики, а також приклади різновидів стрибків, поворотів і піруетів, засобів розвитку гнучкості.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше виділені особливості хореографічної підготовки спортсменів, які повинні знайти своє відображення в методиці підготовки тренера-хореографа; обґрунтовано необхідність розроблення навчальної літератури зі спортивної хореографії та запропоновано навчальний посібник для забезпечення навчального процесу у вітчизняній вищій школі, написаний українською мовою.

Висновки. Вивчивши особливості хореографічної підготовки в техніко-естетичних видах спорту, а також виявивши відмінності в роботі тренера-хореографа та педагога хореографічних дисциплін, можна констатувати, що хореографічна підготовка є невід'ємним складником тренувального процесу спортсменів, а в її основі лежить класичний екзерсис, який разом з іншими засобами хореографії повинен відповідати вимогам правил змагань, тенденціям розвитку і специфіці спортивної діяльності кожного окремого виду спорту. Знання особливостей хореографічної підготовки в спорті є необхідною умовою підготовки кваліфікованих тренерів-хореографів, які будуть працювати в спорті. На основі аналізу науково-методичної та спеціальної літератури, власного досвіду багаторічної роботи в цій галузі був написаний навчальний посібник «Хореографія в спорті» (видавництво «Олімпійська література», Київ) (Сосіна, 2019), призначений для студентів закладів вищої спортивної та хореографічної освіти (коледжів, академій, інститутів, університетів), тренерів і хореографів з техніко-естетичних видів спорту, педагогів-хореографів.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

Васильев, О. (2002). «Выворотность» как способ расширения топологии пространства движения. *Физическая культура: воспитание, образование, тренировка*, 4, 47-49.

Винер-Усманова, И., Крючек, Е., Медведева, Е., & Терехина, Р. (2015). *Теория и методика художественной гимнастики: Артистичность и пути её формирования.* Спорт.

Коренберг, В. (1972). Заметки о культуре движений. В Гимнастика (Вып. 2, с. 14-18). Физкультура и спорт.

Лисицкая, Т. (2018). *Хореография в гимнастике.* Юрайт.

Морель, Ф. (1971). *Хореография в спорте*. Физкультура и спорт.

Румба, О. (2006). Н*ародно-характерная хореография в системе подготовки специалистов по гимнастике и танцам на паркете.* (Автореферат диссертации кандидата педагогических наук). Санкт-Петербургский государственный университет физической культуры имени П. Ф. Лесгафта, Санкт-Петербург.

Румба, О. (2013). *Основы хореографической грамотности в художественной гимнастике.* ЛитКараВан.

Савельева, Л. (1997). *Подготовка тренеров-хореографов по спортивнойгимнастике на основе комплексного анализа вольных упражнений.* (Автореферат диссертации кандидата

педагогических наук). Санкт-Петербургская государственная академия физической культуры имени П. Ф. Лесгафта, Санкт-Петербург.
Сосина, В. (2009). *Хореография в гимнастике.* Олимпийская литература.
Сосіна, В. (2019). *Хореографія в спорті.* Олімпійська література.
Чередникова, А. (2008). *Имидж педагога-хореографа и проблемы его формирования.* ВЛАДОС.
Шипилина, И. (2004). Хореография в спорте. Феникс.

REFERENCES

Cheredniakova, A. (2008). *Imidzh pedagoga-khoreografa i problemy ego formirovaniia [The image of the teacher-choreographer and the problems of its formation]*. VLADOS [in Russian].
Korenberg, V. (1972). Zametki o kulture dvizhenii [Movement Culture Notes]. In *Gimnastika [Gymnastics]* (Iss. 2, pp. 14-18). Fizkultura i sport [in Russian].
Lisitckaia, T. (2018). *Khoreografiia v gimnastike [Choreography in gymnastics].* Iurait [in Russian].
Morel, F. (1971). *Khoreografiia v sporte [Choreography in sports]*. Fizkultura i sport [in Russian].
Rumba, O. (2006). *Narodno-kharakternaia khoreografiia v sisteme podgotovki spetcialistov po gimnastike i tantcam na parkete [Folk-characteristic choreography in the system of training specialists in gymnastics and dance on the floor]*. (Abstract of PhD Dissertation). Lesgaft State University of Physical Education, St. Petersburg [in Russian].
Rumba, O. (2013). *Osnovy khoreograficheskoi gramotnosti v khudozhestvennoi gimnastike [Fundamentals of choreographic literacy in rhythmic gymnastics].* LitKaraVan [in Russian].
Saveleva, L. (1997). *Podgotovka trenerov-khoreografov po sportivnoi gimnastike na osnove kompleksnogo analiza volnykh uprazhnenii [Training of choreographers in gymnastics based on a comprehensive analysis of floor exercises]*. (Abstract of PhD Dissertation). Lesgaft State Academy of Physical Education, St. Petersburg [in Russian].
Shipilina, I. (2004). *Khoreografiia v sporte [Choreography in sports]*. Feniks [in Russian].
Sosina, V. (2009). *Khoreografiia v gimnastike [Choreography in gymnastics].* Olimpiiskaia literatura [in Russian].
Sosina, V. (2019). *Khoreohrafiia v sporti [Choreography in sports]*. Olimpiiska literatura [in Ukrainian].
Vasilev, O. (2002). "Vyvorotnost" kak sposob rasshireniia topologii prostranstva dvizheniia ["Eversion" as a way to expand the topology of the space of motion]. *Fizicheskaia kultura: vospitanie, obrazovanie, trenirovka*, *4*, 47-49 [in Russian].
Viner-Usmanova, I., Kriuchek, E., Medvedeva, E., & Terekhina, R. (2015). *Teoriia i metodika khudozhestvennoi gimnastiki: Artistichnost i puti ee formirovaniia [Theory and methodology of rhythmic gymnastics: Artistry and the ways of its formation]*. Sport [in Russian].

УДК 796.011.7:793.3
DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7646.3.1.2020.203964

ХОРЕОГРАФІЯ ЯК КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНИЙ КОМПОНЕНТ РОЗРОБКИ ЗМАГАЛЬНИХ ПРОГРАМ ТЕХНІКО-ЕСТЕТИЧНИХ ВИДІВ СПОРТУ

Ситченко Катерина Володимирівна,
викладачка,
Харківська державна академія культури,
Харків, Україна,
https://orcid.org/0000-0003-2807-1356,
oxyd2011@mail.ru

Мета статті – виявити роль хореографії як культурно-естетичного компонента підготовки та виступів спортсменів техніко-естетичних видів спорту. **Методологія дослідження** ґрунтується на теоретичному аналізі наукової й методичної літератури, емпіричного матеріалу; систематизації та класифікації джерел, відомостей та ін.; мистецтвознавчому аналізі змагальних програм у техніко-естетичних видах спорту крізь призму хореографії. **Наукова новизна** полягає у проведенні комплексного аналізу естетичної ролі хореографії у створенні змагальних програм у техніко-естетичних видах спорту; доведенні, що драматургічні та художньо-виражальні засоби хореографії є підґрунтям для створення змагальної програми в будь-якій дисципліні техніко-естетичних видів спорту. **Висновки**. Залучення хореографії до спортивних програм техніко-естетичного спрямування має не лише методичний, а й культурно-естетичний аспект. Виражальні засоби хореографії допомагають розвинути в спортсменів танцювальність, музикальність, емоційність, розкривають індивідуальні артистичні риси виконавців і в цілому сприяють підвищенню рівня виконавської майстерності спортсменів. Хореографічна композиція, побудована за всіма правилами драматургії (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка, фінал) є підґрунтям для створення змагальної програми в будь-якій дисципліні техніко-естетичних видів спорту. Її побудові слугує все різноманіття видів хореографічного мистецтва (класичний, народний, бальний, сучасний та ін. танці), органічно поєднаних із специфікою спорту. Закінчена змагальна програма має бути видовищною і виразною, відповідати вимогам узгодженості вправ з характером музики, мати оригінальні спортивні елементи й танцювальну «лексику», підкреслювати артистичність спортсменів, синхронність їх командного виступу.

***Ключові слова*:** *хореографія та спорт; техніко-естетичні види спорту; танець.*

ХОРЕОГРАФИЯ КАК КУЛЬТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ РАЗРАБОТКИ СОРЕВНОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ ТЕХНИКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВИДОВ СПОРТА

Ситченко Екатерина Владимировна,
преподаватель,
Харьковская государственная академия культуры,
Харьков, Украина,
https://orcid.org/0000-0003-2807-1356,
oxyd2011@mail.ru

Цель статьи – выявить роль хореографии как культурно-эстетического компонента подготовки и выступлений спортсменов технико-эстетических видов спорта. **Методология исследования** основана на теоретическом анализе научной и методической литературы, эмпирического материала; систематизации и классификации источников, сведений и др.; искусствоведческом анализе соревновательных программ в технико-эстетических видах спорта сквозь призму хореографии. **Научная новизна** заключается в проведении комплексного анализа эстетической роли хореографии в создании соревновательных программ в технико-эстетических видах спорта; доказательстве, что драматургические и художественно-выразительные средства хореографии являются основой для создания соревновательной программы в любой дисциплине технико-эстетических видов спорта. **Выводы**. Привлечение хореографии в спортивные программы технико-эстетического направления имеет не только методический, но и культурно-эстетический аспект. Выразительные средства хореографии помогают развить у спортсменов танцевальность, музыкальность, эмоциональность, раскрывают индивидуальные артистические черты исполнителей и в целом способствуют повышению уровня исполнительского мастерства спортсменов. Хореографическая композиция, построен-

CHOREOGRAPHY AS A CULTURAL AND AESTHETIC COMPONENT OF COMPETITION PROGRAMS' DEVELOPMENT OF TECHNICAL AND AESTHETIC SPORTS

Kateryna Sytchenko,
lecturer,
Kharkiv State Academy of Culture,
Kharkiv, Ukraine,
https://orcid.org/0000-0003-2807-1356,
oxyd2011@mail.ru

The purpose of the article is to identify the role of choreography as a cultural and aesthetic component of the preparation and performances of athletes of technical and aesthetic sports. **Methodology.** The research methodology is based on a theoretical analysis of scientific and methodological literature, empirical material; systematization and classification of sources, information, etc.; art analysis of competitive programs in technical and aesthetic sports through the prism of choreography. **The scientific novelty** consists in conducting a comprehensive analysis of the aesthetic role of choreography in creating competitive programs in technical and aesthetic sports; proving that the dramatic and artistic expressive means of choreography are the basis for creating a competitive program in any discipline of technical and aesthetic sports. **Conclusions**. The involvement of choreography in sports programs of technical and aesthetic direction has not only a methodological but also a cultural and aesthetic aspect. The expressive means of choreography help to develop athletes' danceability, musicality, emotionality, reveal the individual artistic features of the performers and, as a whole, increase the level of performing skills of the athletes. The choreographic composition, built according to all the rules of drama (exposition, set-up, development of action, climax, denouement, ending) is the basis for creating a competitive

ная по всем правилам драматургии (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, финал) является основой для создания соревновательной программы в любой дисциплине технико-эстетических видов спорта. Ее построению служит все многообразие видов хореографического искусства (классический, народный, бальный, современный и др. танцы), органично сочетающихся со спецификой спорта. Законченная соревновательная программа должна быть зрелищной и выразительной, отвечать требованиям согласованности упражнений с характером музыки, иметь оригинальные спортивные элементы и танцевальную «лексику», подчеркивать артистичность спортсменов, синхронность их командного выступления.

Ключевые слова: *хореография и спорт; технико-эстетические виды спорта; танец.*

program in any discipline of technical and aesthetic sports. Its construction is the whole variety of types of choreographic art (classical, folk, ballroom, modern and other dances), organically combined with the specifics of sports. The completed competitive program should be spectacular and expressive, meet the requirements of consistency of exercises with the nature of music, have original sports elements and dance "vocabulary", emphasize the artistry of athletes, the synchronism of their team performance.

Keywords: *choreography and sport; technical and aesthetic sports; dance.*

Актуальність теми дослідження. Взаємодія спорту й мистецтва має давнє історичне коріння, яке бере свій початок від світоглядних концепцій стародавніх греків, котрі, як відомо, наполягали на поєднанні спорту з естетикою мистецтва та філософією задля виховання досконалої, усебічно розвиненої людини. У проблемному полі сучасної науки знаходяться техніко-естетичні види спорту (художня гімнастика, фігурне катання, синхронне плавання, естетична гімнастика, акробатичний рок-н-рол, спортивні танці на паркеті й ін.), де хореографічний компонент відіграє значну роль в підготовці та виступах спортсменів. З'ясування специфіки естетичного крізь призму хореографії в цих видах спорту є однією з актуальних проблем.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Можна вести мову про диференціацію наукових зацікавлень авторів досліджень відповідно до спортивних дисциплін. Зокрема виявленню ролі хореографії в гімнастичних та танцювальних видах спорту присвячено праці Г. Артем'єва та Т. Мошенської (2018), О. Румби (2006) й ін., у художній гімнастиці – С. Борисенко (2000), І. Вінер-Усманової, О. Крючек, О. Медведєвої та Р. Терехіної (Винер-Усманова и др., 2015) й ін., в естетичній гімнастиці – С. Жигарєвої (Жигарева, 2017) та ін., у спортивній гімнастиці – М. Сучиліна (Сучилин, 2008) й ін., у синхронному плаванні – М. Максимової (2017) та ін., в акробатичному рок-н-ролі – Л. Луценко (2002), В. Терехина, О. Медведєвої, О. Крючек та М. Баранова (Терехин и др., 2015) й ін., в аеробіці – В. Тодорової (2018) та ін. Теорії, історії й загальним аспектам адаптації хореографії до навчально-тренувальної діяльності спортсменів присвячено дослідження О. Головка (2011), Т. Мостової, І. Дегтярьова та Т. Дьомочкіної (Мостовая и др., 2017), В. Сосіної (2018), І. Шипіліної (Шипилина, 2004) й ін. Однак у зазначених працях

лише побіжно розглядається естетичне значення власне хореографії для розробки змагальних програм техніко-естетичних видів спорту.

Мета статті – виявити роль хореографії як культурно-естетичного компонента підготовки та виступів спортсменів техніко-естетичних видів спорту.

Виклад основного матеріалу. Культурно-естетичний ефект від виступу спортсменів на змаганнях є важливим компонентом професійної діяльності в техніко-естетичних видах спорту. Досягненню цього ефекту сприяє не лише досконала фізична підготовка учасників змагань, а й упровадження лексичних елементів та драматургічних канонів хореографічного мистецтва в побудову спортивних виступів.

Варто наголосити, що переважній більшості техніко-естетичних видів спорту притаманна наявність двох видів програм – обов'язкової та довільної. Перша програма містить елементи та фігури, які демонструються у суворій відповідності встановленим правилам; друга – вправи за вибором спортсмена й тренера, в яких яскраво проявляється індивідуальність виконавця, його художній смак і музикальність; отже, на перший план виходить культурно-естетичний аспект виступу – краса і гармонійність рухів, їхня єдність з музикою.

Фундатором обох програм, як правило, є хореограф, який створює танцювальне тло спортивної композиції. Головним його завданням стає органічне поєднання художнього й спортивного без переобтяження першим або другим. Адже, з одного боку, дух змагання зобов'язує хореографа насичувати композицію найскладнішими спортивними елементами, а з іншого – він має провести через всю програму змістовну художню лінію. Створити необхідні умови для об'єднання цих двох, часом суперечливих, складників допомагає музика та вдало підібрана структурна побудова спортивного виступу.

Підґрунтям для створення спортивних програм у техніко-естетичних видах спорту слугує різноманіття всіх форм хореографічного мистецтва: класичний, народно-сценічний, характерний, сучасний та ін. танці. Значне місце в роботі над змагальною програмою відведено естрадності, а саме: видовищності та розкриттю яскравої індивідуальності виконавців у цих композиціях.

У водних видах спорту досягнення особливого культурно-естетичного ефекту потребує композиційна програм із синхронного плавання. За кількістю учасників композиції в цьому виді спорту розподіляються на сольну, дуетну та групову (до восьми осіб). У самостійний вид виділяються показові виступи, які вводять у програму спортивних свят. Із позиції спортивних вимог програма синхроністів поділяється на технічну (обов'язкову) й довільну. Перша містить виконання заздалегідь розроблених фігур у суворій відповідності встановленим правилам. Друга програма будується на різноманітних вправах, підібраних за індивідуальним вибором тренера, хореографа й спортсменів. Саме в ній поряд із спортивним демонструється високий культурно-естетичний результат виступу – краса й гармонійність рухів, їхня єдність із музикою.

Варто наголосити, що, незважаючи на вирішальну думку тренера стосовно побудови композиції, хореограф не обмежений у творчій роботі щодо структури та художнього змісту програми. Саме він обирає необхідне пластичне рішення танцю на воді згідно з жанром, драматургією і національним колоритом музики,

що, своєю чергою, покращує виразність рухів, яскравіше виявляє індивідуальні здібності спортсменів, розкриває їхній образний потенціал.

Насамперед хореографом оцінюється хронометраж музичного супроводу, приділяється значна увага розміру й ритмічним акцентам, адже лише за умов повного оволодіння темпом певного музичного фрагменту спортсмени здатні досягти цілковитої гармонії у спортивно-танцювальній композиції. Для синхронного плавання важливою є також рівномірність музичного супроводу, яка має відповідати характеру плавальних рухів. Так, частота рухів плавчинь у середньому дорівнює одному руху в секунду (наприклад, саме такий темп мають мелодії вальсу, мазурки (3/4), гавоту, танго (4/4), польки (2/4) тощо). Наголоси і фрази музичного твору мають бути простими й легкими за розпізнаванням. Варто враховувати й те, що рухи краще виконувати під знайомі мотиви з нескладним оркеструванням. Вправи, пов'язані з музичною динамікою, треба будувати на різних динамічних відтінках мелодії. Зміни в характері рухів відповідно до сили звучання музики сприяють особливій виразності елементів, різноманіттю їхнього емоційного забарвлення. Наприклад, у місцях слабого звучання (piano) рухи мають спокійний, поміркований характер, а в місцях гучного звучання (forte) – жвавіший.

Програмний музичний матеріал, який містить розвиток музичної теми, дає спортсменам змогу показати свою майстерність у вигіднішому світлі. Варто звертати увагу на такі музичні п'єси або фрагменти творів, у яких зміна темпоритмічних характеристик вдало відповідає розподілу частин спортивної програми. Наголосимо, що можливе також використання окремих частин з кількох музичних творів (одного або кількох композиторів), поєднаних у єдину фонограму. У найкращих своїх варіантах фонограма – це низка фрагментів, на кожен з яких накладається підбір рухових елементів. Водночас наявність цілісної драматургії є ключовою вимогою до фонограми. У музиці має яскраво проявлятися експозиція образу, його розробка, кульмінація й розв'язка у фіналі. Все це демонструється у стислому відрізку часу в контрастних темпових епізодах, де, крім художнього завдання, на перший план виходять технічні можливості спортсменів. Зауважимо, що інколи підбір музичних уривків сприяє навіть кращому розкриттю індивідуальностей виконавців, ніж використання однієї трьох-чотирьох хвилинної купюри. За умов змонтованої фонограми простіше розподілити моменти демонстрації необхідної кількості фігур, комбінацій, статичних поз. Внаслідок цього враження від програми значно покращується. Існує ще один, імовірно, найідеальніший спосіб підбору музичного матеріалу – використання твору, спеціально написаного композитором. Безумовно, останній вимагає великої творчої роботи і може бути призначений лише для спортсменів найвищого класу. У такому разі хореограф заздалегідь розробляє композицію, розставляє в ній необхідні фігури, комбінації й елементи, вибудовує динаміку програми відповідно до умов реалізації технічної та функціональної підготовки спортсменів. Композитор, ураховуючи цю «партитуру», пише певну музичну форму (Белоковский, 1985, с. 83–84).

Досягненню високого спортивного й культурного-естетичного ефекту від виступу синхроністів сприяє правильна оцінка співвідношення можливостей спортсменів і виразних засобів оркестрування. Наприклад, на тлі багатоголосного звучання симфонічного оркестру рухи виконавиці-одиначки у великому прямокутнику басейну виглядатимуть відчайдушною спробою спортсменки приверну-

ти до себе суддівську увагу. Тому, підбираючи музичні твори в синхронному плаванні для одиночної програми віддають перевагу музичним творам, написаним для одного інструмента. І навпаки, переконливішим виглядає виступ спортсменок, у якому досягнуто цілісне художнє враження завдяки діалогу музичного супроводу й кількісного складу виконавців. Проте не можна вважати вдалим захоплення винятково танцювальною музикою, особливо для солісток. Така музика створюється для конкретних сценічних умов, і тому спортсменкам у воді не завжди вдається передати відповідний темп, ритм і характер рухів у танці. Крім того, однопланова за призначенням музика розважального жанру може спровокувати монотонну побудову танцювальних комбінацій (Белоковский, 1985, с. 87).

З'ясовуючи особливості композиційної побудови виступів у синхронному плаванні, варто наголосити, що обов'язкова програма складається з виконання фігур, кількість і черговість яких визначається правилами змагань. Щоб спортсмени змогли виконати будь-які запропоновані фігури, вони мають знати всі їхні можливі комбінації. Щонайменше нараховується тридцять шість фігур, розподілених на шість серій. Кожна серія містить фігури з чотирьох груп, крім того, додаються дві фігури з великим коефіцієнтом складності. Серія фігур визначається в результаті жеребкування за вісімнадцять годин до початку змагань. Отже, спортсмени не мають часу для розучування, а обмежуються лише повторенням заздалегідь відпрацьованих позицій, рухів і способів переміщень (Белоковский, 1985, с. 11-14).

Зовсім інше, переважно художнє «навантаження», спортсмени отримують у довільній композиції. Остання починається з моменту ввімкнення фонограми за сигналом помічника судді або старшого арбітра на бортику басейну або безпосередньо у воді. Рухи на бортику басейну відіграють далеко не останню роль у створенні попереднього культурно-естетичного враження про гармонійність всієї композиції. У ці короткі миті оцінюється хореографічна підготовка спортсменок, їхній костюм, артистизм та оригінальність входження у воду. Рухи на бортику басейну за пластикою й манерою виконання мають відповідати характеру основної теми довільної програми. Це експозиція – перший розділ рухів, що містить виклад основного тематичного матеріалу, поданий короткими хореографічними прийомами. Тут можуть бути застосовані пози для пар і груп, підтримки типу партерних підтримок у балеті, танцювальні рухи, елементи пантоміми і акробатичні вправи. Завершуються рухи на бортику стрибком у воду. На жаль, окремі хореографи відмовляються від виконання рухів «на суші», враховуючи їхню необов'язковість за правилами змагань. Таке трактування нерідко викликано низкою об'єктивних причин, основною з яких є погана танцювальна підготовка спортсменок, їхня невпевненість у хорошому стрибку та акуратному зануренні у воду (Белоковский, 1985, с. 88; Максимова, 2017, с. 22).

Хореографу важливо віднайти для довільної програми такі ознаки виразного руху, які б мали точне смислове забарвлення й могли підкреслити емоційний та смисловий характер музичного фрагменту, в іншому випадку пластичний малюнок буде мати поверхневий, орнаментальний характер (Белоковский, 1985, с. 93). При розробці схеми пересування доцільно користуватися зменшеними планом на папері з урахуванням місць зупинок для виконання комбінацій, фігур, підводних рухів, вистрибувань, виштовхувань тощо. Для кращого естетичного ефекту

техніка переміщення спортсменок має узгоджуватися з темпом музики, забезпечувати безперервність руху між виконанням фігур і їхніх з'єднань, спрямовувати рухи руками або ногами над поверхнею води для вирішення необхідних пластичних завдань, гарантувати стабільність виконання елементів (Белоковский, 1985, с. 89; Новикова, 1981, с. 12).

У довільній програмі хореографи нерідко застосовують чимало цікавих неклассифікаційних, оригінальних фігур і рухів, що з'єднуються в ланцюжок послідовних дій. За спортивною термінологією з'єднувальні елементи прийнято називати зв'язками, а новоутворені фігури – гібридами. Якщо під час виконання програми спортсменка поєднує кілька гібридів і фігур, то таке новоутворення називають комбінацією. Підбір останніх залежить від технічної і функціональної підготовки спортсменів та форми музичного матеріалу, взятого за основу композиції.

Композиційна різноманітність довільної програми синхроністок передбачає включення танцювальних рухів і технічних елементів, які добре проглядаються з трибун і є не тривалими за часом. Урізноманітнення композиції досягається також за рахунок незвичайних вихідних положень. Гарне враження залишають оригінальність перебудов на воді у групових комбінаціях. У парних виступах радо вітаються взаємодії партнерок. Ефект різноманітності створюють так само синхронні рухи, що виконуються на відстані і при зближенні виконавиць, а також зміна партнерок у виштовхуваннях при підтримках. На змістовність композиції впливає варіативність елементів, яка демонструється, насамперед, у рівноспрямованих рухах, тобто однаковому володінні обертаннями в обидві сторони або виконання двох схожих елементів (Белоковский, 1985, с. 91). Не останню роль відіграє ступінь складності залучених танцювальних вправ, які мають виконуватися у воді при тривалій затримці дихання легко й невимушено. Зупинки руху під час фіксації поз при високому положенні тіла, точність переміщення завдяки малопомітним рухам рук так само відносяться до категорії складних різноманітних елементів (Белоковский, 1985, с. 92; Максимова, 2017, с. 45).

Культурно-естетичне враження від спортивного виступу чи не найяскравіше проявляється в гімнастичних видах спорту, адже саме в них гармонійно поєднуються художній зміст змагальної програми, високий рівень складності залучених елементів та яскраві технічні показники виконавців. На жаль, в останні десятиліття ускладнення правил змагань нерідко призводить до того, що гімнастичні види спорту стають менш видовищними й художньо виразними Переважання в змагальній програмі елементів підвищеної складності нерідко порушує гармонію між композицією, музикою та виконанням.

Програми окремих різновидів гімнастичних видів спорту мають власні композиційні особливості. Наприклад, у сучасній художній гімнастиці зміст спортивної програми має відповідати спеціальним вимогам правил змагань щодо структурного різноманіття елементів, їхньої послідовності, прогресивного розподілу в початковій, основній та фінальній частинах. Сучасні змагальні програми насамперед повинні розкривати індивідуальні переваги гімнасток. Процес побудови гімнастичної композиції має містити не лише компоновку елементів, а й стилістичне оформлення частин усіх вправ в цілому. Отже, з метою досягнення найвищого естетичного ефекту в створенні гімнастичної композиції варто дотримуватись таких закономірностей: єдність (цілісність), контрастність, емоційність.

Для змагальних програм у художній гімнастиці характерний і екстенсивний шлях розвитку завдяки збільшенню кількості складних танцювальних елементів, і інтенсивний – завдяки безпосередньому ускладненню спортивно-хореографічних комбінацій (заміна старих елементів на нові, складніші). Наголосимо, що за підбором засобів (особливо за різноманітністю й складністю стрибків) композиційна побудова в програмах з художньої гімнастики є наближеною до чоловічої класичної хореографії, хоча пластичні закономірності жіночої танцювальної лексики в ній активно зберігаються. Наголосимо також, що успіху досягають ті спортсменки, які разом із хореографом і тренером винаходять нові оригінальні елементи високого технічного рівня.

Розробляючи танцювальну композицію в художній гімнастиці, хореографу варто враховувати потребу демонстрації в ній художньо-естетичного виконання, що визначається насамперед такими зовнішніми критеріями, як постава (наявність підтягнутого корпуса із прямою спиною, утягнутим животом, опущеними плечима й трохи піднятою головою), розгорнутість ніг (поворот стегна, коліна, стопи назовні від 45 до 90 градусів), стійкість (збереження рівноваги під час виконання елементів), точність (сувора відповідність техніки виконаних елементів в заданих параметрах), легкість (виконання рухів без видимих зусиль), злитність (плавність переходів від одного руху до іншого за відсутності видимих зупинок) та закінченість рухів (акцентований жест). Водночас хореографу необхідно представити драматичний аспект виконавської майстерності спортсмена, який визначається здатністю гімнасток створювати образ, передавати почуття й настрій за допомогою виразних жестів і міміки, демонструвати музикальність (узгодженість рухів з темпом, ритмом, акцентами в музиці), танцювальність (відповідність танцювальних рухів заданому хореографічному жанру й музичному супроводу), виразність (узгодженість рухів рук, голови, тулуба, ніг, які підкреслюють спрямованість і характер пози, жесту) та емоційність (Винер-Усманова и др., 2015, с. 37-38).

Схожі умови побудови спортивних програм має естетична гімнастика. Проте в її композиціях вагоме місце відведено акробатичним підтримкам, які поділяються на три основні групи: статичні, динамічні й комбіновані. До першої відносяться вертикальні, горизонтальні та підтримки з ухилом; другі складаються з пересувань «верхніх» (у повітрі) та «нижніх» (на підлозі) учасниць команди; треті містять підкидання спортсменки в повітря з її одночасним обертанням або зміною пози. Важливим художнім аспектом результативності виконання танцювальної програми в естетичній гімнастиці є синхронізація дій учасників змагань (Жигарева, 2017, с. 11–12, 17). Окремої уваги під час роботи над спортивною програмою з естетичної гімнастики потребують такі важливі складники танцювального мистецтва, як баланс, артикуляція та гравітація. Особливого значення в цьому контексті набуває робота з партерними рухами, яка допомагає засвоїти техніку падіння та зміщення центру тяжіння.

Культурно-естетичне враження від композиційної побудови танцювальної програми в аеробній гімнастиці (спортивна аеробіка) базується насамперед на демонстрації гнучкості та сили, безперервного руху, виконанні складних спортивно-танцювальних елементів. Композиція в спортивній аеробіці – це комплекс логічно пов'язаних між собою рухових дій, розташованих у певному порядку. Він

має кілька частин (структуровані аеробні з'єднання), що складаються з елементів, перестроювань, пірамід і взаємодій.

На сучасному етапі розвитку спорту виконання хореографічної композиції в спортивній аеробіці характеризується не лише високим рівнем виконавської майстерності, а й максимальною артистичністю. Отже, контроль опанування танцювального матеріалу відбувається двояко: з одного боку – легкість і невимушеність, з іншого – образне втілення. Відмінною рисою спортивної композиції для груп (п'ять спортсменів, однакових або різних за статтю) або тріо є одночасна повноцінна робота всіх виконавців, синхронне виконання ними програми на високому технічному рівні. Зміст їхньої композиції характеризується великою різноманітністю рухових дій, що виконуються в тісній взаємодії між спортсменами, кожен з яких володіє різними здібностями і фізичними можливостями (Соколова, 2016).

Культурно-естетичний ефект від показових виступів виконавців спортивних форм танцю безпосередньо досягається гармонійним поєднанням мистецтва танцю й спорту. Так, в акробатичному рок-н-ролі, де змагальна програма триває від 55 секунд до 3-х хвилин (залежно від дисципліни), композиційні особливості виступу характеризуються швидким темпом рухів і музики, підкресленістю акцентів, своєрідністю хореографічної лексики, оригінальністю підтримок і специфічністю акробатики. Зміст змагальних програм в акробатичному рок-н-ролі можна умовно класифікувати на елементи хореографії та акробатичні вправи. Серед танцювальних рухів треба виділити: основний хід рок-н-ролу та його різновиди (складають так звану «техніку ніг»), що використовуються на тлі класичної, народної або бальної (латиноамериканської) хореографії та елементів танцю модерн. Танцювальні фігури виконуються в парі й самостійно. У цьому контексті великого значення набуває індивідуальна та колективна технічна майстерність спортсменів. Естетичну ознаку останньої визначають узгодженість, чіткість рухів і вміла взаємодія виконавців між собою. Адже танцівникам, особливо тим, що змагаються в парах і групах, необхідно виконувати рухи з однаковою амплітудою, швидкістю, силою, висотою, дальністю і темпом – саме від цього залежить загальний успіх змагальної програми (Терехин и др., 2015, с. 8). Хореограф-постановник має враховувати, що танцювальні рухи виконуються під специфічну («рок-н-рольну») музику з переміщеннями в різних напрямках та використанням різноманітних обертань, елементів акробатики та напівакробатики. Варто також пам'ятати, що характерною особливістю технічного виконання всіх елементів в акробатичному рок-н-ролі є точність форми рухів, дотримання правильної постави, чіткість усіх фаз руху та специфічний художній стиль виконання.

У спортивній бальній хореографії культурно-естетичний аспект виступу залежить від власних законів технічного виконання та композиційної побудови спортивної програми, які базуються на потужних світових культурних традиціях та історії. Наголосимо, що в танцювальному спорті техніка – це, насамперед, лише засіб художнього вираження й відображення певного образу. Під технічною підготовленістю варто розуміти ступінь засвоєння спортсменом системи рухів, яка відповідає особливостям цього виду спорту і спрямована на досягнення високих спортивних результатів.

У спортивних бальних танцях одним з основних завдань індивідуальної технічної й естетичної підготовки спортсменів є вдосконалення мистецтва фізичного володіння своїм тілом (у тому числі емоційного й артистичного). Цей аспект естетичної діяльності спортсменів-танцівників особливо важливий у парних та групових виступах, де увага приділяється презентації виконавської майстерності пари або групи як єдиного цілого. В ансамблевому виконанні спортивних бальних танців (командний виступ – формейшн) індивідуальні художні особливості повинні підпорядковуватись спільним діям усіх спортсменів, об'єднаних у змаганнях командною участю. При цьому визначальним у їхніх діях є забезпечення потрібної швидкості, синхронності (тотожності в амплітуді рухів і тривалості) та артистичності виконання руху.

Наукова новизна дослідження полягає в проведенні комплексного аналізу естетичної ролі хореографії в створенні змагальних програм у техніко-естетичних видах спорту.

Висновки. Залучення хореографії до спортивних програм техніко-естетичного спрямування має не лише методичний аспект аспект, а й культурно-естетичний. Виражальні засоби хореографії дають змогу розвинути в спортсменів танцювальність, музикальність, емоційність; вони розкривають індивідуальні артистичні риси виконавців, сприяють підвищенню рівня виконавської майстерності спортсменів у цілому.

Хореографічна композиція, побудована за всіма правилами драматургії (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка, фінал) є підґрунтям для створення змагальної програми в будь-якій дисципліні техніко-естетичних видів спорту. Її побудові слугує все різноманіття видів хореографічного мистецтва (класичний, народний, бальний, сучасний та ін. танці), що органічно поєднуються із специфікою спорту. Закінчена змагальна програма має бути видовищною й виразною, відповідати вимогам узгодженості вправ із характером музики, мати оригінальні спортивні елементи й танцювальну «лексику», підкреслювати артистичність спортсменів, синхронність їхнього командного виступу.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

Артем'єва, Г., & Мошенська, Т. (2018). Роль і значення хореографії у гімнастичних і танцювальних видах спорту. *Слобожанський науково-спортивний вісник*, *4*, 32-36. https://doi.org/10.15391/snsv.2018-4.005.

Белоковский, В. В.(1985). *Художественное плавание*. Физкультура и спорт.

Борисенко, С. И. (2000). Повышение исполнительского мастерства гимнасток на основе совершенствования хореографической подготовки. (Автореферат диссертации кандидата педагогических наук). Санкт-Петербургская государственнаяакадемия физической культуры имени П. Ф. Лесгафта, Санкт-Петербург.

Винер-Усманова, И., Крючек, Е., Медведева, Е., & Терехина Р. (2015). *Теория и методика художественной гимнастики: Артистичность и пути её формирования*. Спорт.

Головко, А. В. (2011). Хореография в современных видах спорта. *Теория и практика физической культуры*, *6*, 62-64.

Жигарева, С. А. (2017). Специальная технико-физическая подготовка высококвалифицированных спортсменок для выполнения акробатических поддержек в эстетической гимнастике. (Диссертация кандидата педагогических наук).Национальный государственный университет физической культуры, спорта и здоровья имени П. Ф. Лесгафта, Санкт-Петербург.

Луценко, Л. С. (2002). Хореографическая подготовка в акробатическом рок-н-ролле. *Педагогіка, психологія та медико-біологічні проблеми фізичного виховання і спорту, 28*, 67-74.

Максимова, М. Н. (2017). *Теория и методика синхронного плавания*(2-е изд). Спорт.

Мостовая, Т. Н., Дегтярёв, И. Г., & Дёмочкина, Т. Н. (2017). История становления и развития хореографии как основы технико-эстетических видов спорта. *Наука-2020, 2*, 46-52.

Новикова, Е. Е. (1981). *Анализ техники синхронного плавания*. ГЦОЛИФК.

Румба, О. (2006). *Народно-характерная хореография в системе подготовки специалистов по гимнастике и танцам на паркете*.(Автореферат диссертации кандидата педагогических наук). Санкт-Петербургский государственный университет физической культуры имени П. Ф. Лесгафта, Санкт-Петербург.

Соколова, И. В. (2016). Методические аспекты составления композиций групп в аэробной гимнастике. *Современные исследования социальных проблем*, *12*, 41-52. https://doi.org/10.12731/2218-7405-2016-12-41-52.

Сосіна, В. Ю. (2018). Шляхи інтеграції хореографічного мистецтва та техніко-естетичних видів спорту. *Танцювальні студії, 1*, 81-90.

Сучилин, Н. Г. (2008). Дополнение об искусстве движения и о некоторых особенностях хореографии в спортивной гимнастике. *Физкультура в профилактике, лечении и реабилитации, 3*, 46-49.

Терехин, В. С., Медведева, Е. Н., Крючек, Е. С., & Баранов, М. Ю. (2015). *Теория и методика акробатического рок-н-ролла: Актуальные проблемы подготовки спортсменов*. Человек.

Тодорова, В. (2018). *Теоретико-методичні основи хореографічної підготовки в техніко-естетичних видах спорту (на матеріалі спортивної аеробіки)*. ЛДУФК.

Шипилина, И. (2004). *Хореография в спорте*. Феникс.

REFERENCES

Artemieva, H., & Moshenska, T. (2018). Rol i znachennia khoreohrafii u himnastychnykh i tantsiuvalnykh vydakh sportu [The role and importance of choreography in gymnastic and dance sports]. *Slobozhanskyi herald of science and sport, 4*, 32-36. https://doi.org/10.15391/snsv.2018-4.005 [in Ukrainian].

Belokovskii, V. V. (1985). *Khudozhestvennoe plavanie [Artistic swimming].* Fizkultura i sport [in Russian].

Borisenko, S. I. (2000). *Povyshenie ispolnitelskogo masterstva gimnastok na osnove sovershenstvovaniia khoreograficheskoi podgotovki [Improving the performing skills of gymnasts on the basis of improving choreographic training].* (Abstract of PhD Dissertation). Lesgaft State Academy of Physical Education, St. Petersburg [in Russian].

Golovko, A. V. (2011). Khoreografiia v sovremennykh vidakh sporta [Choreography in modern sports]. *Theory and Practice of Physical Culture*, *6*, 62-64 [in Russian].

Lutcenko, L. S. (2002). Khoreograficheskaia podgotovka v akrobaticheskom rok-n-rolle [Choreographic training in acrobatic rock and roll]. *Pedahohika, psykholohiia ta medyko-biolohichni problemy fizychnoho vykhovannia i sportu*, *28*, 67-74 [in Russian].

Maksimova, M. N. (2017). *Teoriia i metodika sinkhronnogo plavaniia [Theory and technique of synchronized swimming]* (2nd ed.). Sport [in Russian].

Mostovaia, T. N., Degtiarev, I. G., & Demochkina, T. N. (2017). Istoriia stanovleniia i razvitiia khoreografii kak osnovy tekhniko-esteticheskikh vidov sporta [The history of formation and development of choreography as the basis of technical-aesthetic sports]. *Nauka-2020*, *2*, 46-52. http://www.nauka-2020.ru/Konf_MK-N-2(13)_2017_%20ч%201.pdf [in Russian].

Novikova, E. E. (1981). *Analiz tekhniki sinkhronnogo plavaniia [Analysis of synchronized swimming techniques].* GTcOLIFK [in Russian].

Rumba, O. (2006). *Narodno-kharakternaia khoreografiia v sisteme podgotovki spetcialistov po gimnastike i tantcam na parkete [Folk-characteristic choreography in the system of training specialists in gymnastics and dance on the floor]*. (Abstract of PhD Dissertation). Lesgaft State University of Physical Education, St. Petersburg [in Russian].

Shipilina, I. (2004). *Khoreografiia v sporte [Choreography in sports]*. Feniks [in Russian].

Sokolova, I. V. (2016). Metodicheskie aspekty sostavleniia kompozitcii grupp v aerobnoi gimnastike [Methodological aspects of composing group compositions in aerobic gymnastics]. *Modern Studies of Social Issues, 12*, 41-52. https://doi.org/10.12731/2218-7405-2016-12-41-52 [in Russian].

Sosina, V. Yu. (2018). Shliakhy intehratsii khoreohrafichnoho mystetstva ta tekhniko-estetychnykh vydiv sportu [Ways of integration of choreographic art and technical-aesthetic sports]. *Dance Studies, 1*, 81-90 [in Ukrainian].

Suchilin, N. G. (2008). Dopolnenie ob iskusstve dvizheniia i o nekotorykh osobennostiakh khoreografii v sportivnoi gimnastike [Supplement on the art of movement and some features of choreography in gymnastics]. *Fizkultura v profilaktike, lechenii i reabilitatcii, 3*, 46-49 [in Russian].

Terekhin, V. S., Medvedeva, E. N., Kriuchek, E. S., & Baranov, M. Iu. (2015). *Teoriia i metodika akrobaticheskogo rok-n-rolla. Aktualnye problemy podgotovki sportsmenov [Theory and methodology of acrobatic rock and roll: Actual problems of training athletes]*. Chelovek [in Russian].

Todorova, V. (2018). *Teoretyko-metodychni osnovy khoreohrafichnoi pidhotovky v tekhniko-estetychnykh vydakh sportu (na materiali sportyvnoi aerobiky) [Theoretical and methodological foundations of choreographic training in technical and aesthetic sports (on the material of sports aerobics)].* Lviv State University of Physical Culture [in Ukrainian].

Viner-Usmanova, I., Kriuchek, E., Medvedeva, E., & Terekhina, R. (2015). *Teoriia i metodika khudozhestvennoi gimnastiki: Artistichnost i puti ee formirovaniia [Theory and methodology of rhythmic gymnastics: Artistry and the ways of its formation]*. Sport [in Russian].

Zhigareva, S. A. (2017). *Spetcialnaia tekhniko-fizicheskaia podgotovka vysokokvalifitcirovannykh sportsmenok dlia vypolneniia akrobaticheskikh podderzhek v esteticheskoi gimnastike [Special technical and physical training of highly qualified athletes to perform acrobatic supports in aesthetic gymnastics].* (PhD Dissertation). Lesgaft National State University of Physical Education, Sport and Health, St. Petersburg [in Russian].

Наукове видання

ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Том 3 № 1
2020

Науковий редактор	А. М. Підлипська
Літературний редактор	А. І. Гурбанська
Редактор англомовних текстів	Н. І. Сарновська
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 3 № 1
2020

Научный редактор	А. Н. Пидлыпская
Литературный редактор	А. И. Гурбанская
Редактор англоязычных текстов	Н. И. Сарновская
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 3 No 1
2020

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

Підписано до друку: 8.06.2020

Формат 70x100 1/16
Ум. др. арк. 7,63. Обл. др. арк. 6,67.
Наклад 100 прим.
Замовлення № 4440

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