

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 4 № 1
Vol. 4 No 1

Засновано у 2018 р.
Founded in 2018 year

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКІМ
KYIV
KNUKIM PUBLISHING
2021

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 № 13 від 17.05.2021 р.)*

Редакційна колегія

Підлипська А., кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна (головний редактор);

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

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

Погребняк М., доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін, Бердянський державний педагогічний університет, Бердянськ, Україна;

Тодорова В., доктор наук з фізичного виховання і спорту, професор, професор кафедри гімнастики та спортивних єдиноборств, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», Одеса, Україна;

Павлюк Т., доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри мистецтв, ПВНЗ «Київський університет культури», Київ, Україна;

Кушнар'єв В., кандидат культурології, доцент, доцент кафедри інформаційних технологій, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна;

Еткінд О., професор історії, кафедри історії та цивілізації, Європейський університетський інститут, Італія.

Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Crossref, DOAJ, ERIH PLUS, MIAR, Google Академія, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, 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

Видання включено до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») відповідно до наказу МОН України від 29.06.2021 року № 735 за спеціальністю 024 «Хореографія».

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

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2021
© Автори статей, 2021

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 № 13 от 17.05.2021 г.)*

Редакционная коллегия

Пидлыпская А., кандидат искусствоведения, профессор, профессор кафедры хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина (главный редактор);

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

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

Погребняк М., доктор искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории и методики обучения художественным дисциплинам, Бердянский государственный педагогический университет, Бердянск, Украина;

Тодорова В., доктор наук по физическому воспитанию и спорту, профессор, профессор кафедры гимнастики и спортивных единоборств, Государственное учреждение «Южноукраинский национальный педагогический университет имени К. Д. Ушинского», Одесса, Украина;

Павлюк Т., доктор искусствоведения, доцент, доцент кафедры искусств, ЧВУЗ «Киевский университет культуры», Киев, Украина;

Кушнарев В., кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры информационных технологий, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина;

Еткинд А., профессор истории, кафедры истории и цивилизации, Европейский университетский институт, Италия.

Научный журнал отображается в следующих базах данных: BASE, Crossref, DOAJ, ERIH PLUS, Google Академия, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: справочник научных ресурсов открытого доступа, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, 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

Издание включено в Перечень научных профессиональных изданий Украины (категория «Б») в соответствии с приказом МОН Украины от 29.06.2021 года № 735 по специальности 024 «Хореография».

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

© Киевский национальный университет культуры и искусств, 2021
© Авторы статей, 2021

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. 13 of 17.05.2021)*

Editorial board

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

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

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

Pohrebniak M., Doctor of Arts, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Theory and Methodology of Art Education, Berdiansk State Pedagogical University, Berdiansk, Ukraine;

Todorova V., Doctor of Physical Education and Sports, Professor, Professor at the Department of Gymnastics and Combat Sports, The State Institution "South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky", Odesa, Ukraine;

Pavliuk T., Doctor of Arts, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Arts, Private Higher Educational Institution "Kyiv University of Culture", Kyiv, Ukraine;

Kushnarov V., PhD in Cultural Studies, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Information Technology, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

Etkind A., Professor of History, the Department of History and Civilization, European University Institute, Italy.

The scientific journal is displayed in BASE, Crossref, DOAJ, ERIH PLUS, Google Scholar, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, 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. Konovalts 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

The Journal is included in the category "B" of the List of scientific professional editions of Ukraine in the program subject area 024 "Choreography" by Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine from 29 June 2021 № 735.

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

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2021
© Authors of articles, 2021

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

Чепалов О.

Балетне лібрето як предмет концептуального аналізу
хореографічного твору (на матеріалі творів українських композиторів)..... 10

Підлипський А.

Географічні детермінанти формування народної
хореографічної культури Тернопільщини 20

Тимчула А., Гутник І.

Народні танці долинян як джерело створення
народно-сценічних композицій..... 30

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОСТІ

Саргсян Н.

Жанр портрета в творчості хореографа Рудольфа Харатяна..... 40

Шабаліна О.

Маска та емоційно-тілесний інтелект в мистецтві танцю
XX – початку XXI століття 51

ТАНЦЮВАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

Гладка Л.

Основні підходи до музичного оформлення уроків хореографічних
дисциплін (на основі практичного досвіду концертмейстера)..... 66

ТАНЕЦЬ У МІЖДИСЦИПЛІНАРНІЙ ПЛОЩИНІ

Цветкова Л.

Науково-технічний вимір європейського танцювального мистецтва
кінця XIX – початку XX століття (на прикладі Лої Фуллер)..... 78

Підлипська А.

Аполонійський модус балетної критики Акіма Волинського 87

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ТАНЦА

Чепалов А.

Балетное либретто как предмет концептуального анализа
хореографического произведения (на материале произведений
украинских композиторов)..... 10

Пидлыпский А.

Географические детерминанты формирования
народной хореографической культуры Тернопольщины..... 20

Тымчула А., Гутник И.

Народные танцы долинян как источник создания
народно-сценических композиций 30

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОСТИ**Саргсян Н.**

Жанр портрета в творчестве хореографа Рудольфа Харатяна 40

Шабалина Е.

Маска и эмоционально-телесный интеллект в искусстве танца
XX – начала XXI века 51

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

Гладкая Л.

Основные подходы к музыкальному оформлению
уроков хореографических дисциплин
(на основе практического опыта концертмейстера) 66

ТАНЕЦ В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ ПЛОСКОСТИ

Цветкова Л.

Научно-техническое измерение европейского танцевального
искусства конца XIX – начала XX вв.
(на примере творчества Лои Фуллер)..... 78

Пидлыпская А.

Аполлонийский модус балетной критики и теории Акима Волынського..... 87

CONTENTS

HISTORY AND THEORY OF DANCE

Chepalov O.

Ballet Libretto as a Subject of Conceptual Analysis
of a Choreographic Work
(on the Material of Ukrainian Composers' Works)..... 10

Pidlypskyi A.

Geographical Determinants of Folk Choreographic
Culture Formation of Ternopil Region..... 20

Tymchula A., Gutnyk I.

Folk Dances of Dolynians as a Source of Folk and Stage
Compositions Creation..... 30

CURRENT PROBLEMS OF CONTEMPORARY CHOREOGRAPHIC ART

Sargsyan N.

The Portrait Genre in the Works of Choreographer Rudolf Kharatyan 40

Shabalina O.

Mask and Emotional and Bodily Intelligence in the Art
of Dance of the 20th – Early 21st Centuries 51

DANCE PEDAGOGY

Hladka L.

Main Approaches to Music Design
of Choreographic Discipline Lessons (on the Basis
of the Accompanist's Practical Experience) 66

DANCE IN THE INTERDISCIPLINARY PLANE

Tsvietkova L.

Scientific and Technical Dimension of European Dance Art
of the Late 19th – early 20th Century
(on the Example of Loie Fuller's creative activity)..... 78

Pidlypska A.

Apollonian Mode of Ballet Criticism and Theory of Akim Volynsky 87

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ТАНЦА

HISTORY AND THEORY OF DANCE





УДК 792.82:792.026

DOI: 10.31866/2616-7646.4.1.2021.236212

БАЛЕТНЕ ЛІБРЕТО ЯК ПРЕДМЕТ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО АНАЛІЗУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)

Чепалов Олександр Іванович,

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

Мета статті – з'ясувати закономірності й засоби практичного створення сценарію балетної вистави з позицій драматичної та музично-хореографічної побудови. **Методологія.** Суміщення емпіричного методу, заснованого на практиці фахового досвіду створення балетних лібрето із загальнонауковими підходами, зокрема аналогії та моделювання, абстрагування та конкретизації, що впливають з концептуальних основ засад образно-художнього втілення сценічного твору. **Наукова новизна.** У порівнянні з оперною лібретологією загальна теорія й практика балетного лібрето не розроблена; отже, запропоноване дослідження є одним із перших, що претендує на теоретичні узагальнення та відтворює більш сучасний погляд на одну з нагальних проблем створення балетної вистави у наш час. **Висновки.** У радянському балеті у зв'язку із завданнями ідейності та змістовності драматургії, роль сценарію підвищилася порівняно з балетами минулого. Однак прагнення наблизити сценарій до драматичної п'єси (особливо типове явище для 1930–50-х рр.) давало результати не лише позитивні (в галузі драматургії видовища), а й негативні (порушення законів балетної специфіки, втрата розвиненої танцювальності). Гармонія поєднання сценарної та музично-хореографічної драматургії можлива лише в спектаклях, у яких сценарії створені з урахуванням специфіки музики й хореографії та їхнього органічного злиття. Завдяки розширенню та збагаченню сучасними елементами виражальних засобів хореографії балетні лібрето ставали не просто розширеним описом сценічних подій, а їхнім більш коротким та емним викладенням, вони давали широкий простір фантазії глядача та когнітивного сприйняття хореографічного тексту. Українські митці орієнтувалися переважно на класичні балетні зразки, звертаючись до вітчизняної та світової літературної класики, сюжетів-легенд, творів історично-патріотичної тематики. Деякі балети створювались до суспільно значущих подій (напр., «Вогонь Еліди» В. Золотухіна до Олімпіади 1980 р. у Москві). Балет В. Бібіка на 2 дії «Гутаперчевий хлопчик» написаний за однойменною повістю Д. Григоровича (зберігся тільки у клавірі). Створення драматургії балетної вистави вимагає значно більших зусиль, ніж в опері; її відрізняють від сценарної форми, апробованої в оперній виставі, монологи, діалоги та прописаний (переважно в ремарках) підтекст.

Ключові слова: балетне лібрето; сценарна драматургія балету; балетна музика українських композиторів; композитор Володимир Золотухін; композитор Валентин Бібік.



БАЛЕТНОЕ ЛИБРЕТТО КАК ПРЕДМЕТ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО АНАЛИЗА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ)

Чепалов Александр Иванович,

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

Цель статьи – выявить закономерности и средства практического создания сценария балетного спектакля с позиций драматического и музыкально-хореографического построения. **Методология.** Сочетание эмпирического метода, основанного на практике профессионального опыта создания балетных либретто с общенаучными подходами, в частности аналогии и моделирования, абстрагирования и конкретизации, вытекающих из концептуальных основ засад образно-художественного воплощения сценического произведения. **Научная новизна.** По сравнению с оперной либреттологией общая теория и практика балетного либретто не разработана; следовательно, представленное исследование является одним из первых, претендующих на теоретические обобщения и воспроизводит более современный взгляд на одну из насущных проблем создания балетного спектакля в наше время. **Выводы.** В советском балете, в связи с задачами идейности и содержательности драматургии, роль сценария повысилась по сравнению с балетами прошлого. Однако стремление приблизить сценарий к драматической пьесе (особенно типичное явление для 1930–50-х гг.) Давало результаты не только положительные (в области драматургии зрелища), но и негативные (нарушение законов балетной специфики, потеря развитой танцевальности). Гармония сочетания сценарной и музыкально-хореографической драматургии возможна только

BALLET LIBRETTO AS A SUBJECT OF CONCEPTUAL ANALYSIS OF A CHOREOGRAPHIC WORK (ON THE MATERIAL OF UKRAINIAN COMPOSERS' WORKS)

Oleksandr Chepalov

Doctor of Arts, Professor,
Kyiv National University of Cultural and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-2033-357X>,
chepalovst@gmail.com

The purpose of the article is to find out the regularities and means of practical creation of a ballet performance script from the standpoint of dramatic and musical-choreographic construction. **The methodology** is to combine the empirical method based on the practice of professional experience in creating ballet librettos with general scientific approaches, including analogy and modelling, abstraction and concretization, arising from the conceptual foundations of the principles of a figurative-artistic embodiment of stage work. **Scientific novelty.** In comparison with opera libretology the general theory and practice of ballet libretto are not developed; therefore, the proposed study is one of the first to claim theoretical generalizations and reproduce a more modern view of one of the urgent problems of creating a ballet performance in our time. **Conclusions.** In Soviet ballet, due to the tasks of ideology and content of the drama, the role of the script increased compared to the ballets of the past. However, the desire to bring the script closer to a dramatic play (especially a typical phenomenon for the 1930s and 1950s) yielded results not only positive (in the field of spectacle drama) but also negative (violation of the laws of ballet, loss of advanced dance). The harmony of the script and musical-choreographic drama combination is possible only in performances when the scripts are created taking into account the specifics of music and choreography and their organic fusion. Due to the expansion and enrichment of modern elements of expressive means of choreography,



в спектаклях, в которых сценарии созданы с учетом специфики музыки и хореографии и их органического слияния. Благодаря расширению и обогащению современными элементами выразительных средств хореографии, балетные либретто становились не просто расширенным описанием сценических событий, а их более коротким и емким изложением, они давали широкий простор фантазии зрителя и когнитивного восприятия хореографического текста. Украинские художники ориентировались преимущественно на классические балетные образцы, обращаясь к отечественной и мировой литературной классике, сюжетов-легенд, произведений историко-патриотической тематики. Некоторые балеты создавались к общественно значимым событиям (напр., «Огонь Элиды» В. Золотухина к Олимпиаде 1980 в Москве). Балет В. Бибика в 2 действиях «Гуттаперчевый мальчик» написан по одноименной повести Д. Григоровича (сохранился только в клавире). Создание драматургии балетного спектакля требует значительно больших усилий, чем в опере; ее отличают от сценарной формы, апробированной в оперной драме, монологи, диалоги и прописанный (преимущественно в ремарках) подтекст.

Ключевые слова: балетное либретто; сценарная драматургия балета; балетная музыка украинских композиторов; композитор Владимир Золотухин; композитор Валентин Бибик.

Актуальність теми дослідження. Авторитетне радянське енциклопедичне видання «Балет» (1981) дуже коротко й побіжно торкалося актуального в балетному жанрі поняття «лібрето». Одне із трактувань цієї дефініції, на думку автора енциклопедичної статті В. Ванслова, рівнозначне поняттю «сценарій». Друге формулюється так: «викладення сюжету балету у програмці вистави, що допомагає глядачеві зрозуміти дію, яка відбувається на сцені» (Ванслов, 1981). У межах запропонованої статті нас буде цікавити насамперед сценарій балету, створеного автором літературного тексту в співдружності з балетмейстером та композитором. Лібретто для глядачів (якщо воно на сьогодні є єдиним джерелом та підсумком подібної співпраці) може допомогти в концептуальному аналізі твору, тобто достеменному розумінні ідей і творчих завдань його авторів.

Аналіз останніх досліджень. Теоретиками створення балетного лібрето були відомі митці й дослідники 1960 – 1980-х рр. – Р. Захаров з його відомим теоретичним та педагогічним доробком «Искусство балетмейстера» (1954), «Записки ба-

ballet librettos became not just an extended description of stage events but their shorter and more capacious presentation; they gave a wide space for the spectator's imagination and cognitive perception of the choreographic text. Ukrainian artistic creators focused mainly on classical ballet samples, turning to domestic and world literary classics, stories, legends, works of historical and patriotic themes. Some ballets were created for socially significant events, e. g. "Fire of Elida" by V. Zolotukhin before the 1980 Olympics in Moscow. V. Bibik's ballet in two acts "The Gutta-percha Boy" is based on the novel of the same name by D. Hryhorovych (preserved only in the clavier). Creating the drama of a ballet performance requires much more efforts than in opera; it is distinguished from the script form tested in the opera performance by monologues, dialogues and a subtext (mostly in remarks).

Keywords: ballet libretto; script dramaturgy of ballet; ballet music by Ukrainian composers; composer Volodymyr Zolotukhin; composer Valentyn Bibik.



летмейстера» (1976), «Сочинение танца» (1983); добре відомі праці історика балету й лібретиста Ю. Слонимського («Семь балетних историй» (Слонимский, 1967), «Драматургия балетного театра XIX века» (Слонимский, 1977) та мистецтвознавця В. Ванслова («Балеты Григоровича и проблемы хореографии» (1971), «Статьи о балете» (1980)). Фундаментальні й багатопрофільні роботи П. Карпа були зібрані в електронному двотомному виданні «Полвека с балетом» (Карп, 2018). У ньому можна знайти чимало слушних думок про специфіку балетного лібрето.

Порівняння старих зразків лібрето із сучасними легко зробити в процесі компаративного аналізу відповідних розробок Ж.-Ж. Новерра «Листи про танець та балети» (Новерр, 2007) та вже згаданого адепта драматичного балету Р. Захарова, який, подібно до Новерра, у своїй книзі «Сочинение танца» (1983) наводить приклади лібрето власних хореографічних вистав. Однак комплексного розгляду балетного лібрето як предмета концептуального аналізу хореографічного твору виявлено не було.

Мета статті – з'ясувати закономірності та засоби практичного створення сценарію балетної вистави з позицій драматичної та музично-хореографічної побудови.

Виклад основного матеріалу. У найбільш досконалих зразках балетного театру драматургія заснована на природній єдності сценарію, музики й хореографії. Це характерно для сценічних творів балетного жанру, починаючи з часів Ж.-Ж. Новерра. Проте поняття та зміст дефініції «лібрето» зазнавало багато змін у процесі еволюції балетної вистави. Особливо це позначилося на хореографічних творах ХХ ст., адже серед них траплялися безсюжетні вистави (в обмеженій кількості), балети-п'єси (драмбалети), особливо в СРСР, Великій Британії, Німеччині.

Р. Захаров пропонує відносно нове поняття: замість загальноновизнаних «лібрето» та «сценарій» він застосовує дефініцію «програма», маючи на увазі змістовний та насичений перелік подій у їхній драматургічній послідовності. У сучасній ситуації, коли «лібрето» давно й беззаперечно належить оперному жанрові, а сценарій може відноситися до інших драматургічних творів (наприклад, проекту масового свята або основи кінематографічного твору), використання слова «програма» стосовно балетної вистави взагалі не викликає принципових заперечень. Що ж до великої (в тому числі творчої) спадщини Ю. Слонимського як лібретиста та співавтора багатьох сучасних своїй епосі балетів, то він також виявився заручником радянської ідеології й визначених нею художніх табу. З початком нової балетної епохи Ю. Григоровича лібрето поставлених ним вистав (а за цим – його послідовників) почало позбавлятися пантомімно-побутової описовості й набувати тих образних характеристик, що відповідали новим принципам естетики симфонічного балету.

З часом, завдяки розширенню та збагаченню сучасними елементами виразжальних засобів хореографії, балетні лібрето ставали не просто описом сценічних подій, а їхнім більш коротким та ємним викладенням, вони давали широкий простір фантазії глядача та когнітивного сприйняття хореографічного тексту. Сценарії у ХХ ст. часто створювали балетні драматурги (наприклад, Ю. Слонимський, П. Аболімов, М. Волков, О. Белінський, а в Україні – Е. Яворський, Ю. Станішевський, М. Черкашина-Губаренко й ін.), але переважно авторами літературного сценарію або лібрето були самі балетмейстери, навіть такі, що не мали літературного хисту. Іноді, зважаючи на специфіку драмбалету (хореодрами) до балетмейстерів долучалися режисери: наприклад, у створенні балету «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва брав участь С. Радлов (друга половина 1930-х рр.), у більш сучас-



ній виставі тієї ж назви та «Гамлеті» Р. Поклітару (початок XXI ст.) – британський режисер Д. Донелан. Усі спектаклі Ю. Григоровича, Н. Касаткіної і В. Васильова, Б. Ейфмана та багатьох інших відомих хореографів, поставлені за їхніми сценаріями, особливо якщо йдеться про власний задум та одноосібне втілення балету.

У радянському балеті у зв'язку із завданнями ідейності та змістовності драматургії роль сценарію підвищилася порівняно з балетами минулого. Проте прагнення наблизити сценарій до драматичної п'єси, особливо типове для 1930 – 1950-х рр., давало результати не лише позитивні (досягнення в галузі драматургії), але й негативні (порушення законів балетної специфіки, втрата розвиненої танцювальності). Гармонія поєднання сценарної та музично-хореографічної драматургії можлива лише в спектаклях, де сценарії створені з урахуванням специфіки музики і хореографії та їхнього органічного злиття.

Сценарій (італ. *scenariò*, від латин. *scaena*, *scena* – сцена) – словесний проект балетного спектаклю, що містить викладення його основних подій (сюжет), ідеї, конфлікту, характерів дійових осіб. Сценарій у певних випадках називають лібрето, насамперед за все, коли текст уже призначений для ознайомлення глядача з майбутнім видовищем і слугує допоміжним матеріалом для розуміння сценічних подій. На першому етапі сценарій слугує основою для створення балетної музики й постановки спектаклю. Тому він може містити детальні описи й пояснення дії, діалоги і внутрішні монологи, які допомагають творцям балету в роботі над спектаклем, але не входять у його художню тканину. Відсутність слова в балеті компенсується сценарними засобами, тобто постає у прихованому вигляді, втілюючись у музиці й хореографії (в тому числі в дієвому танці, специфічній балетній пантомімі тощо) (Ванслов, 1981).

Сценарій не лише складова частина хореографічного твору, але й особливий рід літератури. За допомогою сценарію здійснюється зв'язок балету з літературою; отже, основою сценарію можуть бути відомі літературні твори ("Бахчисарайський фонтан" за однойменною поемою О. Пушкіна, "Лісова пісня" за драмою Лесі Українки, "Маленький принц" за казкою А. Сент-Екзюпері та ін.).

Сценарій – специфічний вид драматургії з очевидною передпризначеністю для музично-хореографічного втілення. У зв'язку з особливостями балетного жанру він зазвичай будується на основі моделювання великих музично-хореографічних сцен, що втілюють вузлові, етапні моменти дії, його кульмінаційні події, оминаючи дрібні подробиці. Поза балетною виставою сценарій втрачає сенс, його самостійність відносна. Детальні словесні описи і характеристики можуть мати в сценарії лише допоміжне значення, для самого ж спектаклю визначальну роль грає сценарію, внутрішня драматургія вчинків, стосунків і переживань людей. Якщо сценарій створений без урахування вимог музично-хореографічної дії, то в процесі роботи над постановкою він нерідко зазнає змін, пристосовуючись до специфічних умов симфонічної драматургії хореографічного твору та його стильових особливостей. Спробуємо цей процес відстежити у зворотному порядку, тобто відштовхнутися від початкового задуму створення балету та проаналізувати його кінцевий результат.

Автору цих рядків довелося особисто спілкуватися з багатьма харківськими композиторами, зокрема як лібретисту в процесі створення балетних творів з учнями знакового українського митця Дмитра Львовича Клебанова (1907–1987) Володимиром Максовичем Золотухіним (1936–2010) та Валентином Савичем Бібіком (1940–2003).

В. Золотухін був талановитим автором творів різних жанрів – від камерних до симфонічних, але спеціально написана балетна партитура «Вогонь Еліди» булаву



нього одна (створений у 1996 р. симфонічний твір «Купальські ігри» використано пізніше для постановки однойменного балету на одну дію).

Балетна вистава «Вогонь Еліди» була підготовлена в радянські часи до проведення Олімпіади – 1980 на замовлення репертуарного комітету Міністерства культури УРСР. Згідно з ідеологічними канонами тієї доби на цю виставу накладався особливий, символічний смисл, адже XXII Олімпійські ігри 1980 р. у столиці СРСР мали оспівувати не тільки сталеві м'язи й стрімкі поривання до перемоги в олімпійських змаганнях, але й самі Ігри з їхнім мудрим і благородним принципом – здобувати звання найсильнішого без винищувальної зброї в руках. Уже в новітній історії Оду спорту проспівав у віршованій формі лідер та ідеолог Олімпійського руху П'єр де Кубертен (1863–1937).

Початковий задум «олімпійського» балету викристалізовувався поступово та ініціювався постановником – артистом балету Харківського академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка В. Соболевим, для якого ця самостійна робота була дипломною як для балетмейстера, випускника Московського державного інституту театрального мистецтва. Удвох ми почали розробляти сюжет і образи майбутнього балету. Асоціативно викристалізувався в уяві герой – мужній і сильний атлет, давній еллін, який мовою пластики й жести повідав би про олімпійські події. Окрім героя, звичайно, мала бути й героїня, яка вписувалася б у тему переборення героєм певної антилюдяної сили та була б співзвучною сучасності. Відповідно кульмінацією спектаклю мав стати поєдинок між героєм та його суперником. Так був знайдений головний конфлікт спектаклю: атлет-олімпієць перемагає найпідступнішого із синів Зевса – Ареса. Отже, смисл поєдинку – Людина проти Бога війни. Цей конфлікт вимагав не тільки поетичного висловлення, але й конкретної психологічної мотивації героїв, дієвості їхніх вчинків.

Відомо, що правила давніх Олімпійських ігор проголошували: усі ворожі дії з моменту оголошення священного Місяця Ігор припиняються; той, хто зробить спробу напасти на цю територію чи не допоможе народів в разі нападу, буде підданий прокляттю богів.

Так, несподівано для авторів, у підході до теми поєдналися історично достовірні факти і метафоричність «божественного» начала. Після цього стало зрозумілим, що головною, єдиною із сучасністю, темою в балеті має бути організація Олімпійських ігор як спроба захистити народи від війни.

Історики вважають, що перші Олімпійські ігри відбулися в 776 р. до н. е. У той час Давня Греція складалася з невеликих, роздрібнених держав – полісів, між якими точилися безперервні війни. Священне місце поклоніння Зевсу – Олімпія – знаходилася в Еліді, одній з областей Пелопонесу. І коли було оголошено довгоочікуване перемир'я, саме тут, в Еліді, було вирішено провести «атлетичні ігри, угодні богам». У такий спосіб були увіковічені миролюбні прагнення греків, і з того часу раз на чотири роки разом з оголошенням чергової Олімпіади наставало перемир'я. З Еліди в усі кінці Греції направлялися гінці (теори) і своєю владою зупиняли війни. Було вирішено, що наш атлет на ймення Аріон стане саме таким теором, вісником перемир'я. Він понесе звістку про відкриття Олімпіади, але йому перепинить дорогу Бог війни, що миру, звісно, не бажає.

Спектакль дістав назву «Вогонь Еліди». Вважаючи найважливішим відтворити сучасні думки про значення і смисл Олімпіади, В. Золотухін використав переважно відповідні засоби виражальності, у тому числі властиві його музиці прийоми симфонізму.



Залишаючись вірним своїм теоретичним позиціям, композитор здійснив у балеті «стрибок» якісного характеру. Раніше він будував музичну драматургію на співставленні тем, коли в музиці почало відчуватися їхнє непримиренне протиборство. Стрімка, «політна» тема Аріонабула сповнена благородної відваги; вона утверджувала творчу місію людини на землі, її стійкість і вірність обов'язкові. Загрозливий, злісний характер Бога війни, був відчутним у музиці, і тематика Аріона вступали у протиборство, виливалися у великі симфонічні епізоди, надаючи балетові цільного, монументального вигляду, епічного розмаху.

Важливого значення в балеті В. Золотухін надавав і ліричним сторінкам партитури – ніжній, майже пасторальній музиці початку другої картини, «солоспіву» головної героїні балету Хілони, натхненному адажіо юних героїв. У балеті «було також кілька жанрових епізодів, де найбільшою мірою відчувалося бажання композитора і балетмейстера надати задумові не лише поетичної узагальненості сюжету, але й емоційної достовірності, з яскравою образністю розкрити багатство людських переживань, сенс вчинків дійових осіб і в музиці, і в танці» (Гусарова, 1988, с. 24).

Лібрето у свій спосіб перетворилось із допоміжного сценарного тексту на цілком художній твір, стилізований під гекзаметр:

«Было в Элладе раздробленных много владений.
Но среди них красотой поражала Элида.
Самые стройные тут возвышались платаны,
Самые сильные люди в Элиде рождались.
Здесь бы трудиться и здравствовать, горя не зная,
Землю возделывать, мудрость старейшин лелеять.
Но, подчиняясь законам бесчестным раздора,
Кровью сограждан за мир элидяне платили...».

(Золотухин, 1988, с. 4)

Через зміну тематичного матеріалу й темпоритму, фактури й усіх інших чинників музично-симфонічного розвитку поступово позначалися у «Вогні Еліди» й дійові колізії, кульмінаційні епізоди, етапні моменти розвитку сюжету. На їхньому чергуванні й побудовані дієві зміни – від зав'язки до розв'язки. У балетах старого зразка автори охоче використовували показ подробиць сюжету, опис побуту тощо, оскільки орієнтувалися на балет-п'єсу, підготовлену за ustalеними правилами драматичної сцени. Проте це не є обов'язковим. У безсюжетному балеті (звичайно, тому, що народжений неокласикою) драматургія заснована на зіставленні та контрастах певних ідей (не обов'язково соціальних або політичних, швидше художньо-філософських, візуально-абстрагованих).

Відомий український мистецтвознавець, знаний фахівець у галузі балету Ю. Станішевський дав схвальний підсумковий відгук на прем'єру балету В. Золотухіна, коли писав, що балетмейстер В. Соболев створив емоційно-нашражену танцювальну дію, що відповідала яскраво-кolorистичній гамі декораційного рішення. Досить переконливо змалювали постановник і солісти образи персонажів (Станішевський, 2003, с. 233).

Балет «Гутаперчевий хлопчик» за мотивами однойменної повісті Д. Григоровича, лібрето якого я запропонував у 1986 р. В. Бібіку, був позначений 65 опусом, і залишився в його творчій спадщині лише в клавiрі. В авторському виконанні на фортепіано був записаний на магнітну плівку. Перемовини щодо постановки



з кількома відомими балетмейстерами, на жаль, не дали практичного результату, бо, як сьогодні можна зрозуміти, музика балету «про нещасного хлопчика» (авторський підзаголовок на титульній сторінці) сприймалася занадто складною для дитячого балету, а фінал не мав традиційного оптимістичного завершення. Проте через 35 років після написання ця музика вже не вважається заважкою для сприйняття та може бути жанрово вирішена хореографами як мелодрама з відкритим фіналом, цілком відповідаючи смакам сімейного перегляду.

Балетне лібрето, як і твір письменника, починається з опису заметілі напередодні Святвечора. Це, власне, пролог до балету зі складними та багатозначними психологічними й філософськими передчуттями: «Зігріти серце в таку пору немає жодної можливості, – пише Григорович, – хіба що доля піднесе тобі якийсь подарунок і скаже: розпоряджайся ним, як захочеш. Подарунком долі може виявитися випадково упущена кимось думка або звуки музики, що доносяться з цирку – шапіто. Тут відбуваються омани дивовижні, але бажані – нас смішать сумні обличчя клоунів і заспокоюють по-смішки, з якими акробати роблять свої небезпечні трюки, і ми починаємо розуміти, що цирк у цьому зовсім недалекий від життя, а життя – од цирку, де майже невловима межа між сумним і смішним, святковим і буденним» (Григорович, 1988, с. 98).

Цей «заспів» під час виконання композитор супроводжував легким насвистуванням та глісандо по струнах фортепіано, що імітували завірюху. Далі крізь ці звуки «проривалися» інтонаційні сплески циркового оркестру, що вабили слух та немов насправді обіцяли стати справжнім святом душі.

Далі, за законами класичної драматургії, йшла експозиція головних героїв твору, які приваблюють увагу глядачів біля шапіто – Директора цирку та учасників параду-алле, а це були Жінка-змія, Силач, рудий Клоун та найбільш бажані глядачі на дорогі місця – Граф із маленькою донькою (за лібрето просто Дівчинка). Дівчинка – друга за значенням дійова особа балету. У своїх покоях, під наглядом Графа, вона відчуває себе немов у золотій клітці. Батько Дівчинки віддає перевагу не рухливим іграм з їхньою «безглуздою» метушнею, а салонним танцям, до яких звик з давніх пір. Є щось завчене, механічне в тому нудному уроці, який дає Граф дочці, і тому Дівчинка надзвичайно радіє першому виходу до цирку, де мріє побачити цікаві розваги й сміливі трюки.

Представлена ситуація добре відчувається у відповідному епізоді, який В. Бібік переконливо побудував у 2-й дії балету, використавши стилізацію салонних танців. Майже водночас і паралельно на арені відбувається репетиція виступу Гутаперчевого хлопчика, який, ставши сиротою, раптово потрапив до цирку; саме завдяки його неймовірним фізичним якостям, кожен з персонажів – циркачів мріє пристосувати його дар для своєї вигоди.

Композитор написав для картини репетиції дивовижне за формою та вражаючою силою скерцо, де оригінальна мелодична тема повторюється в настирливій послідовності та демонструє професійну муштру і професійну витривалість, без яких виступ Гутаперчевого хлопчика не може бути успішним. Проте внаслідок задрісних інтриг люди з недобрим серцем пошкоджують крихку оболонку душі Хлопчика, тож цей «подарунок долі» не дістається жодному, навіть Дівчинці, яка в числі інших стала свідком фатального падіння Хлопчика з-під купола цирку.

Наукова новизна. У порівнянні з оперною лібретологією загальна теорія й практика балетного лібрето не розроблена; отже, запропоноване дослідження є од-



ним із перших, що претендує на теоретичні узагальнення та відтворює більш сучасний погляд на одну з нагальних проблем створення балетної вистави у наш час.

Висновки. У найбільш досконалих зразках балетного театру драматургія заснована на природній єдності сценарію, музики й хореографії. Це характерно для сценічних творів балетного жанру, починаючи з часів Ж.-Ж. Нове́рра. Проте поняття та зміст дефініції «лібрето» зазнавало багато змін у процесі еволюції балетної вистави. Особливо це позначилося на хореографічних творах ХХ ст., адже серед них траплялися безсюжетні вистави (в обмеженій кількості), балети-п'єси (драмбалети), особливо в СРСР, Великій Британії, Німеччині.

Українські митці, використовуючи кращий досвід колег із союзних республік (про передові досягнення західних хореографів до певного часу не йшлося), орієнтувалися переважно на класичні балетні зразки, звертаючись як до джерела натхнення до вітчизняної та світової літературної класики, сюжетів-легенд і творів історично-патріотичної тематики. Деякі балети ("Вогонь Еліди" В. Золотухіна) було написано до певних суспільно значущих подій (Олімпіада 1980 р. у Москві), проте він відбувся як повноцінне художнє явище. До того ж етимологія слова «вогонь» сприяла його багатоваріантному символічному використанню, а місце дії – священна область Еліди, де відбувалися Олімпійські ігри – визначало історичну сутність балету, прояснювало його жанр – легенда про виникнення олімпійського вогню. Отже, в основу балетної вистави було покладено сюжетний та смисловий конфлікт, що розвивався і мав емоційно-змістовне розрядження впродовж музично-хореографічної дії. Концептуальне завдання, що було поштовхом для написання балетного лібрето, виконувало не тільки ідеологічну функцію, а й надихало на створення художньо-мистецького зразка в жанрі хореографічного мистецтва.

Балет В. Бібіка на 2 дії «Гутаперчевий хлопчик» за повістю Д. Григоровича був створений (і зберігся тільки у клавирі) як спроба непересічного композитора долучитися до жанру музичного театру (пізніше це успішно було реалізовано ним в оперній партитурі «Біг» за М. Булгаковим). Відзначимо, що створення драматургії балетної вистави вимагає значно більших зусиль, ніж в опері, бо відрізняється від тієї сценарної форми, яка апробована у виставі оперній на підставі монологів, діалогів та прописаного (переважно в ремарках) підтексту.

Формами музично-сценічної драматургії, згідно із запропонованого композитору лібрето, став сольний танець (пластичні монологи Клоуна, Силача, Директора цирку, Жінки-змії), що могли б прислужити балетмейстерові для «портретних» характеристик. Передбачений був дуетний танець (наприклад, Графа з донькою), що виражає протиріччя їхніх намірів, ансамблевий танець гурту клоунів і танець-ексцентріада, контрастна за емоційним станом фатальному виступу Гутаперчевого хлопчика.

Зі змісту музики очевидно, що до хореографічної партитури балету В. Бібіка можуть бути включені також пантомімічні сцени, що не мають потреби чітко вираженої дансатності. В. Бібік вклав у музичний зміст твору поки незапитаний хореографами (балет досі не отримав сценічного рішення) меседж, що отриманий подарунок долі може залишитися нерозгаданим, отже, таким, що людина не змогла ним правильно розпорядитися. Автор літературного «Гутаперчевого хлопчика» Д. Григорович підкидає до нашої уваги й розгляду таку креативну для створення балету думку: звуки музики, що доносяться з цирку-шапіто спонукають до розуміння, що цирк зовсім недалекий від життя, а життя – від цирку, де майже невлонима межа між сумним і смішним, святковим і буденним (Григорович, 1988, с. 91).



Серед перспектив подальшого дослідження теми – створення балетної лібретології, у тому числі на прикладах співробітництва лібретистів та українських композиторів, що може сформуватися в монографічне дослідження.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Ванслов, В. (1971). *Балеты Григоровича и проблемы хореографии* (2-е изд.). Искусство.
- Ванслов, В. (1980). *Статьи о балете: Музыкально-эстетические проблемы балета*. Музыка.
- Ванслов, В. (1981). *Драматургия балета*. В Ю. Григорович (Ред.), *Балет: Энциклопедия* (с. 53). Советская энциклопедия.
- Григорович, Д. В. (1988). *Сочинения в трёх томах* (Т. 2). Художественная литература.
- Гусарова, О. (1988). *Володимир Золотухін*. Музична Україна.
- Захаров, Р. (1976). *Записки балетмейстера*. Искусство.
- Захаров, Р. (1954). *Искусство балетмейстера*. Искусство.
- Захаров, Р. (1983). *Сочинение танца: Страницы педагогического опыта*. Искусство.
- Золотухин, В. (1980). *Огонь Элиды: Балет-легенда в двух действиях* [Буклет] (А. Чепалов, сост.). ХАТОБ.
- Карп, П. (2018). *Полвека с балетом* (Т. 1-2). ЛЕМА.
- Новерр, Ж. Ж. (2007). *Письма о танце* (2-е изд.; А. А. Гвоздев, пер.). Лань, Планета музыки.
- Слонимский, Ю. (1967). *Семь балетных историй*. Искусство.
- Слонимский, Ю. (1977). *Драматургия балетного театра XIX века*. Искусство.
- Станішевський, Ю. (2003). *Балетний театр України: 225 років історії*. Музична Україна.

REFERENCES

- Grigorovich, D. V. (1988). *Sochineniya v Trekh Tomakh [Works in Three Volumes]* (Vol. 2). Khudozhestvennaya literatura [in Russian].
- Husarova, O. (1988). *Volodymyr Zolotukhin*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Karp, P. (2018). *Polveka s Baletom [Half a Century with Ballet]* (Vols. 1-2). LEMA [in Russian].
- Noverre, J.-G. (2007). *Pis'ma o Tantsе [Dance Letters]* (2nd ed.; A. A. Gvozdev, Trans.). Lan', Planeta muzyki [in Russian].
- Slonimsky, Yu. (1967). *Sem' Baletnykh Istorii [Seven Ballet Stories]*. Iskusstvo [in Russian].
- Slonimsky, Yu. (1977). *Dramaturgiya Baletnogo Teatra XIX Veka [The Dramaturgy of the Ballet Theater of the 19th Century]*. Iskusstvo [in Russian].
- Stanishevskiy, Yu. (2003). *Baletnyi Teatr Ukrainy: 225 Rokiv Istorii [Ballet Theater of Ukraine: 225 Years of History]*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Vanslov, V. (1971). *Balety Grigorovicha i Problemy Khoreografii [Grigorovich's Ballets and Problems of Choreography]* (2nd ed.). Iskusstvo [in Russian].
- Vanslov, V. (1980). *Stat'i o Balete: Muzykal'no-Esteticheskie Problemy Baleta [Articles about Ballet: Musical and Aesthetic Problems of Ballet]*. Muzyka [in Russian].
- Vanslov, V. (1981). *Balety Grigorovicha i Problemy Khoreografii [Grigorovich's Ballets and Problems of Choreography]* (2nd ed.). Iskusstvo [in Russian].
- Zakharov, R. (1954). *Iskusstvo Baletmeistera [The Art of the Choreographer]*. Iskusstvo [in Russian].
- Zakharov, R. (1976). *Zapiski Baletmeistera [Choreographer's Notes]*. Iskusstvo [in Russian].
- Zakharov, R. (1983). *Sochinenie Tantsa: Stranitsy Pedagogicheskogo Opyta [Composing a Dance: Pages of Pedagogical Experience]*. Iskusstvo [in Russian].
- Zolotukhin, V. (1980). *Ogon' Elidy: Balet-Legenda v Dvukh Deistviyakh [Fire of Elis: A Legendary Ballet in Two Acts]* [Booklet] (A. Chepalov, Comp.). ХАТОБ [in Russian].



УДК 911.3:793.31(477.84)

DOI: 10.31866/2616-7646.4.1.2021.236215

ГЕОГРАФІЧНІ ДЕТЕРМІНАНТИ ФОРМУВАННЯ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ

Підлипський Андрій Ігорович,

кандидат мистецтвознавства, викладач,

Київський національний університет культури і мистецтв,

Київ, Україна,

<https://orcid.org/0000-0001-8086-3532>,

pidlip@ukr.net

Мета статті – виявити основні механізми впливу географічних факторів на формування народної хореографічної культури Тернопільщини. **Методологія.** Для проведення дослідження застосовано комплекс методів: аналіз літератури, порівняння концепцій, з'ясування відповідності терміна означуваному поняттю (термінологічний метод), узагальнення інформації та ін. **Наукова новизна.** Вперше обґрунтовано та введено в хореологічний дискурс поняття «фронтір» в значенні зони інтенсивної взаємодії різних культур. **Висновки.** Географічні умови проживання, детермінуючи особливості художньої культури, зокрема й танців, впливають на формування територіальної ідентичності населення. Географічне розташування Тернопільської області на перетині трьох регіонів (Галичина, Поділля, Волинь), що відрізняються багатьма елементами традиційно-побутової культури, спричиняє ситуацію територіального фронтіру («порубіжжя»). Тема фронтіру в хореографії лишається практично не висвітленою, хоча це питання безпосередньо стосується буття танцю українського етносу і його ролі (як і хореографічної культури) у формуванні ментальності, національного характеру й національної ідентичності. Якщо розглядати фронтір як комплексний, багатогранний феномен, що включає не лише природно-географічні, економічні, господарсько-історичні, а й філософсько-культурологічні, духовно-ментальні аспекти, то цілком закономірним постає і включення художньо-мистецького фронтіру, а у нашому випадку – хореографічного (чи танцювального) фронтіру. Крім того, еволюція змістового наповнення поняття «фронтір» у ХХ ст. при здійсненні його операціоналізації, дозволяє ввести це поняття у хореографічний науковий дискурс. При цьому операціоналізація поняття фронтір у статусі категорії мистецтвознавства ставить питання про його трактування як хореографічного конструкту, тобто концептуальної структури хореографічного наукового знання, й тим самим розглянути як один із смислоутворюючих чинників формування народно-сценічної хореографічної культури.

Ключові слова: народний танець; хореографічна культура; Тернопільська область; географічні детермінанти; танець; хореографія.



ГЕОГРАФИЧЕСКИЕ ДЕТЕРМИНАНТЫ ФОРМИРОВАНИЯ НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ТЕРНОПОЛЬЩИНЫ

Пидлыпский Андрей Игоревич,
кандидат искусствоведения,
преподаватель,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0001-8086-3532>,
pidlip@ukr.net

Цель статьи – выявить основные механизмы влияния географических факторов на формирование народной хореографической культуры Тернопольщины. **Методология.** Для проведения исследования применен комплекс методов: анализ литературы, сравнение концепций, установление соответствия термина определяемому понятию (терминологический метод), обобщение информации и др. **Научная новизна.** Впервые обосновано и введено в хореологический дискурс понятие «фронтир» в значении зоны интенсивного взаимодействия различных культур. **Выводы.** Географические условия проживания, детерминируя особенности художественной культуры, в том числе и танцев, влияют на формирование территориальной идентичности населения. Географическое расположение Тернопольской области на пересечении трех регионов (Галичина, Подолье, Волынь), которые отличаются многими элементами традиционно бытовой культуры, вызывает ситуацию территориального фронта («пограничья»). Тема фронта в хореографии остается практически не освещенной, хотя этот вопрос непосредственно касается бытия танца украинского этноса и его роли (как и хореографической культуры) в формировании ментальности, национального характера и национальной идентичности. Если рассматривать фронтир как комплексный, многогранный феномен, включающий не только природно-географические, экономические, хозяйственно-исторические,

GEOGRAPHICAL DETERMINANTS OF FOLK CHOREOGRAPHIC CULTURE FORMATION OF TERNOPIL REGION

Andrii Pidlypskyi,
PhD in Art Studies,
Lecturer,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0001-8086-3532>,
pidlip@ukr.net

Purpose of the article. The article aims to identify the main mechanisms of the geographical factors' influence on the folk choreographic culture formation of the Ternopil region. **Methodology.** To carry out the research, a set of methods was used: analysis of the literature, comparison of concepts, clarification of the term's compliance with the denoted concept (terminological method), generalization of information, etc. **Scientific novelty.** For the first time, the concept of "frontier" in the meaning of the zone of different cultures' intensive interaction was substantiated and introduced into the choreological discourse. **Conclusions.** Geographical living conditions, determining the features of artistic culture, including dance, affect the formation of the territorial identity of the population. The geographical location of the Ternopil region at the intersection of three regions (Galicia, Podillia, Volyn), which differ in many elements of traditionally everyday culture, causes a situation of a territorial frontier ("borderland"). The theme of the frontier in choreography remains practically not covered, although this issue directly concerns the existence of the Ukrainian ethnos' dance and its role (as well as choreographic culture) in the formation of mentality, national character and national identity. If we consider the frontier as a complex, multifaceted phenomenon, including not only natural-geographical, economic, economic-historical, but also philosophical-cultural, spiritual-mental aspects, then the inclusion of an artistic and creative frontier, and in our



но и философско-культурологические, духовно-ментальные аспекты, то вполне закономерным возникает и включение художественно-творческого фронта, а в нашем случае – хореографического (или танцевального) фронта. Эволюция содержательного наполнения понятия «фронт» в XX в. при осуществлении его операционализации, позволяет ввести это понятие в хореографический научный дискурс. При этом операционализация понятия фронт в статусе категории искусствоведения ставит вопрос о его трактовке как хореографического конструкта, то есть концептуальной структуры хореографического научного знания, и тем самым рассмотреть как один из смыслообразующих факторов формирования народно-сценической хореографической культуры.

Ключевые слова: народный танец; хореографическая культура; Тернопольская область; географические детерминанты; танец; хореография.

Актуальность теми дослідження. Регіональні хореографічні дослідження – один з магістральних напрямів сучасних вітчизняних хореологічних студій. Серед найменш досліджених регіонів України в аспекті народної та народно-сценічної хореографії впродовж тривалого часу залишалась Тернопільщина. Обґрунтування основних підходів щодо географічних факторів впливу на формування народної хореографічної культури Тернопільщини (танцювальної лексики, стилістики, тематики та ін.) є важливим для відтворення цілісної панорами розвитку хореографічного мистецтва України.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Географічні фактори впливу на формування народної хореографічної культури розглядались в контексті різноаспектних праць, зокрема К. Василенка (1997), А. Гуменюка (1963) та ін.; окремі відомості щодо ролі географічних факторів у народному танцюванні Тернопільщини подано у працях А. Підлипського (2021), О. Смоляка (2004), Л. Щур (2021) та ін. Однак в жодній не концептуалізовано поняття «фронт» стосовно хореографічного мистецтва Тернопільської області.

Мета статті – виявити основні механізми впливу географічних факторів на формування народної хореографічної культури Тернопільщини.

Виклад основного матеріалу. Один з перспективних напрямів мистецтвознавчих студій – дослідження територіальної ідентичності населення через художню культуру. Територіальну ідентичність розуміють як «комплекс індивідуальних або колективних уявлень, які визначають особливий ментальний зв'язок індивіда чи спільноти з певною територією та/або відповідною територіальною спільнотою, і пов'язані із процесом інтерпретації місцевої специфіки, завдяки якому

case, a choreographic (or dance) frontier. The evolution of the meaningful content of the “frontier” concept in the twentieth century when implementing its operationalization, allows us to introduce this concept into choreographic scientific discourse. At the same time, the operationalization of the frontier concept in the status of the category of Art Studies raises the question of its interpretation as a choreographic construct, that is, the conceptual structure of choreographic scientific knowledge, and thereby be considered as one of the semantic factors in the formation of folk stage choreographic culture.

Keywords: folk dance; choreographic culture; Ternopil region; geographic determinants; dance; choreography.



унікальність регіону об'єктивується в образах, символах та міфах, що поділяються та відтворюються членами територіальної спільноти» (Олійник & Гнатюк, 2017, с. 186). Дослідження сукупності феноменів, що складають народно-сценічну хореографічну культуру Тернопільщини, довело наявність інтерпретації місцевої специфіки та зв'язку з територією завдяки різним механізмам (репертуар аматорських та професійних колективів, що базується на місцевому фольклорному матеріалі; образно-тематична основа авторських танців часто пов'язана з місцевою символікою, традиціями, обрядами, міфами в широкому розумінні та ін.; педагогічний склад переважної більшості аматорських колективів отримали хореографічну освіту в межах області та ін.). Отже, національно-територіальна ідентичність є одним з важливих аспектів, в оптиці якого можна розглядати народно-сценічну хореографічну культуру Тернопільщини.

Аксіоматичних рис набуло в українській етнохореології твердження музикознавця Андрія Гуменюка про залежність формування стилістичних особливостей народної хореографії від характеру праці, побутових умов, соціально-економічних і культурних взаємозв'язків сусідніх народів, географічних особливостей територій проживання.

За географічною ознакою, а відповідно й стилістичними особливостями народного танцювального мистецтва, А. Гуменюк запропонував умовний розподіл України на п'ять районів, обґрунтувавши свою теорію аналізом хореографічної лексики, музичного матеріалу, одягу, впливів інших народів та ін. (Гуменюк, 1963, с. 46-51). Такий укрупнений підхід був цілком виправданим для перших етапів розвитку української етнохореології, але сьогодні потребує перегляду та докладнішої диференціації, що стане підґрунтям для розвитку вітчизняної хореологічної регіоніки, а ґрунтовний розгляд впливу фронтірності на формування народно-сценічної хореографічної культури дозволить вписати хореографічний дискурс в українські фронтірні студії.

Виходячи з методологічного положення про ключову роль географічних, історичних, соціальних обставин у формуванні народної хореографії (А. Гуменюк та ін.), можна стверджувати, що на культуру регіону, зокрема народну та народно-сценічну танцювальну, вплинуло розташування (західна частина України; область межує з Рівненською, Чернівецькою, Івано-Франківською, Львівською, Хмельницькою областями України; знаходиться неподалік українського кордону з Польщею, Словаччиною, Угорщиною та Румунією); історико-політичні події (території, що сьогодні входять до складу Тернопільської області, починаючи з XIV ст., опинялись під владою різних державних утворень: Князівства Литовського, Речі Посполитої, Австро-Угорщини, Російської імперії, Польщі та ін., входили до СРСР у 1939–1991 рр.); соціальний склад населення (переважна частина проживає в селах, що сприяло збереженню традицій та елементів обрядів, втрачених на більш урбанізованих територіях). Розпад СРСР, проголошення незалежності України у 1991 р. позначились на векторах суспільного, зокрема, культурно-мистецького розвитку області, активізувавши національно-патріотичні настрої.

Про фронтірність Тернопільської області можна говорити у зв'язку з тим, що остання поєднана з трьома історико-етнографічними регіонами – Галичиною, Поділлям і Волиню. За думкою Л. Горбунової, «ці етнічні регіони чітко відрізняються один від одного, кожен з них має свою, несхожу з іншим, традиційно-побу-



тову культуру. Але те, що вони межують на території однієї області, дало поштовх до утворення своєрідно нової культури Тернопілля» (Горбунова, 2019, с. 157).

Сьогодні в українському науковому дискурсі актуалізується поняття «фронтир». Теорія фронтиру, практично вичерпавши методологічний потенціал, закладений її фундатором Ф. Дж. Тернером, як і конкретний «соціально-історичний смисл», переживає своєрідне відродження, але переважно у розумінні «фронтиру як зони інтенсивної взаємодії різних культур» (О. Латтімор) (Цит. за Софронова, 1997, с. 198). Так, у дослідженнях розкриваються прояви фронтірності у різні історичні епохи (античність, середні віки, Новий час). У сучасному глобальному та глокальному контекстах осмислюються інституційні та соціокультурні особливості субрегіонів світу, їх взаємодія у різних просторових проекціях.

Як у вітчизняній, так і в зарубіжній історіографії під фронтірністю розуміється специфіка економічних, соціальних і культурних процесів, обумовлена відносно тривалим існуванням рухомого кордону, освоєння нових територій. Це, в свою чергу, визначило характер фронтира як зони активного контакту між цивілізаціями і культурами, традиціями і новаціями.

На думку українського науковця І. Чорновола, фронтірність України «утворює простір змінних цінностей зони зіткнення різних культур й адаптації до природного середовища, в процесі якого, як наслідок інтенсивної комунікації, економічної, соціальної, культурної та політичної взаємодії, відбуваються запозичення, пристосування (аккультурація) або одомашнення (асиміляція) однієї культури іншою» (Чорновол, 2016, с. 22).

Вчений істотним недоліком українських науковців вважає недостатню розробленість понять «фронтір» і «кордон», «пограниччя» і «порубіжжя», відсутність усвідомлення їх глибокої дихотомії. І. Чорновол вважає, що українською варто перекладати термін *frontier* як «порубіжжя», а не «пограниччя». «Оскільки в слов'янських мовах (польській, російській, українській) поняття рубіж – найбільш близьке поняттю *frontier*, найправильніше перекладати *frontier* як рубіж, порубіжжя. А популярні в українській історіографії терміни пограниччя, Великий кордон – похідні від поняття границя (яке до того ж відсутнє в сучасній українській мові), що означає лінійний кордон. Іншими словами, оскільки терміни кордон, пограниччя натякають на присутність границі як «лінії», він є антонімом до термінів фронтір, рубіж, порубіжжя як «зони»» (Чорновол, 2016, с. 22).

А. Каппелер, австрійський вчений, дослідник української історії та культури виокремив чотири фронтири: географічний фронтір між різними кліматичними й рослинними зонами; соціальний фронтір між різноманітними способами життя й системами цінностей (особливо – між осілим населенням та кочівниками або мисливцями); воєнний фронтір між двома мілітарними потугами; релігійний і культурний фронтір між різноманітними системами цінностей і культурними традиціями (Каппелер, 2003, с. 48).

Л. Баєва виокремлює такі види фронтірів: цивілізаційний, міжкультурний фронтір (як пограниччя між культурами), конфесійний («область проникнення тієї чи іншої релігійної системи на нові для неї території» з домінуванням однієї релігійної системи над іншою, що впливає звідси), етнічний (антропологічний, область взаємодії двох або більше етносів), мовний (лінгвістичний, область проникнення нової мови), ментальний (теоретичний, парадигмальний; межа між



різними духовними традиціями), ціннісний (область зустрічі двох або більше ціннісних систем з можливою майбутньою трансформацією). Л. Баєва доходить висновку, що зазначені види фронтирів не виявляються поодинокі, на практиці вони зустрічаються в сукупності, накладаючись один на інший (Баєва, 2014).

Художню унікальність таких «фронтирів» («зон») як Тернопільська область, де історичні та географічні фактори спричинили ситуацію «порубіжжя», обстоює Л. Софронова: «Між різними культурами в цьому випадку йде постійний обмін ідеями і творами; художники належать відразу до декількох культурних кіл. Це культура відкритого типу. Вона постійно потребує порушення своїх кордонів, оскільки їй потрібний чужий досвід, зближення і взаємодія з іншими культурами» (Софронова, 1997). І це наочно проявляється в народних та народно-сценічних танцях у взаємодії різних хореографічних компонентів.

Саме в таких зонах, за думкою Л. Софронової, активно розвиваються культурні зв'язки, народжуються нові мистецькі, ідейні, мовні конгломерати. «В результаті в зонах культурного пограниччя намічається перестроювання системи культури в цілому, прогнозується майбутнє життя культури... Порубіжжя взаємоперетинаються, створюючи при цьому багатшаровість історико-культурних процесів, що сприяє динамізму культури в цілому... Межі, що проходять по території культури, і внутрішні, і зовнішні, не дозволяють їй перебувати в стані спокою», – зазначає дослідниця (Софронова, 1997). Потенційно Тернопільська область одна з таких активних культурно-мистецьких «фронтирів», що повинна бути джерелом динамічного розвитку української культури.

Слід зауважити, що «після включення західноукраїнських земель до складу УРСР назва “Західна Україна” закріпилась за областями, що утворювалися впродовж 1939–1946 (крім Ізмаїльської області). Щодо теренів сучасної України термін “Західна Україна” вживається в 2-х значеннях. Здебільшого так називають лише 3 галицькі області – Львівську область, Івано-Франківську область, Тернопільську область. Але досить часто ним послуговуються і для означення території 7 областей – 3-х галицьких, а також Волинської області, Рівненської області, Чернівецької області і Закарпатської області» (Верменич, 2005, с. 292). Отже, умовний топонім «Західна Україна» вживається по відношенню до Тернопільської області, певним чином закріплюючи статус території фронтиру (між сходом і заходом).

Розглядаючи процеси взаємодії хореографічних елементів та творів сусідніх територій, а також ці явища як результат міграцій людей цілком обґрунтованим видається застосування поняття «культурного ендосмосу» (від «endo» та «осмос» – проникнення інгредієнтів більш насиченого розчину до менш насиченого внаслідок більшої питомої ваги першого), розтлумачене відомим українським філософом С. Безклубенком (2008) як «процес спонтанного культурного обміну на етнічних пограниччях» (с. 94).

Розуміючи умовність вживання слова «своєрідність» на означення культури народу, території, не можна говорити про гомогенний («однорідний») характер становлення кожної етнічної (національної) культури, культури певного регіону. «...про певну однорідність “матеріалу”, що є основою формування етнічної культури, можна здогадно говорити тільки стосовно самого початкового періоду її становлення. Та навіть цей етап характеризується надзвичайною складністю процесу, в перебігу якого із сукупного досвіду (окремих) людей “кристалізуються”



звичаї сім'ї та роду, із звичаїв роду та племені – звичаї (нрави) народу (“народності”, “племінного об'єднання”)), – зазначає С. Безклубенко (2008, с. 94).

Також науковець послуговується терміном «дистиляція» на означення описаного вище процесу, оскільки «спонтанний, стихійний процес добору найдоцільнішого, найефективнішого з усього розмаїття індивідуальних практик» певним чином нагадує процес дистиляції. Але ці процеси не призводять до виділення у чистому вигляді будь-яких національних явищ. С. Безклубенко (2008) доводить, що «навіть початковий період становлення національної (етнічної) культури характеризується (поряд з “дистиляцією” свого, рідного) також засвоєнням аналогічних “дистилятів” сусідніх народів: додаванням, домішуванням чужорідного до свого рідного» (с. 94).

Сусідство з територіями, де компактно проживають поляки, угорці, словаки та ін., впливи центральних областей України, проживання представників різних етнографічних груп українців (лемки, гуцули, бойки) спричиняє природне змішування культур. Такий процес взаємодії відбувається скрізь, де відсутнє розмежування, найактивніше в тих регіонах, де сусідство народів зумовлене природно-історичними обставинами.

Важливо зауважити, що не лише в умовах сучасної тотальної глобалізації а й упродовж історії цивілізаційного розвитку люди, за рідкісними виключеннями, «не існували в абсолютній ізоляції. Відтак уявлення про абсолютну самотність народів та їх культур, як правило, перебільшені» (Безклубенко, 2008, с. 94).

Запозичення іноетнічних, інотериторіальних елементів та їхнє включення до своєї культури, створення на їхній основі своїх феноменів, культурних цінностей є природним процесом. Саме за таким принципом відбувалося насичення народної хореографічної культури Тернопільщини гопачками, козачками (танцями, що традиційно побутували в центральній частині України), поширення польських краков'яків, єврейських, німецьких танців та ін. З великою долею умовності можна стверджувати, що Тернопільщині притаманні польки, оскільки полька є чеським танцем, що поширився по всьому світу, найбільше – в Європі. У процесі естетизації, адаптації, набуття певних рис місцевої танцювальної культури польки набули статусу специфічних регіональних хореографічних творів.

Такі процеси взаємодії можуть бути спонтанними, стихійним та організованими. Вони можуть бути «як цілком добровільним запозиченням, перейманням набутків іншої культури (передавання своїх культурних досягнень завжди щире: люди виявляють чи не найбільшу щедрість, саме коли йдеться про те, щоб “поділитися” з сусідами своїми піснями, танцями), так і насильницьким, гвалтівним актом насадження своєї культури іншим... є всі підстави твердити про органічне поєднання під час становлення народної (етнічної, національної) культури елементів як гомогенних, так і гетерогенних» (Безклубенко, 2008, с. 94).

Важливою для проведення регіональних досліджень є теза М. Поповича, що перегукується з позицією С. Безклубенка, про відносність унікальності явищ національної української культури, адже при дослідженні регіональної проблематики виникає спокуса виявлення феноменів, притаманних виключно тій чи іншій території, тому чи іншому етносу, етнографічній групі та ін. Відомий філософ та історик М. Попович у передмові до праці «Нарис історії культури України» зазначає, що він як автор намагається «не нав'язувати читачеві відповіді на питання,



що для національної української культури органічне, а що не органічне. Право такого суду належить історії. Будемо розглядати в цілості все те, що входить до культурного фонду українського народу, по можливості як систему, і будемо пам'ятати, що різні люди, соціально-культурні верстви, політичні течії завжди вибирали собі з цього фонду не все набуте, а лише те, що хотіли і на що були здатні» (Попович, 1998, с. 4).

Наукова новизна. Вперше обґрунтовано та введено в хореологічний дискурс поняття «фронтир» в значенні зони інтенсивної взаємодії різних культур.

Висновки. Географічні фактори покладено в основу хореографічної регіоніки. Географічні умови проживання, детермінуючи особливості художньої культури, зокрема й танців, впливають на формування територіальної ідентичності населення. Стилістичні особливості народної хореографії залежать від географічних особливостей територій проживання, а також характеру праці, побутових умов, соціально-економічних і культурних взаємозв'язків сусідніх народів, що також пов'язано з географією регіону.

Географічне розташування Тернопільської області на перетині трьох регіонів (Галичина, Поділля, Волинь), що відрізняються багатьма елементами традиційно-побутової культури, спричиняє ситуацію територіального фронтиру («порубіжжя»). Взаємодія різних компонентів (танців та танцювальних елементів сусідніх народів й різних етнографічних груп українців) активізує творення нового, нескінченну кількість комбінацій хореографічних елементів (образних, лексичних, просторових, композиційних та ін.) та їх інтерпретацій.

Тема фронтиру в хореографії лишається практично не висвітленою, хоча це питання безпосередньо стосується буття танцю українського етносу і його ролі (як і хореографічної культури) у формуванні ментальності, національного характеру й національної ідентичності. Якщо розглядати фронтир як комплексний, багатогранний феномен, що включає не лише природно-географічні, економічні, господарсько-історичні, а й філософсько-культурологічні, духовно-ментальні аспекти, то цілком закономірним постає і включення художньо-мистецького фронтиру, а у нашому випадку – хореографічного (чи танцювального) фронтиру. Крім того, еволюція змістового наповнення поняття «фронтир» у XX ст. при здійсненні його операціоналізації, дозволяє ввести це поняття у хореографічний науковий дискурс. При цьому операціоналізація поняття фронтир у статусі категорії мистецтвознавства ставить питання про його трактування як хореографічного конструкту, тобто концептуальної структури хореографічного наукового знання, й тим самим розглянути як один із смислоутворюючих чинників формування народно-сценічної хореографічної культури.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Баева, Л. В. (2014). Зона Северного Прикаспия и Нижнего Поволжья как фронтир: классификация и характеристика. В *Границы и пограничье в южнороссийской истории*, Материалы Всероссийской научной конференции, Ростов на Дону (с. 54-62). Южный федеральный университет.
- Безклубенко, С. (2008). *Мистецтво: терміни та поняття* (Т. 1). Інститут культурології Національної академії мистецтв України.



- Василенко, К. (1997). *Український танець*. ІПК ПК.
- Верменич, Я. (2005). Західна Україна як термін. В В. А. Смолій (Ред.), *Енциклопедія історії України* (Т. 3; с. 290-291). Наукова думка.
- Горбунова, Л. (Упоряд.). (2019). Творчий доробок Галини Степанівни Александрович. В В. Г. Виткалов (Ред.), *Традиційно-побутові танці України* (с. 157-162). Волинські обереги.
- Гуменюк, А. (1963). *Народне хореографічне мистецтво України*. Видавництво АН УРСР.
- Каппелер, А. (2003). Южный и восточный фронтир России в XVI–XVIII веках. *Ab Imperio*, 1, 47-64.
- Олійник, Я. Б., & Гнатюк, О. М. (2017). *Територіальна ідентичність населення Подільського регіону*. Київський університет.
- Підлипський, А. І. (2021). *Народно-сценічна хореографічна культура Тернопільщини середини ХХ – початку ХХІ століття* [Дисертація кандидата мистецтвознавства]. Київський національний університет культури і мистецтв, Київ.
- Попович, М. В. (1998). *Нарис історії культури України*. АртЕк. (Трансформація гуманітарної освіти в Україні).
- Смоляк, О. (2004). *Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури* (Ч. 1). Астон.
- Софронова, Л. А. (1997). Функция границы в формировании украинской культуры XVII – XVIII веков. В А. Миллер, В. Репринцев, & Б. Флоря (Ред.), *Россия – Украина: история взаимоотношений* (с. 101-113). Языки русской культуры.
- Чорновол, І. (2014). Фронтир – ідентичність – націоналізм. *Дрогобицький краєзнавчий збірник*, 17-18, 197-208.
- Чорновол, І. П. (2016). *Компаративні фронтири: світовий та вітчизняний вимір* [Автореферат дисертації доктора історичних наук]. Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України.
- Щур, Л. Б. (2021). *Народна хореографічна культура Західного Поділля: трансформація та збереження танцювальної традиції* [Дисертація кандидата мистецтвознавства]. Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль.

REFERENCES

- Baeva, L. V. (2014). Zona Severnogo Prikaspiya i Nizhnego Povolzh'ya kak Frontir: Klassifikatsiya i Kharakteristika [The Zone of the Northern Caspian Region and the Lower Volga Region as a Frontier: Classification and Characteristics]. In *Granitsy i Pogranich'e v Yuzhnorossiiskoi Istorii [Borders and Borderlands in South Russian History]*, Proceedings of the All-Russian Scientific Conference, Rostov-on-Don (pp. 54-62). Southern Federal University [in Russian].
- Bezklubenko, S. (2008). *Mystetstvo: Terminy ta Poniattia [Art: Terms and Concepts]* (Vol. 1). Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Chornovol, I. (2014). Frontyr – Identychnist – Natsionalizm [Frontier – Identity – Nationalism]. *Drohobyt'skyi Kraieznavchyi Zbirnyk [Drohobych Regional Studies]*, 17-18, 197-208 [in Ukrainian].
- Chornovol, I. (2016). *Komparatyvni Frontyry: Svitovyi ta Vitchyzniani Vymir [Comparative Frontiers: World and Domestic Dimension]* [Abstract of DSc Dissertation]. I. Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies of the NAS of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Humeniuk, A. (1963). *Narodne khoreografichne mystetstvo Ukrainy [Folk choreographic art of Ukraine]*. USSR Academy of Sciences Publishing [in Ukrainian].



- Horbunova, L. (Comp.). (2019). Tvorchyi Dorobok Halyny Stepanivny Aleksandrovych [Creative Legacy of Halyna Stepanivna Alexandrovych]. In V. H. Vytkaľov (Ed.), *Tradyt͡siino-Pobutovi Tantsi Ukrainy [Traditional and Domestic Dances of Ukraine]* (pp. 157-162). Volynski oberehy [in Ukrainian].
- Kappeler, A. (2003). Yuzhnyi i Vostochnyi Frontir Rossii v XVI–XVIII Vekakh [Southern and Eastern Frontier of Russia in the XVI–XVIII Centuries]. *Ab Imperio*, 1, 47-64 [in Russian].
- Oliinyk, Ya. B., & Hnatiuk, O. M. (2017). *Terytorialna Identychnist Naseleння Podil'skoho Rehionu [Territorial Identity of the Population of the Podillia Region]*. Kyiv University [in Ukrainian].
- Pidlypskyi, A. I. (2021). *Narodno-Stsenichna Khoreohrafichna Kultura Ternopilshchyny Seredyny XX – Pochatku XXI Stolittia [Folk and Stage Choreographic Culture of Ternopil Region in the Middle of the XX – Beginning of the XXI Century]* [PhD Dissertation]. Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].
- Popovych, M. (1998). *Narys Istorii Kultury Ukrainy [Essay on the History of Ukrainian Culture]*. ArtEk. (Transformatsiia Humanitarnoi Osvity v Ukraini) [in Ukrainian].
- Shchur, L. B. (2021). *Narodna Khoreohrafichna Kultura Zakhidnoho Podillia: Transformatsiia ta Zberezhennia Tantsiuvalnoi Tradyt͡sii [Folk Choreographic Culture of Western Podillya: Transformation and Preservation of Dance Tradition]* [PhD Dissertation]. Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ternopil [in Ukrainian].
- Smoliak, O. (2004). *Vesniana Obriadovist Zakhidnoho Podillia v Konteksti Ukrain'skoi Kultury [Spring Rituals of Western Podillya in the Context of Ukrainian Culture]* (Pt. 1). Aston [in Ukrainian].
- Sofronova, L. A. (1997). Funktsiya Granitsy v Formirovanii Ukrain'skoi Kul'tury XVII – XVIII Vekov [The Function of the Border in the Formation of Ukrainian Culture of the 17th – 18th Centuries]. In A. Miller, V. Reprintsev, & B. Florya (Eds.), *Rossiya – Ukraina: Istoriya Vzaimootnoshenii [Russia – Ukraine: History of Mutual Relations]* (pp. 101-113). Yazyki russkoi kul'tury [in Russian].
- Vasylenko, K. (1997). *Ukrainskyi Tanets [Ukrainian Dance]*. IPK PK [in Ukrainian].
- Vermenych, Ya. (2005). Zakhidna Ukraina yak Termin [Western Ukraine as a Term]. In V. Smolii (Ed.), *Entsyklopediia Istorii Ukrainy [Encyclopedia of the History of Ukraine]* (Vol. 3; pp. 290-291). Naukova dumka [in Ukrainian].



УДК 394.3(477.87=161.2)
DOI: 10.31866/2616-7646.4.1.2021.236216

НАРОДНІ ТАНЦІ ДОЛИНЯН ЯК ДЖЕРЕЛО СТВОРЕННЯ НАРОДНО-СЦЕНІЧНИХ КОМПОЗИЦІЙ

Тимчула Андрій Васильович,

кандидат мистецтвознавства, викладач,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-8287-6852>,
tymchula_a@ukr.net

Гутник Ірина Миколаївна,

кандидат педагогічних наук, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0001-6492-370X>,
i.gutnyk@ua.fm

Мета статті – виявити специфіку народного танцю долинян як фольклорного першоджерела народно-сценічних хореографічних постановок. **Методологія.** Відповідно до специфіки мети та завдань дослідження застосовано типологічний метод, спрямований на виявлення місцевих особливостей традиційної долинянської культури, відповідно до їх етнографічного районування; порівняльно-історичний метод (для порівняльного аналізу народної хореографічної культури місцево-територіальних груп долинян у контексті календарних та сімейних обрядів в історичному контексті); жанрово-типологічний метод (для аналізу особливостей відтворення різноманітного фольклорного танцювального матеріалу долинян у постановках народно-сценічних танців. **Наукова новизна.** Уперше виявлено структурно-стилістичні особливості традиційної народної хореографічної культури долинян відповідно до районування, проаналізовано хореографічні елементи, фігури, кроки й рухи. **Висновки.** Своєрідність хореографічної лексики долинян внаслідок впливу багатьох об'єктивних та суб'єктивних факторів протягом багатьох століть формувалася в умовах впливу танцювальної культури мадяр, румунів та гуцулів (характерно для локально-територіальної групи марамороські долиняни), угорців та словаків (боржавські й ужанські долиняни), а також специфічних особливостей лемківської та бойківської культури (перечинсько-березанські долиняни). Виявлено яскраві хореографічні виражальні засоби ритуальних та обрядових танців, серед яких «Увиванець» (довжанські долиняни), «Людська сколомийка», «Меньосоньтанц» (боржавські долиняни) та ін. Представлена студія не вичерпує всіх аспектів проблеми й може використовуватись у подальшому дослідженні питань, пов'язаних з розвитком народної хореографічної культури долинян та українців в цілому, а також стати основою для культурологічних та мистецтвознавчих розвідок з історії української хореографії, етнохореології, етнокультурології, хореопедagogіки та ін.

Ключові слова: народні танці долинян; народно-сценічні танці; українські танці; хореографія.



НАРОДНЫЕ ТАНЦЫ ДОЛИНЯН КАК ИСТОЧНИК СОЗДАНИЯ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ

Тымчула Андрей Васильевич,

кандидат искусствоведения, преподаватель,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0002-8287-6852>,
tymchula_a@ukr.net

Гутник Ирина Николаевна,

кандидат педагогических наук, доцент,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0001-6492-370X>,
i.gutnyk@ua.fm

Цель статьи – выявить специфику народного танца долинян как фольклорного первоисточника народно-сценических хореографических постановок. **Методология.** В соответствии со спецификой целей и задач исследования применены типологический метод, направленный на выявление местных особенностей традиционной долинянской культуры, в соответствии с этнографическим районированием; сравнительно-исторический метод (для сравнительного анализа народной хореографической культуры территориальных групп долинян в контексте календарных и семейных обрядов в историческом контексте), жанрово-типологический метод (для анализа особенностей воспроизведения разнообразного фольклорного танцевального материала долинян в постановках народно-сценических танцев). **Научная новизна.** Впервые выявлено структурно-стилистические особенности народной хореографической культуры долинян согласно районированию, проанализированы хореографические элементы, фигуры, шаги и движения. **Выводы.** Своеобразие хореографической лексики долинян в результате воздействия многих объективных и субъективных факторов в течение многих веков

FOLK DANCES OF DOLYNIANS AS A SOURCE OF FOLK AND STAGE COMPOSITIONS CREATION

Andrii Tymchula,

PhD in Art Studies, Lecturer,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-8287-6852>,
tymchula_a@ukr.net

Iryna Gutnyk

PhD in Pedagogy,
Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0001-6492-370X>,
i.gutnyk@ua.fm

The purpose of the article is to reveal the specifics of Dolynian folk dance as a folklore primary source of folk stage choreographic performances. **Methodology.** Following the specifics of the goals and objectives of the study, a typological method was applied, aimed at identifying the local features of the traditional Dolynian culture, in accordance with ethnographic zoning; the comparative historical method (for a comparative analysis of the folk choreographic culture of Dolynian territorial groups in the context of calendar and family rites in a historical context), the genre-typological method (for analyzing the reproduction features of various folklore dance material of Dolynians in the performances of folk stage dances). **Scientific Novelty.** For the first time, the structural and stylistic features of the traditional folk choreographic culture of Dolynians in accordance with the zoning were revealed; the choreographic elements, figures, steps and movements were analyzed. **Conclusions.** The originality of Dolynian choreographic vocabulary, as a result of the influence of many objective and subjective factors, for many centuries was formed in the conditions of the influence of the dance culture of Magyars, Romanians and Hutsuls (typical for the local-territorial group of Maramoros Do-



формировалось в условиях воздействия танцевальной культуры мадьяр, румын и гуцулов (характерно для локально-территориальной группы мараморские долиняне), венгров и словаков (боржавские и ужанские долиняне), а также специфических особенностей лемковской и бойковской культуры (перечинско-березанские долиняне). Выявлено яркие хореографические выразительные средства ритуальных и обрядовых танцев, среди которых «Увиванець» (должанские долиняне), «Людська сколомийка», «Меньсоньтанц» (боржавские долиняне) и др. Представленная студия не исчерпывает всех аспектов проблемы и может использоваться при дальнейшей разработке вопросов, связанных с развитием народной хореографической культуры долинян и украинцев в целом, а также стать основой для культурологических и искусствоведческих исследований по истории украинской хореографии, этнохореологии, этнокультурологии, хореопедагогике и др.

Ключевые слова: народные танцы долинян; народно-сценические танцы; украинские танцы; хореография.

lynians), Hungarians and Slovaks (Borzhava and Uzhan Dolynians), as well as the specific features of the Lemko and Boyko culture (Perechynsk-Berezan Dolynians). Bright choreographic means of expression of ritual and ceremonial dances were revealed, among which “Uvyvanets” (Dovzhansky Dolynians), “Liudska skolomyika”, “Menosontants” (Borzhava Dolynians) and others. The presented study does not cover all aspects of the problem and can be used in further research on issues related to the development of the folk choreographic culture of Dolynians and Ukrainians in general, as well as become a basis for cultural and artistic research on the history of Ukrainian choreography, Ethnochoreology, Ethnocultural Studies, Choreographic Pedagogy, etc.

Keywords: folk dances of Dolynians; folk stage dances; Ukrainian dances; choreography.

Актуальність теми дослідження. Об’єктивне висвітлення специфіки процесу формування й розвитку народного хореографічного мистецтва українців Закарпаття другої половини ХХ – початку ХХІ ст. украї необхідно в сучасних умовах нівелювання особливостей культури різних територій, що пов’язано із глобалізаційними процесами. Особливої актуальності набуває виявлення специфіки локальної хореографічної лексики етнографічної групи долинян та проведення мистецтвознавчого аналізу народно-сценічного мистецтва українських балетмейстерів зазначеного періоду в аспекті використання фольклорних першоджерел долинян відповідно до їх районування.

Аналіз останніх досліджень та публікацій засвідчив відсутність наукових праць, присвячених вивченню особливостей народних та народно-сценічних танців долинян. На сучасному етапі у вітчизняному науковому вимірі, назважаючи на посилення протягом останніх років інтересу культурологів та мистецтвознавців до традиційної танцювальної культури українців, специфіка фольклорних танців долинян у контексті традиційної обрядовості, на жаль, не отримала наукового висвітлення. Окремі аспекти означеної проблематики аналізувалися в дослідженнях традиційної обрядовості українців Закарпаття, здійснених С. Боян (2010), І. Бугерою (Бугера, 1997), І. Волицькою (Волицька, 1992), О. Коломийчук (2013), Т. Леню (2013), А. Тимчулою (2021) та ін. Праці цих науковців, хоча і не містять детальних описів танцювальних елементів, представляють неабияку



цінність у контексті нашого дослідження, оскільки посприяли уточненню розуміння місця і значимості народних танців у культурі долинян..

Мета статті – виявити специфіку народного танцю долинян як фольклорного першоджерела народно-сценічних хореографічних постановок.

Виклад основного матеріалу. Долиняни – етнографічна група українців, яка разом із гуцулами, бойками та лемками районується на південних схилах Карпат. Із XIII ст. долиняни, які, за припущеннями вітчизняних істориків (О. Сабо, М. Тиводар та ін.), походять від семиградських слов'ян (Szabo, 1913, с. 26) або східнослов'янських племен (Тиводар, 2010, с. 47-50), населяють території рівнин, передгір'я та невелику частину середньогір'я й високогір'я Карпат. За свідченням дослідника М. Тиводара, із середини XX ст. долиняни називають себе закарпатськими українцями, районуючись на землях колишніх Березького, Марамороського, Замплинського, Угочанського та Ужанського комітатів (Тиводар, 1999, с. 35).

Традиційна культура долинян загалом і танцювальна зокрема, через неоднорідність територіального районування, специфіку історичних особливостей і впливів інших народів та етнографічних груп, характеризується певними відмінностями не лише від культури бойків, лемків та гуцулів, а й специфічними особливостями хореографічної лексики між локально-територіальними групами (боржавські, марамороські, перечинсько-березанські та ужанські долиняни) в межах власної етнографічної групи (Тиводар, 1999, с. 36-44).

Розглядаючи народний танець долинян як фольклорне першоджерело народно-сценічних хореографічних постановок, вважаємо за доцільне проаналізувати танці в контексті традиційної календарної й родинно-побутової обрядовості, оскільки стародавні форми світобачення та світосприйняття, обряди, вірування та звичаї, що відчутно вплинули на формування танцювальної культури, завдяки особливому ставленню долинян до власних традицій, залишилися незмінними і на сучасному етапі.

Українські народні традиції, звичаї, ритуали та обряди, що протягом багатьох століть були пов'язані з календарним та життєвим циклом, поділяються на сімейні, сезонні (землеробські) та громадські (події з життя спільноти).

Календарна обрядовість становить собою складний фольклорний комплекс, у якому релігійні й магічні вірування, звичаї і традиції поєднуються з раціональним досвідом (Курочкін, 1993, с. 182). Усталене протягом століть, на основі процесів життєдіяльності людини (вшанування культу предків, заготівельні роботи, весільний сезон) і трудового сільськогосподарського календаря, відповідно до сезонності природи, річне коло зимових, весняних, літніх та осінніх свят, обрядів та звичаїв в календарі долинян формально узгоджувались із річним літургічним циклом православної церкви.

Аналізуючи календарну обрядовість долинян, можемо зробити висновок, що свята зимового (Різдво, Василя, Водохреща, Стрітіння Господнє), весняного (ранні – Сорок Святих, Теплого Олексія та пізні – Благовіщення, Вербна неділя, Живий четвер, Великдень, Юрія, Миколая), літнього (Зелені свята, Івандень, Петра і Павла, Маковій, Іллі, Спас) та осіннього (Покрова, Дмитрія, Введення, Михайла, Катерини, Андрія, Варвари, Миколая) циклів, а відтак і типові для кожного свята прикмети, ритуали, обряди (відповідно до смислового навантаження), пісні, заклинання й танці, що їх супроводжували, залежали в першу чергу від особливос-



тей моральної, духовної й традиційної господарської культури цієї етнографічної групи. Поділ календарних свят на сезонні не був усталеним і залежав від районування та інших аспектів, зокрема завершення аграрно-господарських робіт.

Традиційним танцем календарної обрядовості зимового циклу мараморських долинян (особливо в районі Хустщини) був «Сухий танець» – під час Різдяного посту його зазвичай виконували під акомпанемент сопілки та дримб.

Значущим у весняній календарній обрядовості долинян мало Свято святого Власія (24 лютого) – покровителя лісових звірів та бідних людей (Воропай, 1993, с. 147-148), яке відзначали і до прийняття християнства – на честь покровителя домашньої худоби Велеса, а в процесі трансформації та відповідно до світогляду українців Закарпаття стало святом покровителя всіх тварин, особливо крупної рогатої худоби.

У мараморських долинян, через переважання в господарській культурі відгінно-полонинського типу скотарства практично відсутні танцювальні обряди весняного й літнього циклів, виключенням є традиційні гаївки, які присвячені возвеличенню сили сонця, оновленню природи, її пробудженню та приходу весни. Вони супроводжувалися виконанням хороводів, хореографічна будова яких «криве колесо», проте наявні аналогічні із землеробськими східнослов'янськими обрядами різдвяні та йорданські колядки.

Мараморським долинянам властиві деякі обряди їхніх безпосередніх сусідів – рахівських гуцулів. Підтвердження цьому дає праця австрійського науковця Г.-І. Бідермана «Die ungarischen Ruthenen, ihr Wohngebiet, ihr Erwerb und ihre Geschichte» (1862), у якій він описує історію, традиційну культуру, побут, промисли й територію проживання закарпатських українців. Дослідник стверджує, що, відзначаючи свято Івана Хрестителя (5 липня), горяни Мармароського, Березького та Ужанського комітатів влаштовують у передвечір свята танці довкола багаття (купальських вогнищ), які розпалюють на найвищих гірських вершинах: «дівчата, прикрашені квітами, беруться за руки і, співаючи, пританцювують довкола багаття, а хлопці у той час б'ють дерев'яними молотами по розпечених вугляках» (Бідерманн, 2006, с. 429-430), називаючи цей звичай «Купайло» або «Собітки».

В іршавських долинян під час весняного циклу традиційно відбувалися ігрові танці – водіння дівочих хороводів біля водоймищ («Жучок», «Вербова дощечка», «Огірочки», «Сосна», «Груша», «Чоловік і дружина» та ін.), участь у яких брали усі жінки та дівчата сусідніх сіл.

Саме з хороводів, поєднаних із календарно-обрядовою лірикою, виникли танцювальні пісні, у яких органічно співіснують поетичні, музичні й хореографічні елементи на основі спільних ритмічних форм, що протягом століть супроводжували календарні обряди українців Закарпаття. Відповідно до функціональних параметрів танцювальних пісень, зумовлених регіональними особливостями, найпоширенішими в обрядовому контексті в долинян були сколомийки.

Для долинян велике значення мали ритуали весільної обрядовості (весільні ритуали), що характеризуються сублимуванням народно-пісенної та хореографічної творчості, вірувань та традицій.

У довжанських долинян (територіально-популяційна група боржавських долинян) весілля традиційно відбувалося у вівторок або четвер, а в понеділок або середу (відповідно) – дружківський вечір. Спочатку дружби разом із дружками заходили



на пригощання до хати нареченої, а потім разом з нею та її родичами – до хати нареченого, куди також обов'язково приходив гонноть (староста) і музиканти. Звідти процесія вирушала по барвінок, вінки з якого плелися потім у хаті молодого під традиційне ладкання з музичним супроводом. Саме після обряду вінкоплетіння довжанські долиняни збиралися на подвір'ї, щоб танцювати перший ритуальний танець (заігрування молодих, які під час нього тримали в руках зав'язану колою хустку, на яку нанизані вінки) – «Увиванець», фігурою якого було замкнуте коло. Учасники, тримаючись за руки, «робили каріку» (від угорського *karika* – коло), а в центр кола староста клав гроші й накривав їх старим піджаком батька молодого, який кожен із учасників мав бити ногами під час танцю (Керечанин, 2016, с. 901). По завершенні цього обряду для молодої, дружок, усіх дівчат та жінок із родини молодої розпочиналися гуски (дівочий вечір, на якому чоловіків не більше трьох). Молодий, дружби та хлопці лишалися танцювати і співати на подвір'ї до наступного ранку (Симоненко, 1946, с. 126). У день весілля, після вінчання та весільного частування, наступав час танцювати (традиційно це відбувалося не в хаті, а на подвір'ї).

Особливо цікавою є традиція виконання чоловіками динамічної й енергійної «Людської сколомийки», у якій поєднано хореографію, міміку та спів – танцюючи і підспівуючи вони щосили стукали у стріху. Аналізуючи особливості виконання сколомийки, відзначимо постійно зростаючий темп, обов'язкову синхронність рухів, а також виконання кожним із учасників лише однієї строфи пісні (що пояснюється швидким темпом) (Львова, 2012, с. 440). Варто зазначити, що сколомийки (короткі пісеньки до танцю, які складаються з двох рядків по 14-ть слів у кожному) – специфічний різновид поширеної на Закарпатті коломийки, властивий лише певним територіально-популяційним групам боржавських долинян – довжанській та іршавській.

Танець молодої – «Шоровий» танець, традиційний для усіх українців Закарпаття, у боржавських долинян називався «Меньосоньтанц» (у перекладі з угорської – танець молодої) і виконувався під коломийку. Молоду, після обряду знімання вінків, до цього танцю запрошували гудаки; спершу вона танцювала саме зі старостою, який потім, доки молода танцювала зі всіма бажаними, збирав із них гроші (Керечанин, 2016, с. 904).

У перечинсько-березнянських долинян під час весільної ходи – процесії до церкви, традиційним було «підтанцювання» – виконання певних комбінацій рухів, які символізували пошану до молодої пари та створювали святкову атмосферу, під музичний (інструментальний) або пісенний супровід (найпопулярнішою формою, і музичною, і танцювальною, у першій половині ХХ ст. був чардаш (Bellman, 2001, с. 759) – помітний безумовний вплив угорської культури.

Рухи зазвичай були запозичені з інших танців і виконання мало імпровізаційний характер. Найпопулярнішим із них, а відтак можемо визначити його як основний елемент «підтанцювання», була трясучка (рух у певних модифікаціях широко розповсюджений в угорських та румунських танцях-ходах), або, за визначенням А. Гуменюка, закарпатські дрібушки (Гуменюк, 1969, с. 67). До речі, трясучка є основним танцювальним елементом народно-сценічного танцю «Березнянка» (авторська хореографія П. Вірського та К. Балог, 1964 р.), одним із рухів ходу вперед у «Тропотянці» (балетмейстер М. Ромадов, 1950 р.), а також зустрічається у постановках «Дуботанцю» (балетмейстери Й. Волощук, 1960 р.; І. Попович, 1968–1969 рр.).



У творчості балетмейстерів-постановників другої половини ХХ – початку ХХІ ст. фольклорні танці долинян стали основою створення народно-сценічних композицій: «Увиванець» (довжанські долиняни); «Людська сколомийка», «Меньосоньтанц», «Бубнярський», «Кумлуський чардаш», «Раковецький кручений», «Чотирианка» (боржавські долиняни); «Яроцька карічка» (ужанські долиняни); «Березнянка», «Дробойка», «Турянський», «Чардаш з Парховане», (перечинсько-березнянські долиняни); «Сіпаний» (хустські долиняни); «Затанцювання свадьби», «Золотий танець», «Легінський танець на гуні», «Сухий танець» (марамороські долиняни).

Наукова новизна. Уперше виявлено структурно-стилістичні особливості традиційної народної хореографічної культури долинян відповідно до районування, проаналізовано хореографічні елементи, фігури, кроки й рухи.

Висновки. Дослідження виявило, що своєрідності хореографічної лексики долинян, внаслідок впливу багатьох об'єктивних та суб'єктивних факторів, протягом багатьох століть формувалася в умовах впливу танцювальної культури мадяр, румунів та гуцулів (характерно для локально-територіальної групи марамороські долиняни), угорців та словаків (боржавські й ужанські долиняни), а також специфічних особливостей лемківської та бойківської культури (перечинсько-березанські долиняни).

Дослідження календарної та родинно-побутової обрядовості долинян дало змогу виявити яскраві хореографічні виражальні засоби ритуальних та обрядових танців, зокрема специфіку танців «Увиванець» (довжанські долиняни), «Людська сколомийка», «Меньосоньтанц» (боржавські долиняни) та ін.

Представлена студія не вичерпує всіх аспектів означеної проблеми й може використовуватись у подальшому осмисленні питань, пов'язаних з розвитком народної хореографічної культури долинян та українців у цілому, а також стати основою для культурологічних і мистецтвознавчих розвідок з історії української хореографії, етнохореології, етнокультуралогії, хореопедagogіки та ін.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бідерманн, Г. І. (2006). Закарпатські українці, територія їхнього проживання, їхні промисли та їхня історія (А. Вовчак, пер.). *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 37, 421-449.
- Воропай, О. (1993). *Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис*. Оберіг.
- Гуменюк, А. (Упоряд.). (1969). *Українські народні танці*. Наукова думка.
- Керечанин, І. (2016). Традиційне весілля українців села Кушниця в контексті сімейної обрядовості Закарпаття. *Народознавчі зошити*, 4(130), 897-905.
- Курочкін, О. (1993). Свята й обряди календарного циклу. В А. Пономарьов (Ред.), *Українська минувшина: Ілюстрований етнографічний довідник* (с. 182-201). Либідь.
- Львова, К. (2012). Діонісійське походження сороміцьких сколомийок села Приборжавського, Іршавського району, Закарпатської області. *Література, фольклор, проблеми поетики*, 36, 438-443.
- Симоненко, И. Ф. (1946). Свадебные обряды в Закарпатской области. *Советская этнография*, 4, 125-141.
- Тиводар, М. П. (1999). Етнографічне районування українців Закарпаття (за матеріалами традиційної культури другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст.). *Carpatica-Carpatica*, 6, 4-64.
- Тиводар, М. П. (2010). *Етнографія Закарпаття: Історико-етнографічний нарис*. Гражда.



- Тимчула, А. (2021). *Народне хореографічне мистецтво українців Закарпаття другої половини XX – початку XXI століття* [Дисертація кандидата мистецтвознавства]. Київський національний університет культури і мистецтв, Київ.
- Bellman, J. (2001). Csárdás. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 6; p. 759). Oxford University Press.
- Szabó, O. (1913). *A magyar oroszokrol (Ruthének)*.

REFERENCES

- Bellman, J. (2001). Csárdás. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 6; p. 759). Oxford University Press.
- Bidermann, H. I. (2006). Zakarpatski Ukraintsi, Terytoriiia Yikhnoho Prozhyvannia, Yikhni Promysly ta Yikhnia Istoriiia [Transcarpathian Ukrainians, Their Territory of Residence, Their Trades and Their History] (A. Vovchak, Trans.). *Visnyk Lvivskoho Universytetu. Seriiia Filolohichna [Visnyk of the Lviv University. Series Philology]*, 37, 421-449 [in Ukrainian].
- Humeniuk, A. (Comp.). (1969). *Ukrainski Narodni Tantsi [Ukrainian Folk Dances]*. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kerechany, I. (2016). Tradytiisine Vesillia Ukraintsi v Sela Kushnytsia v Konteksti Simeinoi Obriadovosti Zakarpattia [Traditional Wedding of Ukrainians of Kushnytsia Village in the Context of Family Rituals of Transcarpathia]. *Narodoznavchi Zoshyty [Ethnographic Notebooks]*, 4(130), 897-905 [in Ukrainian].
- Kurochkin, O. (1993). Sviata y Obriady Kalendarnoho Tsyklu [Holidays and Ceremonies of the Calendar Cycle]. In A. Ponomarov (Ed.), *Ukrainska Mynuvshyna: Iliustrovanyi Etnohrafichnyi Dovidnyk [Ukrainian Past: Illustrated Ethnographic Guide]* (pp. 182-201). Lybid [in Ukrainian].
- Lvova, K. (2012). Dionisiiske Pokhodzhennia Soromitskykh Skolomyiok Sela Pryborzhavskoho, Irshavskoho Raionu, Zakarpatskoi Oblasti [Dionysian Origin of the Shameful Skolomyiky of Pryborzhavske Village, Irshava District, Zakarpattia Region]. *Literatura, Folklor, Problemy Poetyky [Literature, Folklore, Problems of Poetics]*, 36, 438-443 [in Ukrainian].
- Simonenko, I. F. (1946). Svadebnye Obryady v Zakarpatskoi Oblasti [Wedding Ceremonies in the Transcarpathian Region]. *Sovetskaya Etnografiya [Soviet Ethnography]*, 4, 125-141 [in Russian].
- Szabó, O. (1913). *A Magyar Oroszokrol (Ruthének) [About the Hungarian Russians (Ruthenians)]* [in Hungarian].
- Tymchula, A. (2021). *Narodne Khoreohrafichne Mystetstvo Ukraintsi v Zakarpattia Druhoi Polovyny XX – Pochatku XXI Stolittia [Folk Choreographic Art of Ukrainians of Transcarpathia in the Second Half of the XX – Beginning of the XXI Century]* [PhD Dissertation]. Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].
- Tyvodar, M. P. (1999). Etnohrafichne Raionuvannia Ukraintsi v Zakarpattia (za Materialamy Tradytiinoi Kultury Druhoi Polovyny XIX – Pershoi Polovyny XX st.) [Ethnographic Zoning of Ukrainians in Transcarpathia (Based on the Materials of Traditional Culture of the Second Half of the XIX – First Half of the XX Century)]. *Carpatica-Karpatyka*, 6, 4-64 [in Ukrainian].
- Tyvodar, M. P. (2010). *Etnohrafia Zakarpattia: Istoryko-Etnohrafichnyi Narys [Ethnography of Transcarpathia: Historical and Ethnographic Essay]*. Grazhda [in Ukrainian].
- Voropai, O. (1993). *Zvychai Nashoho Narodu: Etnohrafichnyi Narys [Customs of Our People: Ethnographic Essay]*. Oberih [in Ukrainian].

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ
ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА
СУЧАСНОСТІ**

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОСТИ**

**CURRENT PROBLEMS OF CONTEMPORARY
CHOREOGRAPHIC ART**





УДК 792.82:7.041]:7.071.1(479.25) Харатян
DOI: 10.31866/2616-7646.4.1.2021.236217

ЖАНР ПОРТРЕТА В ТВОРЧОСТІ ХОРЕОГРАФА РУДОЛЬФА ХАРАТЯНА

Саргсян Назенік Гагіківна,

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 статті – обґрунтувати правомірність уведення в галузь дансології поняття «жанр портрета» на прикладі постановок балетмейстера Рудольфа Харатяна. **Методологія.** Шляхом мистецтвознавчого аналізу балетів хореографа Рудольфа Харатяна «Іпостасі», «Vachrassion» (Пристрасті Баха) і «La Boheme», порівняння хореографічних рішень жанру портрета в назвах балетів виявлено специфіку інтерпретації образів композиторів Моцарта і Баха, а також шансоньє Шарля Азнавура. **Наукова новизна.** Уперше на основі аналізу трьох балетів Рудольфа Харатяна в дансологію введено поняття «жанр портрета», під яким розуміємо хореографічний спектакль або окремий номер, героєм якого є історична особистість (а не вигаданий персонаж), представник мистецтва. **Висновки.** Жанр портрета не ідентичний такому в живопису або скульптурі, але ближчий до творів літератури чи кінематографу. У них, як і в хореографічній виставі, на перший план виходить не тільки той, про кого вони оповідають, а головне – як. У балеті «Іпостасі» переданий різноманітний духовний світ Моцарта – його іпостасі як образи дійових осіб створених ним опер. Вони то знаходяться з ним у повній гармонії, то співпереживають йому, то відриваються від свого творця. У «Vachrassion», крім самого Баха, беруть участь ще 13 балерин і танцівників, але немає конкретних персонажів – таке образне рішення музичного світу Баха. У «La Boheme» дію конкретизовано – це шлях Шарля Азнавура до визнання, проте назвати балет сюжетним не можна. Це швидше портрет шансоньє в інтер'єрі Монмартра. У перспективі жанр портрета може бути розглянутий більш широко, як хореографічний спектакль або окремий номер, героєм якого є історична особистість (а не вигаданий персонаж), безвідносно до того, представник він мистецтва, політики, науки, духовенства та ін.

Ключові слова: жанр портрета в балеті; хореографічна інтерпретація; балетмейстер Рудольф Харатян; Моцарт; Бах; Шарль Азнавур.



ЖАНР ПОРТРЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ ХОРЕОГРАФА РУДОЛЬФА ХАРАТЯНА

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 статьи – обосновать правомерность введения в область дансологии понятия «жанр портрета» на примере постановок балетмейстера Рудольфа Харатяна. **Методология.** Путем искусствоведческого анализа балетов хореографа Рудольфа Харатяна «Ипостаси», «Bachpassion» (Страсти Баха) и «La Boheme», сравнения хореографических решений жанра портрета в названных балетах выявлено специфику интерпретации образов композиторов Моцарта и Баха, а также шансонье Шарля Азнавура. **Научная новизна.** Впервые на основе анализа трех балетов Рудольфа Харатяна в дансологию введено понятие «жанр портрета», под которым подразумеваем хореографический спектакль или отдельный номер, героем которого является историческая личность (а не вымышленный персонаж), представитель искусства. **Выводы.** Жанр портрета не идентичен такому в живописи или скульптуре, но ближе к произведениям литературы или кинематографа. В них, как и в хореографическом спектакле, на первый план выходит не только тот, о ком они повествуют, а главное – как. В балете «Ипостаси» передан многообразный духовный мир Моцарта – его ипостаси, как образы действующих лиц, созданных им опер. Они то находятся с ним в полной гармонии, то соперничают ему, то отторгаются от своего создателя. В «Bachpassion», кроме самого Баха, принимают участие еще 13 балерин и танцовщиков, но нет конкретных персонажей – такое образное решение музыкального мира Баха. В «La Boheme» действие конкретизировано – это путь Шар-

THE PORTRAIT GENRE IN THE WORKS OF CHOREOGRAPHER RUDOLF KHARATYAN

Nazenik Sargsyan,
Doctor of Arts, 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 article is to substantiate the validity of introducing the concept of 'portrait genre' into the field of danceology using the example of productions by choreographer Rudolf Kharatyan. **Methodology.** Through the art history analysis of choreographer Rudolf Kharatyan's ballets 'Hypostases', 'Bach Passion' (The Passion of Bach) and 'La Boheme', comparing the choreographic solutions of the portrait genre in these ballets, the specifics of the interpretation of the images of the composers Mozart and Bach, as well as the chansonnier Charles Aznavour were revealed. **Scientific novelty.** For the first time, based on the analysis of three ballets by Rudolf Kharatyan, the concept of 'portrait genre' was introduced into danceology, by which we mean a choreographic performance or a separate number, the hero of which is a historical person (and not a fictional character), a representative of art. **Conclusions.** The portrait genre is not identical to that in painting or sculpture, but closer to works of literature or cinema. In them, as in a choreographic performance, not only the one about whom they narrate comes to the fore, but most importantly – how. In the ballet 'Hypostases' the diverse spiritual world of Mozart, his hypostases as the images of the characters in the operas created by him are conveyed. They are in complete harmony with him, then they empathize with him, then they are rejected from their creator. In 'Bach Passion', besides Bach himself, thirteen more ballerinas and dancers take part, but there are no specific characters. This is the figurative decision of the musical world of Bach. In



ля Азнавура к признанию, однако назвать балет сюжетным нельзя. Это скорее портрет шансонье в интерьере Монмартра. В перспективе жанр портрета может быть рассмотрен более широко, как хореографический спектакль или отдельный номер, героем которого является историческая личность (а не вымышленный персонаж), безотносительно к тому, представитель ли он искусства, политики, науки, духовенства и др.

Ключевые слова: жанр портрета в балете; хореографическая интерпретация; балетмейстер Рудольф Харатян; Моцарт; Бах; Шарль Азнавур.

'La Boheme', the action is concretized – this is Charles Aznavour's path to recognition, but the ballet cannot be called a story ballet. It is rather a portrait of a chansonnier in the interior of Montmartre. In the future, the portrait genre can be considered more broadly as a choreographic performance or a separate number, the hero of which is a historical person (and not a fictional character), regardless of whether he is a representative of art, politics, science, clergy, etc.

Keywords: portrait genre in ballet; choreographic interpretation; choreographer Rudolf Kharatyan; Mozart; Bach; Charles Aznavour.

Актуальность темы исследования. Под жанром портрета в танцевальном искусстве мы подразумеваем хореографический спектакль или отдельный номер, героем которого является историческая личность (а не вымышленный персонаж), представитель искусства.

Исследование специфики творчества армянских хореографов XX – начала XXI вв. – одна из важных задач сегодняшней хореологии. И исследование творчества одного из наиболее ярких представителей армянской хореографии Рудольфа Харатяна очень актуально.

Естественно, жанр портрета не идентичен таковому в живописи или скульптуре, но ближе к произведениям литературы или кинематографа. В них, как и в хореографическом спектакле, на первый план выходит не только тот, о ком они повествуют, а главное – как. При сопоставлении фильма С. Параджанова «Цвет граната» (о поэте Саят-Нова) с многочисленными фильмами, подробно излагающими биографии Паганини, Листа, Чайковского и других, разница налицо.

Анализ последних исследований и публикаций. В балетоведческой литературе проблема жанров поднималась неоднократно, в частности в трудах В. Ванслова (1980), М. Загайкевич (1978), П. Карпа (1990) и др. Но ни в последних исследованиях и публикациях, ни в более ранних, в которых велись поиски решения проблемы системы балетных жанров, мы не нашли ничего касающегося постановки или исследования такого понятия, как «жанр портрета в танцевальном искусстве».

Ранее мы уже обращались к творчеству Харатяна (Саргсян, 2017а). Однако выбранный ракурс исследования требует углубления поисков. Биографию Рудольфа Харатяна также можно найти на сайте «Энциклопедия фонда “Хайазг”» (“Харатян Рудольф Гургенович”, 2013). О балетах «Vachpassion» и «La Boheme» нами ранее написаны рецензии в газете «Голос Армении» (Саргсян, 2010, 2017б).

Цель исследования – обосновать правомерность введения в область дансологии понятия «жанр портрета» на примере постановок балетмейстера Рудольфа Харатяна.

Материалом исследования являются балеты народного артиста Армении, хореографа Рудольфа Харатяна, а именно: сценарий балета «Ипостаси» (иначе



«Моцартиана») и непосредственно балет (воспоминания о его хореографическом воплощении), а также балеты «Vachpassion» (Страсти Баха) и «La Boheme» на сцене и в видеозаписях, что позволило выявить специфику интерпретации образов композиторов (Моцарта, Баха) и шансонье Шарля Азнавура.

Изложение основного материала. Имя народного артиста Армении Рудольфа Харатяна широкой публике, а особенно любителям балета, известно очень давно. По крайней мере с того момента, как он появился в 1966 г. в отчетно-выпускном концерте Ереванского хореографического училища (ныне – Государственный хореографический колледж) в партии Солора в акте «Тени» из балета Л. Минкуса «Баядерка» в паре с Надеждой Куропятник (впоследствии – Надежда Харатян), вскоре ставшей его женой.

Многие годы педагоги училища обходили общеобразовательные школы и предлагали детям 9–10 лет, наделенным хорошими данными для танцовщика (или балерины), прийти на приемные экзамены в училище. Конечно же не все приходили. Но Рудольф пришел и прошел вступительные экзамены. Так начался его путь в балете, который уже длится более 60-ти лет. Сначала обучение в классе народного артиста Российской Федерации Максима Мартиросяна, подготовившего целую плеяду балерин и танцовщиков, которые многие годы были солистами и ведущими танцовщиками театра им. Ал. Спендиарова, а затем стали хореографами и прекрасными организаторами танцевальных коллективов, педагогами и репетиторами.

По окончании училища Рудольф в течение года проходит стажировку в Ленинградском хореографическом училище у знаменитого педагога Александра Ивановича Пушкина, который воспитал ведущих танцовщиков для различных театров оперы и балета на территории СССР, а некоторые блистали на международной сцене, как, например, Михаил Барышников (Харатян и Барышников учились в одном классе).

По возвращении в Ереван началась стремительная карьера Харатяна как премьеры театра оперы и балета. Он исполнил заглавные роли практически во всех балетах, которые шли с конца 60-х до конца 80-х годов XX в. Это были и партии в классических балетах – Альберт («Жизель»), Зигфрид («Лебединое озеро»), Базиль и Эспада («Дон Кихот»), и в постановках армянских балетмейстеров. Среди них особо отметим «Антуни» в постановке Максима Мартиросяна, Меджнун в балете «Лейли и Меджнун», Ара Прекрасный в балете «Ара Прекрасный и Шамирам» в постановке заслуженного деятеля искусств Ашота Асатурияна, Спартак и Влюбленный юноша в «Болеро» в постановке народного артиста Латвии и Армении Евгения Чанги и Ромео в «Ромео и Джульетте» в постановке Олега Виноградова и др.

60–80-е годы XX в. принято называть «золотым веком» армянского балета – и в аспекте богатого и разнообразного репертуара, и по количеству постановок, и гастролей армянского балета, а также отдельных ведущих танцовщиков как на подмостках балетных театров Москвы, Ленинграда и различных союзных республик, так и за рубежом. Во всей этой художественной жизни Харатян принял непосредственное участие. В те же годы он начал свою преподавательскую деятельность – пробовал силы и как хореограф.

Зрители надолго запомнили Харатяна-танцовщика, отличавшегося прекрасным владением техникой классического, характерного и современного танца,



блестяще владеющего техникой поддержки, необычайно гибкого, пластичного, а главное – создавшего впечатляющие и многогранные образы.

В одном из предыдущих исследований мы представили балет Эд. Оганесяна «Антуни» (Саргсян, 2019). Однако нами был дан только анализ хореографической интерпретации балетмейстером Максимом Мартиросяном образа Архимандрита Комитаса, мы не обращались к исполнителям главных партий. Теперь время подчеркнуть, что образ героя был создан специально для Рудольфа Харатяна, с ориентированием на своеобразие его актерского дарования, на виртуозное владение техникой танца, и на своеобразную пластичность.

Уже в 1979 г. Харатян сформировал труппу «Балет армянского телевидения», в деятельности которой проявились главные тенденции, определяющие его творческий почерк. Во-первых, ставка на молодых исполнителей, подбор хороших специалистов – педагогов-репетиторов, аккомпаниаторов. Многие балерины и танцовщики, только что окончившие училище, тянулись к нему. Те молодые исполнители, которые в труппе театра танцевали в кордебалете или в отдельных второстепенных ролях, у Харатяна получали и заглавные роли в его постановках, а также сольные номера из классических балетов, тех, которые никогда не шли на нашей сцене. Уже в те годы в постановках самого Харатяна можно было отметить такие черты, как концептуальность, лаконичность высказывания, использование иконографических и символических знаков.

За годы своей деятельности «Балет армянского телевидения» представил следующие постановки Харатяна: «Ипостаси» – балет о Моцарте на музыку Моцарта, балет «Pasd'action» по мотивам «Гамлета» У. Шекспира. В 1988 г. этот балет был запечатлен в форме фильма-балета в Москве – как образец советского хореографического авангарда. Балет «Па д'аксьон» поставлен на музыку двух композиторов XX в. – Г. Яблонского и Е. Ульриха и «Аве Марии» композитора XVI в. Дж. Каччини. Далее – «Артавазд и Клеопатра» на музыку третьей симфонии Авета Тертеряна, телебалеты «Ануш» на подборку из армянской народной музыки (Саргсян, 2020) и др. В 1986 г. Р. Харатян приглашен в монреальский «Les Ballets Classiques de Montreal». В то же время, по приглашению танцевальной труппы «Наири» армянского культурного союза «Текеян», он берет на себя обязанности художественного руководителя и воплощает три различные концертные программы. В 1991 г. он приглашен в США, где работал преподавателем классического танца в Академии балета им. Кирова в Вашингтоне до 1994 г. В 1999 г. основал балетную труппу «ARKA» в Вашингтоне.

В 2009–2014 гг. по приглашению Министерства культуры Республики Армения Харатян исполнял обязанности главного хореографа Национального академического театра оперы и балета. За пять сезонов Рудольф Харатян пополнил репертуар новыми и классическими постановками, в том числе «Страсти по Баху», «Stabat Mater», «Болеро», «Ромео и Джульетта» и другие балетные постановки. В 2014–2017 гг. Р. Харатян – хореограф Национального академического театра оперы и балета, а в 2011 г. – основал Фонд развития «Балет 2021». За это время им были представлены ряд заметных постановок, среди которых отметим «Два солнца» (2015) и «La Boheme» (2017) о Шарле Азнавуре. В 2012 г. ему было присвоено звание народного артиста Республики Армения. В 2018 г. фонд «Балет 2021»



открыл в Гюмри современный многофункциональный международный «Центр искусств Харатяна».

Харатян прекрасно проявил себя на поприще преподавателя классического танца. Он преподавал в Кировской академии балета (Вашингтон), Американском балетном театре, Бостонском балете, Вашингтонском балете, Молодежном балете Бразилии, танцевальной труппе Дебры Колкер, Школе искусств Северной Каролины и многих других. Также он работал в Школе искусств Дюка Эллингтона в Вашингтоне (округ Колумбия), Подготовительном центре Пибоди в Балтиморе, Les Ballets Classiques de Montreal и Ballet Divertimento в Монреале.

Кроме того, Харатян является признанным художником. Его работы находятся в частных коллекциях США, Канады, Великобритании, Южной Африки и Армении.

Следует отметить, что Харатян единственный армянский балетмейстер, чей балет «Два солнца» («Two Suns») был показан по телеканалу «Mezzo» в начале 2020 г., также с ним заключен контракт на показ этого балета на пять лет.

Обратимся к трем балетам-портретам, созданным Рудольфом Харатяном – «Ипостаси» или «Моцартиана» на музыку В. А. Моцарта, «Страсти Баха» и «La Bohème», героем которого является великий шансонье армянского происхождения Шарль Азнавур.

Ранее мы уже освещали балет «Два солнца» (Саргсян, 2017а). Отметим лишь, что балет был создан в 2015 г. фондом «Ballet 2021», основанном и возглавляемом Харатяном с 2011 г. Здесь выведены портреты великого поэта Григора Нарекаци, армянского средневекового выдающегося миниатюриста Тороса Рослина, всемирно известного художника XX в. Аршила Горки (армянина по происхождению), а также мистика Георгия Гурджиева.

Все представленные балеты – это хореографические интерпретации жизни композиторов, поэтов, художников. В жанровом отношении по объему – одноактные и двухактные балеты. К специфике сценариев и особенностям хореографической лексики мы обратимся ниже.

«Ипостаси». Действующие лица: Тамино («Волшебная флейта»), он же Моцарт, Двойник, Черный человек, Констанца («Похищение из сераля»), Папагено («Волшебная флейта»), Памина («Волшебная флейта»), Фиордилиджи («Так поступают все»), Идамант («Идоменей»), Церлина («Дон Жуан»).

В балете передан многообразный духовный мир Моцарта – его ипостаси, как образы действующих лиц созданных им опер. Они то находятся с ним в полной гармонии, то соперничают ему, то отторгаются от своего создателя.

Балет скомпонован из частей трех произведений Моцарта – первой части Сонаты № 11, второй части Концерта для фортепиано с оркестром № 23 и третья – Финала Октета для духовых инструментов – по типу своеобразного сонатно-симфонического цикла. Следует отметить, что Р. Харатян в подавляющем большинстве использует музыку «небалетного» жанра. Среди его многочисленных балетов и отдельных номеров только три или четыре поставлены на основе балетных партитур, в том числе «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (в 2011 г. на сцене Ереванского театра оперы и балета). В целом же им охвачен огромный круг от Перголези до современного композитора Ван Бода. От гимнов, распеваемых на заре христианства создателем армянского алфавита Месропом Маштоцем до композиторов конца XX в. – Эдгара Оганесяна и Авета Тертеряна.



Возвращаясь к балету «Ипостаси», обратимся к соотношению музыкального и хореографического компонентов. Первая часть Сонаты № 11 написана в вариационной форме. А в хореографии – в изложении темы принимают участие все действующие лица, кроме Двойника и Черного человека. Тема сочетает элементы академического танца и менуэта. Далее каждая музыкальная вариация имеет форму хореографической вариации одного из оперных персонажей. Вторая часть хореографически интерпретируется как Моцарт – партия фортепиано, а другие действующие лица – оркестр. В третьей части – Финала Октета для духовых инструментов – запомнилось появление Черного человека на теме и его конфликт с Моцартом.

В «**Bachpassion**», кроме самого Баха, принимают участие еще 13 балерин и танцовщиков, но нет конкретных персонажей. Это исключительно музыкальный мир Баха. Премьера балета состоялась 22 июня 2002 г. в Кау Theater в Вашингтоне, а на сцене Ереванского театра оперы и балета – в 2010 г.

Вот что изложил Р. Харатьян в программе балета: «Бах жил, чтобы поклоняться Богу и писать музыку. Церковь сыграла ключевую роль в жизни Баха. Он был верующим, смиренно служил Господу, поклонялся Богу. Пересматривая свою жизнь, Бах однажды упомянул, что много работал. Доказательство тому – поразительное количество работ. Созданные Бахом ценности космические и вечные, музыка, которую он создал, основана на гармонии языка, вдохновении, духовном содержании.

«Страсти Баха» – одноактный балет для 14 танцовщиков: четыре мужчин и 10 женщин. Балет не описывает жизнь Баха, он не погружает нас в глубины его характера – это выражение страсти великого мастера. Сцена пуста, охватывая смысл бесконечного пространства. Простота костюмов танцоров свидетельствует о красоте тела, с помощью которого хореография создает визуальный образ архитектурной музыки Баха. Спектакль наполнен символами, которые откликаются на энергию и метафизическое воздействие музыки и придают ей глоток свежего воздуха. Бах везде. Энергия, исходящая от каждого танцовщика, – это истина красоты гармонии. И наконец Бах один. Его монолог – это новая спираль, путешествие в вечность» (перевод с армянского наш – Н. С.) (Национальный Академический театр оперы и балета, 2010).

«Страсти Баха» – хореографический образ Баха на его музыку. Если в балете «Ипостаси» все же можно было отметить некоторые биографические детали жизни Моцарта (в частности, появление Черного человека, как известно, заказавшего «Реквием» Моцарту и как бы прервавшего его земной путь и т.д.), то в балете «Страсти Баха» на биографию Баха нет и намёка. Это исключительно духовный мир музыки Баха, в каких-то фрагментах – полифонические принципы композиции, переданные визуально. Можно отметить множество жестов, движений, композиций-символов, однако их прочтение и наша интерпретация – предмет профессионального анализа. Этот балет также скомпонован из частей нескольких произведений Баха – «Магнификата», «Пассиона» и Концертов. Это балет с обобщенно-философской концепцией.

В аннотации Харатьян предлагает свою интерпретацию действия. Однако возможны и другие интерпретации. Как трудно рассказать какое-либо серьезное музыкальное произведение, а тем более однозначно растолковать его, так и труд-



но не только в балетах Харатьяна, но и многих балетмейстеров XX–XXI веков, однозначно рассказать их содержание.

Обратимся к красному полотну. Длинное, широкое полотно, как действенный участник, проходит через весь балет «Страсти Баха». Однако здесь уже возможны разные интерпретации. Символизирует ли красное полотно «страсти» Баха или это дорога, линия судьбы Баха? В любом случае, представленный на суд зрителя балет Харатьяна еще раз подтверждает мысль о том, что хореография, более чем какой-либо другой вид искусства, на сегодняшний день почти приравнивается к самому «абстрактному» из искусств – к классической музыке. Это балет с обобщенно-философской концепцией.

В. А. Моцарт, И. С. Бах, Св. Григорий Просветитель, Св. Григор Нарекаци... В 2017 г. список постановок Р. Харатьяна пополнился еще одним балетом в жанре биографического балета или, точнее, балета-портрета. На сей раз его герой – великий шансонье Шарль Азнавур. Постановки такого жанра, осуществленные хореографом, можно условно разделить на два типа – балеты, в которых более или менее отражены биографические факты из жизни вышеперечисленных деятелей, и балеты, в которых образ героя воплощен обобщенно. В балете «La Bohème» эти два типа объединены. Здесь можно отметить и некоторые факты, почерпнутые из биографии Азнавура, и обобщенные иносказательные фрагменты.

Музыкальная партитура – 12 песен из репертуара Шансонье в его же исполнении (балет идет под фонограмму). Песни отобраны и расположены по принципу соответствия их содержания действиям и переживаниям героя – от появления честолюбивого молодого человека в средоточии художественной жизни Парижа – на Монмартре, его неуклонный путь по ступеням славы – от признания до триумфа.

На первый взгляд эта постановка Харатьяна отличается от других его балетов. Здесь нет символических знаков и композиций, вклинивающихся и сочетающихся с элементами и композициями современного классического танца. Исключение – балет «La Revanchadel Tango». Однако постепенно вникая в детали и суть действия, начинаешь понимать, что все компоненты спектакля – сценография, тип использования сценического пространства, сценические атрибуты и, естественно, действующие лица – образы и пластика, отдельные движения – все функционально и несет определенную смысловую нагрузку.

Действие развивается в трех плоскостях. Сама сцена разделена на три части – условно «партерную», далее, как бы второй приподнятый пласт и задник (об этом подробнее ниже). На плоскости партерной части развивается основное действие.

В постановке «La Bohème» задник сцены обыгран с тонким художественным пониманием. Легкий графический рисунок, освещение каким-либо цветом в основном является фоном и не мешает, а дополняет сценическое действие. Только в третьей и предпоследней сцене задник становится подвижным. В третьей сцене – на Монмартре, действие развивается как «трехголосное», трехслойное, на заднике калейдоскопически сменяются тени, исполняются парные танцы, чередующиеся с тенями пешеходов, падающих и взлетающих людей. В то же время на «партерной» и приподнятой сцене протекает пластический дуэт – герой внизу, а его возлюбленная на возвышенности. Постепенно тени исчезают, превращаясь в реальные фигуры, которые постепенно спускаются на основную сцену, в целом образуя переходящий из виртуального в реальный многоликий облик Монмартра.



В предпоследней сцене на экран проецируется видеофрагмент – Шарль Азнавур, исполняющий песню – герой на сцене, обобщенно передающий смысл, содержание и образ песни.

Подлинная функция второй приподнятой плоскости проявляется в завершающей картине – это сцена на сцене, «театр внутри театра», где герой, достигший славы, раскланивается под аплодисменты и хореографически воплощает песню «La Bohème», а партерная сцена – это зал со зрителями. В конце герой спускается на основную сцену, где продолжает свое пластическое пение. В целом возникает ассоциация со знаменитым высказыванием Шекспира «Весь мир – театр, а люди в нем актеры...».

На сцене почти нет бутафории, за исключением второй сцены, где фигурирует кровать, но основным и также многофункциональным бутафорским реквизитом становятся стулья, которые то предстают как скамейки на Монмартре, то как зрительские кресла в зале. В восьмой сцене при помощи стульев представлена хорошо известная детская игра, когда стульев становится на один меньше, чем принимающих участие в игре – по знаку тот, кто не успел сесть, выбывает из игры. Побеждает последний, успевший сесть на последний стул. Итак, эта детская игра становится символическим действием борьбы за первенство, которое прошел великий шансонье.

Особо хочется отметить, что в балете нет кордебалета в его обычном понимании, т.е. сопровождающей танцы героев массы. Хотя в спектакле задействованы около 20-ти актеров, каждый из них персонифицирован. Иногда это очень маленькие эпизодичные персонажи, как велосипедист, катающиеся на роликах, акробаты, цветочница и т.д. Местами, объединяясь на одной сцене, все персонажи все же никогда не становятся сопровождающей массой, но создают облик многоликий богемы.

В целом балет решен языком современного классического балета, включая его формы дуэтов, трио, квартетов, монологов и тип «коды» – обычно финала классических балетов, где исполняются самые виртуозные рас. Однако эта «кода» расположена не в финале, как принято, а в середине (№ 7) балета. Впрочем, перестановка частей традиционных форм классического балета является одним из основных приемов, свойственных композициям, созданным Харатьяном. Отметим также совмещение и чередование классических движений балета с акробатическими, включение своеобразной трактовки цыганского танца в эпизоде, где исполняется известная песня Азнавура – переработка романа «Две гитары».

Костюмы и сценография, выполненные Асмик Степанян, создают образ красочных гравюр, которые так присущи художникам Монмартра.

Научная новизна. Впервые на основе анализа трех балетов Рудольфа Харатьяна в дансологию введено понятие «жанр портрета», под которым подразумеваем хореографический спектакль или отдельный номер, героем которого является историческая личность (а не вымышленный персонаж), представитель искусства.

Выводы. Жанр портрета не идентичен таковому в живописи или скульптуре, но ближе к произведениям литературы или кинематографа. В них, как и в хореографическом спектакле, на первый план выходит не только тот, о ком они повествуют, а главное – как. В балете «Ипостаси» в постановке балетмейстера Р. Харатьяна передан многообразный духовный мир Моцарта – его ипостаси как об-



разы действующих лиц созданных им опер. Они то находятся с ним в полной гармонии, то соперничают ему, то отторгаются от своего создателя. В «Bachpassion», кроме самого Баха, принимают участие еще 13 балерин и танцовщиков, но нет конкретных персонажей. Это образное решение музыкального мира Баха. В «La Bohème» действие конкретизировано – это путь Шарля Азнавура к признанию, однако назвать балет сюжетным нельзя. Это скорее портрет шансонье в интерьере Монмартра.

В перспективе жанр портрета может быть рассмотрен более широко, как хореографический спектакль или отдельный номер, героем которого является историческая личность (а не вымышленный персонаж), безотносительно к тому, представитель ли он искусства, политики, науки, духовенства и др.

СПИСОК ССЫЛОК

- Ванслов В. (1980). *Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета*. Музыка.
- Загайкевич, М. П. (1978). *Драматургия балету*. Наукова думка.
- Карп, П. (1990). *Балет и драма*. Искусство.
- Национальный Академический театр оперы и балета имени Ал. Спендиаряна. (2010). *Bachpassion* [Программа спектакля].
- Саргсян, Н. (2010, 18 марта). Строгая красота и духовность – это такая редкость! *Голос Армении*.
- Саргсян, Н. (2017а). Основные тенденции балетного искусства Армении XX – начала XXI веков (на примере творчества армянских хореографов) [Диссертация доктора искусствоведения]. Институт искусств Национальной академии наук Республики Армения, Ереван.
- Саргсян, Н. (2017b, 6 января). Хореографический портрет великого шансонье. *Голос Армении*.
- Саргсян, Н. (2019). К вопросу о хореографической интерпретации трагических событий в истории нации (на примере балета «Антуни» Эдгара Оганесяна в постановке хореографа Максима Мартиросяна). *Танцювальні студії, 2(1)*, 59-71. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.1.2019.172186>.
- Саргсян, Н. (2020). Проявление тенденций музыкального и хореографического искусств XX – начала XXI в произведениях по мотивам поэм Ованеса Туманяна. *Танцювальні студії, 3(1)*, 58-70. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.3.1.2020.203950>.
- Харатян Рудольф Гургенович. (2013, 10 декабря). В *Энциклопедия фонда «Хайазг»*. http://ru.hayazg.info/Харатян_Рудольф_Гургенович.

REFERENCES

- A. Spendiaryan Opera and Ballet National Academic Theatre. (2010). *Bachpassion* [Show program] [in Armenian].
- Karp, P. (1990). *Balet i Drama [Ballet and Drama]*. Iskusstvo [in Russian].
- Kharatyan Rudolf Gurgenovich. (2013, December 10). In *Encyclopedia of the Hayazg Foundation*. http://ru.hayazg.info/Харатян_Рудольф_Гургенович [in Russian].
- Sargsyan, N. (2010, May 18). Strogaya Krasota i Dukhovnost' – Eto Takaya Redkost'! [Strict Beauty and Spirituality are So Rarity!] *Golos Armenii [Voice of Armenia]* [in Russian].



- Sargsyan, N. (2017a). *Osnovnye Tendentsii Baletnogo Iskusstva Armenii XX – Nachala XXI Vekov (na Primere Tvorchestva Armyanskikh 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)]* [Doctoral Dissertation]. Institute of Arts, National Academy of Sciences of Republic of Armenia, Yerevan [in Russian].
- Sargsyan, N. (2017b, January 6). Khoreograficheskii Portret Velikogo Shanson'e [Choreographic Portrait of the Great Singer]. *Golos Armenii [Voice of Armenia]* [in Russian].
- Sargsyan, N. (2019). K Voprosu o Khoreograficheskoi Interpretatsii Tragicheskikh Sobytiy v Istorii Natsii (na Primere Baleta "Antuni" Edgara Oganesyana v Postanovke Khoreografa Maksima Martirosyana) [To the Issue of Choreographic Interpretation of Tragic Events in the History of a Nation (on the Example of Edgar Hovhannisyan's "Antuni" Ballet Staged by Choreographer Maxim Martirosyan)]. *Tantsiuvalni Studii [Dance Studies]*, 2(1), 59-71. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.1.2019.172186> [in Russian].
- Sargsyan, N. (2020). Proyavlenie Tendentsii Muzykal'nogo i Khoreograficheskogo Iskusstv XX – nachala XXI v Proizvedeniyakh po Motivam Poem Ovanesa Tumanyana [Manifestation of Trends in Musical and Choreographic Arts of the 20th and Early 21st Centuries in the Works Based on Hovhannes Tumanyan's Poems]. *Tantsiuvalni Studii [Dance Studies]*, 3(1), 58-70. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.3.1.2020.203950> [in Russian].
- Vanslov V. (1980). *Stat'i o Balete. Muzykal'no-Esteticheskie Problemy Baleta [Articles about Ballet. Musical and Aesthetic Problems of Ballet]*. Muzyka [in Russian].
- Zahaikevych, M. (1978). *Dramaturhiia Baletu [Ballet Drama]*. Naukova dumka [in Ukrainian].



УДК 792.8"19/20":[688.751+159.942
DOI: 10.31866/2616-7646.4.1.2021.236223

МАСКА ТА ЕМОЦІЙНО-ТІЛЕСНИЙ ІНТЕЛЕКТ У МИСТЕЦТВІ ТАНЦЮ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Шабаліна Олена Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Харківська державна академія культури,
Харків, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-2715-2253>,
0509118499a@ukr.net

Мета дослідження – виявити роль феноменів «неомаска» та «антимаска» в мистецтві танцю ХХ – початку ХХІ ст. та у формуванні емоційно-тілесного інтелекту сучасного хореографа. **Методологія.** Застосування історичного, компаративного, мистецтвознавчого методів сприяло проведенню науково об'єктивного дослідження. **Наукова новизна.** Уведено поняття «неомаска» та «антимаска» у сферу хореографічного мистецтва, проаналізовано процеси трансформації ролі маски та формування передумов становлення поняття «емоційно-тілесний інтелект» у виставах хореографів модерного й постмодерного напрямів. **Висновки.** Поняття «неомаска» в сучасній хореографії можна застосувати для означення візуального образу, що має відкрите обличчя, але закрите тканиною тіло, або використання тканини для покриття обличчя й тіла разом. Під «антимаскою» розуміємо «оголення» психоемоційних проблем людини, повну свободу емоційних і тілесних проявів у танці з мінімальним використанням костюму, гриму, реквізиту. Зазначено, що адаптація людини до зміни парадигми сприйняття світу зі споглядальної на особистісну призвела до актуалізації емоційно-тілесного інтелекту як складника постановочної творчості хореографів та виконавської діяльності артистів-танцівників. Констатовано необхідність відкриття дискурсу стосовно питань про тривимірний світ людини (дух, душа, тіло), що сьогодні розуміють як «тілесність». Нині в сценічній культурі поширюється філософія сприйняття не «танцюючого тіла», а «тілесності образу». Завданням сучасного хореографічного мистецтва є відкриття людині (і учасникам танцювальних перфоменсів, і глядачам) можливостей усвідомленого проживання свого життя, зняття поверхневої маски, надання усвідомлення особистої відповідальності за життя через створення й демонстрацію сучасних образів. Предмет і концепт «маска» в хореографічному мистецтві пройшли шлях трансформації від використання маски для захисту та заміни образу тіла до свідомого співвідношення «я і тіло» в розвитку емоційного інтелекту хореографа та глядача.

Ключові слова: сучасний танець, маска в хореографії, неомаска, антимаска, емоційно-тілесний інтелект в танці.



МАСКА И ЭМОЦИОНАЛЬНО-ТЕЛЕСНЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ В ИСКУССТВЕ ТАНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Шабалина Елена Николаевна,

кандидат искусствоведения, доцент,
Харьковская государственная
академия культуры,
Харьков, Украина

<https://orcid.org/0000-0002-2715-2253>,
0509118499a@ukr.net

MASK AND EMOTIONAL AND BODILY INTELLIGENCE IN THE ART OF DANCE OF THE 20TH – EARLY 21ST CENTURIES

Olena Shabalina,

PhD in Art Studies, Associate Professor,
Kharkiv State
Academy of Culture,
Kharkiv, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-2715-2253>,
0509118499a@ukr.net

Цель исследования – выявить роль феноменов «неомаска» и «антимаска» в искусстве танца XX – начала XXI в. и в формировании эмоционально-телесного интеллекта современного хореографа. **Методология.** Применение исторического, компаративного, искусствоведческого методов позволили провести научно объективное исследование. **Научная новизна.** Введены понятия «неомаска» и «антимаска» в сферу хореографического искусства, проанализованы процессы трансформации роли маски и формирования предпосылок становления понятия «эмоционально-телесный интеллект» в спектаклях хореографов модернистского и постмодернистского направления. **Выводы.** Понятие «неомаска» в современной хореографии можно применить для определения визуального образа, который имеет открытое лицо, но закрытое тканью тело, или использование ткани для покрытия лица и тела вместе. Под «антимаской» понимаем «обнажение» психоэмоциональных проблем человека, полная свобода эмоциональных и телесных проявлений в танце с минимальным использованием костюма, грима, реквизита. Отмечено, что адаптация человека к изменению парадигмы восприятия мира с созерцательной на личностную привела к актуализации эмоционально-телесного интеллекта как составляющей постановочной творчества хореографов и исполнительской деятельности танцоров. Констатируется необходимость открытия дискурса по вопросам о трехмерности мира человека (дух, душа, тело), что сегодня понимается как «телесность». Сейчас в сце-

The purpose of the research is to identify the role of the “neo-mask” and “anti-mask” phenomena in the art of dance of the 20th – early 21st century and the emotional and bodily intelligence formation of a modern choreographer. **Methodology.** The application of historical, comparative and art methods contributed to the conduct of scientifically objective research. **Scientific novelty.** The concepts of “neo-mask” and “anti-mask” were introduced into the choreographic art sphere, the processes of transforming the role of the mask and forming the prerequisites for the development of the “emotional-bodily intelligence” concept in the choreographers’ performances of the modernist and postmodern direction were analyzed. **Conclusions.** The term “neo-mask” in modern choreography can be used to describe a visual image that has an open face but a cloth-covered body or the use of fabric to cover the face and body together. By “anti-mask” we mean “exposure” of a person’s psycho-emotional problems, complete freedom of emotional and bodily manifestations in dance with minimal use of costume, make-up, props. It is noted that the adaptation of man to the paradigm of world perception from contemplative to personal led to the actualization of emotional and bodily intelligence as a component of the choreographers’ stage producing activity and dancers’ performance. The need to open a discourse on questions about the three-dimensional nature of the human world (spirit, soul, body) was stated, which today is understood as “physicality”. Now in stage culture, the philosophy of perception of not the “dancing body” but the “physicality of the im-



нической культурі розповсюджується філософія сприйняття не «танцюючого тіла», а «тілесності образу». Задачею сучасного хореографічного мистецтва є відкриття людям (як учасникам танцювальних перформансів, так і глядачам) можливостей усвідомленого проживання своєї життя, зняття поверхневості маски, надання усвідомлення особистості відповідальності за життя через створення і демонстрацію сучасних образів. Предмет і концепція «маски» в хореографічному мистецтві пройшли шлях трансформації від використання маски для захисту і заміни образу тіла до свідомого співвідношення «я і тіло» в розвитку емоційного інтелекту хореографа і глядача.

Ключові слова: сучасний танець, маска в хореографії, неомаска, антимаска, емоційно-тілесний інтелект в танці.

age” is spreading. The task of modern choreographic art is to open for people (both participants of dance performances and spectators) the possibilities of conscious living of their lives, removing a superficial mask, and providing awareness of personal responsibility for life through the creation and demonstration of modern images. The subject and concept of “mask” in the art of choreography have undergone a transformation from the use of masks to protect and replace the image of the body to a conscious relationship “I and the body” in the development of the emotional intelligence of the choreographer and the spectator.

Keywords: modern dance, mask in choreography, neo-mask, anti-mask, emotional and bodily intelligence in dance.

Актуальність теми дослідження. Маска є феноменом театрального мистецтва впродовж всієї історії розвитку останнього. У контексті наукового міждисциплінарного дискурсу необхідно розглянути терміни «неомаска», «антимаска», що відображають емоційну сутність візуальних образів періоду експериментів і нововведень ХХ – початку ХХІ ст. у просторі експериментального танцю. Також важливо з’ясувати терміни «костюм-партнер», «костюм-маска» та їхню роль у процесі утворення й трансляції нової хореографічної лексики. Також актуальним в контексті розгляду маски в танцювальному мистецтві є тлумачення поняття «емоційно-тілесний інтелект».

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Маска традиційно використовується в перформативних (виконавських) мистецтвах. Трансформацію маски в історії театру вивчають А. Васильєв (Васильєв, 2015), О. Кулішова (Кулішова, 2015), Д. Кумукова (2018), М. Понікаровська (Понікаровская, 2015), С. Школьніков (Школьников, 1969) та ін. Дослідження трансформації маски в мистецтві танцю ХХ – поч. ХХІ ст. в аспекті формування емоційно-тілесного інтелекту в мистецько-культурному полі досі не проводилося.

Мета дослідження – виявити роль феноменів «неомаска» та «антимаска» в мистецтві танцю ХХ – початку ХХІ ст. та у формуванні емоційно-тілесного інтелекту сучасного хореографа.

Виклад основного матеріалу. На початку творчого шляху людини свідомою активним елементом творчого процесу й образу стала «маска». На думку дослідника Р. Кайуа, маска є також однією з основних загадок етнографії (Кайуа, 2007, с. 107). В античному суспільстві й культурі маска виступає засобом захисту від злих сил, разом з тим може лякати, дає можливість перевтілюватися в тотемного пращура, божество, міфологічний персонаж або іншу людину. Маска була засобом



самоідентифікації, збереження власних рис людини навіть після смерті; вона стала елементом художньої культури, засобом прикраси архітектурних споруд, вирішення проблем театральної виразності (Кулишова, 2015). Отже, маска виконувала функції охоронця емоційного балансу людини та активного регулятора міжособистісної комунікації.

За часів античності маска стала символом театру, виступаючи радше маркером наслідувальної природи театру, ніж ритуальною приналежністю; вона цілком відповідала принципу умовності, який характеризував не тільки створений сценічний образ та естетику театру з його художніми засоби, але й античне мистецтво в цілому. Маски візуалізували певний спектр емоцій, що вказує на свідомий вибір творцями перформативного (публічного театрального) дійства актуальних психологічних проявів того часу. Хоча ми маємо лише фрагментарне свідчення про емоції, котрі передають характер маски в «Анахарсіс» Лукіана в діалозі із Солонем, саме воно підтверджує існування двох видів маски – людей-трагіків та людей-коміків. На головах людей-трагіків «були якісь смішні личини з великими порожнинами для рота, з яких вони видавали жажливий крик», маски коміків «були набагато смішніші, та весь театр сміявся над ними» (Поникаровская, 2015, с. 19).

Про усвідомлення багатозаровості емоцій людини свідчить великий набір трагічних масок, котрі могли використовуватися і в комедії. За Поллуксом, для трагедії використовувалися 28 видів масок, що передавали характер, вік, стать, соціальне положення героїв завдяки кольору обличчя та кольору й довжини волосся маски, яскравості фарб губ, очей: 6 масок старців (*γέροντες*), 8 масок чоловіків та юнаків (*νεανίσκοι*), 3 маски рабів (*θεράποντες*), 11 жіночих масок (*γυναῖκες*); 33 спеціальних маски з нетиповими характеристиками: божества, міфічні персонажі (німфа, титан, гігант та ін.), сили природи (ріка, гора), персоніфіковані абстрактні поняття (смерть, гордість, провина, заздрість та ін.) (Sutton, 1984, с. 175).

У ранніх базових принципах розвитку театральної маски помітна лінія зображення конкретного впізнаваного персонажа. У стародавній комедії на сцену виводилися всім відомі особи, на що вказує збережена антична традиція-вказівка, що Сократ в «Хмарах», введений Аристофаном в якості персонажа, був вельми пізнаваний (Кулишова, 2015, с. 12). Зауваження Аристофана у «Вершниках» розкриває інший бік проблеми ідентичності масок і прототипів – жоден з афінських майстрів не наважився зробити маску Клеона через страх перед всемогутнім демагогом. З часом портретні маски були заборонені, щоб уникнути найменшої випадкової подібності з високопоставленими особами (особливо з македонськими імператорами). Маски стали робити потворними (Школьников, 1969).

Маска впливала на її носія з психологічного боку не менше, ніж на глядача візуально. Аналіз вазопису П. Майнека свідчить, що очі масок були білими з маленькими порожнинами, що призводило до візуального ефекту живого погляду: коли актор дивився скрізь них на глядача, публіка сприймала, що зіниці очей у маски темні, наче живі (Meineck, 2011). Згідно з іншими дослідженнями маска впливала на стан актора. Так, маленький розмір зіниць маски допомагав акторові концентруватися, діяв як об'єкт для фокусу уваги. Коли погляд проходив через цей «об'єкт», оптичне поле сприйняття актора ставало дуже вузьким. На думку Т. Воволіса, через деякий час актор відчував, що він дивиться наче через один



отвір – «третє око», розташоване між бровами (Vovolis, 2011), що давало змогу концентрувати енергію й спрямовувати її в поле особистої уваги.

Грецьке театральне мистецтво класичної епохи поширилося на території Великої Греції та Сицилії, про що свідчить споруда знаменитого театру в Сіракузах (460 р. до н.е.). Вазопис Південної Італії IV ст. до н.е. демонструє перевагу трагедій Еврипіда та його послідовників (Bieber, 1939, с. 258.), але давня антична комедія не набула розвитку. Комічні видовища в містах Південної Італії проходили без участі хору, вони були схожі на пізніші міми та, можливо, відтворювали місцеві оскські традиції (Васильєв, 2015, с. 53). Наша увага фокусується на тому, що в цих видовищах пародія на міфологічні сюжети переплетена з пародією на побутові ситуації повсякденного життя. У літературній формі місцева сицилійська комедія з'явилася в V ст. до н.е. завдяки Епіхарму, який удосконалив давні сицилійські міми, пов'язавши їх єдиною дією (Васильєв, 2015, с. 53). Тематику таких видовищ у загальних рисах можна поділити на два види:

- пародії на міфи або, на більш складному рівні, пародії на видовище міфу в трагедії;

- зображення комічних сцен повсякденного буття (Васильєв, 2015, с. 52).

Першу пародію на трагедію в літературній формі – хіларотрагедії (*ίλαροτραγῳδία* «весела трагедія») – створив сиракузянин Ринтон з Теренте (біля 300 р. до н.е.) Її актори називалися фліаками (*φλύακες*) – «базіками» (Васильєв, 2015, с. 53). Тобто відбувається адаптація трагедії і за змістом, і за формою. Маски фліаків нагадують маски давньої античної комедії, але їхні карикатурні риси виражено простіше й сильніше. Спотворення людського обличчя в цих масках доводилося до межі можливого, причому особливо підкреслювалися всі смішні й потворні риси, які призводять до максимального візуального впливу на глядача. Для створення комічного ефекту як засіб використовувався навіть процес переодягання та зняття маски. А. Васильєв наводить свідчення М. Бібера щодо вазового зображення, де чоловік переодягається в жіноче плаття та маску; композиція сцени дає зрозуміти, що у фарсі представлена пародія на вчинок Антігони, яка, всупереч велінню Креонта, поховала свого брата Полініка. У ту мить, коли стражник виводить Антігону до Креонта, актор знімає жіночу маску та замість жінки виявляється лисим бородатим чоловіком (Васильєв, 2015, с. 54).

Маски фольклорної драми ателани, що розігрували аматори, а не професіонали, також мали перебільшено-карикатурний характер. Головних масок було чотири:

- ненажерливий дурень – Макк (Maccus),
- галасливий хвалько – Буккон (Bucco),
- смішний старий – Папп (Pappus),
- злий горбань і шахрай – Доссенн (Dossennus).

Отже, персонажі ателани відрізнялися контрастними характерними рисами (Васильєв, 2015, с. 55).

Типові маски набувають поширення в період новоаттичної комедії з виходом твору Феофраста «Характери», в якому він описав до 30 різних характерів людини, що відрізняються моральними вадами (наприклад, підлесник, пустослов, невіглас, пліткар). Феофраст сповідував природничо-науковий підхід до людської психології, тому Менандр (Афіни кінець IV – поч. III ст. до н.е.) використав типажі



Феофраста для створення своїх масок (Prosperi, 1982). Саме маски новоаттичної комедії за описом Поллукса, поданим А. Васильєвим, становлять для нас найбільший інтерес, бо значно поширюють спектр характерів людини римської комедії до 44 масок: 9 – для ролей старців, 11 – для молодих, 7 – для рабів, 3 – для жінок, 14 – для молодих жінок (Васильєв, 2015, с. 63).

У 1960–70-х рр. на Ліпарських островах археологом Л. Бернабо Бреа були виявлені теракотові моделі масок новоаттичної комедії в грецьких похованнях, які дали змогу узгодити відповідники 32-м з 44-х комічних масок, описаних Поллуксом (Васильєв, 2015, с. 64).

Маска з її функціями укрупнити риси обличчя й посилити виразність образу зробила емоційну послугу з усереднення емоції, а також пішла шляхом різких переходів між емоціями, обходячи, навіть нехтуючи хвилиною зміни емоції, процесу, коли відбувається вибір наступної реакції організмом. Це значить, що вже з перших спроб прикритися маскою і носій маски / актор, і споглядач / глядач, очікували саме результат реакції на комунікацію, ігноруючи процес утворення емоції.

До нашого часу маска дійшла як постійний елемент театральних вистав, карнавалів. Уже з ХХ ст. маска набуває варіацій з новими змістами й формами, які ми розглянемо відповідно до нових тенденцій створення емоційно-пластичного образу в танцювальних творах. Робота з таким елементом сценографії, як маска, завжди є експериментом.

Модерний балет Курта Йосса «Зелений стіл» 1932 р. відкрив нову епоху створення сюжетів пластичних вистав. Багатозаровий зміст сюжету дав фундамент сміливого змісту масок, що стали відкритими карикатурними портретами політиків. Історія про війну в першій та останній сценах вистави була наочним викриттям підступних політичних дій з розкромом світу на зеленому ігорному столі (для гри в покер): гра політиків була грою з мільйонами чужих життів. Настроєм війни пронизано сцени, де Янгол Смерті у вигляді сірого воїна з мечем забирає із собою партизанку, героя, на руках відносить збожеволілу матір. Лише мародера Воїн Смерті залишає, бо той не гідний Смерті як катарсису життя. Цей глибокий виклик було зроблено на всіх рівнях – політичному, культурному, мистецькому, хореографічному, театральному. Принципом роботи над твором стала компіляція засобів: маска й сучасний рух; карикатура й політика; реальний світ політики й ментальний світ Янгола-воїна Смерті; поле гри й поле війни.

Хореографи-модерністи ХХ ст. почали відмовлятися від звиклих масок та напрацьованих прийомів штучної гри. Цей процес та зміну свідомості автора ХХ–ХХІ ст. можна розглянути шляхом заглиблення в творчість О. Шлеммера як хореографа-художника (Сидельникова, 2019; "Триадический балет Оскара Шлеммера", 2020), який запропонував нову маску. І тут маскою виявилось приладдя, де сам костюм став маскою, хоча лице залишалось відкритим – «костюм-маска» (термін наш. – О. Ш.).

Знаковим для хореографії ХХ ст. стосовно сюжету, техніки, костюму, сценографії, реквізиту стає плакатний образ М. Грехем у композиції «Плач» (Lamentation) 1930 р., виконаний нею сидячи в тканині-мішку, що сповиває тіло костюмом-коконом: «Обмежуючи себе таким чином, вона досягла неприродно сильної концентрації на динаміці тіла» ("Плач (балет) – Lamentation (ballet)", 2020). Цей образ ми називаємо «неомаска» (термін мій – О. Ш.) і вводимо цей термін на означення



візуального образу, що має відкрите обличчя, але закрите тканиною тіло, або використання тканини для покриття обличчя і тіла разом. Чому ми не зупиняємося на терміні «маска» або «костюм»? Маска статична, але завданням *«тканини-неомаски»* (термін наш. – О. Ш.) є передавання зміни емоцій, внутрішніх станів героя та амплітуд цих проявів. Костюм не передає емоційний стан, а тканина М. Грехем передавала емоції плакальниць та зміну сили емоційної напруги. Авторка-виконавиця «Плачу» не мала наміру вивільнитися зі свого кокону, як не могли люди назавжди вивільнитися від болю та страждання. Вона страждала разом із своїм *«тілом-неомаскою»* (термін наш. – О. Ш.). На початку ХХ ст. людство не вмilo вичищати накопичений негативний досвід; більше того, воно накопичило впродовж ХХ ст. негатив двох світових війн; у ХХІ ст. людство прагне вивільнити позитивний енергетичний потенціал. Через усю творчість М. Грехем пронесла тягар болю, яскраво уособлений у новаторському творі «Плач» (Lamentation), делікатно видаливши з нього зайвий рух і танець взагалі, обмежуючи тіло і свій танець, сховавши рух у середину неомаски ("Плач (балет) – Lamentation (ballet)", 2020), зробивши виразними вигини тканини як переходи від емоції до емоції.

Творчість хореографа ХХ ст. Елвіна Ніколаї, яку не можна віднести ані до модернізму, ані до постмодернізму, продовжує практику Л. Фуллер і М. Грехем. Він створив авторську техніку The Nikolais/Louis dance technique — одну з популярних технік у сучасному танці. Ставлячи фантазмагоричні вистави, автор використовує власну музику, партитуру світла, дизайн костюмів. В. Хлопова вважає, що в постановці «Noumenon» латексні шати артистів, з яких вони не можуть вибратися, сприймаються як футуристичний розвиток ідеї кокона М. Грехем. У «Imago» Е. Ніколаї В. Хлопова вбачає натяк на танець «Серпантин» Фуллер, бо танцюристи тримають в руках півметрові порожні трубки, які дозволяють їм вибудовувати зі своїх тіл химерні геометричні фігури (Хлопова, б.д.). Ми не робимо акцент на тому, що «Noumenon» прагне вибратися з латексного продовження кокону Грехем. Як і сама Грехем у «Плачу», герой «Noumenon», занурений до атмосфери образу, винаходить можливі пози, ракурси, спіралі, порт-де-бра, якими передає невагомість, баланс, швидкість польоту в космічному просторі. Кожний акцент руху латексного прибульця супроводжується космічними звуками, що створює переконливу візуальну 3D картину. Фінальною фразою-позою прибульця стає закрыта позиція людини з проявленими через латекс обличчям та руками, покладеними навхрест на ключиці. Лікті, притиснуті до грудей, транслюють спокій. Костюму «Noumenon» ми даємо назву «неомаска», подібно до образу М. Грехем. *Неомаска «Noumenon»* передає зміни станів, емоцій, героя та амплітуди цих проявів.

Дизайнерський костюм-неомаска Е. Ніколаї є доказом шляху трансформації костюму від захисних функцій первісної творчості через виконання функцій костюму як прикраси й театральної видовищності до костюма як партнера для виконавця перформативного мистецтва.

Філіп Декуфле, учень Е. Ніколаї, провів власну лінію в розвитку ідеї «тіло – є арт-об'єкт», наділив спіральки й пружинки теплими людськими якостями (Герт, 2014), та використав приладдя заради руху, задля посилення й підкреслення його амплітуди, динаміки і навіть тонкого передавання емоційної атмосфери вистави. Ф. Декуфле розвинув ідею Е. Ніколаї про «тотальну виставу», базуючись на школі М. Каннінгхема щодо використання відео в танці, вивчив досвід О. Шлеммера



щодо втілення фантазій художника не тільки на полотні, а й на сцені, що навчило обходити закони фокусу проекції в компіляції прийомів роботи з часом та відеорядом (Хлопова, 2016). Ф. Декуфле вимальовує в своїх виставах емоції ліній, кутів, ламаних та м'яких ефектів, емоції руху й костюму «неомаска», створює тіло руху в контексті емоції, повторює комічні безглуздості, створює абсурдні ситуації, в емоційному плані та фізичних рухах винаходить баланс рівноваги й падіння.

У дизайнерських пошуках свого слова французька хореографиня Магі Марен загострила питання «костюмів-масок». Її балет танцює наче у виліплених із порцеляни та грубо розфарбованих лялькових масках, а «фрейдистській контекст» балету «Попелюшка» «перероджує святкову розповідь у зловісний гротеск, схожий на дитячий кошмар довжиною в життя» (Кузнецова, 1998). Казковий сюжет реалізовано авторкою та виконавцями «дорослими» засобами, які виводять у світ сценічного простору емоційно-тілесні блоки та їх опрацювання. Героїня проходить психотерапевтичне перезавантаження на очах глядачів. Робота в костюмах-масках дає акторам змогу залишити свої обличчя за кадром і є здоровою профілактикою емоційного балансу виконавців.

Сьогодні прорив у розвитку психологічного перформативного дійства здійснює Східна Європа. Незалежний художник сучасного танцю Польщі та Британії Аурора Любос порушує теми критичного соціального досвіду та їх сприйняття. Перформанси художниці стають закликком проти насильства над людиною – спробою фізичного вивільнення з домашнього насильства, насильства над біженцями на словенсько-австрійському кордоні. Як виконавець соло-втілення авторської ідеї вона особисто готує всі предмети та відчуває сильний зв'язок між об'єктом і собою. Контакт посилює емоційно-фізіологічне сприйняття створених образів, які для неї стають реальнішими. Використання побутових речей, реквізиту у вигляді тіла людини викликають у глядачів відчуття гострого занурення в дію вистави та провокують вмикання кожного глядача до психореакції на споріднені факти особистого життя. Емоційний ракурс стає точкою відліку усвідомлення особистої проблеми глядача або співчуття зовнішній проблемі. Авторка не одягає маски; її перформанси стають обличчям болю, але вона готує свій стан, проходячи тренінги, які зміцнюють особисту нервову систему.

1. Радикальні експериментатори з рухом, простором, костюмом – провокатори руху та емоції Йохан Кресник, Піна Бауш, – найбільш «неживим механічним небезпечним “зомбі” в мистецтві» вважають не маску та костюм, класичний балет через пишні штучні декорації, відводять балету «місце в музеї серед інших скам'янілостей» (Герт, 2014). Але не в класичному балеті приховані скам'янілості. Треба перезавантажувати розум та вивільнювати пригнічені почуття. Прикладом вивільнення, емоційно-тілесного розкріпачення в роботі з артистами є практика Піни Бауш, вистави якої стали психотерапевтичним візуалізованим викриттям проблем людини та їх опрацюванням на очах глядача. Немов побутовим істотам, вона надала змогу емоціям вибиратися з клітки під назвою «людина-жертва». Ці емоції одночасно лякали глядача, викликали відторгнення та огиду. З іншого боку, ці провокативні моменти вистав М. Грехем давали глядачеві змогу зізнатися собі в існуванні проблем, які замовчували суспільство, сім'я й забороняла релігія. Вистави П. Бауш стали «антимаскою» (термін наш. – О. Ш.) та відкриттям капкану для емоцій.



2. Вивільнення артистів балету приходить з Матс Еком та Сильві Гельом. Ускладнивши техніку, збагативши лексику та не зменшуючи проблемного поля прояву емоцій, М. Ек провів лінію розкріпачення мислення через провокацію емоції в русі протягом життя. І цей процес був продемонстрований упродовж багатьох років на прикладі досвіду А. Лагуни, С. Гельом. Так, Сильві Гельом йде від досвіду гімнастики через приголомшливий успіх у балетному мистецтві та провокативний широкоформатний досвід балету М. Ека до перформативних полотен. Її техніка руху, взаємовідносини з декораціями, предметами, інсталяціями безмежно варіативні. Рух С. Гельом у будь-якому образі є доказом гармонії в процесі емоційно-тілесного вивільнення загального особистого навантаження. Для видовища це є «антимаскою», «антисистемою». Але почерк автора стає впізнавальною рамкою руху, стилем руху та напрямом мислення.

Сьогодні театри «перетинають кордон» фізичного театру, не маючи достатньої інформації про тіло й тілесність, але з відвертою зацікавленістю руйнівника кордону. Вони спостерігають за глядачем, який ніяковіє, побачивши замість водевілю пластичну виставу без слів та вокальних арій. Глядачі переконуються, що такий спосіб сценічної дії теж має право на існування. Ф. Дельсарт, М. Каннінгхем, К. Карлсон, Т. Браун, Т. Тарп, А. Креексмакер, С. Шеркауї, А. Хан, О. Нахарін та інші хореографи знаходились та знаходяться в постійному пошуку нових змістів та форм (Давыдова та ін., 2015).

Й. Кресник звільняє рух до «антимаски» (термін наш. – О. Ш.). Його хореографію крізь образ головної героїні балету «Макбет» поетично характеризує Олена Полюшкіна: «Вона з тонким тремтінням відчувала найменші зміни свого стану, що в кожній пластичній фразі, навіть в її мовчазно застиглій фігурі жила жага до життя, слави разом із страхами і муками совісті. Вона прожила на сцені все своє серце, до дна» (Полюшкіна, 1992). У таких глибоких зануреннях до світу твореного образу необхідною базою рівноваги особистості перформера є емоційно-тілесний інтелект у сприйнятті атмосфери, що утворюється. Процес може стати для хореографа виходом з особистих психологічних проблем, забезпечити унікальний емоційно-тілесний досвід.

Психолог, дослідник й автор теорії розвитку емоційного інтелекту Девід Гоулман виділяє кілька структур почуттів. Кожне почуття є спектром емоцій та може нагадати про себе в свідомому проживанні. У характеристиці руху хореографії Й. Кресника О. Полюшкіна ставить поруч плюси і мінуси: «жага до життя, слави разом із страхами і муками совісті» (Полюшкіна, 1992), підтверджуючи, що всі елементи широкого спектру почуттів знаходяться в нашому тілі одночасно, тому так легко спалахують полярні прояви (Гоулман, 2018). Якщо згадати кількість новоатічних масок (44 маски ідентичності людини, що вказують на стать, вік, соціальний стан), то сьогодні, за Д. Гоулманом, є можливість відтворити як мінімум 96 емоцій, якщо розум дозволить впізнати їх через тіло у своїй підсвідомості.

Намір прожити танець емоцій у середині себе відтворили японці в модерному буті: вони сховали танець не в середину костюму чи тканини, а в середину тіла, зробивши «танцюючий труп» ідеальним втіленням танцю у прояві всього спектру емоції в душі та мімічно-тестікулярному русі. Відкрите обличчя й обмежене принциповою домовленістю тіло страждають разом. Тіло без прикрас та костюмів мовить суцільною емоцією. Цей шлях розмовного жесту є «антимаскою»



(термін наш. – О. Ш.) постмодернізму, що в хореографічному просторі відживається відкритою до експерименту системою танцю контемпорарі та мінімалізує костюм, грим і будь-які прикраси, відкриваючи можливість людини розмовляти тілом і читати рух тіла, наче текст.

Вивільнення емоції, повага до емоції та можливостей усвідомленого тіла й дихання в русі вимальовують практики руху С. Шеркауї та А. Нахаріна. У хореографа та актора як особистості є проблема ідентичності себе в просторі створюваних образів, до якої приводить його підсвідоме слідування родовому сценарію – вийти на проживання чужого життя, залишаючи своє проблемне поле поза особистим проживанням, щоб уникнути емоційного болю. У сучасному суспільстві емоційний біль перевершив навіть фізичний. Трансформації сучасного світогляду в сприйнятті соціуму, попереднього досвіду предків, швидкість життя, що проявляється в збільшенні кількості подій на одиницю часу, та контрастність життєвих завдань і соціальних ролей сучасної людини, які ми не встигаємо проживати й рефлексувати, призводить до необхідності перегляду умов життя і відношення до життя, вивільнення спресованих пригнічених емоцій.

Формування емоційно-тілесного інтелекту дасть професіоналу передавання чужого сюжету (хореографу, актору) можливість виокремлення, а потім відокремлення особистого життя від професійної діяльності, а також допоможе свідомо подивитися на поле створених образів, знайти раціональний складник вибудовування лейтмотиву своєї особистої гри та емоційний складник створюваного образу, краще розуміти особистий емоційно-тілесний баланс і подати глядачу новий сюжет – сюжет нової епохи з можливістю особистого вибору життя, яке ти твориш для себе і береш за це відповідальність.

Проаналізувавши процес трансформації існування емоції на сцені, що пройшов шлях від захисту особистості, демонстрації емоції назовні засобом використання «маски», через уникнення емоції з причини фокусу уваги на «костюм-маску» або механізм руху, через партнерство «неомаски» та виконавця до проживання унікального емоційно-тілесного досвіду через оголення емоції «антимаски» й емоції в оголеному тілі, яке є відкритим для будь-якого прояву – від технічних віртуозних надбань до емоційних відвертих свідомих проживань кожною клітиною, вбачаємо в цьому шляху формування емоційно-тілесного інтелекту в його зовнішньому – візуальному прояві. Танець про емоцію і танець емоції можуть кардинально відрізнятися. Протанцьоване почуття як запит на розвантаження хореографа згідно з його особистою шкалою емоцій стає шляхом уникнення професійного та особистісного вигорання. Пережитий у русі усвідомлений спектр емоцій може створити окремий сюжетний ряд у разі доцільної демонстрації розвитку емоції, а усвідомлення можливості її спрямування в позитивному напрямі буде досвідом зміни емоційного типу та світогляду виконавця-хореографа.

Можна сформулювати ряд практичних кроків та вийти на новий ракурс наукового дослідження – від «маски» до «емоційно-тілесного інтелекту» хореографа: розвиток емоційного інтелекту в сценічних сюжетах для візуального сприйнятті глядачем та особистісного зростання; розширення сприйняття тілесності в полі візуальної сценічної культури та особистому житті людини; адаптація людини до зміни парадигми сприйняття світу із споглядальної на особистісну в свідомому сприйнятті особистої емоції і особистого тіла – емоційно-тілесний інтелект; фор-



мування й розширення поля дослідження емоційно-тілесних процесів, вибудовування причинно-наслідкових зв'язків життєвих процесів та формування таких принципів у побудові сюжету, лібрето, лейтмотиву твору в процесі постановочної діяльності; відкрити дискурс для дослідження питання про тривимірний світ людини: дух, душа, тіло, першим полем якого є формування і розвиток емоційно-тілесного інтелекту людини-хореографа та людини-глядача; до дискурсу запросити хореографів, режисерів, психологів, антропологів та ін.

Наукова новизна полягає у введенні понять «неомаска» та «антимаска» у сферу хореографічного мистецтва, проведенні аналізу процесів трансформації ролі маски та формування передумов становлення поняття «емоційно-тілесний інтелект» у виставах хореографів модерного й постмодерного напрямів.

Висновки. Поняття «неомаска» в сучасній хореографії можна застосувати для означення візуального образу, що має відкрите обличчя, але закрите тканиною тіло, або використання тканини для покриття обличчя й тіла разом. Під «антимаскою» розуміємо «оголення» психоемоційних проблем людини, повну свободу емоційних і тілесних проявів у танці з мінімальним використанням костюму, гриму, реквізиту. Зазначено, що адаптація людини до зміни парадигми сприйняття світу зі споглядальної на особистісну призвела до актуалізації емоційно-тілесного інтелекту як складника постановочної творчості хореографів та виконавської діяльності артистів-танцівників. Констатовано необхідність відкриття дискурсу стосовно питань про тривимірний світ людини (дух, душа, тіло), що сьогодні розуміють як «тілесність». Нині в сценічній культурі поширюється філософія сприйняття не «танцюючого тіла», а «тілесності образу». Завданням сучасного хореографічного мистецтва є відкриття людині (і учасникам танцювальних перформенсів, і глядачам) можливостей усвідомленого проживання свого життя, зняття поверхневої маски, надання усвідомлення особистої відповідальності за життя через створення й демонстрацію сучасних образів. Предмет і концепт «маска» в хореографічному мистецтві пройшли шлях трансформації від використання маски для захисту та заміни образу тіла до свідомого співвідношення «я і тіло» в розвитку емоційного інтелекту хореографа й глядача.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Васильев, А. В. (2015.). Маски в римском театре: происхождение и типология. *Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета*, 23, 52-72.
- Герт, О. (2014, 10 июля). В Берлине поставлен «Триадический балет». *Ведомости*. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2014/07/10/bezduhovka-no-netlenka>.
- Гоулман, Д. (2018). *Емоційний інтелект: Книжка, яка змінює уявлення про те, що означає бути розумним* (С.-Л. Гумецька, пер.). Vivat.
- Давыдова, М., Шмерлинг, А., Зинцов, О., Левин, С., Пархомовская, Н., & Шендерова, А. (2015). Глоссарий современного танца. *Театр*, 20, 162-185.
- Кайуа, Р. (2007). *Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры* (С. Н. Зенкин, пер.). ОГИ.
- Кузнецова, Т. (1998, 5 ноября). Куклы детям не игрушка. *Коммерсантъ*, 9.
- Кулишова, О. В. (2015). Театральная маска в Древней Греции: ее истоки и контексты функционирования. *Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета*, 23, 7-16.



- Кумукова, Д. Д. (2018). От маски комедии дель арте к символу актерской профессии. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, 2(55), 141-152.
- Плач (балет) – Lamentation (ballet). (2020, 7 ноября). В *Википедия*. [https://ru.qaz.wiki/wiki/Lamentation_\(ballet\)](https://ru.qaz.wiki/wiki/Lamentation_(ballet)).
- Полюшкина, Е. В. (1992). «Макбет». Хореографический театр Йохана Кресника. В Е. Полюшкина, *Моя душа состоялась. Дневник Алены*. <https://pub.wikireading.ru/45617>.
- Поникаровская, М. В. (2015). Трагическая маска в древнегреческом театре. *Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета*, 23, 17-26.
- Сидельникова, А. (2019, 5 октября). *Главный балет столетия: Оскар Шлеммер и театр Баухауза*. Архив. https://artchive.ru/publications/4182~Glavnyj_balet_stoletija_Oskar_Shlemmer_i_teatr_Baukhauza.
- Триадический балет Оскара Шлеммера. (2020, 7 апреля). *Блог Ottepel Gallery*. <https://ottepel.gallery/triadicheskiy-balet>.
- Хлопова, В. (2016). Декуфле и его иллюзии. *Театр*, 27-28, 78-85.
- Хлопова, В. (б.д.). *История современного танца в 31 постановке: Балеты, спектакли и перформансы, которые изменили представление о хореографии*. Arzamas. <https://arzamas.academy/materials/1452/>.
- Школьников, С. П. (1969). *Грим*. Высшая школа.
- Bieber, M. (1939). *The History of the Greek and Roman Theater*. H. Milford, Oxford University Press.
- Meineck, P. (2011). The Neuroscience of the Tragic Mask. *A Journal of Humanities and the Classics*, 19(1), 113-158.
- Prosperi, M. (1982). The Masks of Lipari. *The Drama Review*, 26(4), 25-37.
- Sutton, D. F. (1984). Pollux on Special Masks. *L'antiquité classique*, 53, 174-183. <https://doi.org/10.3406/antiqu.1984.2119>.
- Vovolis, T. (2011, September 18-21). Mask, Actor, Theatron and Landscape in Classical Greek Theatre. In *The Acoustics of Ancient Theatres Conference*, Patras, Greece. https://www.academia.edu/1085982/Mask_Actor_Theatron_and_Landscape_in_Classical_Greek_Theatre.

REFERENCES

- Bieber, M. (1939). *The History of the Greek and Roman Theater*. H. Milford, Oxford University Press.
- Caillois, R. (2007). *Igry i Lyudi. Stat'i i Esse po Sotsiologii Kul'tury [Games and People. Articles and Essays on the Sociology of Culture]* (S. N. Zenkin, Trans.). OGI [in Russian].
- Davydova, M., Shmerling, A., Zintsov, O., Levin, S., Parkhomovskaya, N., & Shenderova, A. (2015). Glossarii Sovremennogo Tantsa [Glossary of Contemporary Dance]. *Teatr [Theatre]*, 20, 162-185 [in Russian].
- Gert, O. (2014, July 10). V Berline Postavlen "Triadicheskiy Balet" [The Triadic Ballet was Staged in Berlin]. *Vedomosti*. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2014/07/10/bezduhovkano-netlenka> [in Russian].
- Goleman, D. (2018). *Emotsiyni Intelpekt: Knyzhka, Yaka Zminiui Uivlennia pro Te, Shcho Oznachaie Buty Rozumnym [Emotional Intelligence: Why It Can Matter More Than IQ]* (S.-L. Humetska, Trans.). Vivat [in Ukrainian].
- Khlopova, V. (2016). Dekufle i Ego Illyuzii [Decoufle and His Illusions]. *Teatr [Theatre]*, 27-28, 78-85 [in Russian].
- Khlopova, V. (n.d.). *Istoriya Sovremennogo Tantsa v 31 Postanovke: Balety, Spektakli i Performansy, Kotorye Izmenili Predstavlenie o Khoreografii [A History of Contemporary Dance in 31 Stages: Ballets, Plays and Performances That Redefined Choreography]*. Arzamas. <https://arzamas.academy/materials/1452/> [in Russian].



- Kulishova, O. V. (2015). Teatral'naya Maska v Drevnei Gretsii: Ee Istoki i Konteksty Funktsionirovaniya [Dramatic Mask in Ancient Greek: Its Origins and Contexts of Functioning]. *Trudy Istoricheskogo Fakul'teta Sankt-Peterburgskogo Universiteta [Proceedings of the Faculty of History of St. Petersburg University]*, 23, 7-16 [in Russian].
- Kumukova, D. D. (2018). Ot Maski Komedii Del' Arte k Simvolu Akterskoi Professii [From the Mask of Commedia Dell'arte to the Symbol of Actor's Profession]. *Vestnik Akademii Russkogo Baleta im. A. Ya. Vaganovoi [Bulletin of Vaganova Ballet Academy]*, 2(55), 141-152 [in Russian].
- Kuznetsova, T. (1998, November 5). Kukly Detyam ne Igrushka [Dolls are not Toys for Children]. *Kommersant*, 9 [in Russian].
- Meineck, P. (2011). The Neuroscience of the Tragic Mask. *A Journal of Humanities and the Classics*, 19(1), 113-158.
- Plach (balet) – Lamentation (ballet). (2020, November 7). In *Wikipedia*. [https://ru.qaz.wiki/wiki/Lamentation_\(ballet\)](https://ru.qaz.wiki/wiki/Lamentation_(ballet)) [in Russian].
- Polyushkina, E. V. (1992). "Makbet". Khoreograficheskii Teatr Yokhana Kresnika ["Macbeth". Choreographic Theater of Johann Kresnik]. In E. Polyushkina, *Moya Dusha Sostoyalas'. Dnevnik Aleny [My Soul Took Place. Alena's Diary]*. <https://pub.wikireading.ru/45617> [in Russian].
- Ponikarovskaya, M. V. (2015). Tragicheskaya Maska v Drevnegrechskom Teatre [The Tragic Mask in Ancient Greek Theatre]. *Trudy Istoricheskogo Fakul'teta Sankt-Peterburgskogo Universiteta [Proceedings of the Faculty of History of St. Petersburg University]*, 23, 17-26 [in Russian].
- Prosperi, M. (1982). The Masks of Lipari. *The Drama Review*, 26(4), 25-37.
- Shkolnikov, S. P. (1969). *Grim [Makeup]*. Vysheishaya shkola [in Russian].
- Sidelnikova, A. (2019, October 5). *Glavnyi Balet Stoletiya: Oskar Shlemmer i Teatr Baukhauza [The Main Ballet of the Century: Oskar Schlemmer and the Bauhaus Theater]*. Artkhiv. https://artchive.ru/publications/4182-Glavnyj_balet_stoletija_Oskar_Shlemmer_i_teatr_Baukhauza [in Russian].
- Sutton, D. F. (1984). Pollux on Special Masks. *L'antiquité classique*, 53, 174-183. <https://doi.org/10.3406/antiq.1984.2119>.
- Triadicheskii Balet Oskara Shlemmera [Triadic Ballet by Oskar Schlemmer]. (2020, April 7). *Blog Ottepel Gallery*. <https://ottepel.gallery/triadicheskiy-balet> [in Russian].
- Vasilyev, A. V. (2015.). Maski v Rimskom Teatre: Proiskhozhdenie i Tipologiya [Masks in Roman Theater: Origins and Typology]. *Trudy Istoricheskogo Fakul'teta Sankt-Peterburgskogo Universiteta [Proceedings of the Faculty of History of St. Petersburg University]*, 23, 52-72 [in Russian].
- Vovolis, T. (2011, September 18-21). Mask, Actor, Theatron and Landscape in Classical Greek Theatre. In *The Acoustics of Ancient Theatres Conference*, Patras, Greece. https://www.academia.edu/1085982/Mask_Actor_Theatron_and_Landscape_in_Classical_Greek_Theatre.

ТАНЦЮВАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

DANCE PEDAGOGY





УДК 792.8:378.091.32]:781.66

DOI: 10.31866/2616-7646.4.1.2021.236229

ОСНОВНІ ПІДХОДИ ДО МУЗИЧНОГО ОФОРМЛЕННЯ УРОКІВ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ДИСЦИПЛІН (НА ОСНОВІ ПРАКТИЧНОГО ДОСВІДУ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА)

Гладка Людмила Володимирівна,

провідний концертмейстер,

Київський національний університет культури і мистецтв;

провідний концертмейстер, викладач,

Національний університет фізичного виховання і спорту України,

Київ, Україна,

<https://orcid.org/0000-0001-6932-1855>,

glvskl@ukr.net

Мета статті – проаналізувати сучасні підходи до ролі концертмейстера в хореографічних класах. **Методологія.** У статті висвітлено підходи до музичного оформлення уроків з різних хореографічних дисциплін на основі спостереження й творчих експериментів у процесі багаторічного практичного досвіду роботи провідним концертмейстером факультету хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, а також Київської державної академії мистецтв, Національного університету фізичного виховання і спорту України. **Наукова новизна.** Уперше в українській хореології порушено проблему переосмислення ролі концертмейстера задля усвідомлення її значущості в навчанні й вихованні майбутніх хореографів – виконавців, постановників та викладачів, а також важливості творчо орієнтованої співпраці педагога-хореографа і виконавця-концертмейстера в навчальному процесі. **Висновки.** Необхідною передумовою плідної творчої співпраці викладача хореографічних дисциплін та концертмейстера, утворення в спільній роботі успішного творчого тандему є знання педагогом-хореографом елементарної теорії музики, відомостей з аналізу музичних форм, італійської музичної термінології, одночасно обізнаність концертмейстера у основах хореографії, французькій термінології, що застосовується у класичному танці, а також термінології інших напрямів хореографічного мистецтва. Досвід концертної діяльності піаніста та досвід щоденної концертмейстерської роботи взаємопов'язані. Підвищення загального рівня майстерності концертмейстерів хореографічних дисциплін закладів вищої освіти, їхнє творче ставлення до власної діяльності, активна участь концертмейстерів у процесі музичного виховання майбутніх танцівників, балетмейстерів і педагогів є запорукою плідного розвитку хореографічного мистецтва в цілому.

Ключові слова: хореографічні дисципліни; концертмейстер хореографічного класу; музичне оформлення уроку хореографії; танець.



**ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ
К МУЗЫКАЛЬНОМУ
ОФОРМЛЕНИЮ
УРОКОВ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ
ДИСЦИПЛИН
(НА ОСНОВЕ ПРАКТИЧЕСКОГО
ОПЫТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА)**

Гладкая Людмила Владимировна,
ведущий концертмейстер,
Киевский университет культуры и искусств;
ведущий концертмейстер, преподаватель,
Национальный университет физического
воспитания и спорта Украины,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0001-6932-1855>,
glvsk@ukr.net

Цель статьи – проанализировать современные подходы к роли концертмейстера в хореографических классах. **Методология.** В статье освещены подходы к музыкальному оформлению уроков по различным хореографическим дисциплинам на основе наблюдения и творческих экспериментов в процессе многолетнего практического опыта работы ведущим концертмейстером факультета хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств, а также Киевской государственной академии искусств, Национального университета физического воспитания и спорта Украины. **Научная новизна.** Впервые в украинской хореологии поднята проблема переосмысления роли концертмейстера для осознания ее значимости в обучении и воспитании будущих хореографов – исполнителей, постановщиков и преподавателей, а также важности творчески ориентированного сотрудничества педагога-хореографа и исполнителя-концертмейстера в учебном процессе. **Выводы.** Необходимым условием плодотворного творческого сотрудничества преподавателя хореографических дисциплин и концертмейстера, образования в совместной работе успешного творческого тандема является знание педагогом-хореографом элементарной теории музыки,

**MAIN APPROACHES
TO MUSIC DESIGN
OF CHOREOGRAPHIC
DISCIPLINE LESSONS
(ON THE BASIS
OF THE ACCOMPANIST'S
PRACTICAL EXPERIENCE)**

Liudmyla Hladka,
Leading Accompanist,
Kyiv University of Culture and Arts;
Leading Accompanist, Lecturer,
National University of Physical Education and
Sports of Ukraine,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0001-6932-1855>,
glvsk@ukr.net

The purpose of the article is to analyze modern approaches to the role of an accompanist in choreographic classes. **Methodology.** The purpose of the article is to analyze modern approaches to the role of the accompanist in choreographic classes. **Methodology.** The article highlights the approaches to the musical design of lessons in various choreographic disciplines based on observation and creative experiments in the process of many years of practical experience as the leading accompanist of the Faculty of Choreographic Arts of Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv State Academy of Arts, National University of Physical Education and Sports of Ukraine. **Scientific novelty.** For the first time in Ukrainian choreology, the problem of rethinking the role of the accompanist was raised in order to understand its importance in training and educating future choreographers – performers, directors and teachers, as well as the importance of creatively oriented cooperation between the teacher-choreographer and the performer-accompanist in the educational process. **Conclusions.** A necessary prerequisite for fruitful creative cooperation between a teacher of choreographic disciplines and an accompanist, the formation of a successful creative tandem in joint work is the knowledge of a teacher-choreographer of elementary music theory, information on the analysis of musical forms, Ital-



сведений по анализу музыкальных форм, итальянской музыкальной терминологии, одновременно осведомленность концертмейстера в основах хореографии, французской терминологии, применяемой в классическом танце, а также терминологии других видов хореографического искусства. Опыт концертной деятельности пианиста и опыт ежедневной концертмейстерской работы взаимосвязаны. Повышение общего уровня мастерства концертмейстеров хореографических дисциплин высших учебных заведений, их творческое отношение к собственной деятельности, активное участие концертмейстеров в процессе музыкального воспитания будущих танцовщиков, балетмейстеров и педагогов является залогом плодотворного развития хореографического искусства в целом.

Ключевые слова: хореографические дисциплины; концертмейстер хореографического класса; музыкальное оформление урока хореографии; танец.

ian musical terminology, at the same time the accompanist's knowledge of the basics of choreography, French terminology used in classical dance, as well as terminology of other areas of choreographic art. The experience of the concert pianist and the experience of the daily accompanist work are interconnected. Improving the general skill level of accompanists of choreographic disciplines in higher education establishments; their creative attitude to their activities; active participation of accompanists in the process of musical education of future dancers, choreographers and teachers are the key to fruitful development of choreographic art in general.

Keywords: choreographic disciplines; accompanist of the choreographic class; musical arrangement of the choreography lesson; dance.

Актуальність теми дослідження. У світлі демократизації всіх сфер людського життя, стрімкої інформатизації суспільства XXI ст. і постійних навколишніх глобалізаційних змін назріла нагальна потреба в перегляді застарілих, консервативних підходів до більшості мистецько-педагогічних процесів. Це стосується і творчої роботи професійного концертмейстера хореографічних дисциплін закладів вищої освіти України.

Сьогодні актуальною є проблема виховання нової генерації концертмейстерів хореографії, систематизації теоретичні знань і практичних рекомендацій з проблем концертмейстерської роботи в хореографічних класах, навчання навичкам добору якісного музичного матеріалу зі світової класичної спадщини для оформлення уроків хореографічних дисциплін, пояснення та розуміння сучасних форм музичної і пластичної єдності, виявлення принципів взаємодії музики й танцю, а в широкому розумінні – формування сучасного концертмейстера хореографічних класів XXI ст. – музичного наставника.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Орієнтиром для наукових та методичних пошуків у галузі концертмейстерської діяльності в хореографічних класах є професійна позиція та принципи роботи в балетних класах досвідчених і відомих концертмейстерів Ленінградського академічного хореографічного училища ім. А. Я. Ваганової Любові Іполітівни Ярмолович і Галини Олександрівни Безуглої. Л. Ярмолович є авторкою посібника «Принципи музичного оформлення уроків класичного танцю» (1968) та представляє професійні позиції «гільдії» піаністів-концертмейстерів балетного мистецтва XX ст.



Г. Безугла – наша сучасниця, нині завідувачка кафедри музичного мистецтва Академії російського балету імені А. Я. Ваганової, кандидатка мистецтвознавства, доцентка, авторка спеціалізованих навчальних курсів – «Репертуар балетного театру» (практикум), «Аналіз танцювальної і балетної музики», «Музичний супровід уроку танцю». Вона є авторкою кількох навчально-методичних посібників: «Концертмейстер балету» (2005), «Аналіз балетної і танцювальної музики» (2009), «Музичний аналіз в роботі педагога-хореографа» (2015), «Новий концертмейстер балету» (2016), а також записів на 14-ти дисках творів балетного репертуару, музики для уроків танцю. Із 2000 р. Г. Безугла проводить семінари з практичних проблем концертмейстерської роботи в балеті та майстер-класи з концертмейстерської майстерності в різних країнах світу – Росії, Фінляндії, Швеції, Австрії, Німеччині, Кореї, Японії. Впродовж не одного десятиліття концертмейстерської та педагогічної діяльності в колі хореографів і музикантів Г. Безугла постійно вдосконалює свій професійний підхід до роботи концертмейстера балету.

Серед сучасних українських дослідників, котрі цікавляться проблематикою концертмейстерської роботи в хореографічних класах варто згадати Л. Волошину (2010), О. Настюк (2013), Т. Молчанову (2013), В. Зоріна (2017), Н. Слупську (2018). Однак цілісного аналізу сучасних підходів до музичного оформлення уроків хореографічних класів у закладах вищої освіти крізь призму співпраці концертмейстера та педагога-хореографа досі не проведено.

Мета статті – проаналізувати сучасні підходи до ролі концертмейстера в хореографічних класах.

Виклад основного матеріалу. Важливою для розуміння ролі концертмейстера в хореографічному навчанні є теза Г. Безуглої: «Танець народжується з музики, тому така велика роль тих, хто цю музику творить» (Безуглая, 2005, с. 5). Доволі часто й нині, у ХХІ ст., доводиться чути про те, що робота концертмейстера в хореографічних класах не може бути ані творчою, ані цікавою, оскільки концертмейстер змушений постійно виконувати рутинні вимоги викладачів-хореографів, дотримуватися їхніх жорстких вказівок. У своїх спогадах концертмейстери хореографічних училищ згадують, що вся музична основа (наприклад, уроку класичного танцю чи будь-якої іншої фахової дисципліни) повинна була строго вкладатися в рамки заданих викладачами метричних формул і темпів; більше того, потрібно було обов'язково дотримуватися певного характеру музики, часто досить примітивної з художнього погляду. Ситуація суттєво не змінилася і в наш час.

«Поширення в нашій навчальній практиці визначення “музичний супровід” уроку слід відкинути як таке, що не відповідає повністю своєму призначенню та зводить роль музики під час уроку до рівня вузькометричного акомпанементу. Слід замінити його терміном “музичне оформлення” уроку», – ще у 1960-х рр. наголошувала Л. Ярмолович (1968, с. 11). Урок з будь-якої хореографічної дисципліни в балетній школі, училищі чи вузі – це живий арсенал і творча лабораторія класичної, народної, бальної, сучасної хореографії, оскільки в ньому не лише представлені, збережені та примножені традицією елементи танцювальної мови, але й постійно здійснюється сучасна інтерпретація тієї чи іншої хореографічної, а відповідно і музичної спадщини.

У хореографічних залах кафедри сучасної хореографії (з 2000 р. – сучасної класичної хореографії, з 2004 р. – класичної хореографії) Київського національ-



ного університету культури і мистецтв (далі – КНУКіМ), заснованої та очолюваної з 1996 р. українською балетмейстеркою, народною артисткою України, професоркою, лауреаткою II Міжнародного конкурсу артистів балету імені Серґа Лифаря в номінації «Хореографія» (1996), засновницею професійного театру сучасної хореографії «Сузір'я Аніко» (з 1995), пізніше також відомого як «Аніко-балет» (з 2002), художнім керівником балетної трупи Національного академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка (2013–2019) Аніко Юрїївною Рехвіашвілі (1963–2019) склалася прекрасна традиція – концертмейстери та педагоги-хореографи впродовж не одного десятиліття працювали разом, пліч-о-пліч, і глибоке взаєморозуміння, взаємоповага й спільні мистецькі пошуки в таких творчих тандемах дали свої високі результати.

Упродовж 25 років на кафедрі працювали піаністи-концертмейстери, випускниці Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського (нині Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського): І. В. Горчинська, О. Я. Верховинець, І. В. Мельниченко, Н. В. Слупська.

У вересні 2006 р., після кількох років роботи викладачем Київської державної академії мистецтв та концертмейстером класу ударних інструментів доцента НМАУ ім. П. І. Чайковського, нині заслуженого артиста України О. Є. Блінова, розпочався концертмейстерський шлях авторки цієї статті в професійному, молодому, згуртованому творчості колективі кафедри класичної хореографії факультету хореографічного мистецтва КНУКІМ – з Аніко Рехвіашвілі та викладачами – солістами театру «Сузір'я Аніко» Л. І. Вишотравкою, Г. О. Перовою, С. М. Афанасьєвим, Л. Ф. Хоцяновською, пізніше – з випускником кафедри О. О. Майбенком. Сьогодні всі вони – провідні фахівці українського хореографічного мистецтва: заслужена артистка України, доцентка КНУКІМ Л. Вишотравка; заслужена артистка України, доцентка КНУКІМ, Київського університету ім. Б. Грінченка, Національного університету фізичного виховання і спорту України (далі – НУФВСУ) Г. Перова; заслужений артист України, доцент Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Київської муніципальної академії танцю ім. С. Лифаря С. Афанасьєв; заслужена артистка України, доцентка КНУКІМ, НУФВСУ Л. Хоцяновська, старший викладач Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв, НУФВСУ, головний балетмейстер Національного цирку України О. Майбенко.

Хореографічна концертмейстерська спеціалізація піаніста є особливою сферою музичної творчості, яка вимагає тривалої музичної освіти та постійного виконавського вдосконалення, широкого музичного кругозору, майстерності й досвіду, а також відданості мистецтву хореографії та його служителям-творцям – танцівникам, балетмейстерам і викладачам.

Розділяємо рекомендації Н. Слупської щодо професійної роботи концертмейстера хореографічних дисциплін закладів вищої освіти та подальшого розвитку спеціальності фортепіанного концертмейстерства в хореографії, а саме: розроблення навчальних програм для висококваліфікованої підготовки концертмейстерів хореографічних класів та введення їх в навчальні плани профільних закладів вищої музичної освіти України (консерваторій, академій музики) (Слупська, 2018).



Для професійного музичного оформлення уроків хореографічних дисциплін у закладах вищої освіти рекомендується використовувати балетну, оперну, опереточну, фортепіанну, симфонічну, вокальну класичну спадщину, а також народну, естрадну, сучасну музику, мати уявлення про виконавські редакції творів балетного репертуару, вміння працювати з балетними клавірами. До комплексу професійних завдань концертмейстера хореографії у вищій школі входить підбір музичного матеріалу, його обробка і створення музичних композицій для виконання на творчих показах, відкритих уроках, заліках та іспитах з класичного, дуєтно-сценічного, народно-сценічного, характерного, історико-побутового, сучасного танцю, contemporary, ансамблю, тренажу, акторської майстерності, мистецтва балетмейстера й ін.

«Творчий елемент присутній і в роботі піаніста в балетному класі, – як і в усій іншій діяльності в сфері музичного мистецтва», – стверджує Г. Безугла (Безуглая, 2005, с. 8). І чим більш різноманітнішим, жанрово розмаїтим є і з роками може напрацьовуватися виконавський репертуар концертмейстера хореографії – тим більш плідною є, і в подальшому буде, його професійна діяльність. У творчій роботі концертмейстеру хореографічних класів також суттєво допомагають знання стосовно методики викладання та виконання відповідних хореографічних дисциплін.

Робочі тандеми педагог – концертмейстер утворювалися раніше і є сьогодні. Найвдалішим у концертмейстерській практиці авторки статті, найбільш плідним став дружній творчий тандем, сформований упродовж багаторічної роботи з чуйним, мислячим нестереотипно, сучасним викладачем Ганною Олексіївною Перовою. Нам вдалося спільно створити й публічно продемонструвати цілий ряд екзаменів, заліків, творчих показів на Всеукраїнських і Міжнародних хореографічних конференціях, які щороку проводить КНУКІМ, а також зберегти напрацьовані матеріали у форматі відеозаписів:

- урок класичного танцю на музичному матеріалі класичних варіацій з балетів П. І. Чайковського «Спляча красуня», «Лускунчик», «Лебедине озеро»;
- урок класичного танцю на музичному матеріалі прелюдій з I тому Добре темперованого клавіру Й. С. Баха та Маленьких прелюдій Й. С. Баха;
- урок класичного танцю на музичному матеріалі фортепіанних сонат В. А. Моцарта;
- урок класичного танцю на музичному матеріалі фортепіанних сонат Л. ван Бетховена;
- урок класичного танцю на музичному матеріалі джазових фортепіанних творів та обробок для фортепіано А. Дворжака, Дж. Гершвіна, Д. Елінгтона, С. Дюпліна, О. Пітерсона;
- урок класичного танцю на музичному матеріалі фортепіанних творів Ф. Шопена (прелюдії, ноктюрни, етюдів, вальсів, мазурки);
- урок Point техніки на музичному матеріалі фортепіанних сонат Й. Гайдна;
- урок Point техніки на музичному матеріалі уривків із балетів П. І. Чайковського «Спляча красуня», «Лускунчик», «Лебедине озеро»;
- урок історико-побутового танцю на музичному матеріалі французьких клавіристів, віденських класиків, композиторів-романтиків, композиторів-імпресіоністів;



- низка уроків з дисципліни «Зразки класичної хореографії» на музичному матеріалі класичних варіацій з балетів композиторів XVIII–XX ст.

За умови прискіпливого художнього добору музичного матеріалу, бажано, щоб педагог-хореограф поставив танцювальні комбінації на такий музичний твір без значних змін чи купюр, враховуючи в особистому задумі задум композитора, зміст музики, а не обмежувався лише схожістю її характеру й метро-ритму зі своїм хореографічним наміром.

Професійний концертмейстер у хореографічних класах повноправний представник музичного мистецтва в мистецтві хореографічному – свого роду музичний наставник студентів та учнів. Виконати всі свої виконавські та виховні музичні завдання концертмейстер може лише за умови повноцінного творчого контакту з педагогом-хореографом у дружній, позитивно налаштованій навчальній атмосфері.

Відповідальність викладача в педагогічному процесі надзвичайно висока. Проте навчання студентів-хореографів, особливо їхня підготовка до заліків, іспитів, публічних виступів, проходять успішно лише за умови повноцінної участі в цьому процесі концертмейстера. Отже, й міра відповідальності розподіляється між викладачем і концертмейстером рівномірно, а в певних ситуаціях, наприклад, під час заліків та іспитів, концертів чи відкритих творчих показів, коли концертмейстер допомагає впоратися студентам зі складними виконавськими завданнями, поставленими педагогом, – величезна відповідальність покладається саме на нього, на концертмейстера-виконавця.

Г. Безугла зазначає: «Музиканти прагнуть у своєму виконанні передати композиторські наміри і, що повністю виправдано, вимагають від танцівників вміння чути музику, музикальності виконання» (Безуглая, 2005, с. 185). Навіть музично обдаровані танцівники не завжди розуміють сутність та закономірності прямих аналогій між музичним і хореографічним фразуванням чи нюансуванням, між просторовою архітектонікою комбінацій танцювальних рухів та архітектонікою часовою, що властива для форм музичного мистецтва. Тому концертмейстер зобов'язаний сприяти розвитку музично-слухових уявлень педагогів-хореографів та студентів-хореографів, передавати їм знання з теорії, історії та естетики музичного мистецтва, виховувати в них досконалий музичний смак.

Основою взаємодії музики та хореографії як часових видів мистецтва є ритм і метр, «оскільки частота пульсації акцентованих долей музичного часу служить показником темпу, метро-ритмічні взаємовідношення музики і танцю найбільш яскраво виявляються саме в цій галузі» (Безуглая, 2005, с. 43). Відчуття ритму й метру, мелодичного й гармонічного факторів, чітке орієнтування в найпростіших елементах побудови музичної мови, у типах та функціях каденцій – це основні необхідні навички майбутнього танцівника, котрі можуть бути сформовані в нього висококваліфікованим концертмейстером хореографічних дисциплін.

Уміння розбиратися в конструктивних закономірностях музичних творів та узгоджувати їх із системою рухів у танці має в подальшій роботі над танцювальним образом полегшувати майбутнім артистам передачу глибокого емоційного та ідейного змісту музичних творів засобами танцю, подібно до того, як знання з теорії музики і володіння аналізом музичних форм допомагає музиканту-виконавцю доносити слухачам ідею твору та задум композитора. «Справжня музи-



кальність в танці полягає не лише в правильному відчутті, але і в чіткому усвідомленні основних закономірностей музичного мистецтва – його мелодичної, гармонічної, поліфонічної, конструктивної, динамічної логіки», – зазначає Л. Ярмолович (1968, с. 3).

Питання необхідності встановлення між педагогом-хореографом та піаністом-концертмейстером творчого контакту, аналогічно до того, який існує між балетмейстером і композитором під час створення балету – уже не має викликати ані сумнівів, ані суперечок, і стати, нарешті, нормою, а не винятком. Тісна співпраця викладача й піаніста, який створює музичне оформлення хореографічних дисциплін, повинна призвести до найефективнішого виховання художнього мислення майбутніх танцівників та майбутніх педагогів, до розвитку музикальності студентів і свідомого осягнення ними принципів зв'язку музики й танцю, до прищеплення їм навичок узгодженості руху з музикою.

Найвидатнішими зразками хореографічної спадщини є саме ті балети, у яких класично довершена музика поєднується із шедеврами балетмейстерського мистецтва. Подібно до цього і на уроках хореографії «найбільшої виразності танець досягає в тісній узгодженості з музикою, у рухах і позах розкриваючи її емоційний та образний зміст» (Ярмолович, 1968, с. 11).

Наукова новизна. Уперше в українській хореології порушено проблему переосмислення ролі концертмейстера задля усвідомлення її значущості в навчанні й вихованні майбутніх хореографів – виконавців, постановників та викладачів, а також важливості творчо орієнтованої співпраці педагога-хореографа і виконавця-концертмейстера в навчальному процесі.

Висновки. Необхідною передумовою плідної творчої співпраці викладача хореографічних дисциплін та концертмейстера, утворення в спільній роботі успішного творчого тандему є знання педагогом елементарної теорії музики, початкових відомостей з аналізу музичних форм, італійської термінології, яка застосовується для позначення музичних понять, знайомство піаніста з основами хореографії, знання французької термінології, що застосовується в класичному танці, а також термінології інших напрямів хореографічного мистецтва.

Досвід концертної діяльності піаніста та досвід щоденної концертмейстерської роботи взаємопов'язані. Найголовніше тут – працелюбність, любов до своєї професії та до хореографічного мистецтва, вимогливе відношення до себе, насамперед, як до музиканта-виконавця і як до учасника ансамблю, готовність й бажання вчитися на власних помилках. Всі ці фактори разом сприятимуть творчому зростанню концертмейстера, а набута майстерність, в свою чергу, принесе очікувані плоди – можливість проявити себе в цікавішій та різноманітнішій роботі.

Підвищення загального рівня майстерності концертмейстерів хореографічних дисциплін закладів вищої освіти, їхнє творче ставлення до власної діяльності, активна участь концертмейстерів у процесі музичного виховання майбутніх танцівників, балетмейстерів і педагогів є запорукою ефективного розвитку хореографічного мистецтва в цілому.



СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Безуглая, Г. (2005). *Концертмейстер балета*. Академия Русского балета.
- Безуглая, Г. (2009). *Анализ балетной и танцевальной музыки*. Издательство Политехнического университета.
- Безуглая, Г. (2015). *Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа*. Лань, Планета музыки.
- Безуглая, Г. (2016). *Новый концертмейстер балета*. Лань, Планета музыки.
- Волошина, Л. (2010). Основні принципи музичного оформлення уроку класичного танцю. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Психологія і педагогіка», 16, 31-40.*
- Зорін, В. В. (2017). Особливості організації уроку класичного танцю у вищих закладах освіти з позиції концертмейстера. *Теорія та методика навчання та виховання, 43, 140-147.* <http://doi.org/10.5281/zenodo.1243589>.
- Молчанова, Т. О. (2013). Використання системно-функціонального підходу в роботі балетного концертмейстера. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури, 31, 236-247.*
- Настюк, О. І. (2013). Особливості роботи концертмейстера на уроках класичного танцю. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки, 10(2), 117-123.*
- Слупська, Н. В. (2018). Практичні рекомендації та особливості роботи концертмейстера у класі хореографії. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури, 41, 224-232.*
- Ярмолович, Л. И. (1968). *Принципы музыкального оформления урока классического танца*. Музыка.

REFERENCES

- Bezuglaya, G. (2005). *Kontsertmeister Baleta [Concertmaster of the Ballet]*. Russian Ballet Academy [in Russian].
- Bezuglaya, G. (2009). *Analiz Baletnoi i Tantsval'noi Muzyki [Analysis of Ballet and Dance Music]*. Polytechnic University Publishing [in Russian].
- Bezuglaya, G. (2015). *Muzykal'nyi Analiz v Rabote Pedagoga-Khoreografa [Musical Analysis in the Work of a Teacher-Choreographer]*. Lan', Planeta muzyki [in Russian].
- Bezuglaya, G. (2016). *Novyi Kontsertmeister Baleta [New Concertmaster of the Ballet]*. Lan', Planeta muzyki [in Russian].
- Molchanova, T. (2013). Vykorystannia Systemno-Funktsionalnoho Pidkhodu v Roboti Baletnoho Kontsertmeistera [The Use of a System-Functional Approach in the Work of a Ballet Accompanist]. *Aktualni Problemy Istorii, Teorii ta Praktyky Khudozhnoi Kultury [Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture], 31, 236-247* [in Ukrainian].
- Nastiuk, O. (2013). Osoblyvosti Roboty Kontsertmeistera na Urokakh Klyasychnoho Tantsiu [Features of the Accompanist's Work in Classical Dance Lessons]. *Visnyk Luhanskoho Natsionalnoho Universytetu Imeni Tarasa Shevchenka. Pedagogichni Nauky [Bulletin of Luhansk Taras Shevchenko National University. Pedagogical Sciences], 10(2), 117-123* [in Ukrainian].
- Slupska, N. (2018). Praktychni Rekomendatsii ta Osoblyvosti Roboty Kontsertmeistera u Klasi Khoreohrafii [Practical Recommendations and Features of Concert Messenger Work in the Class of Choreography]. *Aktualni Problemy Istorii, Teorii ta Praktyky Khudozhnoi*



- Kultury [Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture]*, 41, 224-232 [in Ukrainian].
- Voloshyna, L. (2010). Osnovni Pryntsypy Muzychnoho Oformlennia Uroku Klasychnoho Tantsiu [Basic Principles of Musical Design of a Classical Dance Lesson]. *Naukovi Zapysky Natsionalnoho Universytetu "Ostrozka Akademiia". Seriiia "Psykhohiia i Pedahohika" [Scientific Notes of Ostroh Academy National University, "Psychology and Pedagogy" Series]*, 16, 31-40 [in Ukrainian].
- Yarmolovich, L. (1968). *Printsipy Muzykal'nogo Oformleniya Uroka Klassicheskogo Tantsa [Music Principles for a Classical Dance Lesson]*. Muzyka [in Russian].
- Zorin, V. (2017). Osoblyvosti Orhanizatsii Uroku Klasychnoho Tantsiu u Vyshchykh Zakladakh Osvity z Pozytsii Kontsertmeistera [Features of Organization of a Classical Dance Lesson in Higher Educational Institutions from the Point of View of the Concertmaster]. *Teoriia ta Metodyka Navchannia ta Vychovannia [Theory and Methods of Teaching and Education]*, 43, 140-147. <http://doi.org/10.5281/zenodo.1243589> [in Ukrainian].

ТАНЕЦЬ У МІЖДИСЦИПЛІНАРНІЙ ПЛОЩИНІ

ТАНЕЦЬ В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ ПЛОСКОСТИ

DANCE IN THE INTERDISCIPLINARY PLANE





УДК 793.32(4)''18/19":7.071.2Фуллер
DOI: 10.31866/2616-7646.4.1.2021.236230

НАУКОВО-ТЕХНІЧНИЙ ВИМІР ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ. (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЛОЇ ФУЛЛЕР)

Цветкова Лариса Юрївна,

доцент, заслужений працівник культури України,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-2466-275X>,
larysa1946@ukr.net

Мета дослідження – з'ясувати специфіку впливу науково-технічних досягнень на танцювальне мистецтво кінця ХІХ – початку ХХ ст. на прикладі творчості Лої Фуллер. **Методологія.** На основі аналізу наукової літератури та джерел, застосування компаративного, хронологічного, порівняльного методів проведено науково обґрунтоване дослідження. **Наукова новизна.** Уперше в мистецтвознавстві розглянуто творчість представниці танцю модерн кінця ХІХ – початку ХХ ст. Л. Фуллер в аспекті впливу досягнень науково-технічного прогресу на танцювальне мистецтво того часу. **Висновки.** Творчі експерименти Л. Фуллер свідчать про набуття хореографією науково-технологічного виміру і функціонування танцювального мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ ст. у просторі двох «світів» – художнього й науково-технічного. Якщо наука прагне зрозуміти епоху, знайти приховані смисли, а художня творчість створює ці смисли, то інтенція танцювального мистецтва цього періоду полягає в тому, щоб знайти ці приховані смисли й репрезентувати їх у своїй творчості. Відтак видатні митці (художники, режисери, хореографи, композитори та ін.), серед яких Л. Фуллер, не тільки виражали зміст своєї епохи, але й надавали їй смислового наповнення. Л. Фуллер намагалася мислити хореографією в категоріях, близьких до наукових. Творчість танцівниці була своєрідним бунтом проти усталених балетних форм, наслідуванням античної естетики через заперечення класичного танцю. Досвід Л. Фуллер став не лише кроком до створення танцю модерн, а й одним із перших досвідів інтегрування досягнень науково-технічного прогресу епохи в мистецтво танцю (світлові ефекти, кінопроекції та ін.), що додатково підсилювало новітність і перспективність презентованої танцівницею пластики.

Ключові слова: Лої Фуллер; танець «Серпантин»; танець модерн; науково-технічний прогрес та танець; хореографія.



НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ. (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ЛОИ ФУЛЛЕР)

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 – выяснить специфику влияния научно-технических достижений на танцевальное искусство конца XIX – начала XX в. на примере творчества Лои Фуллер. **Методология.** На основе анализа научной литературы и источников, применения компаративного, хронологического, сравнительного методов проведено научно обоснованное исследование. **Научная новизна.** Впервые в искусствоведении рассмотрено творчество представительницы танца модерн Л. Фуллер конца XIX – начала XX в. в аспекте влияния достижений научно-технического прогресса на танцевальное искусство того времени. **Выводы.** Творческие эксперименты Л. Фуллер свидетельствуют о получении хореографией научно-технологического измерения и функционирования танцевального искусства конца XIX – начала XX в. в пространстве двух «миров» – художественного и научно-технического. Если наука стремится понять эпоху, найти скрытые смыслы, а художественное творчество создает эти смыслы, то интенция танцевального искусства этого периода заключается как в том, чтобы найти эти скрытые смыслы, так и в том, чтобы представлять их в своем творчестве. Следовательно выдающиеся деятели искусства (художники, режиссеры, хореографы, композиторы и др.), среди которых Л. Фуллер, не только выражали содержание своей эпохи, но и придавали ей смысло-

SCIENTIFIC AND TECHNICAL DIMENSION OF EUROPEAN DANCE ART OF THE LATE 19TH - EARLY 20TH CENTURY (ON THE EXAMPLE OF LOIE FULLER'S CREATIVE ACTIVITY)

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

The purpose of the article is to reveal the influence specifics of scientific and technical achievements on the dance art of the late 19th – early 20th centuries on the example of Loie Fuller's work. **Methodology.** Based on the analysis of scientific literature and sources, the use of comparative, chronological, comparative methods, a scientifically substantiated study was carried out. **Scientific novelty.** For the first time in Art Studies, the creative work of L. Fuller, the modern dance representative of the late 19th – early 20th century, is considered in terms of the scientific and technological progress impact on the dance art of that time. **Conclusions.** L. Fuller's creative experiments testify to the acquisition of the scientific and technological dimension by the choreography and functioning of the dance art of the late 19th – early 20th centuries in the space of two "worlds" – artistic and scientific and technical. If science seeks to understand the epoch, to find hidden meanings, and artistic creativity creates these meanings, then the dance art of this period intends to find these hidden meanings and represent them in their work. Consequently, prominent artists (painters, directors, choreographers, composers, etc.), including L. Fuller, not only expressed the meaning of their era but also gave it meaningful content. L. Fuller tried to think of choreography in categories close to scientific. The dancer's work was a kind of rebellion against established ballet forms, imitating an-



го наполнения. Л. Фуллер пыталась мыслить хореографию в категориях, близких к научным. Творчество танцовщицы было своеобразным бунтом против устоявшихся балетных форм, подражанием античной эстетики через отрицание классического танца. Опыт Л. Фуллер стал не только шагом к созданию танца модерн, но и одним из первых опытов интегрирования достижений научно-технического прогресса эпохи в искусство танца (световые эффекты, кинопроекция и др.), что дополнительно усиливало новизну и перспективность представленной танцовщицей пластики.

Ключевые слова: Лоу Фуллер; танец «Серпантин»; танец модерн; научно-технический прогресс и танец; хореография.

cient aesthetics through the denial of classical dance. The experience of L. Fuller was not only a step towards the creation of Modern dance but also one of the first experiments to integrate the achievements of the scientific and technological progress of the era into the art of dance (light effects, film projections, etc.), which additionally strengthened the novelty and perspective of the plasticity presented by the dancer.

Keywords: Loy Fuller; dance "Serpentine"; Modern dance; scientific and technological progress and dance; choreography.

Актуальність теми дослідження. Наприкінці XIX ст. у європейському мистецтві, в тому числі танцювальному, з'являється феномен, означений Лео Марком індустріальним видовищем, з яким пов'язане індустріальне піднесення. А в цифрову епоху, становлення якої відбувається під впливом експансії інформаційно-комунікативних технологій, ідеться вже про цифрове мистецтво, цифрове піднесення (digital sublime) і цифрове видовище. Саме цифрове видовище, зачаровуючи глядача, викликає відчуття його химерності й незбагненності і в той же час породжує своєрідне благоговіння при сприйнятті digital sublime у творах мистецтва. Цифрове мистецтво «зачакловує» «розчаклований світ» (М. Вебер) і загострює відчуття втрати синкретизму, що обумовлює прагнення з допомогою нових науково-технічних досягнень, поєднаних із художніми засобами, відновити втрачену цілісність, досягнувши омріяного митцями багатьох епох Gesamtkunstwerk (з нім. «ідеальний твір мистецтва», «об'єднаний твір мистецтва»).

Пошук нових танцювальних виражально-зображальних засобів, хореографічних образів і стилів, як і художньо-естетичних концепцій, потребує врахування й осмислення досвіду танцювальних практик попередніх епох. Особливий інтерес для теоретиків і практиків хореографії представляє дослідження взаємодії танцю і нових технологій, апропріація яких у танцювальному мистецтві починається з Лої Фуллер у кінці XIX ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Жак Рансьєр, сучасний французький філософ, один із провідних теоретиків мистецтва, звертається до аналізу танцю «Серпантин» Лої Фуллер, яку він вважає символом модерну в плані її спроби поєднати художньо-естетичні й технологічні винаходи. Призначенням сучасного мистецтва філософ вважає створення непередбачуваного й нерозв'язного естетичного розриву, що забезпечує ефект нового сенсоріуму і спільності в афекті або «співтовариства рівних», що реалізує принцип рівності «тут» і «зараз». Учений стверджує, що Лої Фуллер, порадившись із науковцями, здійснила спробу показати на сцені естетичний потенціал електричної дуги. Це можливе тому, що елек-



трика, як технічний аналог світла, що, з одного боку, являє світу будь-яку річ, але, з іншого, є тією силою, що приховує кожну річ у чистій нематеріальній грі світлових форм. Це духовна форма матерії або матеріальна форма духовного (Рансьєр, 2016).

Новизна мистецтва Л. Фуллер, на думку Ж. Рансьєра, полягає у винаході нового тіла: «Це тіло – “мертва точка” посеред вихору, воно народжує форми, звертаючись всередину самого себе» (Рансьєр, 2016).

Розгляд танцю Л. Фуллер, поєднаний з аналізом сприйняття її танцювального мистецтва С. Маларме, дає змогу французькому філософу обґрунтувати головне поняття власної теорії мистецтв, якій, своєю чергою, належить ключова роль у філософії мислителя, – режим естетичного як одного із «режимів чуттєвості»: «Подія “Лої Фуллер” дійсно стосується Мистецтва як загального режиму мистецтв, а не тільки танцю як особливого мистецтва» (Рансьєр, 2016).

М. Ямпольский, відомий історик і теоретик мистецтва, філософ, культуролог, кінознавець, розглядає танець Л. Фуллер та її експерименти на тлі репрезентативних технік, серед яких кінематограф, як один з нових видів мистецтва, вважається найважливішим. А його необхідним атрибутом стає танець, оскільки «рух все ще видається головним об'єктом нового видовища» (Ямпольский, 1996, Глава 8). Вчений стверджує, що експерименти Л. Фуллер викликають особливу зацікавленість ще й тому, що вони свідомо співвідносять тіло танцівниці з різними репрезентативними машинами свого часу. М. Ямпольський (1996) підкреслює, що танцівниця мислила в руслі певного типу психології свого часу, який він називає «вібраційною психологією», історія котрої сягає Середніх віків. Л. Фуллер виявила підсилювач вібрацій, який дозволяє робити видимими невидимі коливання; її танці вписуються в загальну діаграматичну картину світу, що виникає в тоталізуючій теорії вібрацій.

О. Графова доводить, що культурні витоки художнього стилю «модерн» безпосередньо пов'язані з науковими працями ботаніків, ентомологів, лепідоптерологів та океанологів, які тією чи іншою мірою вплинули на його формування. У цьому аспекті вона аналізує танцювальне мистецтво і Л. Фуллер (Графова, 2020).

І. Хардт, досліджуючи історичний контекст становлення *Ausdruckstanz* (нім.), експресіоністського (виразного) танцю, звертається і до таких танців Л. Фуллер, як «Серпантин», «Танець вогню» і «Танець лілії», при цьому зауважуючи, що танцівниця продемонструвала «підвищену чуттєвість, стилізує пластику і показуючи танець як подію в русі» (Хардт, 2008, с. 504).

Попри те, що дослідження специфіки танцювального мистецтва кінця XIX – початку XX ст. здійснювалося в межах різних наукових дискурсів, ґрунтовний аналіз впливу наукових відкриттів на розвиток танцювального мистецтва означеного періоду у доробках науковців представлений недостатньо.

Мета статті полягає у висвітленні специфіки впливу науки на танцювальне мистецтво кінця XIX – початку XX ст. на прикладі творчості Л. Фуллер.

Виклад основного матеріалу. Відомий балетний критик А. Левінсон, характеризуючи різні підходи до мистецтва, зокрема, і танцювального, зазначає: «Дискусія, по суті, залишається відкритою. Для одних твір мистецтва стає звершенням, коли емоцію поглинає, інтегрує форма. Для інших мистецтво – це розпечене до білого лиття розплавленої душі, яке змушує форму лопатися. Класичний



танець реалізує першу з цих концепцій. Гра чистих форм виражає сутність душі абстрактним знаком, ідеограмою, символом» (Цит. за Сбоева, 2020, с. 328-329).

Нові форми танцю, що виникають поза межами класичного балету й обумовлюються, з одного боку, внутрішніми чинниками еволюції власне танцювального мистецтва як самостійного феномена, а з іншого, зовнішніми факторами, серед яких науково-технічний розвиток, і представляли таке «розпечене лиття розплавленої душі». Серед наукових здобутків, які стимулювали митців до створення нових напрямів мистецтва, в тому числі і танцювального, відкриття у 1895–1896 рр. променів В.-К. Рентгена, радіоактивності (А.-Г. Беккерель), радія (Марія і П'єр Кюрі), а у 1897 р. першої елементарної частинки – електрону – англійським фізиком Дж. Томсоном. У 1911 р. британський фізик Е. Резерфорд довів, що в атомах існують ядра – позитивно заряджені частинки, розмір яких дуже малий порівняно з розмірами атомів, але в яких зосереджена майже вся маса атома; вчений передбачив існування нейтрона. Німецький фізик-теоретик М. Планк, автор гіпотези квантів, один з основоположників квантової теорії, дав уявлення про кванти енергії та квант дії, сформулював друге начало термодинаміки у вигляді принципу підвищення ентропії і, виходячи з ідеї квантів, вивів закон випромінювання. Квантова теорія М. Планка суперечила електродинаміці Дж. Максвелла, що спричинило появу двох несумісних уявлень про матерію: або вона абсолютно неперервна, або вона складається з дискретних частинок. Нові факти спростували уявлення про атом як останню, неподільну «первинну цеглинку» світобудови. Відчутний «підрив» класичного природознавства здійснив А. Ейнштейн, створивши в 1905 р. спеціальну, а в 1916 р. загальну теорію відносності. І якщо деякі вчені почали стверджувати, що «матерія зникла», то для митців фізика «перетворилася на великий колективний витвір мистецтва», оскільки усвідомлення того, що «існує протоструктура, цілий світ всередині світу атома зразу ж полонив уяву художників. З 1900 року мистецтво стає іншим. Сучасне мистецтво веде свій відлік з того ж часу, що й сучасна фізика, так що вони базуються на спільних ідеях» (Хиллер, 2004, с. 34).

Так, розпад атома і розуміння того, що «основа науки виявилася оманливою», а «вчені наосліп шукали істину і в сліпоті своїй сприймали один предмет за інший», справили на В. Кандинського враження, яке він уподібнив руйнації всіх колишніх усталених засад світу. І переконало в тому, що необхідно переходити від зображення видимої поверхні речей – матерії – до зображення «внутрішньо необхідного» – «енергії і духовності» (Кандинский, 2001, с. 16-17).

Австрійський вчений, лауреат Нобелівської з фізіології та медицини Е. Кандель вважає, що відкриття З. Фройда на рубежі XIX–XX ст. ознаменувало настання третьої, після відкриттів Коперника й Дарвіна, фрейдистської революції. Одним із її завоювань стало твердження, що творчі здібності визначаються «доступом до несвідомого, ірраціонального» (Кандель, 2016, с. 35-36). Це, своєю чергою, «відкрило нові перспективи для медицини, образотворчого мистецтва, архітектури, мистецтвознавства, дизайну, філософії, економіки й музики» (Кандель, 2016, с. 37), що також дає підстави досліджувати і танцювальне мистецтво паралельно в науковому та художньому дискурсах, оскільки в нових формах танцю відбувається взаємопроникнення медичного й художнього, психологічного й художнього-науково-технічного й художнього планів.



Психологічна думка на межі століть розвивалася також і в напрямі, який отримав назву глибинної психології, де була висунута ідея про незалежність психіки від свідомості. Виявленню глибинних закономірностей функціонування психіки і сутнісних основ людської поведінки присвячені теорія психічних актів філософів і психологів Ф. Брентано і А. фон Мейнонг, гештальтпсихологія Х. фон Еренфельса, психоаналіз З. Фрейда.

Зацікавленість танцівниці освітленням, а точніше – дослідженнями електрики як джерела енергетичного насаги, співпадають з дослідями фізіологів і перших психологів сприйняття, які в цей же час прагнуть точно описати моторні та інші спецефекти візуальної рецепції. Освітлення, швидкість, колір – засоби мистецтва Л. Фуллер: вони змушують танцівницю рухатися, стають частиною тієї «невідомої сили», імпульси якої вона прагне відобразити своїм тілом. Л. Фуллер розуміє рух як «інструмент, за допомогою якого танцівниця кидає в простір вібрації і хвилі візуальної музики» (Сюке, 2016, с. 361).

Л. Фуллер була музою живописців і скульпторів, про неї писали філософи-модерністи, вона надихала Стефана Малларме, який присвячував їй численні вірші і звів її у ранг символу нового мистецтва, її малював Тулуз-Лотрек та інші художники. Композитор Клод Дебюссі вважав, що його музику ніхто, крім Фуллер, не інтерпретував так досконало. Крім того, Л. Фуллер дружила з подружжям фізиків Марією і П'єром Кюрі. А. Франс писав, що «вона повернула втрачене диво грецької міміки, мистецтво тих, одночасно містичних і пристрасних рухів, які передають нам феномени природи і метаморфози істот» (Цит. за Красовская, 2009, с. 44). На Всесвітній виставці в Парижі для неї побудували спеціальний театр, який, включаючи саму танцівницю, представляв довершений об'єкт у стилі модерн.

Найвідоміший танець Л. Фуллер «Серпантин» будувався на ефектному поєднанні вільних рухів, стихійно породжуваних музикою, і костюма – величезних покривал, що розвіваються, освітлених різнобарвними прожекторами. Її номер був заснований на так званих *skirt dances* – танцях, де виконавиця активно працює спідницею (англ. *skirt*). Основою хореографії «Танцю серпантин» (1892), який ставав об'єктом наукових досліджень, були обертання: танцівниця кружляла й приводила в рух тканину танцювального костюма. Ця вистава стала переломним моментом в історії сценічного руху з двох причин. По-перше, видовищність танцю створювалася завдяки костюму, а не завдяки руху тіла. Сучасники так писали про танці Л. Фуллер: «Тіло зачаровувало тим, що його годі було й шукати» (Сюке, 2016, с. 351). По-друге, уперше танець став асоціюватися з динамікою, безперервними змінами, потоком. В основі балету – пози, виконання яких є обов'язковим. А танець Л. Фуллер був позбавлений застиглих поз, прямих ліній, танцівниця «вся перетворювалася на дзигу, еліпс, квіти, незвичайна чашу, метелика, величезного птаха, багатогранну стрімку замальовку всіх форм флори й фауни» (Лебедева, 2017).

Італійська дослідниця Ніколетта Мислер називає Фуллер не лише танцівницею, засновницею «раннього танцю модерн», але й науковицею, яка власноруч створювала свої костюми з шовку та різнокольорових світлових ефектів. Своєї системи вона постійно вдосконалювала, і тому її винаходи «представляють новий технічний інструмент для танцю» (Мислер, 2013). Мантія у формі півкола або серпанок із фосфоруючого шовку, виготовлений із застосуванням геометричних розрахунків, задавали напрям руху. Новаторський танцювальний костюм, світ-



лове оформлення сцени відкривали перед танцювальним мистецтвом нові горизонти в аспекті створення «індустріального видовища». Н. Мислер зазначає, що була створена нова форма рухомої чадри, яка поглинала і немов би анулювала тіло. Сама Фуллер з цього приводу писала: «І нарешті, я звернула увагу на те, що будь-який рух тіла викликає переміщення складок тканини і має результатом мінливий блиск драпірувань, математично й систематично передбачених» (Цит. за Мислер, 2013).

Хореографічна компонента «серпантинного танцю» була не дуже складною. Однак гра світла давала Фуллер змогу творити чудеса із прозорими драпіровками, які котилися, звивалися, повторюючи рухи танцівниці, приймаючи химерні форми. Відомо, що номери танцівниці супроводжувалися музикою Глюка, Бетховена, Шопена. Танець «Серпантин» Л. Фуллер відразу ж увійшов у моду і став еталоном для хореографії модерну.

А. Левінсон писав: «Руки, подовжені довгими стержнями, ритмічно коливаються величезні крила з легкої білої тканини; освітлені нижнім світлом, що б'є з люка, ці крила то клубочаться, як фіолетові тумани, в'ються рожевим димом, то спалахують вогняними язиками в нескінченному багатстві різноманітних тонів, поки кольорові вогні не згаснуть і тканини не опускаються, сірі й безбарвні, як крила величезної летючої миші» (Левинсон, 1911).

Неможливість реального відтворення справжньої античної пластики добре усвідомлювалася в той час. Але важко переоцінити значення «серпантинного танцю» для майбутніх реформ: відмова від традиційних балетних канонів стає першим кроком на шляху до нової хореографії і до оновленого розуміння самої сутності танцювального мистецтва (Гагарина, 2014, с. 42).

Танцівниця продовжила свої експерименти, змішуючи кінопроекції і світлові ефекти як засоби трансформації форми її тіла в живий перформанс, створивши танець, у якому її костюми світилися подібно до радію. Результатом співпраці Л. Фуллер із подружжям Кюрі та діяльності її власної фізичної лабораторії, у якій працювало шість співробітників, стало створення тканини, що світилася в темряві, і танцю, який Фуллер назвала «Танцем радію» (Radium Dance).

М. Ямпольський слушно вважає, що розроблення нових танців у лабораторії не просто данина фуллерівському ексцентризму або моді. Вчений має рацію, що Л. Фуллер сприймала свій танець як наукове досягнення, котре намагалася осмислити в термінах вібрацій, випромінювань, коливань, хвильових ефектів – усього того наукового інструментарію, що набув особливої популярності наприкінці XIX ст. (Ямпольський, 1996, Глава 8).

Наукова новизна. Уперше в мистецтвознавстві осмислено творчість представниці танцю модерн Л. Фуллер, що припадає на кінець XIX – початок XX ст., крізь оптику досягнень науково-технічного прогресу.

Висновки. Творчі експерименти Л. Фуллер свідчать про набуття хореографією науково-технологічного виміру і функціонування танцювального мистецтва кінця XIX – початку XX ст. у просторі двох «світів» – художнього й науково-технічного. Оскільки наука прагне зрозуміти епоху, знайти приховані смисли, а художня творчість створює ці смисли, то інтенція танцювального мистецтва цього періоду полягає в тому, щоб знайти ці приховані смисли й репрезентувати їх у своїй творчості. Відтак знакові митці (художники, режисери, хореографи, композитори



й ін.), серед яких Л. Фуллер, не тільки виражали зміст своєї епохи, але й надавали їй смислового наповнення. Л. Фуллер намагалася мислити хореографію в категоріях, які близькі до наукових.

Творчість Л. Фуллер була своєрідним бунтом проти усталених балетних форм, наслідуванням античної естетики через заперечення класичного танцю. Танець Л. Фуллер став не лише кроком до створення танцю модерн, а й одним з перших досвідів інтегрування досягнень науково-технічного прогресу епохи у мистецтво танцю (світлові ефекти, кінопроекції та ін.), що додатково підсилювало новітність і перспективність презентованої танцівницею пластики.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Гагарина, О. (2014). Французский балетный театр начала XX века: на пути к новому синтезу. *Проблемы музыкальной науки*, 1(14), 39-45.
- Графова, Е. О. (2020). Образы женщин-цветов, женщин-бабочек в художественном опыте искусства Италии и Франции эпохи модерна. *Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение»*, 1, 139-154. <https://doi.org/10.28995/2073-6401-2020-1-139-154>.
- Кандель, Э. (2016). *Век самопознания. Поиски бессознательного в искусстве и науке с начала XX века до наших дней* (П. Петров, пер.). Corpus.
- Кандинский, В. (2001). *Точка и линия на плоскости* (Е. Козина, пер.). Азбука-классика.
- Красовская, В. М. (2009). *Русский балетный театр начала XX века. Хореографы* (2-е изд.). Лань, Планета музыки.
- Лебедева, Н. (2017). Время больших перемен: эволюция образа тела и костюма в сценическом танце XX века. *Теория моды*, 44. https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/44_tm_2_2017/article/12552/
- Левинсон, А. (1911). Лой Фуллер и её школа. *Аполлон*, 9, 65-66.
- Мислер, Н. (2013). Костюм, тело, движение: история костюма. Рождение и конец нового танца (Е. Дейхманн, пер.). *Теория моды*, 29. https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/29_tm_3_2013/article/10600/.
- Рансьер, Ж. (2016). Танец света. Париж, Фоли-Бержер, 1893 (Д. Жуков, пер.). *Художественный журнал*, 97. <http://moscowartmagazine.com/issue/19/article/282>.
- Сбоева, С. (2020). «Мы знаем, несомненно, основные линии и первоэлементы его работы...»: Андрей Левинсон об Эдварде Гордоне Крэгге. *Вопросы театра*, 3-4, 302-329. <https://doi.org/10.24411/0507-3952-2020-00045>.
- Сюке, А. (2016). Сцены. Танцующее тело: лаборатория восприятия. В А. Корбен, Ж. Вигарелло, & Ж.-Ж. Куртин (Ред.), *История тела* (Т. 3: Перемена взгляда: XX век; с. 351-370). Новое литературное обозрение.
- Хардт, И. (2008). Выразительный танец в Германии (З. Пышновская & М. Кувшинова, пер.). В В. Ф. Колязин (Ред.), *Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм* (с. 502-517). РОССПЭН.
- Хиллер, Б. (2004). *Стиль XX века* (А. Богомяков, пер.). Слово.
- Ямпольский, М. (1996). *Демон и Лабиринт. Диаграммы, деформации, мимесис*. Новое литературное обозрение.



REFERENCES

- Gagarina, O. (2014). Frantsuzskii Baletnyi Teatr Nachala XX Veka: na Puti k Novomu Sintezu [The French Ballet Theater of the Early 20th Century: On the Path Towards a New Synthesis]. *Problemy Muzykal'noi Nauki [Problems of Music Science]*, 1(14), 39-45 [in Russian].
- Grafova, E. (2020). Obrazy Zhenshchin-Tsvetov, Zhenshchin-Babochek v Khudozhestvennom Opyte Iskusstva Italii i Frantsii Epokhi Moderna [Images of Women-Flowers, Women-Butterflies in the Artistic Experience of the Art of Italy and France in the Art Nouveau Age]. *Vestnik RGGU. Seriya "Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie" [RSUH Bulletin. Series Philosophy. Social Studies. Art Studies]*, 1, 139-154. <https://doi.org/10.28995/2073-6401-2020-1-139-154> [in Russian].
- Hardt, I. (2008). Vyrizitel'nyi Tanets v Germanii [Expressive Dance in Germany] (Z. Pyshnovskaya & M. Kuvshinova, Trans.). In V. F. Kolyazin (Ed.), *Germaniya. XX vek. Modernizm, Avangard, Postmodernizm [Germany. XX Century. Modernism, Avant-garde, Postmodernism]* (pp. 502-517). ROSSPEN [in Russian].
- Hillier, B. (2004). *Stil' XX Veka [The Style of the Century]* (A. Bogomyakov, Trans.). Slovo [in Russian].
- Kandel, E. (2016). *Vek Samopoznaniya. Poiski Bessoznatel'nogo v Iskusstve i Nauke s Nachala XX Veka do Nashikh Dnei [The Age of Insight. The Quest to Understand the Unconscious in Air, Mind, and Brain]* (P. Petrov, Trans.). Corpus [in Russian].
- Kandinsky, V. (2001). *Tochka i Liniya na Ploskosti [Point and Line on a Plane]* (E. Kozina, Trans.). Azbuka-klassika [in Russian].
- Krasovskaya, V. M. (2009). *Russkii Baletnyi Teatr Nachala XX Veka. Khoreografy [Russian Ballet Theater of the Early 20th Century. Choreographers]* (2nd ed.). Lan', Planeta muzyki [in Russian].
- Lebedeva, N. (2017). Vremya Bol'shikh Peremen: Evolyutsiya Obraza Tela i Kostyuma v Stsenicheskom Tantsе XX Veka. *Teoriya Mody [Fashion Theory]*, 44. https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/44_tm_2_2017/article/12552/ [in Russian].
- Levinson, A. (1911). Loi Fuller i Ee Shkola [Loie Fuller and Her School]. *Apollo [Apollon]*, 9, 65-66 [in Russian].
- Misler, N. (2013). Kostyum, Telo, Dvizhenie: Istoriya Kostyuma. Rozhdenie i Konets Novogo Tantsa [Costume, Body, Movement: The History of the Costume. Birth and End of a New Dance] (E. Deikhsman, Trans.). *Teoriya Mody [Fashion Theory]*, 29. https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/29_tm_3_2013/article/10600/ [in Russian].
- Rancière, J. (2016). Tanets Sveta. Parizh, Foli-Berzher, 1893 [Dance of Light. Paris, Folies-Bergeres, 1893] (D. Zhukov, Trans.). *Khudozhestvennyi Zhurnal [Moscow Art Magazine]*, 97. <http://moscowartmagazine.com/issue/19/article/282> [in Russian].
- Sboeva, S. (2020). "My Znaem, Nesomnenno, Osnovnye Linii i Pervoelementy Ego Raboty...": Andrei Levinson ob Edvarde Gordone Krege ["We Know, Undoubtedly, the Main Lines and Primary Elements of His Work...": Andrei Levinson on Edward Gordon Craig]. *Voprosy Teatra [Problems of the Theatre]*, 3-4, 302-329. <https://doi.org/10.24411/0507-3952-2020-00045> [in Russian].
- Suquet, A. (2016). Stseny. Tantsuyushchee Telo: Laboratoriya Vospriyatiya [Scenes. Dancing Body: Laboratory of Perception]. In A. Corbin, J. Vigarello, & J.-J. Curtin (Eds.), *Istoriya Tela [History of the Body]* (Vol. 3; pp. 351-370). Novoe literaturnoe obozrenie [in Russian].
- Yampolsky, M. (1996). *Demon i Labirint. Diagrammy, Deformatsii, Mimesis [Demon and Labyrinth. Diagrams, Deformations, Mimesis]*. Novoe literaturnoe obozrenie.



УДК 792.82:7.072.3
DOI: 10.31866/2616-7646.4.1.2021.236231

АПОЛЛОНІЙСЬКИЙ МОДУС БАЛЕТНОЇ КРИТИКИ І ТЕОРІЇ АКІМА ВОЛИНСЬКОГО

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 – виявити сутність аполлонійського в балетній критиці й теорії Акіма Волинського. **Методологія.** На основі аналізу історіографії проблеми, першоджерел (критичні статті Волинського та його теоретична праця «Книга радінь»), застосування хронологічного й культурологічного підходів, порівняння діонісійсько-аполлонійської концепції давніх греків та підходів до її тлумачення Волинського проведено науково об'єктивне дослідження. **Наукова новизна.** Уперше проаналізовано аполлонійські інтенції балетної критики й теорії Волинського. **Висновки.** На формування ідейно-естетичних основ балетної критики й теорії Акіма Волинського істотно вплинув Ф. Ніцше з ідеєю дихотомії аполлонійського й діонісійського та ідеєю надлюдини. Народження нової людини на початку ХХ ст. Волинський пов'язував зі шляхом від діонісійського – хаотичне, вакхічне, матеріальне, всюдозволене, до аполлонійського – вольове, розумне, самодостатнє, духовне, ідеальне. Підґрунтям філософсько-історичного осмислення генези й розвитку класичного танцю Акім Волинський вважав культуру Давньої Греції; хоча світогляд давніх греків визначали два модуси буття – Хаос і Космос, їхнє мислення вирізняла внутрішня суперечливість як поєднання двох начал: ірраціонально-стихийного (діонісійського) і раціонально-гармонійного (аполлонійського). Класичний танець для Волинського – утілення ідеальної краси, продовження античної сакрально-танцювальної традиції. У критичних статтях він спонукає до пошуку сакрального початку в сучасних балетних постановках. Припускаємо, що, розробляючи теорію класичного танцю, Акім Волинський виходив з космогонічної концепції давньогрецького філософа Емпедокла, який надавав особливого значення стихіям вогню і землі. У Волинського дух уособлює вогонь (стрибок), а тіло – землю (партерні рухи).

Ключові слова: Акім Волинський; критика балету; аполлонійство; діонісійство; класичний танець; балет.



АПОЛЛОНИЙСКИЙ МОДУС БАЛЕТНОЙ КРИТИКИ И ТЕОРИИ АКИМА ВОЛЫНСКОГО

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

APOLLONIAN MODE OF BALLET CRITICISM AND THEORY OF AKIM VOLYNSKY

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

Цель статьи – выявить сущность аполлонийского в балетной критике и теории Акима Волынского. **Методология.** На основе анализа историографии проблемы, первоисточников (критические статьи Волынского и его теоретический труд «Книга ликований»), применения хронологического и культурологического подходов, сравнения дионисийско-аполлонийской концепции древних греков и подходов к ее толкованию Волынским проведено научно-объективное исследование. **Научная новизна.** Впервые проанализированы аполлонийские интенции балетной критики и теории Акима Волынского. **Выводы.** На формирование идейно-эстетических основ балетной критики и теории Акима Волынского существенно повлиял Ф. Ницше с идеей дихотомии аполлонийского и дионисийского и идеей сверхчеловека. Рождение нового человека в начале XX в. Волынский связывал с дорогой от дионисийского – хаотического, вакхического, материального, вседозволенного, к аполлонийскому – волевое, умное, самодостаточное, духовное, идеальное. Основой философско-исторического осмысления генезиса и развития классического танца Аким Волынский считал культуру Древней Греции; хотя мировоззрение древних греков определяли два модуса бытия – Хаос и Космос, их мышление отличала внутренняя противоречивость как сочетание двух начал: иррационально-стихийного (дионисийского) и рационально-гармоничного (аполлонийского). Классический танец для Волынского – воплощение идеальной красоты, продолжение античной сакрально-танцевальной традиции. В критических

The purpose of the article is to reveal the essence of Apollonian in ballet criticism and the theory of Akim Volynsky. **Methodology.** This scientific study was conducted based on the analysis of the historiography of the problem, primary sources (critical articles by Volynsky and his theoretical work “Book of Jubilation”), application of chronological and culturological approaches, comparison of the Dionysian-Apollonian concept of the ancient Greeks and approaches to its interpretation Volynsky. **Scientific novelty.** The Apollonian intentions of ballet criticism and the theory of Akim Volynsky were analyzed for the first time. **Conclusions.** The formation of the ideological and aesthetic foundations of A. Volynsky’s ballet criticism and theory was significantly influenced by F. Nietzsche with the idea of the Apollonian and Dionysian dichotomy and the idea of a superhuman. A. Volynsky connected the birth of a new person at the beginning of the twentieth century with the path from the Dionysian – chaotic, Bacchic, material, permissive, to the Apollonian – strong-willed, intelligent, self-sufficient, spiritual, ideal. A. Volynsky considered the culture of Ancient Greece to be the basis of philosophical and historical comprehension of the genesis and development of classical dance, although the worldview of the ancient Greeks was determined by two modes of being – Chaos and Cosmos; their thinking was distinguished by internal contradiction as a combination of two principles: the irrational-spontaneous (Dionysian) and rationally harmonious (Apollonian). For Volynsky, classical dance is the embodiment of ideal beauty, a continuation of the ancient sacred dance tradition. In his critical articles, he encourages



статтях он побуждає к пошуку сакрального начала в сучасних балетних постановках. Предполагаємо, що при розробці теорії класического танца Аким Волинський виходив із космогоніческої концепції древнегрецького філософа Емпедокла, котрий надавав виключительне значення стихіям огня і землі. У Волинського дух олицетворяє огонь (прыжок), а тело – землю (партерные движения).

Ключевые слова: Аким Волинський; критика балета; аполлонізм; діонісизм; класический танец; балет.

the search for a sacred beginning in contemporary ballet performances. We assume that developing the theory of classical dance, Akim Volynsky proceeded from the cosmogonic concept of the ancient Greek philosopher Empedocles, who attached special importance to the elements of fire and earth. According to Volynsky, the spirit represents fire (jump), and the body – the earth (parterre movements).

Keywords: Akim Volynsky; ballet criticism; Apollonianism; Dionysianism; classical dance; ballet.

Актуальність теми дослідження. Творчість відомого публіциста, літературного й театрального критика, мистецтвознавця й філософа Акіма Волинського (1863–1926) не втрачає своєї актуальності і в історичному, і в методологічному, педагогічному та ін. ракурсах досліджень. Вагомий внесок Волинський зробив у становлення професійної балетної критики й теорії класического танцю. У публіцистичних та науково-популярних працях Волинського, присвячених балету, простежується протест проти надмірної матеріалізації мистецтва, хаосу, діонісизма, декларується прагнення ствердити аполлоністичні канони в мистецтві та його критиці. Дослідження аполлоністичних інтенцій є важливим для розуміння естетико-філософських позицій А. Волинського та причин тривалого невизнання його балетознавчих праць у СРСР.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Останнім часом позбавилася зацікавленість художньо-критичною творчістю А. Волинського з'явилася низка досліджень, у яких автори лише побіжно торкаються його балетної критичної й теоретичної діяльності (Бабак, 2014; Котельников, 2008; Пименова, 2013; Толстая, 2013). О. Государев розглядає науковий доробок Волинського як теоретика класического танцю (Государев, 2007). Важливою для розуміння ролі праці А. Волинського «Книга радін» у становленні теорії класического танцю є стаття Г. Лебедевої (Лебедева, 2008). Однак спеціального дослідження балетознавчих творів критика в оптиці аполлоністичних ідей проведено не було.

Мета статті – виявити сутність аполлоністичного в балетній критиці та теорії Акіма Волинського.

Виклад основного матеріалу. Філософи Срібного віку здійснили критичне переосмислення попереднього культурно-історичного досвіду й рецепцію духовно-мистецької та інтелектуальної спадщини. Продовжуючи духовні пошуки мислителів ХІХ ст., представники релігійно-філософського ренесансу, до якого відноситься й А. Волинський, успадковували інтелектуальний багаж оригінальних ідей своїх попередників, зробивши значний внесок у розвиток метафізики, гносеології, етики, естетики, мистецтвознавства, а Волинський – у розвиток балетознавства й балетної критики.

Філософія Ніцше з її тезою про світ як арену боротьби між аполлоністичним і діонісійським початками буття створила підґрунтя для дискусій з питання спів-



відношення язичницького і християнського первнів у культурі, й тим самим відкрила дорогу для пошуків релігійних орієнтирів на теренах Російської імперії. Так, А. Волинський ще на початку 1890-х років порушив питання про необхідність нового мистецтва, і саме йому належить пріоритет актуалізації ніцшеанського аполлонівсько-діонісійського начала в журналі «Північний вісник» (рос. «Северный вестник»). Цей журнал вважається першим модерністським виданням у дореволюційній Росії. Провідним теоретиком-ідеологом і критиком цього видання став А. Волинський, який перетворивши його на виразника ідей російського символізму, під яким розумів «художню єдність світу явищ з таємничим світом божества» (Волинский, 1896, с. 254).

У 1896 р. А. Волинський друкує «Літературні нотатки: Аполлон і Діоніс», де позиціонує діонісійство і аполлонійство як методологічні орієнтири культури кінця XIX – початку XX ст., чітко висловлюється на підтримку аполлонійства в творчості та критиці. «Аполлон, великий дух краси, – пише А. Волинський, – створює чарівні міражі на поверхні світу. Явища виникають за явищами, але кожне з них, у певну хвилину, розпливається в ніщо, зникає і тоне в безформній стихії Діоніса. Велика правда життя не в явищах, не в визначеності індивідуальних, людських і побутових форм, а в тому, що приховано під чарівним покривом краси, – у царстві смерті, у законі руйнування і звільнення від будь-якої обмеженості» (Волинский, 2001, с. 185).

А. Волинський заперечує ідейний симбіоз, взаємодію аполлонійських та діонісійських ідей: «Союз Аполлона з Діонісом може мати тільки трагічний характер. Все індивідуальне приречене на загибель, і сама краса в житті, як рідкісне поєднання зовнішніх сил, слугує тільки зловісним покривалом над безоднею розкладання» (Волинский, 2001, с. 188).

Дві центральні ідеї, пов'язані з філософією Ніцше, що вплинули на А. Волинського, – це дихотомія аполлонійського й діонісійського начал, а відтак антиномія культури з її впорядкованістю, ієрархічністю і стихійністю, хаотичність творчого начала. Та друга ідея – це ідея надлюдини, яку Волинський використовував для побудови гіпотези про нову людину. Критик справедливо вказував на те, що слід розрізнати «свободу зовнішню» і «свободу внутрішню». Два види свободи тісно взаємопов'язані між собою, але пріоритет він віддавав «свободі внутрішній», без якої неможливий будь-який прогрес, будь-яка творчість.

Народження нової людини А. Волинський пов'язував саме зі шляхом до Аполлона. 1908 року в «Огляді театрів» (Волинский, 1908а) він писав: «Від Діоніса до Аполлона: такий, на мою думку, лозунг сучасної хвилини... Треба йти далі, до людей, у кривавий потік історії, безжально руйнуючи все старе й виразно створюючи все нове. А для такої великої історичної роботи потрібна, перш за все, злитість внутрішніх сил людини, узгоджений ритм розуму й серця. Під духовним впливом Аполлона народжується нова людина. Ми йдемо до Аполлона» (Цит. за Дмитриев, 2009, с. 13).

У наступному 323-му номері цієї ж газети надрукований відгук Волинського про танці І. Дункан, де аполлонівська тема звучить на повну силу: «...мистецтво танцю взагалі та її танцю я безумно люблю. У танцях Дункан... я відчуваю світлий, строгий ритм нового духовного танцю, вібрацію нової пластики, пластики нового Аполлона. Ось-ось, і вона вже не буде танцювати на тему Ботічеллі, тему занадто



психологічну, не цільну і занадто, як сказав, нейтральну за своїм настроєм, а буде танцювати бурхливий танець новонародженої цільної людини – із тим розмахом веселощів, які киплять у нашому дусі, коли він раптом побачить і зрозуміє наше серце» (Волинський, 1908b). І тут чітко проявилися естетико-філософські орієнтири Волинського не лише на аполлонізм Ніцше, а й на ідею надлюдини. Матеріал завершується бажанням Волинського говорити з Дункан «про Грецію, про танці, про культ Аполлона, яким дихаю, на який молюся» (Волинський, 1908b).

Перші розгорнуті рецензії на балети й публіцистичні виступи А. Волинського, присвячені балетному театру, з'явилися в 1911 р. у виданні «Біржові відомості». Уже в теоретичній статті «Священнодійство танцю» він декларує, що балет є продовженням аполлонійського начала давнього танцювального мистецтва й домінування духовного начала над побутовим, (Волинський, 2002, с. 42).

Під справжнім мистецтвом Акім Волинський розумів твори, у яких на ідеалістичному ґрунті нерозривно поєднувалися естетичні та моральні інтереси й цінності, він відстоював пріоритет ідеально-духовного начала над началом зовнішнім, формальним, вторинним, матеріальним. Для Волинського класичний танець був уособленням вищої краси, а його сакральні начала вічні й незмінні; їх треба тільки вміти знайти в сучасних його варіантах, і в першу чергу – у танці класичному, який є безпосереднім продовженням античної сакрально-танцювальної традиції.

Першим серйозним дослідженням символічної природи класичного танцю стала «Книга радінь» (рос. «Книга ликований», 1925) Акіма Волинського. Виявивши генетичний зв'язок між класичним танцем й античними священнодійством, мистецтвознавець довів сакральне підґрунтя класичного танцю і появу з нього романтичного й академічного балету. Волинський створює теорію балету як вершини досягнення людського генія, адже балет для нього є найвищою духовною діяльністю, перетворенням тіла в дух. Простежуючи еволюцію класичного танцю від античності, критик намагається досягнути психологічне наповнення балетних поз.

Ідеальний балет, на думку Акіма Волинського, може з'явитися як результат «...гармонічної співдружності всіх трьох дієвих сил: композитора, балетмейстера й лібретиста» (Волинський, 2008, с. 237). При цьому пластичні символи мови танцю мають відповідати музичним малюнкам, лібрето «повинно бути перекладом музично-пластичних тем на мову поетичного слова» (Волинський, 2008, с. 233), балетмейстер повинен мати «музичне мислення» й «талант мислити геометричними подобами рухів і поз» (с. 236), а композитор «повинен вміти розчиняти в звуку класичні фігури танцю» (с. 236).

Культура Давньої Греції стає для Акіма Волинського фундаментом філософсько-історичної аналітики становлення класичного танцю. Так, давні греки вважали, що тіло здатне говорити, а танець є інструментом його мовлення. «Не кожен, дивлячись на балет, наділений відчуттям радіння розкутого танцюючого тіла, де кожен палець має своє значення, де рукам наданий вільний хід і врівноваженість для кожної пози, а ногам – свобода й невимушеність. Все в балеті пряме, витягнуте надійною струною, що дає високий акорд», – зазначає Л. Митрохіна (Митрохіна, 2018), розмірковуючи над теорією Акіма Волинського. У «Книзі радінь» мистецтвознавець стверджує: «Вертикальне положення відображає лик людини, стояння на пальцях представляє її апофеоз» (Волинський, 2008, с. 25). Стрибок у повітрі (елевація) повинен бути спрямованим у небо, а тіло – випромінювати



дух, стаючи інструментом вогню. Усе це свідчить про знайомство А. Волинського з філософією давньогрецького мислителя Емпедокла, його космогонічною концепцією, де вогонь, повітря, вода й земля чуттєві стихії, архе, першоелементи, вихідний фізичний матеріал космосу, результатом взаємодії яких є людина і світ. Емпедокл надає виключного значення стихіям вогню й землі, протистояння яких визначає структуру світобудови. При цьому вогонь, верхня діяльна, активна, духоподібна стихія, а нижня – мляво-холодна стихія землі. Кожна річ складається з цих начал, і її цінність визначається тим, що в ній переважає – «верхня» або «нижня». Людина – не виняток з цього правила. Вона теж відтворює первинний світовий дуалізм: її душа за своєю природою вогнеподібна, вона походить із чистої небесної субстанції; тіло, навпаки, в своїй основі – породження землі (Се-мушкин, 1985, с. 90).

У теорії Акіма Волинського йдеться про здатність живого поетизованого сприйняття балету. Він вважав, що сприймати мистецтво балету може тільки той, хто сам горить у цей час, у тому ж паралельному трепеті, відкривши до зустрічі всі просвіти своєї душі. При цьому вогонь, на думку О. Лосева, – це страшний і трагічний символ давньогрецького естетичного світовідчуття. Вся класична антична гармонійність, що виразно виявляє себе в природі й культурі, є тільки періодичне оформлення Хаосу, який вищий і могутніший самих богів. Ця тимчасова гармонія набула в античності чітких пластичних форм, на переконання О. Лосева, саме тому, що античній людині в її досвіді була первинно дана та хаотична безодня, з якої виходять і в яку входять усі речі. Космос і Хаос завжди протистоять у наявному; і якраз вогонь, більш ніж будь-яке інше начало, демонструє цю буттєву діалектику форми і безформності (Лосев 1994, с. 184-185).

Світогляд давніх греків визначали два модуси буття – Хаос і Космос, а тому їхнє мислення вирізняла внутрішня суперечливість як поєднання двох начал: ірраціонально-стихійного (діонісійського) і раціонально-гармонійного (аполлонійського). Однак за всієї їхньої уявної різноманітності, вони невіддільні одне від одного: у моністично побудованому бутті панує вища гармонія гармонії і дисгармонії. За звичним «класичним» оптимізмом греків, за світлим і пластичним фасадом грецької культури завжди були відчутними прояви сумніву й відчаю, які давали змогу впізнати відчуття фатальної близькості Хаосу. Але Акім Волинський наполягав на єдиному можливій аполлонійській сутності класичного танцю та балету в цілому.

Наукова новизна. Вперше проаналізовано аполлонійські інтенції балетної критики й теорії Акіма Волинського.

Висновки. На формування ідейно-естетичних основ балетної критики й теорії Акіма Волинського істотно вплинув Ф. Ніцше з ідеєю дихотомії аполлонійського й діонісійського та ідеєю надлюдини. Народження нової людини на початку ХХ ст. Волинський пов'язував зі шляхом від діонісійського – хаотичне, вакхічне, матеріальне, всюдозволене, до аполлонійського – вольове, розумне, самодостатне, духовне, ідеальне.

Підґрунтям філософсько-історичного осмислення генези та розвитку класичного танцю Акім Волинський вважав культуру Давньої Греції, хоча світогляд давніх греків визначали два модуси буття – Хаос і Космос; їхнє мислення вирізняла



внутрішня суперечливість як поєднання двох начал: ірраціонально-стихійного (діонісійського) і раціонально-гармонійного (аполлонійського).

Класичний танець для Волинського – утілення ідеальної краси, продовження античної сакрально-танцювальної традиції. У критичних статтях мистецтвознавець спонукає до пошуку сакрального початку в сучасних балетних постановках.

Припускаємо, що, розробляючи теорію класичного танцю, Акім Волинський виходив з космогонічної концепції давньогрецького філософа Емпедокла, який надавав особливого значення стихіям вогню і землі. У Волинського дух уособлює вогонь (стрибок), а тіло – землю (партерні рухи).

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бабак, Е. Н. (2014). Философско-эстетические взгляды Акима Волинского. *Вчені записки Харківського гуманітарного університету «Народна українська академія»*, 20, 464-469.
- Волинский, А. Л. (1896). Новые течения в современной русской литературе. *Северный вестник*, 12, 2, 233-264.
- Волинский, А. (1908а, 29 января). А. Л. Волинский о русском искусстве. *Обозрение театров*, 16-17.
- Волинский, А. (1908b, 30 января). А. Л. Волинский о танцах Дункан. *Обозрение театров*, 12.
- Волинский, А. Л. (2001). Литературные заметки: Аполлон и Дионис. В Ю. В. Синеокая (Сост.), *Нище: Pro et contra*. Издательство Русского Христианского гуманитарного института.
- Волинский, А. Л. (2002). *Статьи о балете*. Гиперион.
- Волинский, А. Л. (2008). *Книга ликований. Азбука классического танца*. Лань, Планета музики.
- Государев, А. А. (2007). Человек эпохи Возрождения (Аким Волинский как теоретик классического танца). *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*, 8(1), 209-217.
- Дмитриев, П. В. (2009). «Аполлон» (1909–1918): Материалы из редакционного портфеля. Балтийские сезоны.
- Котельников, В. А. (2008, 26 февраля). *Воинствующий идеалист Аким Волинский*. Literary.RU. https://www.literary.ru/literary.ru/show_archives.php?subaction=showfull&id=1204022521&archive.
- Лебедева, Г. (2008). Аким Волинский и разоблачение ликов. В А. Л. Волинский, *Книга ликований. Азбука классического танца* (с. 5-11). Лань, Планета музики.
- Лосев, А. Ф. (1994). *История античной эстетики* (Т. 8, Кн. 2). Искусство.
- Митрохина, Л. (2018). Гипноз русской Терпсихоры. Абрам Григорьевич Раскин. Либретто и сценарии. *Петербургские искусствоведческие тетради*, 49, 169-196.
- Пименова, И. И. (2013). *Становление и развитие мировоззрения А. Л. Волинского (1880-е – начало 1900-х гг.)* [Диссертация кандидата исторических наук]. Российский университет дружбы народов, Москва.
- Семущин, А. В. (1985). *Эмпедокл*. Мысль. С. 17
- Толстая, Е. Д. (2013). *Бедный рыцарь. Интеллектуальное странствие Акима Волинского*. Мосты культуры, Гешарим.

REFERENCES

- Babak, E. N. (2014). Filozofsko-Esteticheskie Vzgliady Akima Volynskogo [Akym Volynskiy Philosophical and Aesthetic Views]. *Vcheni Zapysky Kharkivskoho Humanitarnoho*



- Universytetu "Narodna Ukrainska Akademiia" [Research Bulletin of Kharkiv University of Humanities "People's Ukrainian Academy", 20, 464-469 [in Russian].
- Dmitriev, P. V. (2009). "Apollon" (1909–1918): Materialy iz Redaktsionnogo Portfelya [“Apollon”(1909-1918): Editorial portfolio]. Baltiiskie sezony [in Russian].
- Gosudarev, A. A. (2007). Chelovek Epokhi Vozrozhdeniya (Akim Volynskii kak Teoretik Klassicheskogo Tantsa) [Renaissance Man (Akim Volynsky as a Theorist of Classical Dance)]. Vestnik Russkoi Khristianskoi Gumanitarnoi Akademii [Review of Russian Christian Academy for Humanities], 8(1), 209-217 [in Russian].
- Kotelnikov, V. A. (2008, February 26). Voinstvuyushchii Idealist Akim Volynskii [Militant Idealist Akim Volynsky]. Literary.RU. https://www.literary.ru/literary.ru/show_archives.php?subaction=showfull&id=1204022521&archive [in Russian].
- Lebedeva, G. (2008). Akim Volynskii i Razoblachenie Likov. In A. L. Volynskii, *Kniga Likovanii. Azbuka Klassicheskogo Tantsa* [The Book of Jubilation. ABC of Classical Dance] (pp. 5-11). Lan', Planeta muzyki [in Russian].
- Losev, A. F. (1994). *Istoriya Antichnoi Estetiki* [History of Ancient Aesthetics] (Vol. 8, Book 2). Iskusstvo [in Russian].
- Mitrokhina, L. (2018). Gipnoz Russkoi Terpsikhory. Abram Grigor'evich Raskin. Libretto i Stsenarii [Hypnosis of Russian Terpsichore. Abram Grigorievich Raskin. Libretto and Scripts]. Petersburg Art History Notebooks [Peterburgskie Iskusstvovedcheskie Tetradi], 49, 169-196 [in Russian].
- Pimenova, I. I. (2013). *Stanovlenie i Razvitie Mirovozzreniya A. L. Volynskogo (1880-e – Nachalo 1900-kh gg.)* [Formation and Development of A. L. Volynsky's Worldview (1880s – early 1900s)] [PhD Dissertation]. RUDN University, Moscow [in Russian].
- Semushkin, A. V. (1985). *Empedokl* [Empedocles]. Mysl' [in Russian].
- Tolstaya, E. D. (2013). *Bednyi Rytsar'. Intellektual'noe Stranstvie Akima Volynskogo* [Poor Knight. Intellectual Journey of Akim Volynsky]. Mosty kul'tury, Gesharim [in Russian].
- Volynsky, A. L. (1896). Novye Tcheniya v Sovremennoi Russkoi Literature [New Trends in Modern Russian Literature]. Severnyi Vestnik [Northern Bulletin], 12, 2, 233-264 [in Russian].
- Volynsky, A. (1908a, January 29). A. L. Volynskii o Russkom Iskusstve [A. L. Volynsky about Russian Art]. Obozrenie Teatrov [Review of Theaters], 16-17 [in Russian].
- Volynsky, A. (1908b, January 30). A. L. Volynskii o Tantsakh Dunkana [A. L. Volynsky about Dancing Duncan]. Obozrenie Teatrov [Review of Theaters], 12 [in Russian].
- Volynsky, A. L. (2001). Literaturnye Zametki: Apollon i Dionis [Literary Notes: Apollo and Dionysus]. In Yu. V. Sineokaya (Comp.), *Nitsshe: Pro et Contra* [Nietzsche: Pro et Contra]. Russian Christian Institute for Humanities Publishing [in Russian].
- Volynsky, A. L. (2002). *Stat'i o Balete* [Articles about Ballet]. Giperion [in Russian].
- Volynsky, A. L. (2008). *Kniga Likovanii. Azbuka Klassicheskogo Tantsa* [The Book of Jubilation. ABC of Classical Dance]. Lan, Planeta muzyki [in Russian].

Наукове видання

ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Том 4 № 1
2021

Науковий редактор	А. М. Підлипська
Літературний редактор	А. І. Гурбанська
Редактор англomовних 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 4 № 1

2021

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 4 No 1
2021

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: 02.07.2021

Формат 70x100 1/16
Ум. др. арк. 7,96. Обл. др. арк. 6,75.
Наклад 100 прим.
Замовлення № 4668

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