

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, № 2
Vol. 4, No 2

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 № 7 від 15.11.2021 р.)*

Редакційна колегія

Підлипська А., доктор 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;

Кушнарєв 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 № 7 от 15.11.2021 г.)*

Редакционная коллегия

Пидлыпская А., доктор 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. 7 of 15.11.2021)*

Editorial board

Pidlypska A., Doctor of Arts, 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

Миронюк Н.

Становлення мистецько-педагогічної школи кафедри хореографії
Київського інституту культури імені О. Є. Корнійчука 108

Гутник І.

Балетмейстерська творчість Олексія Гомона в контексті
народно-сценічної хореографії України 117

Тимчула А., Яценко О.

Особливості просторової композиції народно-сценічних танців
українців Закарпаття 126

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОСТІ

Гресь О., Сорока М.

Постмодерністські інтерпретації творів Миколи Гоголя 136

Хоцяновська Л., Перова Г.

Інтерпретація оперних творів на українській балетній сцені 144

ТАНЦЮВАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

Бігус О.

Сучасні тенденції хореографічної освіти в Україні 154

Гладка Л.

Побудова уроку класичного танцю на основі музики композиторів
віденської класичної школи: погляд концертмейстера 162

ТАНЕЦЬ У МІЖДИСЦИПЛІНАРНІЙ ПЛОЩИНІ

Цветкова Л., Підлипська А.

Футуристичний танець у дискурсі маніфестів італійських футуристів 176

Підлипський А., Аксьонов О.

Біографічний метод у дослідженні життя та творчості діячів хореографії 195

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ТАНЦА

Миронюк Н.

Становление художественно-педагогической школы кафедры хореографии Киевского института культуры имени А. Е. Корнийчука..... 108

Гутник И.

Балетмейстерское творчество Алексея Гомона в контексте народно-сценической хореографии Украины..... 117

Тымчула А., Яценко О.

Особенности пространственной композиции народно-сценических танцев украинцев Закарпатья 126

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОСТИ**Гресь А., Сорока М.**

Постмодернистские интерпретации произведений Николая Гоголя..... 136

Хоцяновская Л., Перова А.

Интерпретация оперных произведений на украинской балетной сцене 144

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

Бигус О.

Современные тенденции хореографического образования в Украине..... 154

Гладкая Л.

Построение урока классического танца на основе музыки композиторов венской классической школы: взгляд концертмейстера..... 162

ТАНЕЦ В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ ПЛОСКОСТИ

Цветкова Л., Пидлыпская А.

Футуристический танец в дискурсе манифестов итальянских футуристов..... 176

Пидлыпский А., Аксенов А.

Биографический метод в исследовании жизни и творчества деятелей хореографии 195

CONTENTS

HISTORY AND THEORY OF DANCE

Myroniuk N.

Formation of the Artistic and Pedagogical School of the Choreography Department at the Kyiv Institute of Culture named after O. Ye. Korniiichuk..... 108

Hutnyk I.

Ballet Master's Work of Oleksii Homon in the Context of Folk Stage Choreography of Ukraine..... 117

Tymchula A., Yatsenko O.

Peculiarities of Spatial Composition of Folk and Stage Dances of Ukrainians in Zakarpattia 126

CURRENT PROBLEMS OF CONTEMPORARY CHOREOGRAPHIC ART

Hres O., Soroka M.

Post-Modern Interpretations of Nikolai Gogol's Works..... 136

Khotsianovska L., Perova H.

Interpretation of Opera Works on the Ukrainian Ballet Stage 144

DANCE PEDAGOGY

Bihus O.

Current Trends of Choreographic Education in Ukraine 154

Hladka L.

Construction of a Classical Dance Lesson Based on the Music of the Vienna Classical School Composers: the Accompanist's View 162

DANCE IN THE INTERDISCIPLINARY PLANE

Tsvietkova L., Pidlypska A.

Futuristic Dance in the Discourse of the Italian Futurists' Manifestos 176

Pidlypskyi A., Aksonov O.

Biographical Method in the Study of Life and Work of Choreographers..... 195

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ТАНЦА

HISTORY AND THEORY OF DANCE





УДК 378.093:793.3(477.411)КДІК
DOI: 10.31866/2616-7646.4.2.2021.249281

СТАНОВЛЕННЯ МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ШКОЛИ КАФЕДРИ ХОРЕОГРАФІЇ КИЇВСЬКОГО ІНСТИТУТУ КУЛЬТУРИ ІМЕНІ О. Є. КОРНІЙЧУКА

Миронюк Наталія Миколаївна,

викладач,

Київський національний університет культури і мистецтв,

Київ, Україна,

<https://orcid.org/0000-0001-7413-7112>,

sorbe@ukr.net

Мета статті – проаналізувати процес становлення мистецько-педагогічної школи кафедри хореографії КДІК ім. О. Є. Корнійчука. **Методологія.** Систематизація інформації, розгляд подій у хронологічній послідовності, екстраполяція змісту поняття «наукова школа» в художньо-педагогічну галузь дозволили здійснити науково об'єктивне дослідження. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано створення кафедри хореографії Київського державного інституту культури імені О. Є. Корнійчука в аспекті становлення художньо-педагогічної школи. **Висновки.** Створення першої в УРСР кафедри хореографії у Київському державному інституті культури імені О. Є. Корнійчука стало одночасно фундаментом для мистецько-педагогічної школи, лідер якої К. Василенко об'єднав однодумців, що дотримувалися прогресивних принципів єдиної творчої команди, здатної до критики та самокритики, паритетних стосунків керівника-лідера та членів команди. Серед першого складу кафедри, що стояв біля витоків мистецько-педагогічної школи, – А. Гуменюк, Г. Березова, В. Володько, В. Пасютинська, Ф. Баклан та ін. Специфіка такої школи полягає в синтезуванні педагогічної, мистецької та наукової діяльності. Постановочна творчість педагогів та студентів, виконавська діяльність студентів в інституті та поза ним, участь у різних мистецьких заходах дозволяє розглядати діяльність кафедри хореографії не лише як навчально-тренувальну практику, а як внесок у розвиток хореографічного мистецтва. Основним напрямом діяльності мистецько-педагогічної школи було обрано розвиток народно-сценічної хореографії, формування методичних основ українського танцю як самостійної навчальної дисципліни, що привело до збагачення репертуару студентського колективу на кафедрі українськими народно-сценічними танцями та поширення цієї тенденції у практичній діяльності випускників. Цей аспект творчого розвитку кафедри є доволі перспективним для подальших наукових розвідок.

Ключові слова: кафедра хореографії Київського інституту культури; мистецько-педагогічна школа; Кім Василенко; хореографія; танець.



**СТАНОВЛЕНИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННО-
ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ
КАФЕДРЫ ХОРЕОГРАФИИ
КИЕВСКОГО ИНСТИТУТА
КУЛЬТУРЫ
ИМЕНИ О. Е. КОРНИЙЧУКА**

Миرونюк Наталья Николаевна,
преподаватель,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0001-7413-7112>,
sorbe@ukr.net

Цель статьи – проанализировать процесс становления художественно-педагогической школы кафедры хореографии КГИК им. Е. Е. Корнейчука. **Методология.** Систематизация информации, рассмотрение событий в хронологической последовательности, экстраполяция содержания понятия «научная школа» в художественно-педагогическую область позволили осуществить научно объективное исследование. **Научная новизна.** Впервые проанализировано создание кафедры хореографии Киевского государственного института культуры имени Корнейчука в аспекте становления художественно-педагогической школы. **Выводы.** Создание первой в УССР кафедры хореографии в Киевском государственном институте культуры имени А. Е. Корнейчука стало одновременно фундаментом для художественно-педагогической школы, лидер которой К. Василенко объединил единомышленников, придерживавшихся прогрессивных принципов единой творческой команды, способной к критике и самокритике, паритетных отношений руководителя-лидера и членов команды Среди первого состава кафедры, стоявшего у истоков художественно-педагогической школы, – А. Гуменюк, Г. Березова, В. Володько, В. Пасютинская, Ф. Баклан и т.д. Специфика такой школы заключается в синтезе педагогической, художественной и научной деятельности. Постановочное творчество

**FORMATION OF THE ARTISTIC
AND PEDAGOGICAL SCHOOL
OF THE CHOREOGRAPHY
DEPARTMENT
AT THE KYIV INSTITUTE
OF CULTURE NAMED
AFTER O. Ye. KORNIICHUK**

Nataliia Myroniuk,
Lecturer,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0001-7413-7112>,
sorbe@ukr.net

The purpose of the article is to analyze the process of the artistic and pedagogical school formation of the choreography department of KSIC named after O. Ye. Korniiichuk. **Research methodology.** Systematization of information, consideration of events in chronological order, extrapolation of the content of the concept of 'scientific school' in the artistic and pedagogical field allowed to carry out scientifically objective research. **Scientific novelty.** For the first time, the creation of the choreography department at the Kyiv State Institute of Culture named after O. Ye. Korniiichuk in the aspect of formation of art and pedagogical school is analyzed. **Conclusions.** The creation of the first choreography department in the USSR at the Kyiv State Institute of Culture named after O.Ye. Korniyuchuk became the foundation for the art and pedagogical school, the leader of which K. Vasylenko united like-minded people who adhered to the progressive principles of a single creative team capable of criticism and self-criticism, parity relations between the leader and team members. Among the first members of the department who stood at the origins of the art and pedagogical school – A. Humeniuk, H. Berezova, V. Volodko, V. Pasiutynska, F. Baklan and others. The specificity of such a school is the synthesis of pedagogical, artistic and scientific activities. Staging creativity of teachers and students, performing activities of students inside and outside the institute, par-



педагогов и студентов, исполнительская деятельность студентов в институте и вне его, участие в различных художественных мероприятиях позволяет рассматривать деятельность кафедры хореографии не только как учебно-тренировочную практику, а как вклад в развитие хореографического искусства. Основным направлением деятельности художественно-педагогической школы было избрано развитие народно-сценической хореографии, формирование методических основ украинского танца как самостоятельной учебной дисциплины, что привело к обогащению репертуара студенческого коллектива на кафедре украинскими народно-сценическими танцами и распространению этой тенденции в практической деятельности выпускников. Этот аспект творческого развития кафедры достаточно перспективен для дальнейших научных исследований.

Ключевые слова: кафедра хореографии Киевского института культуры; художественно-педагогическая школа; Ким Василенко; хореография; танец.

participation in various artistic events allows us to consider the activities of the Department of Choreography not only as a training practice, but as a contribution to choreographic art. The main activity of the art and pedagogical school was the development of folk stage choreography, the formation of the methodological foundations of Ukrainian dance as an independent educational discipline, which led to the enrichment of the repertoire of the student team at the department of Ukrainian people's stage dances and the spread of this trend in the practical activities of graduates. This aspect of the creative development of the department is quite promising for further scientific research.

Keywords: *Choreography Department of Kyiv Institute of Culture; art and pedagogical school; Kim Vasylenko; choreography; dance*

Актуальність теми дослідження. Українська хореографічна культура в 1970–1980-х рр. отримала потужний імпульс завдяки становленню вищої хореографічної освіти, зокрема, створенню кафедри хореографії Київського державного інституту культури (далі – КДІК) ім. О. Є. Корнійчука. Слід зазначити, що діяльність кафедри не можна розглядати лише в навчально-виховному аспекті, оскільки її мистецькі досягнення виходять далеко за межі вищого навчального закладу. Зважаючи на це, доцільно розглянути створення кафедри в оптиці заснування мистецько-педагогічної школи.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Попри значущість ролі кафедри хореографії КДІК ім. О. Є. Корнійчука в розвитку української хореографічної культури її діяльність не стала предметом спеціального наукового дослідження. Окрім аспекти означеного питання частково розглянули О. Благова (2021), О. Жиров (2007), Т. Луговенко (2018) та ін. Безпосередньо різним напрямом роботи кафедри присвячено наукові публікації І. Гутник (2019), А. Підлипської (2015), Л. Цветкової (2020) та ін. Проте в жодному із джерел створення кафедри хореографії КДІК ім. О. Є. Корнійчука не розглядалося як початок діяльності мистецько-педагогічної школи.

Мета статті – проаналізувати процес становлення мистецько-педагогічної школи кафедри хореографії КДІК ім. О. Є. Корнійчука.

Виклад основного матеріалу. Розгляд становлення та функціонування мистецько-педагогічної школи кафедри хореографії в період від її відкриття (1970 р.)



до здобуття Україною незалежності 1991 р. не заперечує принципів послідовності та спадковості, продовження певних векторів розвитку в подальшому. Наступний етап (від 1991 р. до сьогодні) необхідно досліджувати окремо, зважаючи на інший соціокультурний контекст, низку трансформаційних процесів як в освітній, так і в культурно-мистецькій сферах. У рамках дослідження першого етапу «життєдіяльності» кафедри 1970–1971 рр., який можна вважати періодом формування та стабілізації організаційних, методичних та художніх принципів роботи, важливим видається створення цього структурного підрозділу, що означав початок формування мистецько-педагогічної школи кафедри хореографії КДК ім. О. Є. Корнійчука.

Для такого дослідження необхідно враховувати закономірності розвитку соціокультурної, мистецької в цілому та безпосередньо хореографічної сфер, зокрема, домінування певних тенденцій розвитку хореографічного мистецтва на різних етапах діяльності кафедри.

Специфіка випускаючих кафедр мистецьких спеціальностей полягає в поєднанні не лише навчальної, а й художньої діяльності, що є обов'язковим складником функціонування таких осередків. Виконавська та постановочна творчість закладі освіти та за його межами засвідчує правомірність її розгляду не лише як навчально-тренувальної діяльності, а й як повноцінного внеску в розвиток хореографічного мистецтва.

Попри те, що до кафедр в навчальному закладі не слід ставитись як до професійного чи аматорського концертуючого колективу, без практичної сценічної діяльності неможливе формування високопрофесійних фахівців-хореографів з виконавської, балетмейстерської, адміністративно-управлінської діяльності. Отже, концертні виступи на майданчиках різного рівня (від демонстрації свого доробку в танцювальному класі під час відкритих показів на заходах та іспитах, відкритих уроків, різноаспектних заходів закладу до сценічних виступів на майданчиках України та світу в рамках фестивалів, конкурсів, різноманітних концертів та інших заходів) є свідченням продуктивної мистецької творчості, відповідно, демонстрацією результатів роботи певної мистецько-педагогічної школи.

Беручи за основу положення щодо наукової школи, сформульовані В. Шейком, М. Каністратенком та Н. Кушнарєнко (2011, с. 6), А. Підлипська (2013) подає визначення мистецької школи як «... неформальне і/або формальне творче об'єднання декількох поколінь митців, характерними ознаками якого є наявність митця-лідера – засновника творчого напрямку (програми), його учнів-послідовників, прибічників сталих традицій, сформованих у творчому колективі, згуртованість навколо успішного розв'язання соціально і професійно значущої творчої проблеми, ефективність функціонування школи, свідченням чого є якість та кількість мистецьких проєктів та навчально-тренувальної діяльності, підготовлених митців, прилюдних виступів тощо» (с. 345–346). Це визначення стосується як суто мистецьких угруповань у хореографічній культурі, так і неформальних об'єднань педагогів-митців, коли відбувається перехід таких осередків на якісно новий рівень.

Тяглість виконавських, балетмейстерських, педагогічних методів є однією з важливих умов розвитку хореографічного мистецтва, специфіка якого полягає в передаванні «з рук у руки» («з ніг у ноги») в усний спосіб секретів професії. Такі процеси відбуваються в межах не просто об'єднань митців, а своєрідних мистець-



ко-педагогічних шкіл, які можуть бути як неформальними, так і інституалізованими осередками.

Термін «мистецько-педагогічна школа» не такий поширений, як «наукова школа». Постає проблема виявлення ознак мистецько-педагогічної школи, що дало б змогу відокремити її від інших форм взаємодії і в мистецькій діяльності, і в педагогічній творчості. Йдеться про митців, які провадять педагогічну діяльність, передають свої знання, сприяють формуванню вмінь і навичок у своїх учнів.

Вважаємо, що вживання терміна «мистецько-педагогічна школа» є цілком виправданим стосовно діяльності кафедри хореографії Київського інституту культури імені О. Є. Корнійчука у 1970–1991 рр. Кафедру було створено за ініціативи відомого діяча танцювального мистецтва, балетмейстера самодіяльних колективів народного танцю, теоретика українського народного танцю, авторитетного фахівця Кіма Юхимовича Василенка. К. Василенко упродовж багатьох років (на посаді завідувача кафедри та в подальшій викладацькій роботі) був лідером серед колег та наставником для молодих фахівців. Для організації роботи кафедри К. Василенко запросив знану артистку балету, балетмейстера, педагога, ученицю А. Ваганової, заслужену артистку України Галину Олексіївну Березову. Вона вже мала досвід викладання в Київському державному хореографічному училищі, керівником та педагогом якого була впродовж багатьох років. К. Василенко розумів важливість академічних основ для підготовки майбутніх керівників самодіяльних хореографічних колективів (саме таку кваліфікацію отримували випускники кафедри у 1970-х – 1980-х рр.). Класичний танець як універсальна система виховання танцівника, формування виконавської та балетмейстерської культури хореографів став однією з основних дисциплін на кафедрі.

Також одним із перших для роботи на кафедрі було запрошено фольклориста, музиканта, збирача танцювального та музичного фольклору, автора дослідження «Народне хореографічне мистецтво України» (Гуменюк, 1963), а також укладача збірника «Українські народні танці» (Гуменюк & Вірський, 1969), значну частину зразків в якому було записано під час польових досліджень саме укладачем, доктора мистецтвознавства, професора Андрія Івановича Гуменюка. Музично-фольклористичний вектор підготовки фахівців на кафедрі свідчить про тогочасні пріоритети розвитку народного, точніше, народно-сценічного танцю, становлення методики викладання українського народного танцю в рамках самостійної дисципліни.

Взаємодія потужних професіоналів стала запорукою підготовки висококваліфікованих фахівців хореографічного мистецтва. Саме тоді було закладено основи мистецько-педагогічної школи кафедри хореографії (з 1994 року – кафедри народної хореографії) КДІК імені О. Є. Корнійчука.

Кафедра першою в УРСР розпочала підготовку фахівців хореографічного мистецтва з вищою освітою. І не безпідставно цю заслугу О. Жиров (2007) приписує К. Василенку, кваліфікуючи в періодизації його творчості час між 1970 та 1978 рр. як «започаткування системи вищої хореографічної освіти в Україні» (с. 182), адже завдяки організаційно-управлінським здібностям К. Василенка вдалося не лише відкрити, а й потужно розвинути цей осередок народно-сценічного танцю. Отже, керівник створеної кафедри був лідером в колі однодумців, фактично, фундатором мистецько-педагогічної школи.



Перед засновниками кафедри постали складні проблеми залучення до викладацької роботи професіоналів, розроблення навчальних планів та програм підготовки фахівців хореографічного мистецтва, потреба в яких в Україні була надзвичайно гострою.

За спогадами Л. Цветкової (2020), яка потрапила до першого набору студентів на кафедру (згодом – відомого педагога класичного танцю, завідувача кафедри народної хореографії та декана режисерсько-хореографічного та хореографічного факультетів), окрім К. Василенка, завідувача кафедри, який викладав «Мистецтво балетмейстера» і Г. Березової – майстерного викладача класичного танцю, до педагогічного складу було залучено багато професіоналів. «Народно-сценічний танець ми опановували під керівництвом блискучої характерної танцюристки, солістки Державного академічного театру опери та балету (далі – ДАТОБ) ім. Т. Шевченка – Ванди Федорівни Володько. Курси «Історико-побутовий танець» та «Історія хореографічного мистецтва» були доручені кандидату мистецтвознавства – Валерії Матвіївні Пасютинській, автору посібника «Волшебный мир танца» (Москва, 1985) та ін. Перші кроки у формуванні українського танцю як навчальної дисципліни здійснював артист балету ДАТОБ ім. Т. Шевченка – Федір Михайлович Баклан», – згадує Л. Цветкова (2020, с. 14).

Важливою рисою для успішного функціонування мистецько-педагогічної школи є певний стиль роботи, своєрідний «клімат», що створюється спільними зусиллями лідера та однодумців, які попри розбіжність індивідуальних поглядів, ідей та стилів викладацької та мистецької діяльності об'єднуються й генерують атмосферу піднесення в процесі вирішення актуальних завдань.

Дослідник проблем наукових шкіл С. Гончаренко (2013) вважає показовим для таких осередків «... визнання вирішальною цінністю не службового положення наукового керівника, а силу й своєрідність його мислення; дух партнерства в пошуках розв'язання проблеми, в пошуках істини; сміливої ініціативи; повага до критики, виховання здатності до самокритики» (с. 9). Вважаємо можливим екстраполяцію умовиводів знаного науковця в площину мистецько-педагогічних шкіл. Саме така ситуація авторитетності, а не авторитарності завідувача кафедри хореографії К. Василенка склалася в КДІК ім. О. Є. Корнійчука; саме партнерські стосунки стали запорукою успішного налагодження системи підготовки професійних керівників аматорських хореографічних колективів, а також виконавців та балетмейстерів у вищому навчальному закладі. І це неможливо було реалізувати без ініціативності кожного, хто увійшов до педагогічного складу, без здатності поглянути на власні дії зі сторони та критично поставитися до власної методики, без належного ставлення до критики колег. Слід зазначити, що вже з перших років існування кафедри було закладено принципи методичних семінарів, обговорень відкритих занять, концертних виступів студентів з метою удосконалення методики викладання та досягнення високих художніх результатів у сценічній творчості.

На думку багатьох дослідників, учні, послідовники в подальшому не обов'язково повинні розвивати виключно ідеї вчителя. Перспективність та творчий потенціал тієї чи іншої мистецько-педагогічної школи залежить від здатності активно генерувати нові творчі ідеї та провадити підготовку власних учнів, базуючись на міцній школі, переглядаючи та оновлюючи її методи та принципи. Таке



постійне прагнення до вдосконалення властиве вже першому педагогічному та студентському складу кафедри.

На думку С. Гончаренка (2013), для успішного функціонування «школи» обов'язковими є такі умови, як прогресивність та перспективне бачення напрямів діяльності, за якими майбутнє. І ці умови вже з перших років існування виконувалися на кафедрі хореографії, де завідувач не гальмував розвиток колег, сприяв упровадженню нових дисциплін, які до того не викладалися в жодному хореографічному навчальному закладі (наприклад, український народний танець), постійно прагнув залучити до викладання не лише сформованих за межами інституту професіоналів, а й перспективних вихованців кафедри.

Слід зауважити, що назва «мистецько-педагогічна школа» не означає відсутність науково-дослідницької роботи на кафедрі, свідченням чому стали численні наукові та навчально-методичні праці викладачів, а згодом – і вихованців кафедри.

Наукова новизна. Вперше проаналізовано створення кафедри хореографії Київського державного інституту культури імені О. Є. Корнійчука в аспекті становлення художньо-педагогічної школи.

Висновки. Створення першої в УРСР кафедри хореографії в Київському державному інституті культури імені О. Є. Корнійчука стало одночасно фундаментом для мистецько-педагогічної школи, лідер якої К. Василенко об'єднав однодумців, що дотримувалися прогресивних принципів єдиної творчої команди, здатної до критики та самокритики, паритетних стосунків керівника-лідера та членів команди. Серед складу кафедри, що стояв біля витоків мистецько-педагогічної школи, – А. Гуменюк, Г. Березова, В. Володько, В. Пасюгинська, Ф. Баклан та ін.

Специфіка такої школи полягає в синтезуванні педагогічної, мистецької та наукової діяльності. Постановочна творчість педагогів та студентів, виконавська діяльність студентів в інституті та поза ним, участь у різних мистецьких заходах дозволяє розглядати діяльність кафедри хореографії не лише як навчально-тренувальну практику, а як внесок у розвиток хореографічного мистецтва.

Основним напрямом діяльності мистецько-педагогічної школи було обрано розвиток народно-сценічної хореографії, формування методичних основ українського танцю як самостійної навчальної дисципліни, що привело до збагачення репертуару студентського колективу на кафедрі українськими народно-сценічними танцями та поширення цієї тенденції в практичній діяльності випускників. Цей аспект творчого розвитку кафедри є доволі перспективним для подальших наукових розвідок.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Благова, Т. О. (2021). *Розвиток хореографічної освіти в Україні (XX – початок XXI століття)* [Дисертація доктора педагогічних наук, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка].
- Гончаренко, С. (2013). Наукові школи в педагогіці. *Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи*, 6, 7-28.
- Гуменюк, А. І. (1963). *Народне хореографічне мистецтво України*. Видавництво АН УРСР.
- Гуменюк, А. І. (Уклад.), & Вірський, П. П. (Ред). (1969). *Українські народні танці*. Наукова думка.



- Гутник, І. (2019). Кафедра народної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв в контексті становлення та розвитку вищої хореографічної освіти в Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 251-257. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191775>
- Жиров, О. (2007). *Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К. Василенка (50-90 роки ХХ ст.)* [Дисертація кандидата педагогічних наук, Житомирський державний університет імені Івана Франка].
- Луговенко, Т. Г. (2018). Роль взаємозв'язку професійних та самодіяльних колективів народного танцю у вихованні підростаючого покоління в Україні (40–80-і роки ХХ століття). *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи*, 63, 102-107.
- Підлипська, А. М. (2013). Регіональні школи бального танцю в Україні. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 30, 344-350.
- Підлипська, А. М. (2015, 17-18 квітня). Кафедра хореографії Київського державного інституту культури ім. О. Є. Корнійчука крізь призму соціокультурної політики другої половини ХХ століття. В А. М. Підлипська (Упоряд.), *Динаміка розвитку вищої хореографічної освіти як складової художньої культури України (до 45-річчя заснування кафедри хореографії КНУКіМ)*, Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Київ (с. 31-36). Видавничий центр КНУКіМ.
- Цветкова, Л. Ю. (2020, 25 квітня). «Вдячність крізь десятиліття» (педагоги-фундатори кафедри хореографії Київського державного інституту культури). В А. М. Підлипська (Упоряд.), *Традиції та новачі в хореографічній культурі (до 50-річчя кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв)*, Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ (с. 12-17). Видавничий центр КНУКіМ.
- Шейко, В. М., Каністратенко, М. М., & Кушнарченко, Н. М. (2011). Наукові школи культурологічно-мистецького та бібліотечно-інформаційного профілів: ознаки ідентифікації. *Вісник Харківської державної академії культури*, 34, 4-18.

REFERENCES

- Blahova, T. (2021). *Rozvytok Khoreohrafichnoi Osvity v Ukraini (XX – Pochatok XXI Stolittia) [Development of Choreographic Education in Ukraine (XX – Early XXI Century)]* [Doctoral Dissertation, Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University] [in Ukrainian].
- Gutnyk, I. (2019). *Kafedra Narodnoi Khoreohrafii Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Kultury i Mystetstv v Konteksti Stanovlennia ta Rozvytku Vyshchoi Khoreohrafichnoi Osvity v Ukraini* [Department of Folk Choreography of the Kyiv National University of Culture and Arts in the Context of Establishment and Development of Higher Choreographic Education in Ukraine]. *Visnyk Natsionalnoi Akademii Kerivnykh Kadriv Kultury i Mystetstv [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald]*, 3, 251-257. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191775> [in Ukrainian].
- Honcharenko, S. (2013). *Naukovi Shkoly v Pedahohitsi [The Problem of Scientific Schools in Pedagogy]*. *Osvita Doroslykh: Teoriia, Dosvid, Perspektyvy [Adult Education: Theory, Experience, Prospects]*, 6, 7-28 [in Ukrainian].
- Humeniuk, A. (1963). *Narodne Khoreohrafichne Mystetstvo Ukrainy [Folk Choreographic Art of Ukraine]*. Academy of Sciences of the Ukrainian SSR.
- Humeniuk, A. (Comp.), & Virsky, P. (Ed). (1969). *Ukrainski Narodni Tantsi [Ukrainian Folk Dances]*. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Lugovenko, T. (2018). *Rol Vzaiemozv'iazku Profesiinykh ta Samodiialnykh Kolektyviv Narodnoho Tantsiu u Vykhovanni Pidrostaiuchoho Pokolinnia v Ukraini (40–80-i Roky XX Stolittia)*



- [The Role of the Relationship between Professional and Amateur Folk Dance Groups in the Education of The Younger Generation in Ukraine (40-80s of the Twentieth Century)]. *Naukovyi Chasopys Natsionalnoho Pedahohichnoho Universytetu imeni M. Drahomanova. Seriya 5. Pedahohichni Nauky: Realii ta Perspektyvy*, 63, 102-107 [in Ukrainian].
- Pidlypska, A. (2013). Rehionalni Shkoly Balnoho Tantsiu v Ukraini [Regional Ballroom Dance Schools in Ukraine]. *Aktualni Problemy Istorii, Teorii ta Praktyky Khudozhnoi Kultury* [Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture], 30, 344-350 [in Ukrainian].
- Pidlypska, A. (2015, April 17-18). Kafedra Khoreografii Kyivskoho Derzhavnogo Instytutu Kultury im. O. Korniiichuka Kriz Pryzmu Sotsiokulturnoi Polityky Druhoi Polovyny XX Stolittia [Department of Choreography of Kyiv State Institute of Culture Through the Prism of Socio-Cultural Policy of the Second Half of the Twentieth Century]. In A. Pidlypska (Comp.), *Dynamika Rozvytku Vyschoi Khoreografichnoi Osvity yak Skladovoi Khudozhnoi Kultury Ukrainy (do 45-richchia Zasnuvannia Kafedry Khoreografii KNUKiM)* [Dynamics of Development of Higher Choreographic Education as a Component of Artistic Culture of Ukraine (to the 45th Anniversary of the Founding of the Department of Choreography KNUKiM)], Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, Kyiv (pp. 31-36). KNUKIM Publishing [in Ukrainian].
- Sheiko, V., Kanistratenko, M., & Kushnarenko, N. (2011). Naukovi Shkoly Kulturolohichno-Mystetskoho ta Bibliotechno-Informatsiinoho Profiliriv: Oznaky Identyfikatsii [Scientific Schools of Culturological-Artistic and Library-Informational Profiles: Signs of Identification]. *Visnyk Kharkivskoi Derzhavnoi Akademii Kultury* [Visnyk of Kharkiv State Academy of Culture], 34, 4-18 [in Ukrainian].
- Tsvietkova, L. (2020, April 25). "Vdiachnist Kriz Desiatylittia" (Pedahohy-Fundatory Kafedry Khoreografii Kyivskoho Derzhavnogo Instytutu Kultury) ["Gratitude Through the Decades" (Teachers-Founders of the Department of Choreography of the Kyiv State Institute of Culture)]. In A. Pidlypska (Comp.), *Tradytzii ta Novatsii v Khoreografichnii Kulturi (do 50-richchia Kafedry Khoreografii Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Kultury i Mystetstv)* [Traditions and Innovations in Choreographic Culture (to the 50th Anniversary of the Department of Choreography of Kyiv National University of Culture and Arts)], Proceedings of the International Scientific and Practical Conference, Kyiv (pp. 12-17). KNUKIM Publishing [in Ukrainian].
- Zhyrov, O. (2007). *Rozvytok Ukrainiskoi Narodnoi Khoreografii u Mystetsko-Pedahohichnii Spadshchyni ta Diialnosti K. Vasylenka (50-90 roky XX st.)* [Development of Ukrainian Folk Choreography in the Artistic and Pedagogical Heritage and Activity of K. Vasylenko (50-90s of the XX Century)] [PhD Dissertation, Zhytomyr Ivan Franko State University] [in Ukrainian].



УДК 793.31(477):7.071.1Гомон
DOI: 10.31866/2616-7646.4.2.2021.249287

БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ОЛЕКСІЯ ГОМОНА В КОНТЕКСТІ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ УКРАЇНИ

Гутник Ірина Миколаївна

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

Мета статті полягає у виявленні особистого внеску балетмейстера Олексія Гомона в розвиток народно-сценічного хореографічного мистецтва України. **Методологія.** Для досягнення мети застосовано загальнонаукові методи теоретичного та емпіричного рівнів: аналіз і узагальнення науково-теоретичних основ дослідження, хронологічний метод. Висновки щодо особливостей балетмейстерської творчості О. Гомона зроблено на основі аналізу виявленого комплексу джерел: хореографічних творів митця, інтерв'ю з ним, спогадів колег та артистів. **Наукова новизна.** У дослідженні вперше здійснено комплексний аналіз основних етапів становлення та розвитку балетмейстерської творчості О. Гомона; введено у науковий обіг фактологічний матеріал (інтерв'ю з митцем), який до цього часу не був опублікований. **Висновки.** Балетмейстерська творчість О. Гомона є синтезом досягнень декількох поколінь українських хореографів у сфері сценічної інтерпретації народного танцю, вона заснована на народних традиціях та творчо оброблена, збагачена досвідченим, майстерним танцівником і талановитим багатоплановим постановником. Значний вплив на творчість талановитого балетмейстера О. Гомона мала співпраця з генієм української народної хореографії П. Вірським. Яскравою віхою у творчому житті митця стала балетмейстерська діяльність у Державному шахтарському ансамблі пісні і танцю «Донбас», а згодом у Національному заслуженому академічному українському народному хорі ім. Г. Верьовки. Танцювальні номери та вокально-хореографічні композиції, створені О. Гомоном, і до сьогодні залишаються улюбленими як в артистів, так і в глядачів. Балетмейстерська творчість О. Гомона, його професійна діяльність – це вагомий внесок у розвиток народно-сценічного мистецтва України, який полягає в розширенні тематики сценічних українських народних танців; збагаченні народної танцювальної лексики завдяки вмілій обробці фольклорного матеріалу; створенні значної кількості масштабних пісенно-танцювальних композицій, які заслужено вважаються кращими зразками вокально-хореографічних форм народного мистецтва.

Ключові слова: Олексій Гомон; балетмейстер; український народно-сценічний танець; народне хореографічне мистецтво.



БАЛЕТМЕЙСТЕРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСЕЯ ГОМОНА В КОНТЕКСТЕ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ УКРАИНЫ

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 заключается в выяснении личного вклада балетмейстера Алексея Гомона в развитие народно-сценического хореографического искусства Украины. **Методология.** Для достижения цели применены общенаучные методы теоретического и эмпирического уровней: анализ и обобщение научно-теоретических основ исследования, хронологический метод. Выводы об особенностях балетмейстерского творчества А. Гомона сделаны на основе анализа выявленного комплекса источников: хореографических произведений деятеля культуры искусства, интервью с ним, воспоминаний коллег и артистов. **Научная новизна.** В исследовании впервые осуществлен комплексный анализ основных этапов становления и развития балетмейстерского творчества А. Гомона; введено в научный оборот фактологический материал (интервью с деятелем культуры и искусства), ранее не публиковавшийся. **Выводы.** Балетмейстерское творчество А. Гомона является синтезом достижений нескольких поколений украинских хореографов в сфере сценической интерпретации народного танца, оно основано на народных традициях и творчески обработано, обогащено опытным, искусным танцором и талантливым многоплановым постановщиком. Значительное влияние на творчество талантливого балетмейстера А. Гомона имело сотрудничество с гением украинской народной хореографии П. Вирским. Яркой вехой в творческой жизни деятеля культуры и искусства стала балетмей-

BALLET MASTER'S WORK OF OLEKSII HOMON IN THE CONTEXT OF FOLK STAGE CHOREOGRAPHY OF UKRAINE

Iryna Hutnyk

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 identify the personal contribution of choreographer Oleksii Homon to the development of folk and stage choreographic art of Ukraine. **Research methodology.** To achieve the goal, general scientific methods of theoretical and empirical levels are used: analysis and generalization of scientific and theoretical bases of research, chronological method. Conclusions on the peculiarities of O. Homon's choreography were made on the basis of the analysis of the revealed complex of sources: choreographic works of the artist, interviews with him, memoirs of colleagues and artists. **Scientific novelty.** For the first time, in the research, a comprehensive analysis of the main stages of formation and development of O. Homon's choreography was carried out; factual material (interview with the artist) was put into scientific circulation, which has not been published so far. **Conclusions.** O. Homon's choreography is a synthesis of several generations of Ukrainian choreographers' achievements in the field of stage interpretation of folk dance; it is based on folk traditions and creatively processed, enriched by an experienced, skilled dancer and a talented multifaceted director. Cooperation with the genius of Ukrainian folk choreography P. Virsky had a significant impact on the work of the talented choreographer O. Homon. A striking milestone in the creative life of the artist was the choreographer's activity in the State Miner's Song and Dance Ensemble 'Donbas', and later in H. Veryovka National Honored Academic Ukrainian Folk Choir. Dance numbers and vocal and choreographic com-



стерская деятельность в Государственном шахтерском ансамбле песни и танца «Дон-басс», а затем в Национальном заслуженном академическом украинском народном хоре им. Г. Веревки. Танцевальные номера и вокально-хореографические композиции, созданные А. Гомоном, и в настоящее время остаются любимыми как у артистов, так и у зрителей. Балетмейстерское творчество А. Гомона, его профессиональная деятельность – это весомый вклад в развитие народно-сценического искусства Украины, который заключается в: расширении тематики сценических украинских народных танцев; обогащении народной танцевальной лексики за счет умелой обработки фольклорного материала; создании значительного количества масштабных песенно-танцевальных композиций, которые по праву считаются лучшими образцами вокально-хореографических форм народного искусства.

Ключевые слова: Алексей Гомон; балетмейстер; украинский народно-сценический танец; народное хореографическое искусство.

positions, created by O. Gomon and currently remain beloved by both artists and spectators. O. Homon's choreography, his professional activity is a significant contribution to the development of folk and stage art of Ukraine, which consists in: expanding the theme of Ukrainian stage folk dances; enrichment of folk-dance vocabulary due to skilful processing of folklore material; creation of a significant number of large-scale song and dance compositions, which are rightly considered the best examples of vocal and choreographic forms of folk art.

Keywords: Oleksii Homon; choreographer; Ukrainian folk-stage dance; folk choreographic art

Актуальність теми дослідження. Вагомий внесок у розвиток українського народно-сценічного хореографічного мистецтва, як аматорського, так і професійного, зробили у свій час балетмейстери-корифеї В. Верховинець, В. Авраменко, П. Вірський. Я. Чуперчук, К. Балог. Послідовниками традицій та новаторства митців стали відомі українські балетмейстери, серед яких – народний артист України Олексій Гомон. На особливу увагу заслуговує балетмейстерська діяльність митця, життєвий і творчий шлях якого був нерозривно пов'язаний із народним танцем, зокрема українським, а хореографічні постановки, створені ним, поповнили скарбницю кращих зразків народно-сценічної хореографії України.

Аналіз останніх досліджень. Предметом низки сучасних наукових досліджень стала творчість і життєвий шлях видатних балетмейстерів України, мистецька спадщина яких – вагомий внесок у становлення та розвиток народно-сценічного танцювального мистецтва. Так, прояв трансформаційних процесів в українській народній хореографії у театрі танцю П. Вірського, принципи та новаторство його балетмейстерської творчості проаналізовано у дослідженні В. Литвиненка (2017). Науково-педагогічну та творчу діяльність теоретика й практика українського народно-сценічного танцю К. Василенка досліджено у дисертації О. Жирова (2007). Становлення творчої особистості М. Вантуха – балетмейстера, генерального директора та художнього керівника славетного ансамблю ім. П. Вір-



ського, розкрито у науковій праці В. Шумілової (2018). Життєвий і творчий шлях видатного майстра національної української хореографії А. Кривохижі висвітлено у працях К. Островської (2016). Але балетмейстерська творчість О. Гомона досі не була предметом спеціального дослідження.

Мета статті полягає у виявленні особистого внеску балетмейстера Олексія Гомона у розвиток народно-сценічного хореографічного мистецтва України.

Виклад матеріалу дослідження. Олексій Олександрович Гомон родом із Чернігівщини, з села Макаровка, Бобровицького району. Народився 4 квітня 1938 року, у післявоєнні роки (1946–1954) виховувався у Київському дитячому будинку №1 (Станішевський, 2006).

Свій творчий шлях О. Гомон розпочав у 1956 році, вступивши до Київського хореографічного училища. Варто зазначити, що відомі майстри народно-сценічної хореографії, такі як Павло Вірський, теж починали свою професійну діяльність артистами класичного танцю і перший балетмейстерський досвід отримували в межах академічного стилю балетних вистав, що, безумовно, позначилось на їхній творчості.

Під час навчання в училищі О. Гомон почав ставити свої перші хореографічні номери. Професійним дебютом, за словами самого Олексія Олександровича, стало па-де-труа на музику з балету «Фея ляльок», першими виконавцями якого були Григорій Іжицький, Світлана Коливанова та шістнадцятирічний Олексій Гомон. Па-де-труа було поставлено на випускний концерт училища та зроблено настільки вдало, що багато років потому його виконували вихованці училища у випускних концертних програмах. Галина Олексіївна Березова (художній керівник Київського державного хореографічного училища) перед кожним виступом завжди з гордістю наголошувала, що постановка виконана її учнем – Альошею Гомоном, на той час вже відомим українським балетмейстером (Гомон, 1994). Навчаючись у хореографічному училищі, Олексій паралельно займався в музичній школі № 1 по класу фортепіано, що в подальшому сприяло формуванню балетмейстерської майстерності.

На випускному курсі училища Олексій проходив стажування в Київському оперному театрі, де мав змогу безпосередньо зануритися в атмосферу професійного колективу та отримати досвід і натхнення для власних творчих пошуків. Саме у цей час молодого О. Гомона помітив П. Вірський і запросив його, після закінчення училища у 1956 році, до колективу славетного Державного ансамблю танцю УРСР.

Як згадував Олексій Олександрович: «Мені було 19 років. У Вірського я одразу почав викладати: вів класику і два рази на тиждень народно-сценічний танець, займався також репетиторською діяльністю. Працювати спочатку було важко, не було досвіду роботи, давалася взнаки велика різниця у віці – в колективі тоді працювали заслужені й народні артисти, але вже у 20 років я став балетмейстером-репетитором» (Гомон, 1994). Слід зазначити, що Олексій Гомон мав чудову пам'ять – не записуючи жодної комбінації, він запам'ятовував їх до найменших деталей і наступного дня відтворював з характерною точністю всі варіанти. А запам'ятовувати потрібно було багато, адже в процесі постановки П. Вірський неодноразово змінював рухи, малюнок танцю, міг раптово попросити відтворити перший варіант поставленої композиції, заміненої 2–3 дні тому в чоловічій та жіночій партіях. «Вірський ставив – я запам'ятовував. Він міг робити по десять різноманітних варіантів рухів, потім запитував мене: “А що вчора було?”, на наступний день теж саме: “А що вчора? Покажи”. П. Вірський не вів жодних записів,



жодний рух не записував», – розповідав Олексій Олександрович (Гомон, 1994). Репетитор з такими здібностями – це знахідка для балетмейстера-постановника.

Також О. Гомон був яскравим актором-виконавцем, який блискуче створював ліричні та героїко-патріотичні образи. Пастушок в «Подольночці», Козак у композиціях «Хміль» та «Про що верба плаче», Козак Микола у «Повзунці» та інші образи стали класичними в його виконанні, вони запам'яталися прихильникам танцювального мистецтва різних країн світу. Це засвідчують тогочасні газети й журнали, кінохроніки та фотодокументи, де різними мовами звучить щире захоплення майстерністю, віртуозністю, самобутністю артистів колективу, їхньою неповторною манерою виконання.

У Державному ансамблі танцю О. Гомон формувався як артист та балетмейстер. Вже в перших його постановках гармонійно поєднувалися танець і пантоміма, елементи класичної хореографії з рухами народного танцю. Під час численних гастрольних подорожей ансамблю Олексій Олександрович з особливим інтересом вивчав автентичні зразки народної творчості, ретельно збирав самобутні фольклорні танці, окремі колоритні рухи, запам'ятовував народну манеру їх виконання, що загалом сприяло розширенню мистецького світогляду, збагаченню його арсеналу танцювальної лексики та підвищенню рівня професійної майстерності.

Працюючи пліч-о-пліч з таким видатним балетмейстером, як П. Вірський, О. Гомон не копіював свого наставника, а зумів виробити власний стиль, спираючись на ті принципи та нововведення, які Павло Павлович запровадив у своїх постановках. У цей період молодий балетмейстер мав можливість створювати власні хореографічні номери, робити ескізи майбутніх творів (зокрема «Козачок», «Опришки», «Теленки»), які з часом увійшли до репертуару колективів, де працював О. Гомон.

«У 1975–1976 рр. О. Гомона, як гідного учня та послідовника П. Вірського, призначено виконавцем обов'язків художнього керівника та головного балетмейстера Державного заслуженого академічного українського ансамблю танцю УРСР. Саме йому випала відповідальна місія – збереження та розвиток традицій, які були справою всього життя генія українського народно-сценічного танцю» (Гутник, 2020, с. 59).

З 1976 по 1981 рр. Олексій Олександрович Гомон обіймає посаду художнього керівника та балетмейстера Заслуженого академічного ансамблю пісні й танцю України «Донбас», який вважався візитівкою шахтарського краю (Колосок, 2009, с. 65). Колектив було засновано в 1937 році, плеяда відомих митців – балетмейстерів, композиторів, диригентів працювала у свій час над його становленням та розвитком. Так, хореографічні твори для ансамблю ставили В. Бойченко, В. Вакулович, П. Вірський, В. Дебелий, О. Ковальов, Є. Макаров, В. Михайлов та О. Шостак (Заслуженный государственный академический ансамбль песни и танца «Донбасс», б.д.).

Не менш вагомий внесок у формування репертуару та творчий розвиток шахтарського ансамблю, як його довгий час називали, зробив і Олексій Гомон. За час його керування в репертуар ансамблю додалося 24 хореографічні номери, різноманітні за жанровими та регіональними особливостями. Талановитий балетмейстер створив чимало вокально-хореографічних композицій та нових програм. У своїй творчості він звертався не лише до класичної та народно-сценічної хореографії, досить вдалими були його постановки естрадних танців, а спроби О. Гомона стилізувати народний танець викликали захоплення як у фахівців хореографічного мистецтва, так і в глядацької аудиторії. Своєрідною візитівкою ансамблю «Донбас» стала хореографічна



композиція «Шахтарська святкова», яка за своєю музично-хореографічною формою схожа на попури з популярних танцювальних мелодій.

Ця композиція цілком побудована за допомогою засобів стилізації народних побутових танцювальних елементів із використанням принципу музично-танцювального контрасту, який О. Гомон майстерно застосовував у своїх постановках, найчастіше у безсюжетних, для найкращого розкриття драматургії твору та яскравого виділення емоційної кульмінації.

Це стосується також танців «Гопак» і «Святковий козачок», останній з невеликими змінами згодом увійшов до репертуару Національного заслуженого академічного українського народного хору ім. Г. Верьовки під назвою «Козачок з бубнами». Олексій Олександрович, згадуючи роботу над створенням гопака, зазначав: «Гопак я вирішив зробити триколірним – у червоному, синьому та жовтому відтінках. З композиційної точки зору це було доволі складно, адже по ходу номера кольори перемішувались, а у фіналі мали бути знов по групах» (Гомон, 1994). Обидва танці мають цікаву композиційну структуру: кінцевий малюнок однієї сцени дає початок новим перебудовам, що створює ефект лаконічності, який підсилюється взаємозв'язком танцювальних рухів із музичними акцентами.

Балетмейстер О. Гомон був прекрасним знавцем хореографічної культури різних регіонів України, майстерно створював як хореографічні мініатюри («Іхав козак за Дунай», «Горлиця» та ін.), так і масштабні композиції («Дзвони Хатині» та ін.), моно-балети («Героям Дніпра» та ін.) (Станішевський, 2006). Ансамбль «Донбас» успішно гастролював містами та селами колишнього Союзу й за кордоном, а художній керівник і балетмейстер О. Гомон був удостоєний звання заслуженого, а з часом – і народного артиста України. До окупації Донецька 2014 року репертуар ансамблю «Донбас» переважно складався з постановок Олексія Олександровича Гомона, що, безумовно, є показником постановочної майстерності, його плідної та професійної діяльності на посаді головного балетмейстера.

Наступним вагомим етапом на творчому шляху Олексія Олександровича стала робота у Національному заслуженому академічному українському народному хорі ім. Г. Верьовки, заснованому у 1943 р. видатним митцем Григорієм Гурійовичем Верьовкою. О. Гомон, маючи чималий досвід роботи у вокально-хореографічних колективах, у свій час висловлював думку про те, що ансамбль пісні і танцю є однією з його найбільш улюблених, найбільш динамічних та гнучких форм вокально-хореографічного мистецтва (Гомон, 1994). Специфіка народного хору ім. Г. Верьовки полягає саме в поєднанні різних видів мистецької діяльності: вокальної – хор, ансамбль, соло; інструментальної – оркестр народних інструментів; хореографічної – ансамблеві номери та сольні танці, тому О. Гомон у 1981 р. погодився на запрошення А. Авдієвського, який очолював колектив з 1965 по 2016 рр., обійняти посаду головного балетмейстера хору (Національний заслужений академічний український народний хор України імені Г. Г. Верьовки, б.д.). За досить короткий час балетмейстер здійснює низку танцювальних постановок, створює нову програму, яку колектив з успіхом презентує під час гастролей у Канаді.

«Олексій Олександрович Гомон створив у колективі чимало мистецьких творів, які базувалися на музично-пісенному фольклорі українців, зокрема, вокально-хореографічні сюїти: “Над широким Дніпром”, “Добрий вечір, щедрий вечір”, “Дзвенить піснями Україна”, “Від щирого серця”, одноактний балет “Золоті воро-



та”; хореографічні композиції: “Святковий гопак”, “Козачок з бубнами”, “Купальський гопак”, “Журавлі”, “Опришки”, “Шалантух”; танці малих форм: “Весняний козачок”, “Ляльки”, “Троїсті музики”, “Горлиця”» (Гутник, 2020).

Властивим творчості Олексія Гомона було вміння дуже швидко закінчувати кожну справу. Навіть великомасштабні номери на стадіонах під час регіональних, республіканських свят з чисельністю учасників понад 10 тисяч виконавців з різних регіонів України він робив за 4–5 годин репетиції (Шкоріненко, 2020). Балетмейстер згадував: «Подовгу, місяцями, я ніколи не ставив танці. Величезні композиції я міг створити за чотири дні. Головне – почати, а далі вмикається сила інерції, та все створюється ніби саме собою» (Гомон, 1994). Всі, кому хоч раз доводилося брати участь у номері балетмейстера або працювати поряд з ним, наголошують на тому, що постановку Олексій Олександрович робив швидко, інколи лише розмічаючи на папері розташування колективів по регіонах, схематично зображаючи малюнок танцю. Про секрети своєї балетмейстерської майстерності О. Гомон говорив так: «Найчастіше я намічаю композицію у чорновому варіанті, щоб бачити загальну картину, розвиток, а потім залишаю на кілька днів. Через деякий час я дивлюсь на створене свіжим поглядом, і тоді стають видимими усі недоліки. Далі я вже додаю невеликі деталі, штрихи, які можуть цікаво “зіграти”» (Гомон, 1994).

Завдяки зоровій пам’яті, знанням, досвіду роботи та багаторічній співпраці з видатними діячами хореографічного мистецтва України, такими як К. Балог, П. Вірський, В. Петрик, А. Шекера та інші, частим зустрічам із різними колективами у нього не було проблем з підбором виконавців для програм. Олексій Олександрович прекрасно знав репертуар багатьох творчих колективів – носіїв регіонального народного танцювального мистецтва, його колориту, характеру та лексики, і дбайливо переносив та творчо опрацьовував це у своїх масштабних постановках.

Плідною була співпраця О. Гомона з провідними професійними колективами України, зокрема з Академічним ансамблем пісні і танцю України Державної прикордонної служби України, куди балетмейстера у 70-х роках запрошували для постановочної роботи. Він створив низку хореографічних композицій, особливо вирізнялися номери на воєнну тематику: «Він – мені ровесник» та «До свідання, мальчики» (Державна прикордонна служба України, б.д.).

У Державному академічному Волинському народному хорі О. Гомон поставив вокально-хореографічну композицію «Летять журавлі» (Державний академічний Волинський народний хор, б.д.).

Олексій Олександрович був частим та бажаним гостем також в аматорських ансамблях, завжди допомагав балетмейстерам у постановочній роботі, дарував колективам свої номери, які відразу ставали улюбленими як у виконавців, так і в глядачів. І до сьогодні в репертуарі танцювальних ансамблів «Політ», «Цвітень», «Україна», «Квіти України», «Вітерець», «Юність», «Черкашанка» можна побачити номери в постановці О. Гомона, які є, без сумніву, зразками народно-сценічної хореографії України.

Висновки. Балетмейстерська творчість О. Гомона є синтезом досягнень декількох поколінь українських хореографів у сфері сценічної інтерпретації народного танцю, вона заснована на народних традиціях та творчо оброблена, збагачена досвідченим, майстерним танцівником і талановитим багатоплановим постановником. Значний вплив на творчість талановитого балетмейстера О. Гомона мала співпраця з генієм української народної хореографії П. Вірським –



у Державному ансамблі танцю УРСР молодий Олексій Олександрович удосконалював свою виконавську майстерність та набував досвіду постановника.

Яскравою віхою у творчому житті митця стала балетмейстерська діяльність у Державному шахтарському ансамблі пісні й танцю «Донбас», де О. Гомон створив власний чималий мистецький доробок, тим самим засвідчивши свій професіоналізм і, безперечно, великий талант. Узагальнення власного досвіду та досягнення високого професійного рівня відбулося під час роботи на посаді головного балетмейстера Національного заслуженого академічного українського народного хору ім. Г. Верьовки. Номери, створені О. Гомоном, і до сьогодні залишаються улюбленими в артистів та глядачів.

Балетмейстерська творчість О. Гомона, його професійна діяльність – це вагомий внесок у розвиток народно-сценічного мистецтва України, який полягає в розширенні тематики сценічних українських народних танців; у збагаченні народної танцювальної лексики завдяки вмілій обробці фольклорного матеріалу; у створенні значної кількості масштабних пісенно-танцювальних композицій, які по праву вважаються кращими зразками вокально-хореографічних форм народного мистецтва.

Перспективи подальших наукових досліджень полягають у вивченні науково-педагогічної діяльності О. Гомона та його внеску в розвиток вищої хореографічної освіти в Україні.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Гомон, О. (1994, 14 грудня). *Інтерв'ю з О. Гомоном*. Особистий архів В. Шкоріненко, Київ.
- Гутник, І. М. (2020). Хореографічні твори Олексія Гомона в репертуарі ансамблів народно-го танцю України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 36, 57-63. <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.410>
- Державна прикордонна служба України. (б.д.). *Академічний ансамбль пісні і танцю (м. Київ)*. <https://dpsu.gov.ua/ua/structure/chastini-centralnogo-pidporyadkuvannya/akademichnyi-ansambl-pisni-i-tancyu-ukraini/>
- Державний академічний Волинський народний хор. (б.д.). *Танці та вокально-хореографічні композиції*. <http://volynchoir.com.ua/tanci>
- Жиров, О. А. (2007). *Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К. Василенка (50-90 роки ХХ ст.)* [Автореферат дисертації кандидата педагогічних наук, Житомирський державний університет імені Івана Франка].
- Заслуженный государственный академический ансамбль песни и танца «Донбасс». (б.д.). *История заслуженного государственного академического ансамбля «Донбасс»*. <http://donbassdance.ru/istoriya/istoriya>
- Колосок, О. П. (Уклад.). (2009). *Майстри народно-сценічного танцю*. ДАКККиМ.
- Литвиненко, В. А. (2017). *Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
- Національний заслужений академічний український народний хор України імені Г. Г. Верьовки. (б.д.). *Історія*. <https://veryovka.com/history/>
- Островська, К. В. (2016). Анатолій Кривохижа – хранитель хореографічних традицій України. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, 53, 220-230.
- Станішевський, Ю. (2006). Гомон Олексій Олександрович. В *Енциклопедія сучасної України*. http://esu.com.ua/search_articles.php?id=30762



Шкоріненко, В. (2020, 25 жовтня). *Інтерв'ю з В. Шкоріненко*. Особистий архів І. Гутник, Київ.
 Шумілова, В. В. (2018). Початковий етап становлення творчої особистості Мирослава Михайловича Вантуха (до 80-річчя від дня народження). *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 2(11), 199-204.

REFERENCES

- G. Veryovka Ukrainian National Honoured Academic Folk Choir. (n.d.). *Istoriia [History]*. <https://veryovka.com/history/> [in Ukrainian].
- Gutnyk, I. (2020). Khoreorafichni Tvory Oleksiia Homona v Repertuari Ansambli Narodnoho Tantsiu Ukrainy [Choreographic Works of Oleksiy Homon in the Repertuary of Folk Dance Ensembles of Ukraine]. *Ukrainska Kultura: Mynule, Suchasne, Shliakhy Rozvytku [Ukrainian Culture: Past, Modern and Ways of Development]*, 36, 57-63. <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.410> [in Ukrainian].
- Homon, O. (1994, December 14). *Interviu z O. Homonom [Interview with O. Homon]*. Personal archive of V. Shkorinenko, Kyiv [in Ukrainian].
- Honored State Academic Song and Dance Ensemble "Donbass". (n.d.). *Istoriya Zasluzhennogo Gosudarstvennogo Akademicheskogo Ansamblya "Donbass"*. <http://donbassdance.ru/istoriya/istoriya> [in Russian].
- Kolosok, O. (Comp.). (2009). *Maistry Narodno-Stsenichnoho Tantsiu [Masters of Folk Stage Dance]*. DAKKKiM [in Ukrainian].
- Lytvynenko, V. (2017). *Transformatsiia Ukrainskoi Narodnoi Khoreografii ta Yii Kontseptualizatsiia v Teatri Tantsiu Pavla Virskoho [Transformation of Ukrainian Folk Choreography and Its Conceptualization in Pavlo Virsky's Dance Theater]* [Abstract of PhD Dissertation, National Academy of Culture and Arts Management] [in Ukrainian].
- Ostrovska, K. V. (2016). Anatolii Kryvokhyzha – Khranytel Khoreorafichnykh Tradytzii Ukrainy [Anatolii Kryvokhyzha as a Guardian of Ukrainian Choreographic Traditions]. *Kultura Ukrainy. Ceriia: Mystetstvoznavstvo [Culture of Ukraine. Series: Art Criticism]*, 53, 220-230 [in Ukrainian].
- Shkorinenko, V. (2020, October 25). *Interviu z V. Shkorinenko [Interview with V. Shkorinenko]*. Personal archive of I. Gutnyk, Kyiv [in Ukrainian].
- Shumilova, V. (2018). *Pochatkovi Etap Stanovlennia Tvorchoi Osobystosti Myroslava Mykhailovycha Vantukha (do 80-richchia vid Dnia Narodzhennia) [The Initial Stage of the Formation of the Creative Personality of Myroslav Mykhailovych Vantukh (on the 80th Anniversary Since His Birth)]*. *Mizhnarodnyi Visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo [International Journal: Culturology. Philology. Musicology]*, 2(11), 199-204 [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2006). Homon Oleksii Oleksandrovych. In *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy [Encyclopedia of Modern Ukraine]*. http://esu.com.ua/search_articles.php?id=30762 [in Ukrainian].
- State Border Service of Ukraine. (n.d.). *Akademichniy Ansambl Pisni i Tantsiu (m. Kyiv) [Academic Song and Dance Ensemble (Kyiv)]*. <https://dpsu.gov.ua/ua/structure/chastini-centralno-go-pidporiyadkuvannya/akademichniy-ansambl-pisni-i-tancyu-ukraini/> [in Ukrainian].
- Volyn State Academic Folk Choir. (n.d.). *Tantsi ta Vokalno-Khoreorafichni Kompozytsii [Dances and Vocal and Choreographic Compositions]*. <http://volynchoir.com.ua> [in Ukrainian].
- Zhyrov, O. (2007). *Rozvytok Ukrainskoi Narodnoi Khoreografii Mystetsko-Pedahohichnoi Spadshchyni ta Diialnosti K. Vasylenka (50-90 Roky XX st.) [Development of Ukrainian Folk Choreography in the Artistic and Pedagogical Heritage and Activity of K. Vasylenko (50-90 Years of the XX Century)]* [Abstract of PhD Dissertation, Zhytomyr Ivan Franko State University] [in Ukrainian].



УДК 792.83:793.31(477.87)
DOI: 10.31866/2616-7646.4.2.2021.249288

ОСОБЛИВОСТІ ПРОСТОРОВОЇ КОМПОЗИЦІЇ НАРОДНО-СЦЕНІЧНИХ ТАНЦІВ УКРАЇНЦІВ ЗАКАРПАТТЯ

Тимчула Андрій Васильович,

кандидат мистецтвознавства,
старший викладач,

Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,

<https://orcid.org/0000-0002-8287-6852>
tymchula_a@ukr.net

Яценко Ольга Леонідівна,

заслужена артистка України,
доцент кафедри,

Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,

<https://orcid.org/0000-0001-9809-4284>,
zhemchuzhna@ukr.net

Мета статті – виявити специфіку сценічних інтерпретацій фольклорних танців українців Закарпаття на основі аналізу просторової композиції народно-сценічних танців другої половини ХХ – початку ХХІ ст. **Методологія.** Застосовано методи структурного та формального аналізу просторової композиції хореографії народно-сценічних танців; типологічний метод спрямований на виявлення локальних особливостей традиційної танцювальної культури українців Закарпаття; порівняльний метод застосовано для зіставлення народних та народно-сценічних танців крізь призму поняття «формація» (за А. Джурческу). **Наукова новизна.** Проаналізовано специфіку сценічної інтерпретації традиційних танців українців Закарпаття крізь призму концепції «формацій» А. Джурческу. **Висновки.** Структурно-просторова композиція народно-сценічних танців українців Закарпаття побудована на специфічних мізансценах та «формаціях». Мізансцени в проаналізованих хореографічних композиціях («Дробойка», «Увиванець», «Дібровчанка», «Чинадійка», «Дубкани-скакани», «Березнянка», «Дуботанець», «Лісоруби», «Коломийка», «Водичанський скаканий», «Карпатське чудо-озеро», «Мараморощина квітуча») – це завершені сцени з гармонічною з художньо-естетичного погляду наявністю формацій в кожному танці. Характерними є регулярні зміни статичних та динамічних фігур. Зміни в мізансценах переважно відповідають музичному супроводу. В межах мізансцени наявні різноманітні складники формації – групування (від соло до численних групи – 16 та більше танцюристів); кількість (залежить від кількості танцюристів в ансамблі); гендерний склад учасників; геометрична конфігурація (малюнок) – переважають напівколо та замкнене коло, лінії; взаємоорієнтування танцюристів; спосіб зв'язку між танцюристами – руки схрещені попереду, за поясом та ін. Відмінності між проаналізованими хореографічними композиціями народних та народно-сценічних танців є наслідком індивідуального творчого бачення хореографа-постановника. Це помітно на рівні групування та кількості танцюристів, їхніх зв'язків, порядку використання обраних геометричних конфігурацій.

Ключові слова: фольклорний танець; народно-сценічний танець; просторова композиція танцю; українці Закарпаття.



ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ НАРОДНО- СЦЕНИЧЕСКИХ ТАНЦЕВ УКРАИНЦЕВ ЗАКАРПАТЬЯ

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

Яценко Ольга Леонидовна,
заслуженная артистка Украины,
доцент,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0001-9809-4284>,
zhemchuzhna@ukr.net

Цель статьи – выявить специфику сценических интерпретаций фольклорных танцев украинцев Закарпаття на основе анализа пространственной композиции народно-сценических танцев второй половины XX – начала XXI ст. **Методология.** Используются методы структурного и формального анализа пространственной композиции хореографии народно-сценических танцев; типологический метод направлен на выявление локальных особенностей традиционной танцевальной культуры украинцев Закарпаття; сравнительный метод применен для сопоставления народных и народно-сценических танцев через призму понятия «формация» (по А. Джурческу). **Научная новизна.** Проанализирована специфика сценической интерпретации традиционных танцев украинцев Закарпаття сквозь призму концепции «формаций» А. Джурческу. **Выводы.** Структурно-пространственная композиция народно-сценических танцев украинцев Закарпаття построена на специфических мизансценах и формациях. Мизансцены в проанализированных хореографических композициях («Дробойка», «Увиванец», «Ди-

PECULIARITIES OF SPATIAL COMPOSITION OF FOLK AND STAGE DANCES OF UKRAINIANS IN ZAKARPATTIA

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

Olha Yatsenko,
Honored Artist of Ukraine,
Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0001-9809-4284>,
zhemchuzhna@ukr.net

The purpose of the article is to reveal the stage interpretations' specifics of folklore dances of Ukrainians in Zakarpattia based on the analysis of the spatial composition of folk stage dances in the second half of the 20th – early 21st century. **Research methodology.** The methods of structural and formal analysis of the spatial composition of the folk stage dances' choreography were used; the typological method is aimed at identifying the local features of the traditional dance culture of Ukrainians in Zakarpattia; the comparative method is used to compare folk and folk stage dances through the prism of the concept of 'formation' (according to A. Giurchescu). **Scientific novelty.** The stage interpretation specificity of traditional dances of Ukrainians in Zakarpattia through the prism of the concept of 'formations' by A. Giurchescu is analyzed. **Conclusions.** The structural-spatial composition of folk-stage dances of the Ukrainians in Zakarpattia is built on specific mise-en-scenes and formations. Mise-en-scenes in the analyzed choreographic compositions ('Droboika', 'Uvyvanets', 'Dibrovchanka', 'Chynadiika', 'Dubkany-skakany', 'Bereznianka', 'Dubota-



бровчанка», «Чинадийка», «Дубканы-скаканы», «Березнянка», «Дуботанец», «Лесорубы», «Коломыйка», «Водычанский скаканий» «Карпатское чудо-озеро», «Мараморощина квитуча») – это завершённые сцены с гармоничным с художественно-эстетической точки зрения наличием формаций в каждом танце. Характерны регулярные изменения статических и динамических фигур. Изменения в мизансценах в основном соответствуют музыкальному сопровождению. В рамках мизансцены имеются различные составляющие формации – группировка (от соло до многочисленных групп – 16 и более танцоров), количество (зависит от количества танцоров в ансамбле), гендерный состав участников; геометрическая конфигурация (рисунок) – преобладают полукруг и замкнутый круг, линии; взаимоориентация танцоров, способ связи между танцорами – руки скрещены впереди, за поясом и др. Различия между проанализированными хореографическими композициями народных и народно-сценических танцев являются следствием индивидуального творческого видения хореографа-постановщика. Это заметно на уровне группирования и количества танцоров, их связей, порядка использования выбранных геометрических конфигураций.

Ключевые слова: фольклорный танец; народно-сценический танец; пространственная композиция танца; украинцы Закарпаття.

Актуальність теми дослідження. З позиції сучасної хореології хореографія розглядається як мистецтво створення танцю, його об'єднання з музичним супроводом у гармонійне художнє ціле.

Набутки світової практики хореографічного мистецтва в умовах міжкультурної взаємодії другої половини ХХ – початку ХХІ ст. посприяли поширенню багатьох танцювальних тенденцій, новаторських елементів сценічного руху, нестандартних засобів вираження та ін. Розвиваючись серед різноманіття хореографічних стилів, у специфічних історико-культурних умовах, народні танці українців Закарпаття завдяки творчості аматорських та професійних колективів, а головне – унікальному авторському баченню балетмейстерів-постановників, набули нової сценічної хореографічної форми.

nets', 'Lisoruby', 'Kolomyika', 'Vodychanskyi skakanyi', 'Karpatske chudo-ozero', 'Maramoroshchyna kvitucha') are completed scenes with harmonious formations in each dance from an artistic and aesthetic point of view. Regular changes of static and dynamic figures are characteristic. The changes in the mise-en-scène mostly correspond to the musical accompaniment. Within the framework of the mise-en-scène, there are various components of the formation – a grouping (from solo to numerous groups (16 or more dancers), the number (depending on the number of dancers in the ensemble), the gender composition of the participants; geometric configuration (drawing) – a semicircle and a vicious circle, lines predominate; mutual orientation of dancers, the way of communication between dancers – arms crossed in front, behind the belt, etc. The differences between the analyzed choreographic compositions of folk and folk-stage dances are a consequence of the individual creative vision of the choreographer-director. This is noticeable at the level of grouping and the number of dancers, their connections, order using the selected geometric configurations.

Keywords: folk dance; folk stage dance; spatial composition of the dance; Ukrainians of Zakarpattia.



Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення специфіки сценічної інтерпретації народного танцю бойків, лемків, долинян та гуцулів у контексті розвитку хореографічного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Аналіз останніх досліджень та публікацій засвідчив відсутність у доробку науковців мистецтвознавчих досліджень, присвячених виявленню особливостей народно-сценічних танців українців Закарпаття. Натомість більш ґрунтовно проаналізовано фольклорні танці лемків, бойків і гуцулів Прикарпаття та поставлені на їх основі сценічні хореографічні композиції. Окремі аспекти проблематики сценічного втілення народного танцю західного регіону України висвітлено у наукових працях О. Бігус (2016), О. Квецко (2015), Б. Стасько (2004), О. Фабрики-Процької (2019) та ін.

Мета статті – виявити специфіку сценічних інтерпретацій фольклорних танців українців Закарпаття на основі аналізу просторової композиції народно-сценічних танців другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. Сценічний простір у хореографічному мистецтві зазвичай визначається як певне місце (в приміщенні або простонеба), в умовах якого група танцюристів виконує танці, а глядач відділений від виконавців. Відповідно хореографія народно-сценічного танцю належить до категорії презентаційного танцю, на відміну від танцю партисипативного, специфіка якого полягає у відсутності реальної відмінності між танцюристом і глядачем.

У праці Д. Уільямса «Антропология та танець» наведено відмінності між структурованим семантичним простором, в якому відбуваються події, – внутрішнім простором – та використанням простору, що є внутрішнім стосовно системи знаку дії – він є внутрішньою формою. Дослідник наголошує, що «... простір виконання, в якому перебувають глядачі, танцюристи й театр, відділений від простору внутрішнього» (Williams, 2004, p. 226). Тобто, простір, в якому відбувається хореографічна постановка, відділений від шаблонів просторових шляхів та рухів танцюристів – безпосередньо від самого танцю. Таким чином, внутрішній простір форми конкретного танцю може бути відтворений в різних просторових театральних просторах.

За А. Іберсфельд, сценічний простір – це місце «конкретного театру», що розуміється як діяльність, що відбувається в космосі. Натомість сценічне місце – це обмежена та ізольована частина простору, місце, де відбувається дія. Це конкретний простір, в якому «... існують відносини між тілами танцюристів і в якому також можна знайти розвиток фізичної активності, танців, спокушання та боротьби» (Ibersfeld, 1982, p. 119). Дослідниця наголошує, що місце сцени попередньо кодується залежно від сценічних звичок певного періоду.

Сцена, як специфічний майданчик мистецтва або конкретне місце, має визначену структуру, що формує спосіб презентації танцю, відповідно позиціонується деякими дослідниками як своєрідна «модель події» (як театр, стадіон та церква) або рамка живописного твору, що тісно пов'язана зі змістом та є частиною композиції (Arnheim, 1988, p. 244). Так, на думку Р. Арнхейма, сцена (рамка) – це основа, на якій будується композиція, саме вона визначає зміст та межі роботи та є необхідною частиною композицій, що визначає центр рівноваги й просторове положення всіх елементів хореографічної картини (Arnheim, 1988, p. 87).



Зазвичай хореографи народно-сценічного танцю використовують принцип відкритої прямокутної сцени, тоді як створення нових творів послідовниками Р. Лабана передбачає складання різних сценічних планів (Laban, 2011). Відомий словацький хореограф Ш. Носаль, описуючи різноманітні типи сцени, акцентує увагу на тому, що передусім сценічний простір асоціюється зі звичайною сценою, обмеженою з трьох боків та відкритою з одного боку для глядача, так званим театром просценіуму (Nosal, 1984, р. 50). У праці «Хореографія народного танцю» він наголошує, що вся сценічна зона з точки зору аудиторії може бути поділена на активні або менш активні точки, лінії та поверхні (Nosal, 1984, pp. 50-52).

Враховуючи геометричні та динамічні властивості простору, Р. Арнхейм підкреслює важливість центральної точки, яку він описує як «фокус енергії, що спрямовує вектори» на навколишнє середовище і є місцем, в якому вектори здаються концентричними (Arnheim, 1988, р. 28). У. Клайн наголошує на динамічних процесах (крещендо та демінуендо), що в хореографічних термінах пов'язані з просторовою композицією і належать до динаміки змін малюнківції, що призводять до зміни центру рівноваги (цей принцип, з огляду на кількість учасників на сцені, відстань між ними та інші аспекти, є надзвичайно важливим) (Klajn, 1995, р. 147).

Сценічний простір як зовнішній простір із власними межами, активними точками та векторами, що спрямовані в центральну точку, впливає на внутрішню структуру хореографії народно-сценічного танцю, що складається з візуальних елементів.

Внутрішній простір – це просторова галузь конкретної хореографії, поняття, що безпосередньо пов'язане з концепцією просторової композиції. Поняття «формування» та «положення в просторі» позиціонуються теоретиками та практиками народно-сценічного танцю як складники морфології танцю. Наприклад, А. Джурческу визначає положення у просторі як систему з чотирма складниками – групуванням, кількістю, формою та взаємним орієнтуванням тіл, що розглядаються під загальним терміном «формація» (Giurchescu & Bloland, 1995, р. 83).

Також «формацію танцю» можна розглядати як систему, що включає шість параметрів:

- кількість танцюристів;
- групування танцюристів;
- гендерна приналежність виконавців (чоловічий, жіночий, змішаний склад в хореографічній композиції);
- форма або геометрична конфігурація формації (малюнок): коло, півколо, лінія та ін.;
- взаємоорієнтування танцюристів – обличчям один до одного, спиною один до одного, боком один до одного та ін.;
- зв'язок між танцюристами: виконавці тримаються за руки, схрестивши їх попереду, за спиною та ін.

На основі аналізу найвідоміших фольклорних танців бойків («Феся», «Кочан», «Вививанець», «Вівчарські коломийки», «Волосянські співані», «Обертаний»), лемків («Ровна», «Коломийка», «Обертак», «Лемківський танець», «Карічка», «Дупак», «Обертак», «Потряска», «Круглий», «Гусій танець», «Крижованець», «Мотаний танець або танець без кінця», «Качки», «Мости» «На собітку»), гуцулів («Рівна», «Висока», «Трясунка», «Голуб», «Півторак», «Чабан», «Гребінець», «Зірниця», «Цebra», «Гуцулка», «Аркан»), та долинян («Увиванець», «Людська сколомийка»,



«Меньосоньтанець») виявлено, що традиційні танці українців Закарпаття виконуються в формації, що переважно лишається незмінною протягом усього танцю.

Натомість мистецтвознавчий аналіз хореографічних композицій народно-сценічних танців українців Закарпаття, а саме: «Увиванець» та «Дубкани-скакани» (балетмейстер В. Ангаров, 1946 р.); «Березнянка» (балетмейстер П. Вірський та К. Балог, 1964 р.); «Дуботанець» (балетмейстер І. Попович), «Лісоруби» (балетмейстер Й. Волошук, обробка І. Поповича), «Коломийка» (балетмейстер М. Роматов, 1968–1969 рр.), «Карпатське чудо-озеро» (постановка І. Пастеляка, І. Шевцової, М. Шютіва, Є. Бабяк, О. Хижун, 2016 р.), «Дробойка», «Дібровчанка» (авторська хореографія К. Балог, постановка І. Пастеляка), «Чинадійка» (авторська хореографія К. Балог, постановка Ж. Короловича), «Мараморощина квітуча» та «Водичанський скаканий» (авторська хореографія Й. Волощука, постановка М. Герман) дає підстави стверджувати, що в хореографії народно-сценічних танців відбуваються постійні зміни різних складників формації, оскільки ці твори поставлені балетмейстерами, в них багато змінних параметрів.

Характерними для танцювальної культури українців Закарпаття є: замкнута кругова фігура (танцюристи кладуть руки на плечі один одному або схрещують їх за спиною); фігури, що побудовані з кількох кіл концентрично (у центрі кола – соліст або пара); композиційні особливості лемківського народного танцю характеризуються різноманітним складанням фігур та використанням повторень, а також поперечними лініями малюнка танців. Серед найбільш поширених у народній хореографічній культурі гуцулів фігур – «коло», «ряд», «зірниця», «хрещик», «букет», «корито».

Загальною рисою танців гуцулів, бойків та лемків є рух колом та за похідними від кола побудовами; численні притупи; рухи направлені не лише вперед, а в сторони та до центра кола. Крім вступу до танцю («розводити танець»), де танцюристи-чоловіки виконують здебільшого притупи та кругові рухи, у гуцулів виконуються колективно стрибки за командою керівника, а в бойків та лемків – стрибки окремих танцюристів. У двофігурних структурах танців основною вважається друга фігура, а в трифігурних – центральна. У деяких танцях танцюрист чи пара танцюристів після соло у центрі кола сходять з майданчика.

У хореографії зміни малюнків, угруповань (фігур) є найбільш очевидними, оскільки відбуваються у певний час, з певною динамікою. Кожна фігура має власну тривалість та власні, так звані, перехідні моменти, що починають та завершують її. Це створює певний ритм із чергуванням статичних та динамічних сегментів. Статичні сегменти прагнуть фіксованих утворень, а динамічні – генерують перехідні моменти, в яких траєкторії відіграють вирішальну роль. Малюнок, траєкторія у танцях – синонім лінії в образотворчому мистецтві (крапка, що рухається у просторі та може варіюватися за шириною, довжиною, спрямуванням), простежується на макро- та мікрорівнях: переміщення на макрорівнях поєднують дві сцени або мізансцени, а переміщення на мікрорівнях відбуваються на рівні однієї фігури.

Звертаючись до терміна «мізансцена» в контексті народно-сценічного танцю, наголосимо, що він нерідко використовується в різноманітних наукових працях, предметом дослідження яких є хореографія сучасного або класичного танцю. Враховуючи специфіку використання поняття мізансцена в театральному та кіномистецтві, воно є надзвичайно доречним у контексті аналізу просторового



виміру хореографії народно-сценічного танцю. У цьому разі можемо визначити його як гармонічне з художньо-естетичної точки зору розміщення окремих закінчених сцен, що відбуваються у певний момент на сцені разом із розміщенням інших візуальних елементів, як-от костюми, освітлення, реквізит та інші елементи сценографії.

Відповідно зміни мізансцени створюють порядок у часі, що є не просто суб'єктивним та довільним (Arnheim, 1988, р. 242). Зміни мізансцени змінюють центр рівноваги, а перехід між двома різними центрами, на думку Р. Арнхейма, якщо він поєднаний з попередньою та/або наступною структурою, має сенсове навантаження (Arnheim, 1988, р. 243).

Аналізуючи народні танці українців Закарпаття, можемо зазначити, що вони були функціонально визначені ритуальним контекстом та його значенням. Саме у танцювальній культурі бойків, лемків, долинян та гуцулів найбільше збереглися дохристиянські елементи – у хореографічній лексиці наявні яскраві язичницькі ритуали, зокрема, хореографічна будова – фігура «коло», яку передусім робили для посилення виголошених у текстах танечних пісень побажань ритуалом магічного танцювального руху колом, у напрямку за сонцем. На думку багатьох дослідників, танцювання колом в календарній обрядовості українців Закарпаття є символом циклічності моделі часу – нескінченного руху сонця небосхилом, колообігу природи, а традиційне використання його у родинній (весільній) обрядовості пов'язують із віруванням у магічні сили давнього оберега – кола, а триразове виконання, тобто рух колом тричі (функційно-семантичний троїстий зв'язок) походить від дохристиянських ритуалів та культів – троїсте Боже начало спостерігається ще в язичницьких віруваннях давніх слов'ян (наприклад, Триглав як божественний принцип триєдності світу; троїстість богів Перуна, Сварога та Світовида; символізм трьох сфер буття).

Свята календарного циклу, а відтак і притаманні кожному святу особливі ритуали, прикмети та обряди (відповідно до смислового навантаження), а також релігійні обряди, танці, пісні та заклинання, які їх супроводжували, залежали насамперед від особливостей моральної, духовної та традиційної господарської культури кожної етнографічної групи.

У народно-сценічному танці структура танцю має соціальну конотацію. Отже, інтерпретація фольклорного танцю – це не лише зовнішні зміни, а й трансформація його функцій. На відміну від функціонального взаємозв'язку елементів у традиційному танці, формації та мізансцени в хореографії народно-сценічного танцю виконують передусім естетичну функцію.

Сучасні балетмейстери шляхом поєднання кількох елементів різних рухів відповідно до жанрових або стильових особливостей, образно-тематичного розвитку танцю та локальних особливостей хореографічної лексики українців Закарпаття в залежності від районування урізноманітнюють та увиразнюють, такі рухи і кроки, як вихиляси, тропітка, крутитися, оборотів крок, гайдук, дрібушечки, підківки, потряска, рівна або низька погорянка, приставний крок вперед та назад, плетена доріжка з перекиданням ніг, припадання з підскоком і викиданням попеременно ніг, синкоповані комбіновані ходи на каблук та ін. (Василенко, 1997, с. 173), що дає можливість створювати складні характери та образи для відтворення. Різнома-



ніття формацій народних танцях українців Закарпаття надає великі можливості для інтерпретування їхньої хореографії, зокрема, у її просторовому вимірі.

Наукова новизна. Проаналізовано специфіку сценічної інтерпретації традиційних танців українців Закарпаття крізь призму концепції «формацій» А. Джурчеську.

Висновки. Структурно-просторова композиція народно-сценічних танців українців Закарпаття побудована на специфічних мізансценах та «формаціях». Мізансцени в проаналізованих хореографічних композиціях («Дробойка», «Увиванець», «Дібровчанка», «Чинадійка», «Дубкани-скакани», «Березнянка», «Дуботанець», «Лісоруби», «Коломийка», «Водичанський скаканий», «Карпатське чудо-озеро», «Мараморощина квітуча») – це завершені сцени з гармонічною з художньо-естетичного погляду наявністю формацій у кожному танці. Характерними є регулярні зміни статичних та динамічних фігур. Зміни в мізансценах переважно відповідають музичному супроводу. В межах мізансцени наявні різноманітні складники формації – групування (від соло до численних групи – 16 та більше танцюристів); кількість (залежить від кількості танцюристів в ансамблі); гендерний склад учасників; геометрична конфігурація (малюнок) – переважають напівколо та замкнене коло, лінії; взаємоорієнтування танцюристів; спосіб зв'язку між танцюристами – руки схрещені попереду, за поясом та ін. Відмінності між проаналізованими хореографічними композиціями народних та народно-сценічних танців є наслідком індивідуального творчого бачення хореографа-постановника. Це помітно на рівні групування та кількості танцюристів, їхніх зв'язків, порядку використання обраних геометричних конфігурацій.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бігус, О. О. (2016). *Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону*. Видавництво Ліра-К.
- Василенко, К. Ю. (1997). *Український танець*. ІПК ПК.
- Квецко, О. Я. (2015). Бойківський танець в контексті розвитку українського народно-сценічного танцю. *Молодий вчений*, 12(27, ч. 4), 54-57.
- Стасько, Б. (2004). *Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини*. Лілея-НВ.
- Фабрика-Процька, О. Р. (2019). Виконавська діяльність народного ансамблю пісні і танцю «Лемковина» у контексті розвитку українського народнопісенного мистецтва (до 50-річного ювілею). В Л. І. Горіна (Ред.), *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність* (с. 114-122). Волинські обереги.
- Arnheim, R. (1988). *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*. University of California Press.
- Giurchescu, A., & Boland, S. (1995). *Romanian traditional dance: A contextual and structural approach*. Wild Flower Press.
- Ibersfeld, A. (1982). *Čitanje pozorišta (Zodijak br. 55)*. Vuk Karadžić.
- Klajn, H. (1995). *Osnovni Problemi Režije* (3-e izd.). Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Laban, R. (2011). *The mastery of movement* (L. Ullmann, Ed.; 4th ed.). Dance Books.
- Nosál, Š. (1984). *Choreografia Ludového Tanca*. Slovenské Pedagogické Nakladateľstvo.
- Williams, D. (2004). *Anthropology and the Dance: Ten lectures* (2nd ed.). University of Illinois Press.



REFERENCES

- Arnheim, R. (1988). *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*. University of California Press.
- Bihus, O. (2016). *Narodno-Stsenichna Khoreohrafiia Prykarpatskoho Rehionu [Folk-Stage Choreography of the Prykarpattia Region]*. Lira-K [in Ukrainian].
- Fabryka-Protska, O. (2019). Vykonavska Diialnist Narodnoho Ansambliu Pisni i Tantsiu "Lemkovyna" u Konteksti Rozvytku Ukrainskoho Narodnopisenneho Mystetstva (do 50-richnoho Yuvileiu) [Performing Activity of the Folk Song and Dance Ensemble "Lemkovyna" in the Context of the Development of Ukrainian Folk Song Art (to the 50th Anniversary)]. In L. Horina (Ed.), *Aktualni Problemy Narodno-Instrumentalnoho Vykonavstva v Ukraini: Istoriia i Suchasnist [Actual Problems of Folk Instrumental Performance in Ukraine: History and Modernity]* (pp. 114-122). Volyncki oberehy [in Ukrainian].
- Giurchescu, A., & Bloland, S. (1995). *Romanian Traditional Dance: A Contextual and Structural Approach*. Wild Flower Press.
- Ibersfeld, A. (1982). *Čitanje Pozorišta (Zodijak br. 55) [Reading Theater (Zodiac no. 55)]*. Vuk Karadžić [in Serbian].
- Klajn, H. (1995). *Osnovni Problemi Režije [Basic Problems of Directing]* (3rd ed.). University of Arts in Belgrade [in Serbian].
- Kvetsko, O. Ya. (2015). Boikivskiy Tanets v Konteksti Rozvytku Ukrainskoho Narodno-Stsenichnoho Tantsiu [Boyko's Dance in the Context of Ukrainian Folk Stage Dance]. *Molodyi Vchenyi [Young Scientist]*, 12(27, 4), 54-57 [in Ukrainian].
- Laban, R. (2011). *The Mastery of Movement* (L. Ullmann, Ed.; 4th ed.). Dance Books.
- Nosál, Š. (1984). *Choreografia Ludového Tanca [Folk Dance Choreography]*. Slovenské pedagogické nakladateľstvo [in Slovak].
- Stasko, B. (2004). *Khoreografichne Mystetstvo Ivano-Frankivshchyny [Choreographic Art of Ivano-Frankivsk Region]*. Lileia-NV [in Ukrainian].
- Vasylenko, K. (1997). *Ukrainskyi Tanets [Ukrainian Dance]*. IPK PK [in Ukrainian].
- Williams, D. (2004). *Antropology and the Dance: Ten Lectures* (2nd ed). University of Illinois Press.

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ
ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА
СУЧАСНОСТІ**

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОСТИ**

**CURRENT PROBLEMS OF CONTEMPORARY
CHOREOGRAPHIC ART**





УДК 7.09:7.038.6]:821.161.1(477)Гоголь
DOI: 10.31866/2616-7646.4.2.2021.249291

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРІВ МИКОЛИ ГОГОЛЯ

Гресь Олександра Ігорівна,

викладач,

Київський національний університет культури і мистецтв,

Київ, Україна,

<https://orcid.org/0000-0001-6495-9681>,

gresaalexandra1990@gmail.com

Сорока Марина Василівна,

кандидат мистецтвознавства, старший викладач,

Київський національний університет культури і мистецтв,

Київ, Україна,

<https://orcid.org/0000-0002-0509-8508>,

mvsoroka@gmail.com

Мета статті – виявити особливості інтерпретації творів М. Гоголя в різних видах мистецтва крізь призму закладених у цих творах ознак постмодернізму. **Методологія.** Застосовано методи аналізу та синтезу, дедуктивний та компаративний методи. **Наукова новизна.** Вперше розглянуто рецепції літературного доробку М. Гоголя в сучасному сценічному мистецтві в оптиці елементів постмодерністської естетики, закладених у літературних творах письменника. **Висновки.** Запорукою успішної рецепції творів М. Гоголя в сучасному мистецькому просторі стали закладені в них окремі постмодерністичні риси (принцип гри в розгортанні твору, самоцінність форми висловлення, номадизм, іронія, деконструкція побуту, розуміння тілесності як концепту не тотожного тілу та ін.). У перші два десятиліття ХХІ ст. склалась своєрідна «гоголь-індустрія» (Т. Гундорова), що характеризується численними інтерпретаціями гоголівських тем, сюжетів, образів. Постмодерністські художні підходи передбачають виключення автора з мистецького «ланцюжка» («смерть автора»), коли інтерпретатор, використовуючи текст письменника, відкриває в ньому нові сенси, що не були задумані автором. До таких творів належать опера «Ніс» режисера К. Серебреннікова, насичена фантасмагоричними наративними та сценографічними рішеннями; балет «Ніч перед Різдом» Є. Станковича у постановці В. Литвинова, якому притаманні цитування, пастиш, іронія, стилістична еkleктика; балет «Вій» О. Родіна хореографа Р. Поклітару, де присутні модерністські психоаналітичні та постмодерністські деконструкційні прийоми, «вихід за межі» літературної основи, введення нових героїв та сенсів. Постмодерністські риси, закладені у твори М. Гоголя, актуалізувалися наприкінці ХХ – у перші два десятиліття ХХІ століття й розширили діапазон рецепцій творів М. Гоголя в різних видах мистецтва.

Ключові слова: інтерпретація; Микола Гоголь; постмодерністське мистецтво; балет; театр.



ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НИКОЛАЯ ГОГОЛЯ

Гресь Александра Игоревна,
преподаватель,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0001-6495-9681>,
gresalexandra1990@gmail.com

Сорока Марина Васильевна,
кандидат искусствоведения, старший
преподаватель,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0002-0509-8508>,
mvsoroka@gmail.com

Цель статьи – выявить особенности интерпретации произведений Гоголя в различных видах искусства сквозь призму заложенных в этих произведениях признаков постмодернизма. **Методология.** Применены методы анализа и синтеза, дедуктивные и компаративные методы. **Научная новизна.** Впервые рассмотрены рецепции литературного наследия Н. Гоголя в современном сценическом искусстве в оптике элементов постмодернистской эстетики, заложенных в литературных произведениях писателя. **Выводы.** Залогом успешной рецепции произведений Гоголя в современном художественном пространстве стали заложенные в них отдельные постмодернистические черты (принцип игры в развертывании произведения, самоценность формы выражения, номадизм, ирония, деконструкция быта, понимание телесности как концепта не тождественного телу и др.). В первые два десятилетия XXI в. сложилась своеобразная «гоголь-индустрия» (Т. Гундорова), характеризующаяся многочисленными интерпретациями гоголевских тем, сюжетов, образов. Постмодернистские художественные подходы предполагают исключение автора из художественной «цепи» («смерть авто-

POST-MODERN INTERPRETATIONS OF NIKOLAI GOGOL'S WORKS

Oleksandra Hres,
Lecturer,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0001-6495-9681>
gresalexandra1990@gmail.com

Maryna Soroka,
PhD in Art Studies,
Senior Lecturer,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-0509-8508>,
mvsoroka@gmail.com

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the interpretation of Gogol's works in different types of art through the prism of the postmodernism signs embedded in these works. **Research methodology.** Methods of analysis and synthesis, deductive and comparative methods are used. **Scientific novelty.** For the first time, the receptions of Gogol's literary work in modern stage art, in the optics of the postmodern aesthetics' elements embedded in the literary works of the writer, are considered. **Conclusions.** The key to the successful reception of Gogol's works in the modern art space were certain postmodernist features (the principle of play in the development of the work, the self-worth of expression, nomadism, irony, deconstruction of life, understanding of corporeality as a concept of not identical body, etc.). In the first two decades of the 21st century. A kind of 'Gogol industry' (T. Hundorova) developed, characterized by numerous interpretations of Gogol themes, plots, images. Postmodern artistic approaches suggest the exclusion of the author from the artistic 'chain' ('death of the author'), when the interpreter, using the writer's text, opens new meanings in it that the author did not conceive. Such works include the



ра»), когда интерпретатор, используя текст писателя, открывает в нем новые смыслы, не задуманные автором. К таким произведениям относим оперу «Нос» режиссера К. Серебренникова, насыщенную фантазмагорическими нарративными и сценографическими рощениями; балет «Ночь перед Рождеством» Е. Станковича в постановке В. Литвинова, которому присущи цитирование, пастиш, ирония, стилистическая эклектика; балет «Вий» А. Родина хореографа Р. Поклитару, где присутствуют модернистские психоаналитические и постмодернистские деконструкционные приемы, «выход за границы» литературной основы, введение новых героев и смыслов. Постмодернистские черты, заложенные в произведениях Н. Гоголя, актуализировались в конце XX – в первые два десятилетия XXI века и расширили диапазон рецепций произведений Н. Гоголя в различных видах искусства.

Ключевые слова: интерпретация; Николай Гоголь; постмодернистское искусство; балет; театр.

opera ‘Nose’ directed by K. Serebrennikov, full of phantasmagoric narrative and scenographic solutions; ballet ‘The Night Before Christmas’ by E. Stankovich directed by V. Litvinov, which is characterized by quotations, pastiche, irony, stylistic eclecticism; O. Rodin’s ballet ‘Vii’ by choreographer R. Poclitaru, which features modernist psychoanalytic and postmodernist deconstruction techniques, ‘going beyond’ the literary basis, the introduction of new characters and meanings. Postmodernist features embedded in the works of M. Gogol became relevant in the late twentieth – in the first two decades of the 21st century, expanded the range of receptions of works by M. Gogol in various arts.

Keywords: interpretation; Nikolai Gogol; postmodern art; ballet; theatre.

Актуальність теми дослідження. У сучасному мистецькому дискурсі літературний доробок Миколи Гоголя актуалізовано як такий, що містить постмодерністські риси. Попри те, що творчість письменника традиційно розглядали як реалістичну, пов’язану з певним етапом суспільного розвитку, в ній можна знайти ознаки інших художньо-стильових напрямів, притаманних наступним епохам. Виявлення постмодерністських рис у сучасних мистецьких інтерпретаціях доробку М. Гоголя з урахуванням постмодерністських елементів, закладених в його літературних творах, є досить актуальним.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В останні роки активно розробляється проблема постмодерністських рис у літературних творах М. Гоголя. Ім’я письменника набуло стійкої асоціації з новітнім сценічним мистецтвом (наприклад, традиційно в Україні від 2007 року проводиться «Гоголь-фест» – фестиваль актуального сучасного театрального, музичного, перформативного, хореографічного, кіно-мистецтва). Серед дослідників, що звертаються до постмодерністської оптики аналізу творчості Гоголя, – В. Александров (2009), Н. Бедзір (2010), Т. Гундорова (2013).

Можна виявити значний масив наукових та публіцистичних (рецензії) праць, присвячених інтерпретаціям творів М. Гоголя в естетиці постмодернізму в різних видах мистецтва: в оперному – О. Алдашева (2021), в кінематографі – Н. Гашева (2015), Л. Щеглова, Н. Саєнко (2019) та ін., хореографічному – А. Архипова (2019), О. Гресь (2016, 2020), В. Зінченко (2019), О. Станішевський (2003), О. Чепалов (2019) та ін.



Комплексного розгляду проблеми постмодерністської інтерпретації творів М. Гоголя в різних видах мистецтва проведено не було.

Мета статті – виявити особливості інтерпретації творів М. Гоголя в різних видах мистецтва крізь призму закладених в цих творах ознак постмодернізму.

Виклад основного матеріалу. Образний світ творів Миколи Гоголя сьогодні виступає не лише джерелом численних мистецьких інтерпретацій, а й своєрідним образним світом, що набув в українській культурі символічного характеру. Рецепція гоголівських текстів в різних видах мистецтва (літературному, театральному, образотворчому, хореографічному, кінематографічному та ін.) розширює репертуар, відкриває нові семантичні пласти першоджерела та ін. Унікальна природа творів М. Гоголя дозволяє говорити про безліч можливих смислових інтерпретацій – вербальних та невербальних. Образи Вія, Тараса Бульби, Хлестакова, Солохи, Плюшкіна та багатьох інших діють як в межах інтерпретацій творів, так і поза межами гоголівського контексту, що говорить про набуття ними стійких символічних ознак. Для хореографічного мистецтва, консервативного за своєю природою, наявність широко відомої основи для балетмейстерської інтерпретації (сюжету, образу чи системи образів, конкретного літературного твору та ін.), часто стає запорукою успіху вистави, адже глядачеві не потрібно додатково опановувати детальний зміст того, що відбувається на сцені. З'являється зацікавленість власне мистецьким прочитанням, також створюється ситуація обізнаності глядачів, що розширює інтерпретаційні можливості режисерів драматичного та оперного театрів, балетмейстерів, дозволяє вільніше пропонувати нетрадиційні трактування.

Творчість М. Гоголя поєднує містику та конкретні явища, містить риси, що стали типовими в майбутньому, як-от ігровий принцип побудови сюжету, критика логоцентризму, самоцінність форми викладення, а не змісту, часом – алогічність розгортання твору та ін. За В. Александровим, який досліджував літературний доробок М. Гоголя в оптиці постмодернізму, письменникові притаманний номадологічний принцип побудови твору – «... спосіб випадкового, ненаправленого кочівництва, що не має ніякої мети, крім мети підтримки існування. У Гоголя номадизм – це умова життя твору, спосіб існування героя, змістом якого є спілкування з народженими фантазією автора химерними монстрами... Цей принцип є... причиною певної нелогічності, свого роду “концептуальної непослідовності”» (Александров, 2009, с. 9).

Відомий культуролог та філолог Т. Гундорова вводить поняття «гоголь-індустрія» на означення ситуації, яка склалася в «сучасному полі культурного виробництва», де відбувається постійне «продукування» та «репродукування» гоголівських тем, сюжетів, образів (Гундорова, 2013, с. 334). Попри те, що дослідниця вживає термін з негативним відтінком, адже індустрія передбачає тиражування, часто відсутність креативних підходів, штампування, вироблення продукту за певним кліше, вона з глибокою повагою ставиться до творчості письменника як самоцінного феномену та джерела мистецьких інтерпретацій.

Науковці Л. Щеглова та Н. Саєнко, аналізуючи кінематографічні рецепції, обґрунтовують вживання терміна «Гоголь-світ» на означення «чарівно-магічно-злитого» середовища, що складають гоголівські твори, переплітаючись та утворюючи «єдиний семіотичний всесвіт» (Щеглова & Саєнко, 2019, с. 117). Також дослідниці зазначають, що в самого Гоголя кожен персонаж являє собою «світ-ім'я: світ-Ко-



робочка чи світ-Собакевич» (Щеглова & Саенко, 2019, с. 114). До того ж, на підтримку постмодерністського тренду, образи створюються не психологічно, а тілесно-пластично, сценографічно.

Твори Миколи Гоголя постійно цитуються як у повсякденному житті, так і в літературній творчості; його сюжети та образи стають джерелом алюзій та ремінісценцій, його текстам постійно надають нового значення в різних видах мистецтва. Але слід зауважити, що від класичного прочитання творів Гоголя митці поступово перейшли до психоаналітичного, властивого модерністському та постмодерністському мистецтву. До того ж і класичні, і модерністські, і постмодерністські елементи можуть співіснувати в межах одного твору. Л. Щеглова та Н. Саенко називають письменника «віддаленим попередником постмодерністських практик» (Щеглова & Саенко, 2019, с. 113), оскільки в його творах присутні риси, актуалізовані в постмодерністському мистецькому дискурсі, а саме: іронія, деконструкція побуту, розуміння тілесності як концепту не тотожного тілу та ін.

Іронічний, бурлескно-травестійний стиль, властивий постмодерністській сценічній естетиці, проявився у втіленні творів М. Гоголя як у драматичному, так і в оперному та балетному театрі.

Наприкінці жовтня 2021 року в Баварській опері відбулася прем'єра опери Д. Шостаковича «Ніс» за однойменною сатиричною повістю М. Гоголя в постановці К. Сребреннікова. На сцені розгортається театр абсурду. За висловом режисера, «... це не історія про ніс та його відсутність – це історія про те, як людина виявляє, що вона – зовсім інша. Вона втрачає саму себе й намагається знайти себе в цьому божевільному місті. Її душа сповнена страху, який, як мені здається, частина іншого, глибокого: звичайного життя в системі великого страху» (Алдашева, 2021). У виставі змальовано сюрреалістичне суспільство, використано прийом гротеску, викривлення видимої реальності, порушено проблеми втрати людської ідентичності, межі між нормальним та ненормальним. За режисерськими та сценографічними рішеннями виставу можна розглядати як показово постмодерністичн.

Упродовж багатьох десятиліть літературні твори ставали джерелом, першоосновою балетних вистав. Особливої актуальності цей зв'язок балетного театру та літератури набув у часи панування хореодром (1930–1950-і рр. в СРСР). Однак такий літературоцентризм поступово витісняється деконструктивними тенденціями, властивими постмодерністській естетиці. Популярними в мистецтві стали твори «за мотивами», що дозволяє вести діалог не лише з літературним першоджерелом, а й з феноменами інших мистецтв та сфер діяльності людини (ігрова культура, медіа та ін.).

Риси постмодернізму присутні в балетній інтерпретації творів М. Гоголя «Ніч перед Різдвом» (музика Є. Станковича, хореографія В. Литвинова), серед яких цитування, пастиш, іронія, стилістична еkleктика та ін. Підзаголовок балету «балет-пастичіо» («паштет») свідчить про постмодерністські підходи композитора до створення партитури, де змішані різні стилі. Є. Станкович у прагненні якнайточніше відбити в музиці лібрето В. Литвинова та О. Белінського створив етнографічно забарвлені сцени з сільського життя під час розваг на Різдво з елементами щедрівок, колядок, народної гри «Коза». Також було реалізовано фантастичні сцени польоту Вакули до цариці, образи зірок, місяця, нечистої сили та ін. Іронічність та гротескність багатьох образів свідчить про постмодерністську оптику як



композитора, так і балетмейстера. В. Литвинов вводить до вистави танці зірок, сольну партію Місяця. Стильовий мікс загальновідомих музичних тем, танцювальних мотивів («Щедрик», «Радуйся, земле», «Танго», «Ріо-Ріта», «Розамунда» та ін.) зумовив постмодерністсько-експериментальний підхід В. Литвинова до хореографічних рішень, що було новаторством для українського балетного театру. До того ж комедійний жанр, що нечасто трапляється в балеті, диктував залучення не лише класичних канонів створення двохактної вистави. Також постановник і сценограф застосували прийоми кіно, що набули популярності в постмодерністській сценічній практиці в драматичних, оперних, балетних виставах, як-от стоп-кадр, напливи, монтаж та ін. (Станішевський, 2003, с. 330-333).

Значно далі пішов у «прочитанні» твору М. Гоголя «Вій» Радуга Поклітару, художній керівник та балетмейстер «Київ модерн-балету», створивши однойменну балетну виставу (композитор Олександр Родін, відео контент Ольга Нікітіна, художник костюмів Дмитро Курята, художниця зі світла Олена Антохіна та ін.). Актуальність та наближеність до сучасності в постановці «Вія» Р. Поклітару підкреслює відомий театральний критик О. Чепалов (2019), наголошуючи на виході балетмейстера за межі гоголівського сюжету: «...Хома Брут (хоча й бурсак, але не відлюдний монах) стає сучасником хлопців та дівчат, які “відриваються” на сучасній молодіжній вечірці. Тож цілком можливо, що Хома Брут має свою дівчину... Поклітару її вигадав поза сюжетом Миколи Гоголя».

А. Азарова називає «Вій» Поклітару «новим провокаційним експериментом» (Azarova, 2020). Авторка захоплюється здатністю команди балетмейстера вражати сучасним несподіваним поглядом на культові сюжети, виходити за межі, «надаючи новий поворот традиційному сенсу, не перекручуючи нитку оповіді». Поєднуючи модерністські психоаналітичні та постмодерністські деконструкційні підходи, Р. Поклітару вчиняє як «великий містифікатор» та філософ, використовуючи «темних демонів і міфологічні архетипи, щоб ближче поглянути на наше внутрішнє «я» (Azarova, 2020).

До тлумачення авторської концепції балетмейстера, яка виходить за межі літературного твору, вдається рецензентка В. Зінченко (2019), акцентуючи на майстерності Поклітару актуально інтерпретувати зміст класичних творів, вводячи, наприклад, нові образи (Василина, дівчина Хоми), філософсько-містично трактуючи образ Сотника, подаючи еротичні сцени Панночки із ним, розкриваючи незадоволення Хоми власним існуванням, що призводить до глибокої депресії та боротьби з власною душею та ін.

Всі рецензенти відмічають магічність та органічність відеоконтенту Ольги Нікітіної. Балетмейстер використовує новітні для українського глядача сценографічні засоби, що також підкреслюють дистанціювання від класичного ставлення до декораційного оформлення як тла для розгортання дії, допоміжний елемент інтегрування глядачів в історико-культурну ситуацію, емоційну атмосферу. Тут великий прозорий куб (А. Архипова (2019) називає його «магічний нащадок Чорного Квадрата Малевича»), на який проєктується графіка та 3D-мапінг, стає повноцінним персонажем балету, багато разів упродовж вистави перетворюючись то на спальню, то на місячне небо, створюючи ілюзію польоту, то на сарай, то на церкву, то на нічний клуб, то на в'язницю.



Постмодерністські риси, закладені у твори М. Гоголя, актуалізувалися наприкінці ХХ – у перші два десятиліття ХХІ століття й розширили діапазон рецепцій творів М. Гоголя в різних видах мистецтва.

Висновки. Запорукою успішної рецепції творів М. Гоголя в сучасному мистецькому просторі стали закладені в них окремі постмодерністичні риси (принцип гри у розгортанні твору, самоцінність форми висловлення, номадизм, іронія, деконструкція побуту, розуміння тілесності як концепту не тотожного тілу та ін.). У перші два десятиліття ХХІ ст. склалась своєрідна «гоголь-індустрія» (Т. Гундорова), що характеризується численними інтерпретаціями гоголівських тем, сюжетів, образів.

Постмодерністські художні підходи передбачають виключення автора з мистецького «ланцюжка» («смерть автора»), коли інтерпретатор, використовуючи текст письменника, відкриває в ньому нові сенси, що не були задумані автором. До таких творів належать опера «Ніс» режисера К. Серебреннікова, насичена фантасмагоричними наративними та сценографічними рішеннями; балет «Ніч перед Різдом» Є. Станковича в постановці В. Литвинова, якому притаманні цитування, пастиш, іронія, стилістична еkleктика; балет «Вій» О. Родіна хореографа Р. Поклітару, де присутні модерністські психоаналітичні та постмодерністські деконструкційні прийоми.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Алдашева, Е. (2021, 22 октября). Баварская опера проведёт трансляцию «Носа» Серебренникова. *Teamp*. <http://oteatre.info/nos-serebrennikova/>
- Александров, В. Б. (2009). Творчество Гоголя в свете парадигмы постмодерна. *Управленческое консультирование*, 1, 5-13.
- Архипова, А. (2019, 3 липня). Раду Поклітару – хто він, «Вій»? *Kyiv Daily*. https://kyivdaily.com.ua/viy-radu-poklitaru/?fbclid=IwAR0lUEc55V_nS_ww8RZcEfQ-hw7CvJBnlQYZ6wD3jUkz6dsd7edхyp5SG9k
- Бедзір, Н. (2010). Гоголевский интертекст украинского постмодернизма. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*, 14, 131-134.
- Гашева, Н. Н. (2015). Две киноверсии гоголевской повести «Вий»: культурфилософский аспект. *Вестник Вятского государственного университета*, 4, 28-32.
- Гресь, О. І. (2016). Літературна спадщина Миколи Гоголя у світовому балетному мистецтві. *Культура і мистецтво у сучасному світі*, 17, 147-153.
- Гресь, О. І. (2020). Балети за творами М. Гоголя: «Шинель». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 146-150.
- Гундорова, Т. (2013). *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї*. Грані-Т.
- Зінченко, В. (2019, 26 жовтня). Вбити чи любити? «Вій» від Раду Поклітару та Київ Модерн-балету. *Kyiv Modern Ballet*. <https://kyivmodernballet.com/news/media/vbyty-chy-liubyty-viy-vid-radu-poklitaru-ta-kyiv-modern-baletu>
- Станішевський, Ю. (2003). *Балетний театр України: 225 років історії*. Музична Україна.
- Чепалов, О. (2019, 26 червня). Хома Брут, або Польоти уві сні та наяву: Раду Поклітару представив у Києві свою нову постановку «Вій» у форматі 3D. *День*. <https://day.kyiv.ua/uk/photo/homa-brut-abo-poloty-uvi-sni-ta-nayavu>
- Щеглова, Л. В., & Саенко, Н. Р. (2019). Play Gogol: постмодерністська інтерпретація раннього Гоголя в серіалі Е. Баранова. *Сервіс plus*, 13(4), 111-124.



Azarova, A. (2020, March 4). The Dark Side of White: Enter Viy. *What's On*, 30. <https://whatson-kyiv.com/the-dark-side-of-white-enter-viy/>

REFERENCES

- Aldasheva, E. (2021, October 22). Bavarskaya Opera Provedet Translyatsiyu "Nosa" Serebrennikova [Bavarian Opera Will Broadcast Serebrennikov's "Nos"]. *Teatr*. <http://otatre.info/nos-serebrennikova/> [in Russian].
- Aleksandrov, V. (2009). Tvorchestvo Gogolya v Svete Paradigmy Postmoderna [Gogol's Creativity in the Light of the Postmodern Paradigm]. *Upravlencheskoe Konsul'tirovanie [Administrative Consulting]*, 1, 5-13 [in Russian].
- Arhipova, A. (2019, July 3). Radu Poklitaru – Khto Vin, "Vii"? [Radu Poklitaru – Who is He, "Viy"?]. *Kyiv Daily*. https://kyivdaily.com.ua/viy-radu-poklitaru/?fbclid=IwAR0IUec55V_nS_ww8RZcEfQ-hw7CvJBnlQYZ6wD3jUkz6dsd7edxyp5SG9k [in Ukrainian].
- Azarova, A. (2020, March 4). The Dark Side of White: Enter Viy. *What's On*, 30. <https://whatson-kyiv.com/the-dark-side-of-white-enter-viy/>
- Bedzir, N. (2010). Gogolevskii Intertekst Ukrainського Postmodernizma [Gogol's Intertext of Ukrainian Postmodernism]. *Suchasni Problemy Movoznavstva ta Literaturoznnavstva [Modern Problems of Linguistics and Literary Criticism]*, 14, 131-134 [in Ukrainian].
- Chepalov, O. (2019, June 26). Khoma Brut, abo Poloty uvi Sni ta Naiavu: Radu Poklitaru Predstavyy u Kyievi Svoiu Novu Postanovku "Vii" u Formati 3D [Homa Brut, or Flights in Dreams and Realities: Radu Poklitaru Presented in Kyiv His New Production of «Viy» in 3D]. *Den*. <https://day.kyiv.ua/uk/photo/homa-brut-abo-poloty-uvi-sni-ta-nayavu> [in Ukrainian].
- Gasheva, N. (2015). Dve Kinoversii Gogolevskoi Povesti "Vii": Kul'turfilosofskii Aspekt [Two Film Versions of Gogol's Story "Viy": a Cultural-Philosophical Aspect]. *Vestnik Vyatskogo Gosudarstvennogo Universiteta [Herald of Vyatka State University]*, 4, 28-32 [in Russian].
- Hres, O. (2016). Literaturna Spadshchyna Mykoly Hoholia u Svitovomu Baletnomu Mystetstvi [Mykola Gogol's Literary Heritage in the World of Ballet]. *Kultura i Mystetstvo u Suchasnomu Sviti [Culture and Arts in the Modern World]*, 17, 147-153 [in Ukrainian].
- Hres, O. (2020). Balety za Tvoramy M. Hoholia: "Shynel" [Ballets on the Works of M. Gogol: "Shinel"]. *Visnyk Natsionalnoi Akademii Kerivnykh Kadriv Kultury i Mystetstv [National Academy of Culture and Arts Management Herald]*, 2, 146-150. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220421> [in Ukrainian].
- Hundorova, T. (2013). *Tranzytyna Kultura. Symptomy Postkolonialnoi Travmy: Statti ta Esei [Transit Culture. Symptoms of Postcolonial Trauma: Articles and Essays]*. Hrani-T [in Ukrainian].
- Shcheglova, L., & Saenko, N. (2019). Play Gogol: Postmodernistskaya Interpretatsiya Rannego Gogolya v Seriale E. Baranova [Play Gogol: A Postmodern Interpretation of the Early Gogol in the Series Directed by E. Baranov]. *Servis Plus [Service Plus]*, 13(4), 111-124 [in Russian].
- Stanishevskiy, Yu. (2003). *Baletnyi Teatr Ukrainy: 225 Rokiv Istorii [Ballet Theater of Ukraine: 225 Years of History]*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Zinchenko, V. (2019, October 26). Vbyty chy Liubyty? "Vii" vid Radu Poklitaru ta Kyiv Modern-Baletu [Kill or Love? "Viy" from Radu Poklitaru and Kyiv Modern Ballet]. *Kyiv Modern Ballet*. <https://kyivmodernballet.com/news/media/vbyty-chy-liubyty-viy-vid-radu-poklitaru-ta-kyiv-modern-baletu> [in Ukrainian].



УДК 792.82(477):[7.094:792.54
DOI: 10.31866/2616-7646.4.2.2021.249293

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОПЕРНИХ ТВОРІВ НА УКРАЇНСЬКІЙ БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ

Хоцяновська Людмила Францівна,

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

Перова Ганна Олексіївна,

заслужена артистка України, доцентка,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0003-0722-9775>,
mukoseeva@ukr.net

Мета статті – виявити особливості балетмейстерських інтерпретацій оперних вистав на українській балетній сцені. **Методологія.** Для проведення дослідження застосовано комплекс загальних (аналіз та синтез, індукція та дедукція, порівняння) і спеціальних (мистецтвознавчий аналіз) наукових методів. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано балетні інтерпретації оперних вистав в Україні. **Висновки.** При інтерпретації оперних творів на балетній сцені відбувається зміщення змістовних акцентів у залежності від балетмейстерського задуму. Хореографічна інтерпретація не передбачає розкриття музично-вокальної концепції твору, балетмейстери вдаються до купюр музичної партитури у відповідності до розробленого сценарно-композиційного плану. Часто єдиним мірилом композиційної структури партитури виступають музичний та естетичний смаки балетмейстера. Основою для створення балетних вистав переважно стають опери минулих століть, відбувається своєрідна актуалізація змісту твору в іншій історико-культурній епосі. Серед таких творів на українській сцені «Кармен-сюїта» Ж. Бізе – Р. Шедрина (перенесена вистава А. Алонсо), «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта у постановці В. Яременка, «Кармен. TV» у постановці Р. Поклітару. Зустрічаємо і свідому відмову балетмейстерів від використання оперних партитур при реалізації тем, що мають у глядачів стійкі асоціації з операми («Дама з камеліями» у постановці А. Рехвіашвілі, «Пікова дама» у постановці Р. Поклітару). Загалом оперні вистави є вагомим джерелом для балетних інтерпретацій.

Ключові слова: балетна інтерпретація; інтерпретація опери; хореографічне мистецтво; балет.



ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОПЕРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА УКРАИНСКОЙ БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ

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

Перова Анна Алексеевна,
заслуженная артистка Украины,
доцент,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0003-0722-9775>,
mukoseeva@ukr.net

Цель статьи – определить особенности балетмейстерских интерпретаций оперных представлений на украинской балетной сцене. **Методология.** Для проведения исследования применен комплекс общих (анализ и синтез, индукция и дедукция, сравнение) и специальных (искусствоведческий анализ) научных методов. **Научная новизна.** Впервые проанализированы балетные интерпретации оперных представлений в Украине. **Выводы.** При интерпретации оперных произведений на балетной сцене происходит смещение содержательных акцентов в зависимости от балетмейстерского замысла. Хореографическая интерпретация не предусматривает раскрытие музыкально-вокальной концепции произведения, балетмейстеры прибегают к купюрам музыкальной партитуры в соответствии с разработанным сценарно-композиционным планом. Часто единственным мерилком композиционной структуры партитуры выступают музыкальный и эстетический вкусы балетмейстера. Основой для создания балетных представлений преимущественно становятся оперы прошлых веков, происходит своеобразная актуализация содержания произведения

INTERPRETATION OF OPERA WORKS ON THE UKRAINIAN BALLET STAGE

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

Hanna Perova,
Honored Artist of Ukraine,
Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0003-0722-9775>,
mukoseeva@ukr.net

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of choreographed interpretations of opera performances on the Ukrainian ballet stage. **Research methodology.** A set of general (analysis and synthesis, induction and deduction, comparison) and special (art analysis) scientific methods was used to conduct the research. **Scientific novelty.** Ballet interpretations of opera performances in Ukraine were analyzed for the first time. **Conclusions.** When interpreting operas on the ballet stage, there is a shift of meaningful accents depending on the choreographer's plan. Choreographic interpretation does not involve the disclosure of the musical-vocal concept of the work. Choreographers resort to notes of musical score in accordance with the developed script-compositional plan. Often the only measure of the compositional structure of the score is the musical and aesthetic taste of the choreographer. The basis for the creation of ballet performances are mainly operas of past centuries, there is a kind of actualization of the work content in another historical and cultural era. Among such works on the Ukrainian stage 'Carmen Suite' by J. Bizet – R. Shchedrin (postponed play by A. Alonso), 'The Wedding of Figaro' by V. A. Mozart in the production of V. Yaremenko, 'Carmen.



в другой историко-культурній епоху. Серед таких произведень на українській сцені «Кармен-сюїта» Ж. Бизе – Р. Щедрина (перенесений спектакль А. Алонсо), «Свадьба Фігаро» В. А. Моцарта в постановці В. Яременко, «Кармен. TV» в постановці Р. Поклітару. Встречаємо і свідомий відмова балетмейстерів від використання оперних партитур при реалізації тем, маючих у глядачів стійкі асоціації з операми («Дама з камеліями» в постановці А. Рехвіашвілі, «Пікова дама» в постановці Р. Поклітару). В цілому оперні спектаклі є значимим джерелом для балетних інтерпретацій.

Ключові слова: балетна інтерпретація; інтерпретація опери; хореографічне мистецтво; балет.

TV' directed by R. Poclitaru. We also meet the choreographers' conscious refusal to use opera scores in the realization of themes that have strong associations with operas ('Lady with Camellias' directed by A. Rekhviashvili, 'Queen of Spades' directed by R. Poklitaru). In general, opera performances are an important source for ballet interpretations.

Key words: ballet interpretation; interpretation of the opera; choreographic art; ballet.

Актуальність теми дослідження. Від моменту оформлення балетної вистави як самостійного сценічного дійства із середини XVI століття (до того танцювальні фрагменти, дивертисменти не мали самостійного значення, часто були складниками оперних вистав) і до сьогодні не втрачає актуальності проблема пошуку джерел для постановки балетів. Досить часто упродовж всієї історії розвитку балетного театру основою вистав ставали міфологічні сюжети, літературні твори. У XX ст. діапазон тем для втілення на балетній сцені значно розширився, увібравши не лише літературні, а й кінематографічні твори, образотворче мистецтво, історичні події, побутові ситуації, будь-які явища природи, людські емоції та ін.

Серед помітних «натхненників» балетмейстерів у XX та XXI століттях можна назвати оперні вистави (зважаючи на їх синтетичність, говоримо саме про оперні вистави, попри те, що у більшості з них в основу покладено літературний твір). Але, враховуючи тісний зв'язок хореографічного мистецтва з музикою, фрагменти оперних партитур використовуються для створення партитур балетних. Тому вважаємо, що саме опера, а не літературний твір, покладений в його основу, стають поштовхом для балетної інтерпретації. Звернення уваги науковців до цього явища є перспективним в аспекті виявлення специфіки хореографічної інтерпретації оперних творів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблема першооснови балетної вистави розроблялася балетознавцями у різних ракурсах. Хореографічним інтерпретаціям літературних творів присвячено праці Н. Аркіної (Аркіна, 1987), М. Загайкевич (1978), В. Красовської (Красовская, 2005), Б. Сметаніної (Сметанина, 2007) та ін., специфіці інтерпретації різножанрової музики – В. Ванслова (2007), Ю. Абдокова (2009) та ін. Дослідження О. Гаснікової (Гасникова, 2020, 2021) спеціально присвячені пластичним інтерпретаціям опери в балетний спектакль у практиці західноєвропейських та російських балетмейстерів. Але до кола на-



укових інтересів балетознавців не потрапляли проблеми інтерпретації оперних творів засобами хореографічного мистецтва на українській балетній сцені.

Мета статті – виявити особливості балетмейстерських інтерпретацій оперних вистав на українській балетній сцені.

Виклад основного матеріалу. Витоки сучасної тенденції звернення балетмейстерів до оперної вистави як першооснови балетної слід шукати у XVIII ст., коли вони почали використовувати музику оперних партитур, що спровокувало появу балетів-двійників. Серед таких балетів «Облога Цитери» К. Глюка у постановці Г. Анджоліні (1762), «Земіра та Азор» А. Гретрі у постановці Ф. Мореллі (1783), «Орфей та Еврідіка» К. Глюка у постановці І. Вальберха (1808), «Севільський цирюльник» Дж. Пазіелло в постановці Л. Дюпора (1809), «Мельник» М. Соколовського у постановці А. Огюста (1810) та ін. (Гасникова, 2020, с. 104–105).

На початку ХХ ст. балетмейстери продовжили звернення до опер як основи вже не для балетів-двійників, а для повноцінних хореографічних інтерпретацій. Серед таких вистав – опера «Золотий півник» М. Римського-Корсакова в хореографії М. Фокіна (1914), реалізована завдяки С. Дягілеву у проєкті «Російський балет Сергія Дягілева». Також відомим є втілення Л. Мясіна балету «Опівнічне сонце» на музику з опери М. Римського-Корсакова «Снігуронька» (1915).

«Трансформацією опери в балетну виставу» називає балетну інтерпретацію оперного твору О. Гаснікова (Гасникова, 2021, с. 28), аналізуючи балет «Чарівна флейта» за однойменною оперою В. А. Моцарта у постановці М. Бежара та А. Петрова.

Розглядаючи проблему інтерпретації в балеті, О. Кирпиченкова досить стримано ставиться до постмодерністського сприйняття музичної партитури як тексту, з яким можна поводитись як завгодно: «Одні дотримуються ідеї максимально образного зближення музики та хореографії, інші ставляться до музичної партитури в руслі постмодернізму, тобто сприймають її як текст, який можна піддати будь-яким метаморфозам. Останній підхід загрожує зміщенням сенсових акцентів, коли хореографічна візуалізація партитури не збігається зі змістом музичного тексту або навіть суперечить йому за образно-художнім наповненням» (Кирпиченкова, 2017, с. 48). Одночасно вважаємо, що при використанні оперної партитури для постановки балетної вистави не можна обійтись без перестановок фрагментів, купюр, часто – компіляції з іншими музичними творами. Хореограф має право змінювати програму вистави, місце та час дії, вводити нових персонажів, втручатися в суть конфлікту, одночасно може зберегти основну сценарну канву, але змістити режисерські, акторські акценти, наділити героїв іншими рисами та ін.

Найяскравішим прикладом звернення балетмейстера до оперної вистави стала реалізація балету «Кармен» (1967) на музику Ж. Бізе в транскрипції Р. Щедріна у постановці кубинського хореографа Альберто Алонсо спеціально для М. Плісецької. Слід зазначити, що і до того, і після того до партитури Ж. Бізе зверталися різні хореографи (Ролан Петі, Джон Кренко, Антоніо Гадес, Матс Ек, Метью Борн та ін.), але постановка А. Алонсо залишається однією з найпопулярніших на багатьох сценах світу упродовж понад п'ятдесяти років. В Одеський театр опери та балету «Кармен-сьюту» зі сцени Большого театру СРСР в Москві переніс Азарій Плісецький 1973 року (Станішевський, 2003, с. 2019). Партію Кармен на сцені Київського державного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка блискуче виконували Валентина Калиновська, Ганна Кушнірова, Олена Філіп'єва та ін., на хар-



ківській сцені – Світлана Коливанова. Сьогодні ця вистава входить до репертуару українських оперно-балетних театрів.

25 жовтня 2006 року в Києві відбулася прем'єра вистави «Кармен. TV» на музику Ж. Бізе у постановці Р. Поклітару. Фактично цей балет став початком діяльності «Київ модерн-балету» – колективу, що за п'ятнадцять років свого існування набув широкої популярності в Україні та за її межами. За цю постановку Р. Поклітару отримав престижну премію «Київська пектораль» у номінаціях «Краща вистава року» та «Краща робота балетмейстера». Т. Поліщук акцентувала на вагомості музики, що надихнула балетмейстера на створення новітнього рішення: «Завдяки новаторській хореографії сценічне життя персонажів наповнилося зворушливими сучасними інтонаціями, зберігши при цьому шарм Іспанії XIX століття, а геніальна музика опери “Кармен” дала можливість балетмейстерові створити абсолютно новий спектакль, не змінивши дух Жоржа Бізе» (Поліщук, 2016).

Р. Поклітару вдається до переробки сюжету, що для балетмейстера стало традиційним і у подальших постановках. Мікаела у виставі не виступає нареченою Хозе, як це трактується в опері, але стає фактично рушійною силою балетної дії. Балетмейстер, за його зізнанням, вкладає до вуст Мікаели такі слова: «Коли поруч нікого немає, любов переповнює мене і змушує бачити, бажати, вбивати неіснуючих персонажів ніким не знятих фільмів. Мерехтіння екрана спілкується зі мною мовою пристрасті. Я самотня?.. Ні!» (*Кармен. TV*, 2006). Саме цей образ пояснює, чому у назві балету присутні літери TV, чому його жанр визначено як «балет на дві серії».

Але це було не перше звернення Р. Поклітару до теми Кармен: 2001 року він уже втілював «Кармен» у Національному театрі опери та балету Республіки Молдова (м. Кишинів), а також 2002 року в Україні на сцені Одеського коледжу мистецтв ім. Костянтина Данькевича.

2006 року на сцені Національної опери України балетмейстером Віктором Яременком поставлений комедійний балет «Весілля Фігаро» за однойменною оперою В. А. Моцарта. Лібрето створене В. Яременком та Ю. Станішевським, музичну редакцію оперної партитури здійснив Олексій Баклан, відомий диригент-постановник, який майстерно веде балетні вистави.

Ю. Бентя називає виставу «пародією на академічний балет», визнає її оригінальність та успіх у глядачів. Постановники залишили від опери увертюру, двоактну форму, основну сюжетну лінію та головних персонажів: граф, графиня, Сюзанна, Фігаро, ключниця Марцеліна, доктор Бартоло, вчитель музики дон Базиліо. Слід зауважити, що партитуру О. Баклан створив із тридцяти шести ранніх творів Моцарта.

Балетмейстер поставив комічну виставу засобами неокласичного танцю. Але подекуди В. Яременко вводить елементи вільної пластики, побутові рухи, які рецензентка Ю. Бентя (2006) називає «чимось середнім між балетом і спортивною гімнастикою».

На українській балетній сцені зустрічаються і парадоксальні ситуації, коли балетмейстери відмовляються від оперної партитури, хоча усвідомлюють, що глядач очікує саме цього. У червні 2014 року на сцені Національної опери України світ рампи побачив балет «Дама з камеліями» у постановці Аніко Рехвіашвілі. Балетмейстери вже неодноразово зверталися до балетної інтерпретації твору О. Дюма. Серед найвідоміших є такі, хто дистанціювалися від музики Дж. Верді («Маргарита



і Арман» Фредеріка Аштона на музику Ференца Ліста, «Дама з камеліями» Джона Ноймайера на музику Фредеріка Шопена та ін.), або використовували її (постановка Дмитра Брянцева у Московському академічному театрі імені К. Станіславського та В. Немировича-Данченка; інтерпретація Олександра Полубенцева у Татарському академічному державному театрі опери та балету ім. М. Джаліля).

«Постановка нова у повному розумінні цього слова, – розповідає Аніко Рехвішвілі. – Це новий підхід до музичної концепції. Ми не адаптуємо музичний матеріал до опери “Травіата” Дж. Верді, хоча це очікувано. Не використовуємо твори одного автора, наприклад, Шопена чи Ліста, як це робили інші постановники, які до нас інтерпретували роман О. Дюма. В нашій виставі звучить музика Л. Бетховена, І. Брамса, І. Пахельбеля, Г. Форе, Е. Елгара, І. Стравінського» (Апанасенко, 2014). Розробник музичної партитури О. Баклан вважає, що відмова від музики опери Дж. Верді дозволяє створити оригінальну виставу, а не «протанцьовану оперу», хоча визнає, що композиція опери «Травіата» досконала, і навряд чи можна створити щось більш вдале, і тема Марі Десплюссі завжди буде асоціюватися з оперою Верді.

2021 року Р. Поклітару виніс на суд глядачів двохактну балетну виставу «Пікова дама», яка асоціюється з однойменною оперою П. Чайковського. Початково у постановника був задум реалізувати виставу саме з оперною музикою П. Чайковського. «Та мені не вдалося здійснити постановку балету з використанням оперної партитури, оскільки під час створення сценарного плану та музичного монтажу випадково зрозумів, що мені “заважає” текст. Тому від цієї ідеї довелося відмовитися, бо я побачив, як хореографія перетворюється на банальний танцювальний підрядник, позбавлений алегоричності та емоційної незалежності. Після кількох невдалих спроб упоратися із цією проблемою все ж вирішив залишити ідею створення балетно-оперної “Пікової дами” на тривалий час», – пояснює Р. Поклітару в інтерв’ю відомому театральному рецензенту О. Вергелісу (Вергеліс, 2021). І стає зрозумілим, що балетмейстер прагнув створити самоцінний твір безвідносно до опери П. Чайковського. У підсумку балет було поставлено на музику двох частин Другої симфонії П. Чайковського (перший акт) та Шостої симфонії П. Чайковського (другий акт).

Висновки. При інтерпретації оперних творів на балетній сцені відбувається зміщення змістовних акцентів у залежності від балетмейстерського задуму. Хореографічна інтерпретація не передбачає розкриття музично-вокальної концепції твору, балетмейстери вдаються до купюр музичної партитури у відповідності до розробленого сценарно-композиційного плану. Часто єдиним мірилом композиційної структури партитури виступають музичний та естетичний смаки балетмейстера.

Основою для створення балетних вистав переважно стають опери минулих століть, відбувається своєрідна актуалізація змісту твору в іншій історико-культурній епісі. Серед таких творів на українській сцені «Кармен-сюїта» Ж. Бізе – Р. Шедріна (перенесена вистава А. Алонсо), «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта у постановці В. Яременка, «Кармен. TV» у постановці Р. Поклітару. Зустрічаємо і свідому відмову балетмейстерів від використання оперних партитур при реалізації тем, що мають у глядачів стійкі асоціації з операми («Дама з камеліями» у постановці А. Рехвішвілі, «Пікова дама» у постановці Р. Поклітару). Загалом оперні вистави є вагомим джерелом для балетних інтерпретацій.



СПИСОК ПОСИЛАНЬ

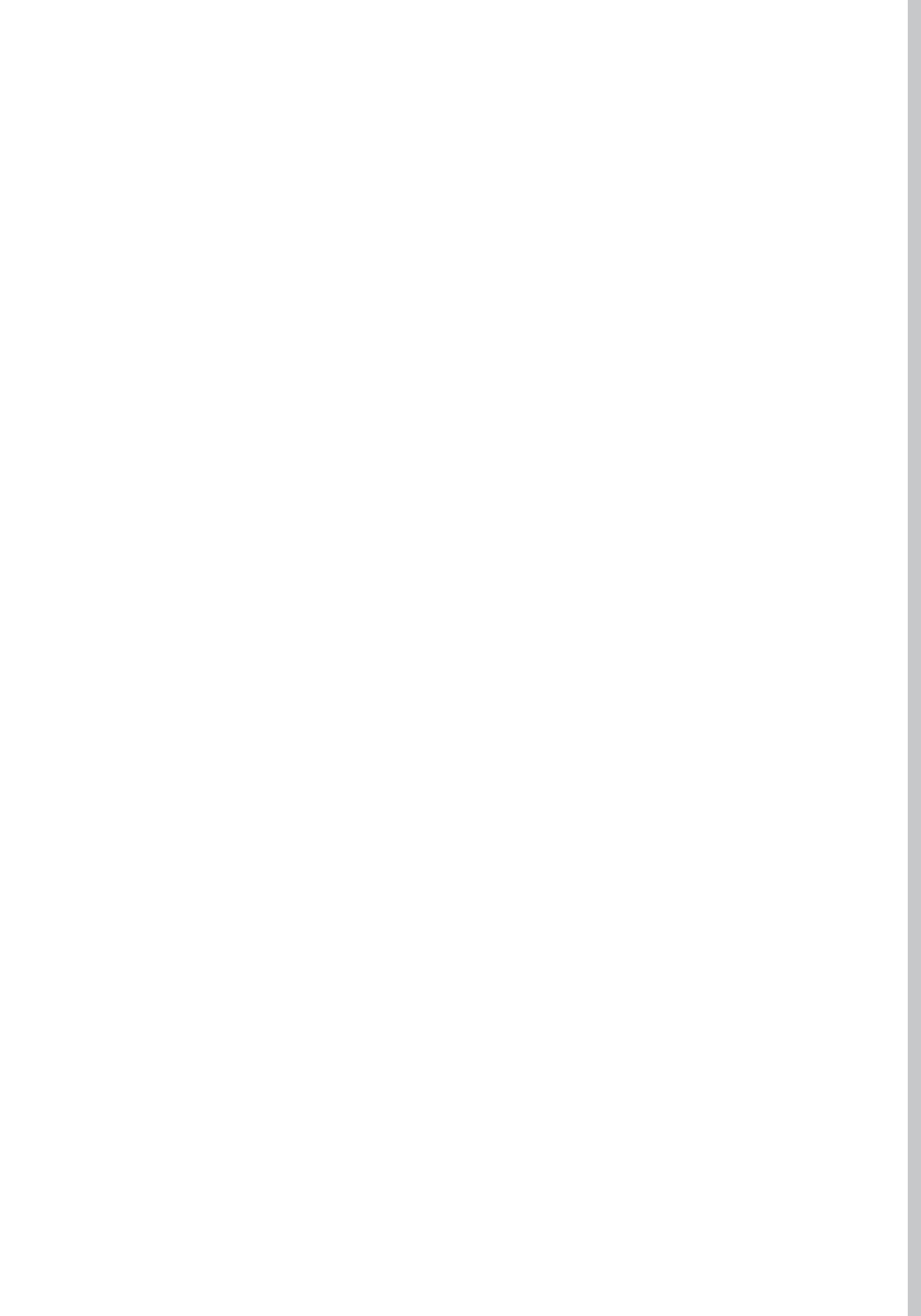
- Абдоков, Ю. Б. (2009). *Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве: Взгляд композитора*. ГИТИС.
- Апанасенко, В. (2014). *Спокута коханням*. Національна опера України. <https://opera.com.ua/performance/dama-z-kameliyami>
- Аркина, Н. Е. (1987). *Балет и литература*. Знание.
- Бентя, Ю. (2006, 22 березня). Моцарт через скакалочку: У Національному театрі опери і балету відбулася прем'єра комічного балету на музику Моцарта «Весілля Фігаро». *Голос України*. <http://www.golos.com.ua/article/218829>
- Ванслов, В. В. (2007). *О музыке и о балете*. Памятники исторической мысли.
- Вергеліс, О. (2021, 14 вересня). Карти – на стіл! Раду Поклітару презентує прем'єру балету «Пікова дама» на музику Петра Чайковського. *Театрально-концертний Київ*. <https://www.tkk.media/karty-na-stil/>
- Гасникова, О. В. (2020). К вопросу о трансформации оперы в балетный спектакль (на примере творчества русских и западноевропейских хореографов). *Художественное образование и наука*, 1(22), 103-113. <https://doi.org/10.34684/hon.202001013>
- Гасникова, О. В. (2021). Пластическая интерпретация оперы в балетный спектакль: балет «Волшебная флейта» на музыку В. А. Моцарта в постановке А. Б. Петрова в театре «Кремлевский балет». *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, 1(72), 26-42.
- Загайкевич, М. П. (1978). *Драматургія балету*. Наукова думка.
- Кармен*. ТВ. (2006). Kyiv Modern Ballet. <https://kyivmodernballet.com/theater/repertoire/22>
- Кирпиченкова, О. В. (2017). Термин «интерпретация» в теории балета и критерий художественной значимости хореографической интерпретации. *Обсерваторія культури*, 14(1), 46-53. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2017-14-1-46-53>
- Красовская, В. (2005). *Балет сквозь литературу*. Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой.
- Поліщук, Т. (2016, 18 жовтня). Початок історії – «Кармен. ТВ»: «Київ модерн-балет» святкує 10-річчя заснування колективу. *День*. <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/pochatok-istoriyi-karmentv>
- Сметанина, Б. О. (2007). Интерпретация литературных образов в балете: эпизоды из творческого опыта Бориса Эйфмана. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*, 8(27), 77-79.

REFERENCES

- Abdokov, Yu. (2009). *Muzikal'naya Poetika Khoreografii: Plasticheskaya Interpretatsiya Muzyki v Khoreograficheskom Iskusstve: Vzglyad Kompozitora [Musical Poetics of Choreography: Plastic Interpretation of Music in Choreographic Art: The Composer's View]*. GITIS [in Russian].
- Apanasenko, V. (2014). *Spokuta Kokhanniam [Atonement with Love]*. National Opera of Ukraine. <https://opera.com.ua/performance/dama-z-kameliyami> [in Ukrainian].
- Arkina, N. (1987). *Balet i Literatura [Ballet and Literature]*. Znanie [in Russian].
- Bentia, Yu. (2006, March 22). Motsart cherez skakalochku: U Natsionalnomu Teatri Opery i Baletu Vidbulasia Premiera Komichnoho Baletu na muzyku Motsarta "Vesillia Fiharo" [Mozart through a Skipping Rope: The National Opera and Ballet Theater Hosted the Premiere of Mozart's Comic Ballet "The Wedding of Figaro"]. *Holos Ukrainy*. <http://www.golos.com.ua/article/218829> [in Ukrainian].



- Carmen. TV.* (2006). Kyiv Modern Ballet. <https://kyivmodernballet.com/theater/repertoire/22> [in Ukrainian].
- Gasnikova, O. (2020). K Voprosu o Transformatsii Opery v Baletnyi Spektakl' (na Primere Tvorchestva Russkikh i Zapadnoevropeiskikh Khoreografov) [Transformation of an Opera Performance into a Ballet (by Russian and West European Choreographers)]. *Khudozhestvennoe Obrazovanie i Nauka [Arts Education and Science]*, 1(22), 103-113. <https://doi.org/10.34684/hon.202001013> [in Russian].
- Gasnikova, O. (2021). Plasticheskaya Interpretatsiya Opery v Baletnyi Spektakl': Balet "Volshebnaya Fleita" na Muzyku V. A. Motsarta v Postanovke A. B. Petrova v Teatre "Kremlevskii Balet" [Plastic Interpretation of Opera in a Ballet Performance: Ballet "The Magic Flute" to the Music of V. A. Mozart Staged by A. B. Petrov at the Kremlin Ballet Theater]. *Vestnik Akademii Russkogo Baleta im. A. Ya. Vaganovoi [Bulletin of Vaganova Ballet Academy]*, 1(72), 26-42 [in Russian].
- Kirpichenkova, O. (2017). Termin "Interpretatsiya" v Teorii Baleta i Kriterii Khudozhestvennoi Znachimosti Khoreograficheskoi Interpretatsii [The Term of "Interpretation" in Ballet Theory and the Criterion of Artistic Value of Choreographic Interpretation]. *Observatoriya Kul'tury [Observatory of Culture]*, 14(1), 46-53. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2017-14-1-46-53> [in Russian].
- Krasovskaya, V. (2005). *Balet skvoz' Literaturu [Ballet through Literature]*. Vaganova Ballet Academy [in Russian].
- Polishchuk, T. (2016, October 18). Pochatok Istorii – "Karmen.TV": "Kyiv Modern-Balet" Sviatkuie 10-richchia Zasnuvannia Kolektyvu [The Beginning of the Story – "Carmen.TV": "Kyiv Modern Ballet" Celebrates the 10th Anniversary of the Band]. *Den*. <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/pochatok-istoriyi-karmen-tv> [in Ukrainian].
- Smetanina, B. (2007). Interpretatsiya Literaturnykh Obrazov v Balete: Epizody iz Tvorcheskogo Opyta Borisa Eifmana [Interpretation of Literary Images in Ballet: Episodes from the Creative Experience of Boris Eifman]. *Izvestiya Rossiiskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo Universiteta im. A. I. Gertsena [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences]*, 8(27), 77-79 [in Russian].
- Vanslov, V. (2007). *O Muzyke i o Balete [About Music and Ballet]*. Pamyatniki istoricheskoi mysli [in Russian].
- Verhelis, O. (2021, September 14). Karty – na Stil! Radu Poklitaru Prezentuie Premieru Baletu "Pikova dama" na Muzyku Petra Chaikovskoho [Cards – on the Table! Radu Poklitaru Presents the Premiere of the Ballet "The Queen of Spades" to the Music of Peter Tchaikovsky]. *Teatralno-Kontsertnyi Kyiv*. <https://www.tkk.media/karty-na-stil/> [in Ukrainian].
- Zahaikevych, M. (1978). *Dramaturhiia Baletu [Ballet Drama]*. Naukova dumka [in Ukrainian].



ТАНЦЮВАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

DANCE PEDAGOGY





УДК 378:793.3(477)
DOI: 10.31866/2616-7646.4.2.2021.249296

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Бігус Ольга Олегівна,

кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України,
професор, декан факультету хореографічного мистецтва,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0001-8527-7073>,
olga.bigus@gmail.com

Мета статті – виявити сучасні тенденції хореографічної освіти в Україні та перспективні підходи підготовки хореографів в умовах вищої мистецької освіти третього десятиліття XXI ст. **Методологія.** Застосовано типологічний метод, що посприяв виявленню особливостей сучасної хореографічної освіти в Україні; метод системного аналізу, завдяки якому розглянуто типові тенденції та підходи професійної підготовки хореографів; метод теоретичного узагальнення та ін. **Наукова новизна.** Досліджено сучасний стан, виявлено тенденції та окреслено перспективи розвитку вищої хореографічної освіти в Україні; проаналізовано єдину систему формування та розвитку основ професійної мобільності майбутніх фахівців як одну з найбільш перспективних систем; виявлено, що забезпечення міжнародного стандарту освіти вимагає розширення в освітніх програмах «Народна хореографія», «Бальна хореографія» та «Сучасна хореографія» історичних, культурологічних, філософських, психолого-педагогічних та мистецтвознавчих аспектів. **Висновки.** Сучасна хореографічна освіта в Україні спрямована на розвиток творчих здібностей людини та створення багаторівневої системи мистецької освіти. Проблема розширення культурно-освітнього простору вирішується завдяки використанню різноманітних джерел культури та знань. Парадигма вищої хореографічної освіти в Україні початку третього десятиліття XXI ст. орієнтована на підготовку нового типу фахівців – професійно мобільних, які здатні легко пристосовуватися до мінливих умов соціуму, ринку праці, дозвіллевих умов та ефективно працювати в інноваційному режимі. Розглядаючи професійну мобільність як одну з найважливіших характеристик сучасного фахівця, позиціонуємо єдину систему формування та розвитку її основ як найбільш перспективну систему в хореографічній освіті України. Теоретико-практичний дискурс вищої професійної хореографічної освіти в Україні спрямований на внесення коректив у процес оптимізації підготовки фахівців з метою розширення спектра кваліфікацій за умови збереження алгоритму спадковості кращих педагогічних розробок, що існують на сучасному етапі в мистецьких закладах вищої освіти України.

Ключові слова: хореографічна освіта в Україні; вища мистецька освіта; компетенції; професійна мобільність.



СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УКРАИНЕ

Бигус Ольга Олеговна,

кандидат искусствоведения, заслуженный
деятель искусств Украины,
профессор, декан факультета
хореографического искусства,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0001-8527-7073>,
olga.bigus@gmail.com

Цель статьи – охарактеризовать современные тенденции хореографического образования в Украине и выявить перспективные подходы подготовки хореографов в условиях художественного образования третьего десятилетия XXI века. **Методология.** Применен типологический метод, который поспособствовал выявлению особенностей современного хореографического образования в Украине; метод системного анализа, благодаря которому рассмотрены типовые тенденции и подходы профессиональной подготовки хореографов; метод теоретического обобщения и т.д. **Научная новизна.** Исследованы современное состояние, выявлены тенденции и очерчены перспективы развития высшего хореографического образования в Украине; проанализирована единая система формирования и развития основ профессиональной мобильности будущих специалистов как одна из наиболее перспективных систем в хореографическом образовании Украины; выявлено, что обеспечение международного стандарта образования требует расширения в образовательных программах «Народная хореография», «Бальная хореография» и «Современная хореография» исторических, культурологических, философских, психолого-педагогических и искусствоведческих аспектов. **Выводы.** Современное хореографическое образование в Украине направлено на развитие творческих способностей человека и создание многоуровневой системы художествен-

CURRENT TRENDS OF CHOREOGRAPHIC EDUCATION IN UKRAINE

Olha Bihus,

PhD in Art Studies,
Honored Art Worker of Ukraine,
Professor, Dean of the Faculty of
Choreographic Art,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0001-8527-7073>,
olga.bigus@gmail.com

The purpose of the article is to describe the modern trends of choreographic education in Ukraine and identify promising approaches for the training of choreographers in the higher art education conditions of the third decade of the 21st century. **Research methodology.** The typological method, which contributed to the identification of the modern choreographic education features in Ukraine, a system analysis method that examines model trends and approaches for training choreographers, a theoretical generalization method, etc. were applied. **Scientific novelty.** The current state is studied, trends are identified and prospects for the development of higher choreographic education in Ukraine were outlined; a unified system for the formation and development of the foundations of future specialists' professional mobility, as one of the most promising systems in choreographic education of Ukraine, is analyzed. It has been revealed that the provision of an international standard of education requires expansion in the educational programs 'Folk choreography', 'Ballroom choreography' and 'Modern choreography' of historical, cultural, philosophical, psychological, pedagogical and art studies aspects. **Conclusions.** Modern choreographic education in Ukraine is aimed at developing human creativity and creating a multilevel system of art education. The problem of expanding the cultural and educational space is solved through the use of various sources of culture and knowledge. The paradigm of higher choreographic education in Ukraine at the beginning of the third de-



ного образования. Проблема расширения культурно-образовательного пространства решается за счет использования различных источников культуры и знаний. Парадигма высшего хореографического образования в Украине начала третьего десятилетия XXI ст. ориентирована на подготовку нового типа специалистов – профессионально мобильных, которые способны легко приспособиваться к изменяющимся условиям социума, рынку труда, досуговым условиям и эффективно работать в инновационном режиме. Рассматривая профессиональную мобильность как одну из важнейших характеристик современного специалиста, позиционируем единую систему формирования и развития ее основ, как наиболее перспективную систему в хореографическом образовании Украины. Теоретико-практический дискурс высшего профессионального хореографического образования в Украине направлен на внесение коррективов в процесс оптимизации подготовки специалистов с целью расширения спектра квалификаций при сохранении алгоритма наследственности лучших педагогических разработок, существующих на современном этапе в художественных высших учебных заведениях Украины.

Ключевые слова: хореографическое образование в Украине; высшее художественное образование; компетенции; профессиональная мобильность.

Актуальність теми дослідження. Зміни в суспільстві, властиві останнім трьом десятиліттям, зумовили необхідність трансформації системи мистецької освіти, зокрема формування нових цілей та стратегій, методів і підходів професійної підготовки хореографів.

Незважаючи на високий рівень підготовки фахівців у системі хореографічної освіти в Україні, трансформація соціокультурного світу стала каталізатором уже типових для означеної галузі деканонізації та децентралізації. Потреба суспільства у фахівцеві нового типу вимагає суттєвого реформування системи хореографічної освіти з урахуванням провідних світових освітніх тенденцій, що в широкому розумінні посприє органічному включенню України в контекст сучасних європоцентричних та загальносвітових глобалізаційних процесів, а на індивідуальному рівні дозволить молодому спеціалістові бути затребуваним як в Україні, так і на міжнародній арені.

cade of the 21st century is focused on training a new type of professionally mobile specialists, who can easily adapt to changing conditions of society, the labour market, leisure conditions and work effectively in innovative mode. Considering professional mobility as one of the most important characteristics of a modern specialist, we position a single system of formation and development of its foundations as the most promising system in choreographic education in Ukraine. The theoretical and practical discourse of higher professional choreographic education in Ukraine is aimed at making adjustments to the process of optimizing the training of specialists in order to expand the range of qualifications while preserving the heredity algorithm of the best pedagogical developments existing at the present stage in art higher educational institutions of Ukraine.

Keywords: choreographic education in Ukraine; higher art education; competencies; professional mobility.



Аналіз останніх досліджень. Проблематика хореографічної освіти в Україні – одна з найбільш актуальних у сучасних наукових дослідженнях, про що свідчать численні публікації, в яких вітчизняні історики, культурологи, мистецтвознавці та педагоги розглядають її різноманітні аспекти. Серед інших назвемо наукові статті та розвідки Т. Благової – «Хореографічна освіта в діяльності культурно-освітніх установ України середини ХХ ст.» (2011), Д. Бідюка – «Професійна підготовка хореографів в університетах Великої Британії» (2020), А. Ветринської – «Українська хореографічна освіта ХХІ ст.: сучасний стан та шляхи вдосконалення» (2016) та ін., в яких науковці виявляють актуальні проблеми дошкільної, середньої та вищої (базової, повної та післядипломної) хореографічної освіти, аналізують її сучасний стан і перспективи вдосконалення та ін.

Не заперечуючи здобутків вітчизняних дослідників та важливості їхніх наукових праць у процесі реорганізації системи хореографічної освіти в Україні, зауважимо, що багатоаспектність означеної проблематики та динаміка розвитку європейської та світової хореографічної освіти вимагає більш ґрунтовного та комплексного підходу.

Мета статті – виявити сучасні тенденції хореографічної освіти в Україні та перспективні підходи підготовки хореографів в умовах вищої мистецької освіти третього десятиліття ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. Розвиток сучасного суспільства характеризується безперервним збільшенням обсягу та складності інформаційних потоків, швидкістю та стрімким рухом економічних і соціальних процесів (Tezer, 2020). Ці процеси приводять до зміни вимог до професійно-особистісних якостей фахівців різних галузей, незатребуваності фахівців на ринку праці, конкуренції та формування професійних компетенцій для успішної роботи. Вже зараз авторитетні експерти та вчені прогнозують, що найближчим часом багато професій зникне й зміниться не лише зміст праці традиційних професій, а й інші її аспекти (Бережная, 2008). У професії, яка змінюється, фахівець повинен бути гнучким, спритним, мобільним, адаптованим до інновацій та змін, тобто професійно мобільним. Професійна мобільність стає однією з найактуальніших проблем для представників творчих професій, зокрема для хореографів (Mead, 2012). Сьогодні мистецька сфера також не виключена з нових умов і вимог змін у суспільстві: конкуренція у сфері освітніх послуг, зміни потреб і смаків людей. Нові способи опрацювання та представлення глядачам творів танцювального мистецтва в умовах цифровізації, нестабільності запитів і вимог на ринку праці та інших факторів зумовлюють актуалізацію професійної мобільності хореографів (Mead, 2012). На думку дослідників, формування професійної мобільності майбутніх хореографів має бути цілеспрямованим і системним процесом, що охоплює всі етапи засвоєння навчальних програм (Azizkhanova та ін., 2021, с. 1683).

Фахівець, який закінчив університет, зобов'язаний виконувати різноманітні функції у низці напрямків, успішно діяти в нестандартних ситуаціях, а отже, бути професійно мобільним. Сучасний хореограф, танцівник, педагог, керівник, дослідник у галузі хореографічного мистецтва повинен бути готовим швидко змінювати напрям та сферу діяльності. Наведені вище рекомендації особливо актуальні в процесі навчання майбутнього хореографа, оскільки сьогоdnішній студент – майбутній хореограф – повинен бути здатним і готовим до різних видів профе-



сійної діяльності: художньої, організаційної, управлінської, педагогічної, інформаційно-аналітичної, інноваційної, діагностичної, методичної, консультативної, освітньої діяльності в професійному та особистісному аспектах (Limanskaya та ін., 2020). Зокрема, різноманітна база знань майбутніх хореографів повинна стати основою для формування їхньої професійної мобільності (Tezer, 2020). Платформа компетентностей відкриває шлях до розвитку універсальних професійних знань, умінь і навичок майбутнього спеціаліста. Проте аналіз досвіду підготовки майбутніх хореографів показує, що розвиток спеціальних професійних знань, умінь і навичок, формування професійної мобільності спеціаліста цілеспрямовано та систематично не здійснюється (Lusdoc & Namoco, 2019).

Однією з найважливіших характеристик сучасного фахівця є професійна мобільність, що характеризує гнучкість і варіативність професійних компетенцій, готовність у разі потреби до змін змісту роботи, спроможність переходити з одного професійного рівня на інший. Поділяючи думки закордонних науковців, зауважимо, що єдина система формування та розвитку основ професійної мобільності майбутніх фахівців може розглядатися як одна з найбільш перспективних систем у хореографічній освіті України. Відображаючи процес руху фахівця в соціально-професійній структурі суспільства зі змінами соціального статусу чи без них, єдина система включає мотиваційний, пізнавально-діяльнісний, емоційно-ціннісний та соціально-комунікативний компоненти.

Сучасні освітні стандарти передбачають перехід від кваліфікації – підготовки індивіда до діяльності за рівнем професійної освіти – до компетенцій – підтвердженої здатності використовувати кваліфікаційні вміння, знання та навички для виконання професійної діяльності у стандартних або нових ситуаціях відповідно до встановлених вимог.

Поняття компетентності великою мірою асоціюється з поняттям професіоналізму. Забезпечення міжнародного стандарту освіти, як гаранта сучасного цивілізованого розвитку нації, вимагає включення до освітніх програм спеціальності «хореографія» історичних, культурологічних, філософських, психолого-педагогічних та мистецтвознавчих аспектів як у зміст навчання, так і у виховний процес.

Суспільство майбутнього потребує творчої особистості, яка вміє налагоджувати міжнародні професійні та культурні контакти, може вільно співпрацювати з партнерами, має високий рівень соціальної та культурної компетенції, володіє високою комунікативною та професійною культурою.

Професійно-культурна компетенція в умовах вищої професійної освіти не може бути сформована як інтегративна якість особистості хореографа, якщо дисципліни навчального плану не об'єднані спільними засадами взаємодії всіх дисциплін. Таким чином, це вимагає узагальнювального міждисциплінарного погляду – лише за цієї умови можна включити в навчання всіх спеціальних дисциплін «сенсове ядро» основного предмета, сформулювати принципи відбору змісту, його структуру у зв'язку із запитам практиці не лише сьогодення, а й найближчого майбутнього. Вищезначені аспекти вимагають передусім оперативного та адекватного реагування викладачів на соціальні зміни для коригування змісту й форми діяльності.

Трансформаційні процеси, властиві сучасній Україні, визначають створення адекватних соціопедагогічних умов та необхідність нової моделі хореографічної освіти. Це вимагає передусім спрямування на вдосконалення педагогічної пара-



дигми. Вирішення проблем вищої професійної хореографічної освіти пов'язане з розробкою нових технологій навчання за всіма видами професійної хореографічної діяльності – хореографічно-педагогічної, хореографічно-спортивної, мистецько-хореографічної, мистецько-управлінської та ін. (Бідюк, 2020, с. 3).

Хореографічна освіта виконує амбівалентну функцію – з одного боку зберігає канони академічної школи, стабілізує духовні основи культури, а з іншого – набуває змістовно-організаційної мінливості, що є джерелом динаміки багатьох галузей художнього життя.

Дослідники наголошують, що механізмами, які регулюють зміни в системі хореографічної освіти, виступають міжкультурні взаємодії, культурна дифузія, традиції та новації, а також синтез культурних елементів. Водночас характер та інтенсивність дії механізмів динаміки визначається стратегією культурної політики та змінами художньої свідомості доби (Филановская, 2011, с. 5).

У сучасному мультикультурному просторі співпраця освітніх систем є амбівалентною – з одного боку, західноєвропейська та вітчизняна хореографічна школа збагачують одна одну, а з іншого – акультурація несе в собі можливі ризики втрати національної ідентичності. У цьому контексті доречним, на нашу думку, є акумулювання унікального досвіду збереження національних традицій хореографічної освіти (серед інших назвемо методи й рекомендації з вивчення танцювальної техніки, побудови та вивчення танцювальних комбінацій, вивчення історії становлення та розвитку танцювального мистецтва, а також загальноестетичний розвиток студентів-хореографів) у процесі міжкультурної взаємодії та їхнє поєднання з інноваційними теоретико-методологічним підходами (аутентичний рух, етнопедагогічний підхід, теорія екопластичних засобів створення образів у процесі хореографічної діяльності та ін.).

Прикладом активного впровадження означених тенденцій є діяльність факультету хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв. Освітні програми «Народна хореографія», «Сучасна хореографія» та «Бальна хореографія», за якими провадиться підготовка професійних балетмейстерів-хореографів, викладачів фахових дисциплін та артистів, розроблені за новітніми міжнародними стандартами освіти й орієнтовані на формування у студентів професійної мобільності. Головний акцент зроблено не лише на розширенні спектру основних фахових, а й на впровадженні в освітній процес ексклюзивно розроблених провідними фахівцями-практиками хореографічного мистецтва дисциплін. Також, постійно удосконалюються навчально-методичні програми загальноосвітніх дисциплін.

Вважаємо, що вільний вибір варіативної частини із широким спектром профільних дисциплін у кожному вищому навчальному закладі країни є ефективним підходом у контексті підвищення рівня хореографічної освіти в Україні.

Висновки. Наразі в Україні відбувається становлення нової системи освіти, орієнтованої на інтегрування в світовий освітній простір. Освіта починає осмислюватися як складний культурний процес, як особистісно орієнтована культурна діяльність. Водночас культурно-освітній простір не може бути чітко та однозначно описаний, оскільки характеризується високим ступенем невизначеності – априорі він повинен бути поліваріантним для забезпечення вільного розвитку та здійснення гуманістичного освітньо-виховного процесу.



Сучасна хореографічна освіта в Україні спрямована на розвиток творчих здібностей людини та створення багаторівневої системи мистецької освіти. Проблема розширення культурно-освітнього простору вирішується завдяки використанню різноманітних джерел культури та знань.

Парадигма вищої хореографічної освіти в Україні початку третього десятиліття XXI ст. орієнтована на підготовку нового типу спеціалістів – професійно мобільних, які здатні легко пристосовуватися до мінливих умов соціуму, ринку праці, дозвіллевих умов та ефективно працювати в інноваційному режимі.

Розглядаючи професійну мобільність як одну з найважливіших характеристик сучасного фахівця, позиціонуємо єдину систему формування та розвитку її основ як найбільш перспективну систему в хореографічній освіті України.

Теоретико-практичний дискурс вищої професійної хореографічної освіти в Україні спрямований на внесення коректив у процес оптимізації підготовки фахівців з метою розширення спектра кваліфікацій за умови збереження алгоритму наступності кращих педагогічних розробок, що існують на сучасному етапі в мистецьких закладах вищої освіти України.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бережная, Е. А. (2008). *Развитие основ профессионального творчества будущих хореографов в процессе изучения предметов психолого-педагогического цикла* [Автореферат диссертации кандидата педагогических наук, Южный федеральный университет].
- Бідюк, Д. Є. (2020). *Професійна підготовка хореографів в університетах Великої Британії* [Автореферат дисертації кандидата педагогічних наук, Хмельницький національний університет].
- Благова, Т. О. (2011). Хореографічна освіта в діяльності культурно-освітніх установ України середини XX ст. *Педагогічні науки*, 1(58), 43-47.
- Ветринська, А. В. (2016, 14-15 квітня). Українська хореографічна освіта XXI ст.: сучасний стан та шляхи вдосконалення. В *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*, Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ (с. 17-23). Київський університет імені Бориса Грінченка.
- Филановская, Т. А. (2011). *Динамика хореографического образования в художественной культуре России XVIII–XX веков* [Автореферат диссертации доктора культурологии, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена].
- Azizkhanova, D. K., Almetov, N. S., Turdaliyeva, S. Z., Musakhanova, G. M., & Aitzhanova, A. B. (2021). Formation of professional mobility of future specialists in the process of choreographic education. *Cypriot Journal of Educational Sciences*, 16(4), 1680-1703. <https://doi.org/10.18844/cjes.v16i4.6050>
- Limanskaya, O., Kriventsova, I., Podrigalo, L., Yefimova, O., & Jagiello, M. (2020). The influence of professional training disciplines on the physical fitness level of the folk dance department students. *Pedagogy of Physical Culture and Sports*, 24(5), 248-254. <https://doi.org/10.15561/26649837.2020.0505>
- Lusdoc, C. S., & Namoco, R. A. (2019). Selecting an SPA (special program in the arts) major for high school students using AHP combined with interest inventory. *International Journal of Innovative Research in Education*, 6(1), 1-11. <https://doi.org/10.18844/ijire.v9i1.4118>



- Mead, D. (2012). ReOrienting Taiwan's Modern Dance: The New Generation of Taiwanese Choreographers. In W. Yunyu & S. Burrige (Eds.), *Identity and Diversity* (pp. 175-192). Routledge India.
- Tezer, M. (2020). Academic procrastination behaviours and problematic internet usage of high school students during the COVID-19 pandemic period. *International Journal of Special Education and Information Technologies*, 6(1), 1-17. <https://doi.org/10.18844/jeset.v6i1.5490>

REFERENCES

- Azizkhanova, D., Almetov, N., Turdaliyeva, S., Musakhanova, G., & Aitzhanova, A. (2021). Formation of Professional Mobility of Future Specialists in the Process of Choreographic Education. *Cypriot Journal of Educational Sciences*, 16(4), 1680-1703. <https://doi.org/10.18844/cjes.v16i4.6050>
- Berezhnaya, E. (2008). *Razvitie Osnov Professional'nogo Tvorchestva Budushchikh Khoreografov v Protsesse Izucheniya Predmetov Psikhologo-Pedagogicheskogo Tsikla [Development of the Foundations of Professional Creativity of Future Choreographers in the Process of Studying Subjects of the Psychological and Pedagogical Cycle]* [Abstract of PhD Dissertation, Southern Federal University] [in Russian].
- Bidiuk, D. (2020). *Profesiina Pidhotovka Khoreohrafiv v Universytetakh Velykoi Brytanii [Professional Training of Choreographers in British Universities]* [Abstract of PhD Dissertation, Khmelnytskyi National University] [in Ukrainian].
- Blagova T. (2011). *Khoreohrafichna Osvita v Diialnosti Kulturno-Osvitnikh Ustanov Ukrainy Seredyny XX st. [Choreographic Education of Cultural and Educational Institutions in Ukraine in Mid XX Century]*. *Pedahohichni Nauky [Pedagogical Sciences]*, 1(58), 43-47 [in Ukrainian].
- Filanovskaya, T. (2011). *Dinamika Khoreograficheskogo Obrazovaniya v Khudozhestvennoi Kul'ture Rossii XVIII–XX Vekov [Dynamics of Choreographic Education in the Artistic Culture of Russia in the 18th – 20th Centuries]* [Abstract of DSc Dissertation, Herzen State Pedagogical University of Russia] [in Russian].
- Limanskaya, O., Kriventsova, I., Podrigalo, L., Yefimova, O., & Jagiello, M. (2020). The Influence of Professional Training Disciplines on the Physical Fitness Level of the Folk Dance Department Students. *Pedagogy of Physical Culture and Sports*, 24(5), 248-254. <https://doi.org/10.15561/26649837.2020.0505>
- Lusdoc, C., & Namoco, R. (2019). Selecting an SPA (Special Program in the Arts) Major for High School Students Using AHP Combined with Interest Inventory. *International Journal of Innovative Research in Education*, 6(1), 1-11. <https://doi.org/10.18844/ijire.v9i1.4118>
- Mead, D. (2012). ReOrienting Taiwan's Modern Dance: The New Generation of Taiwanese Choreographers. In W. Yunyu & S. Burrige (Eds.), *Identity and Diversity* (pp. 175-192). Routledge India.
- Tezer, M. (2020). Academic Procrastination Behaviours and Problematic Internet Usage of High School Students during the COVID-19 Pandemic Period. *International Journal of Special Education and Information Technologies*, 6(1), 1-17. <https://doi.org/10.18844/jeset.v6i1.5490>
- Vietrynska, A. (2016, April 14-15). *Ukrainska Khoreohrafichna Osvita XXI st.: Suchasnyi Stan ta Shliakhy Vdoskonalennia [Ukrainian Choreographic Education of the XXI Century: Current State and Ways of Improvement]*. In *Profesiina Mystetska Osvita i Khudozhnia Kultura: Vykyky XXI Stolittia [Professional Art Education and Art Culture: Challenges of the XXI Century]*, Proceedings of the 2nd International Scientific and Practical Conference, Kyiv (pp. 17-23). Borys Grinchenko Kyiv University [in Ukrainian].



УДК 793.3:378.091.321]:78.035.2(4)
DOI: 10.31866/2616-7646.4.2.2021.249298

ПОБУДОВА УРОКУ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ НА ОСНОВІ МУЗИКИ КОМПОЗИТОРІВ ВІДЕНСЬКОЇ КЛАСИЧНОЇ ШКОЛИ: ПОГЛЯД КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Гладка Людмила Володимирівна,
провідний концертмейстер,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0001-6932-1855>,
glvsk@ukr.net

Мета статті – проаналізувати музичне оформлення уроків класичного танцю та Point техніки на основі клавірної (фортепіанної) музики композиторів віденської класичної школи Й. Гайдна, В. А. Моцарта і Л. ван Бетховена. **Методологія.** У статті застосовано хронологічний принцип, метод аналізу та синтезу, проведено мистецтвознавчий аналіз творчості композиторів задля виявлення стильових особливостей їхніх фортепіанних сонатних циклів. **Наукова новизна.** Доведено, що музика трійки віденських класиків (Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена) якнайкраще підходить для добору музичних творів до уроків класичного танцю, Point техніки, партерного тренажу, дуєтно-сценічного танцю, історико-побутового танцю. **Висновки.** У камерній музиці віденських класиків паралельно розвивалися дві тенденції: одна з них виходила з концепції музики як аналога світської або дружньої бесіди (твори для дилетантів, схильних отримувати насамперед задоволення від музикування, а не долати різні перепони), інша сходила до традиції ренесансної «музики для обраних» (мистецтва аристократичного та інтелектуального середовища, що цінувало вишукану складність, сміливу оригінальність та витончену гру смислів). Камерна музика писалася віденськими класиками для широкої аудиторії – пересічних сучасників і найосвіченіших меценатів, щоб мистецтво було доступним для всіх шляхетних людей. Саме тому в скарбниці клавірної музики віденських класиків можна знайти найрізноманітніші твори для формування музичної основи уроків класичного танцю та Point техніки. Цикли уроків класичного танцю та пуант-техніки на музику віденських класиків створені у творчому тандемі концертмейстера Л. Гладкої з викладачем Г. Перовою на кафедрі класичної хореографії й збережені у форматі відеозаписів. Сьогодні надзвичайно гостро постає проблема музичного виховання студентів хореографії закладів вищої освіти, яке ґрунтується на матеріалі зі скарбниці світової музичної класичної спадщини. Використання в музичному оформленні уроків класичного танцю, Point техніки та інших хореографічних дисциплін саме класичної музики є обов'язковою умовою формування музичного смаку й кругозору майбутніх хореографів, викладачів, балетмейстерів-постановників.

Ключові слова: класичний танець; Point техніка; концертмейстер класу хореографії; музичне оформлення уроку хореографії; композитори віденської класичної школи.



ПОСТРОЕНИЕ УРОКА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА НА ОСНОВЕ МУЗЫКИ КОМПОЗИТОРОВ ВЕНСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ: ВЗГЛЯД КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Гладкая Людмила Владимировна,
ведущий концертмейстер,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0001-6932-1855>,
glvsk@ukr.net

Цель статьи – проанализировать музыкальное оформление уроков классического танца и Point техники на основе клавирной (фортепианной) музыки композиторов венской классической школы Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена. **Методология.** В статье применен хронологический принцип, метод анализа и синтеза, произведен искусствоведческий анализ творчества композиторов для выявления стиливых особенностей фортепианных сонатных циклов каждого. **Научная новизна.** Доказано, что музыка тройки венских классиков (Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена) как нельзя лучше подходит для подбора музыкальных произведений к урокам классического танца, Point техники, партерному тренажу, дуэтно-сценическому танцу, историко-бытовому танцу. **Выводы.** В камерной музыке венских классиков параллельно развивались две тенденции: одна из них исходила из концепции музыки как аналога светской или дружеской беседы (произведения для дилетантов, склонных получать в первую очередь удовольствие от музицирования, а не преодолевать разные препятствия), другая восходила к ренессансной традиции «музыки для избранных» (искусства аристократической и интеллектуальной среды, которая ценила изысканную сложность, смелую оригинальность и изощренную игру смыслов). Камерная музыка писалась венскими классиками в расчете на всех – для обычных современников,

CONSTRUCTION OF A CLASSICAL DANCE LESSON BASED ON THE MUSIC OF THE VIENNA CLASSICAL SCHOOL COMPOSERS: THE ACCOMPANIST'S VIEW

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

The purpose of the article is to analyze the musical background of classical dance lessons and Point technique based on the clavier (piano) music of the Viennese classical school composers J. Haydn, W. A. Mozart and L. van Beethoven. **Research Methodology.** The article uses the chronological principle, the method of analysis and synthesis; the Art history analysis of the composers' work is made to identify the stylistic features of the piano sonata cycles of each. **Scientific novelty.** It has been proved that the music of the three Viennese classics (J. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven) is best suited for the selection of musical works for lessons in classical dance, Point technique, ground floor training, duet-stage dance, historical and folk dance. **Conclusions.** Two tendencies developed in parallel in the chamber music of the Viennese classics. One of them was based on the concept of music as an analogue of secular or friendly conversation (works for amateurs who tend to enjoy music in the first place, rather than overcome various obstacles), another descended into the tradition of Renaissance 'music for the elite' (the art of the aristocratic and intellectual milieu, which valued exquisite sophistication, bold originality, and a refined play of meanings). Chamber music was written by Viennese classics for everyone – for ordinary contemporaries, and the most educated patrons of the arts so that art would be accessible to all noble people. That is why, in the treasury of clavier music of Viennese classics, you



и для самых образованных меценатов, чтобы искусство было доступно всем благородным людям. Именно поэтому в сокровищнице клавирной музыки венских классиков можно найти самые разные произведения для формирования музыкальной основы уроков классического танца и Point техники. Циклы уроков по классическому танцу и пуант-технике на музыку венских классиков созданы в творческом тандеме концертмейстера Л. Гладкой с преподавателем Г. Перовой на кафедре классической хореографии и сохранены в формате видеозаписей. В настоящее время чрезвычайно актуальной остается проблема музыкального воспитания студентов хореографии высшего образования, основанного на материале из сокровищницы мирового музыкального классического наследия. Использование в музыкальном оформлении уроков классического танца, Point техники и других хореографических дисциплин именно классической музыки является обязательным условием формирования музыкального вкуса и кругозора будущих хореографов, преподавателей, балетмейстеров-постановщиков.

Ключевые слова: классический танец; Point техника; концертмейстер класса хореографии; музыкальное оформление урока хореографии; композиторы венской классической школы

Актуальність теми дослідження. Музика є і завжди буде невід’ємним компонентом мистецької та педагогічної діяльності хореографа, обов’язковим складником навчальних і сценічних форм танцю. Вивчення та аналіз музики, представленої творами класичного репертуару, сприяє глибшому, більш об’ємному осягненню її змісту, образності; формує усвідомлене та зріле ставлення до ролі музики в хореографії.

Мистецтво композиторів віденської класичної школи, що піднялося з верств народного життя, стало прикладом утілення глибоких думок, демократизму й витонченості, величі й простоти – класичним зразком, на який рівнялися видатні музиканти подальших епох.

Сьогодні надзвичайно гостро постає проблема музичного виховання студентів-хореографів у закладах вищої освіти. Воно має ґрунтуватися на матеріалі зі скарбниці світової музичної класичної спадщини, зокрема, творах віденських класиків. Ці твори повинні використовуватися в музичному оформленні уроків класичного танцю, Point техніки та інших хореографічних дисциплін, що

can find a variety of works to form the musical basis of classical dance lessons and Point technique. Cycles of lessons on classical dance and pointe technique to the music of Viennese classics were created in the creative tandem of accompanist L. Hladka with teacher H. Perova at the Department of Classical Choreography were saved in video format. Currently, the musical education problem of choreography students of higher education, based on the material from the treasury of the world musical classical heritage, remains extremely urgent. The use of Point techniques and other choreographic disciplines of classical music in the musical design of classical dance lessons is a prerequisite for the formation of musical taste and outlook of future choreographers, teachers, choreographers-directors.

Keywords: classical dance; Point technique; concertmaster of the choreography class; musical design of the choreography lesson; composers of the Viennese classical school



є обов'язковою умовою формування музичного смаку й кругозору майбутніх хореографів, викладачів танцювальних дисциплін, балетмейстерів-постановників.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Основним орієнтиром для наукових пошуків та методичних рекомендацій у сфері концертмейстерської діяльності в хореографії сьогодні є висока професійна позиція багаторічного концертмейстера, завідувачки кафедри музичного мистецтва Академії російського балету ім. А. Я. Ваганової, докторки мистецтвознавства, авторки навчальних посібників «Концертмейстер балету» (2005), «Аналіз танцювальної і балетної музики» (2009), «Музичний аналіз в роботі педагога-хореографа» (2015), «Новий концертмейстер балету» (2016) і монографії «Музикальність класичної хореографії» (2020) – Галини Олександрівни Безуглої.

Сучасні українські дослідники концертмейстерської діяльності в хореографії є концертмейстерами-практиками хореографічних класів і водночас авторами наукових розвідок. Окремі аспекти означеного питання розглянули: Л. О. Волошина «Основні принципи музичного оформлення уроку класичного танцю» (2010), О. І. Настюк «Особливості роботи концертмейстера на уроках класичного танцю» (2013), Т. О. Молчанова «Використання системно-функціонального підходу в роботі балетного концертмейстера» (2013), В. В. Зорін «Особливості організації уроку класичного танцю у вищих закладах освіти з позиції концертмейстера» (2017), Н. В. Слупська «Принципи роботи концертмейстера у класі хореографії у вищих навчальних закладах» (2017) та ін.

Зокрема, Л. О. Волошина (2010) зазначає, що роль концертмейстера на уроці класичного танцю полягає не лише в музичному оформленні вправ, але й у наданні допомоги студентам-хореографам у розвитку музичних здібностей та в набутті практичних навичок роботи з музичним матеріалом. «І тут викладацька роль концертмейстера виходить на перший план, тому його робота не може бути формальним виконанням музичних уривків. Музикант, як і викладач, повинен бути готовий відповісти на запитання студентів, які можуть виникнути стосовно музичного супроводу: його музичного розміру, форми, назви твору, відомостей про автора тощо» (Волошина, 2010, с. 34).

О. І. Настюк (2013) прямо вказує на те, що мистецтво танцю не може існувати без музики, «... тому з перших навчальних кроків у класах хореографії працюють два педагоги: хореограф і музикант (концертмейстер). Уроки хореографії від початку до кінця будуються на музичному матеріалі» (с. 117). Авторка статті наголошує на необхідності створення атмосфери взаєморозуміння, доброзичливості й поваги між викладачем та концертмейстером, наявності дружніх і партнерських стосунків.

Т. О. Молчанова (2012) наголошує: «3 часом структурна ієрархія музики та рухів зазнала художнього узагальнення: зміцніла тенденція зближення цих двох мистецтв, зв'язку між характером музичної інтонації та характером руху, між музичною й пластичною фразами, що сприяло формуванню співвідношення мови танцю та музики вже на новому, вищому щаблі зародження фаху концертмейстера балету» (с. 237). Вона також рекомендує використовувати на уроках класичного танцю та пуант-техніки репертуар класичної музичної спадщини. Повністю погоджуємося з її думкою про те, що музичне оформлення уроку класичного танцю, який складається з різних хореографічних комбінацій, постає своєрідною музичною сюїтою.



В. В. Зорін (2017) головним критерієм добору музичного матеріалу вважає ступінь художньої складності музики, що виконується концертмейстером хореографічних класів: «Для підготовки студентів старших курсів слід використовувати динамічні фрагменти музики В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена (вальси, ноктюрни), М. Глінки, П. Чайковського» (с. 145). Також для оформлення уроків класичного танцю пропонує використовувати зразки класичної музики й інших відомих композиторів різних епох, стилів, жанрів.

Концертмейстер кафедри хореографічного мистецтва КНУКіМ Н. Слупська (2017) доносить думку, що музичний матеріал для уроків хореографії повинен складатися з найкращих зразків музичного мистецтва, а не обмежуватися примітивним музичним супроводом: «Концертмейстер хореографії несе відповідальність за виховання в студентах естетичних якостей сприйняття навколишнього світу через призму найкращих зразків музичного мистецтва» (с. 682).

Але жоден з авторів не вдається до аналізу побудови уроку класичного танцю на основі музики композиторів віденської класичної школи, адже вперше такі уроки було створено в Київському національному університеті культури і мистецтв (далі – КНУКіМ) концертмейстером Л. Гладкою у співпраці з викладачем Г. Перовою (цілісні уроки з класичного танцю та Point техніки на основі фортепіанної музики трійки віденських класиків – урок Point техніки на музику Й. Гайдна та уроки класичного танцю на музику В. А. Моцарта і Л. ван Бетховена в рамках хронологічного циклу уроків, починаючи з епохи Бароко (урок на музичному матеріалі прелюдій Й. С. Баха з двох томів «Добре темперованого клавіру»).

Мета статті – проаналізувати музичне оформлення уроків класичного танцю та Point техніки на основі клавірної (фортепіанної) музики композиторів віденської класичної школи Й. Гайдна, В. А. Моцарта і Л. ван Бетховена.

Виклад основного матеріалу. «Музичне мистецтво являє собою безмежну художню сферу, що дозволяє відобразити світ у звуках – від найтонших рухів людської душі до колосальних суспільних потрясінь чи природних явищ», – декларує Г. Безугла (Безуглая, 2009, с. 5). Саме тому музика посідає особливе місце в духово-му житті людини, у суспільній художній діяльності, в системі мистецтв.

Близькість музики, поезії та хореографії має історичний характер: побутування цієї тріади у синкретичній єдності в давнину, в античні часи, у середньовіччі значною мірою зумовило шляхи їхньої подальшої еволюції. Упродовж тривалої історії спільного побутування, з Античності до розквіту танцю в добу Відродження, єдність музики та хореографії утверджує спорідненість засобів виразності, імпровізаційність, емоційність. Тісний взаємозв'язок музики й танцю, відображений в ритмоформулах, зберегли зразки народної музики.

Імена Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта, Людвіга ван Бетховена нероздільні в нашій уяві з тими вершинами музичної культури, котрі були завойовані Європою в період першої французької революції. В історії музики їх відносять до «віденської класичної школи».

Урок Point техніки на музику клавірних сонат Йозефа Гайдна був створений у творчому тандемі з викладачкою Ганною Олексіївною Перовою, заслуженою артисткою України, доценткою кафедри класичної хореографії (згодом – кафедри хореографічного мистецтва) факультету хореографічного мистецтва КНУКіМ. Появі такого творчого уроку пуант-техніки в класичному танці на музику віденського класика передували багаторічний шлях формування концертмейстерських



знань, умінь та навичок роботи в хореографічних класах: розуміння специфіки музичної основи для різних видів танцювальної діяльності, уявлення про основні рухи класичної хореографії, вміння передбачати логіку взаємодії музики й танцю, створювати образи руху виразовими засобами музики.

Уроки класичного танцю та Point техніки змогли виникнути лише в продуктивній навчально-творчій атмосфері, яка панувала на кафедрі класичної хореографії факультету хореографічного мистецтва КНУКіМ, заснованій і багатороків очолюваній балетмейстеркою, народною артисткою України, професоркою, фундаторкою професійного театру сучасної хореографії «Сузір'я Аніко» Аніко Юрїївною Рехвіашвілі (1963–2019).

Аніко Юрїївна виховала не одне покоління талановитих хореографів, які стали викладачами, доцентами кафедри й у творчій співпраці з високопрофесійними концертмейстерами, випускницями НМАУ ім. П. І. Чайковського створили цікаві з художньої точки зору уроки на різних хореографічних дисциплінах: класичному танці, Point техніці, дуетно-сценічному, народно-сценічному, сучасному, історико-побутовому танці, мистецтві балетмейстера.

Урок Point техніки був задуманий в рамках хронологічного циклу уроків класичного танцю, починаючи з доби бароко і до ХХ ст. включно: бароко, класицизм, романтизм, імпресіонізм, експресіонізм, модернізм. Першим з циклу уроків, створених у творчій співдружності з викладачкою Г. О. Перовою, став урок на музику прелюдій Й. С. Баха з двох томів Добре темперованого клавіру, показаний під час Всеукраїнської науково-практичної конференції «Динаміка розвитку вищої хореографічної освіти як складової художньої культури України» (до 45-річчя заснування кафедри хореографії КНУКіМ), що проходила у КНУКіМ 18 квітня 2015 року.

Створення таких художніх за своїм змістом уроків було б неможливе без знання педагогом-хореографом елементарної теорії музики; відомостей з аналізу музичних форм; італійської термінології, яка застосовується для позначення музичних понять; творчої співпраці й тонкого професійного взаєморозуміння з концертмейстером; достатньої високої хореографічної та музично-слухової, зокрема, метро-ритмічної підготовки студентів класичної кафедри КНУКіМ.

52 клавірні сонати Й. Гайдна переважно тричастинні за своєю формою, нами в процесі побудови уроку пуант-техніки були використані різні частини. Раннім сонатам композитора властиві прозора, легка фактура, перевага певного регістру (перша й друга октави), стислість форм (неповні сонатні форми), специфічна орнаментальна віртуозність (галантність і блиск епохи), наявність мелізмів (прикрас), котрі привносять у ці твори клавесинний характер. Саме тому ця музика чудово гармоніє з виконанням комбінацій на пуантах.

У зрілих фортепіанних сонатах Гайдна завдяки прогресивності творчого мислення композитора сформувався новий клавірний стиль: з'явилися мінорні тональності, форма рондо, фігури «запитання» й «відповіді» в мелодії та гармонії, орнаментальні мелодичні лінії на тлі «альбертієвих басів», хвилеподібні пошквалювання ритму, енергія ритміки пунктирних груп, яскраві модуляції, хроматичні гармонії, клавірна фактура насичувалася ломаними октавами, патетичними мінорними наростаннями й співставленнями, притаманними в подальшому й музиці В. А. Моцарта, й патетичному стилю Л. ван Бетховена.

Для пізніх клавірних сонат Гайдна показовими є дві тенденції: тенденція зростання ролі рондових форм поруч зі старою традицією гегемонії сонатної фор-



ми, й друга тенденція – заміна тричастинності двочастинністю, тобто скорочення, стиснення сонатного циклу (здебільшого повільна перша частина та швидка друга). Ці чинники та компоненти музичної форми служать не самоціллю, а втіленням живого, тремкого руху емоцій, у якому проявляються активність поруч зі спогляданням, моменти роздумів і рішучих, енергійних стверджень, повнота та гнучкість лірики, темпераментність тональних зіставлень і колоритна гра регістрів, проростання ширості та глибини переживань через деякі умовності манер епохи.

«Озираючись знову й знову на свій життєвий шлях, Гайдн стверджувався в думці про справжню мету мистецтва: робити людей радісними та щасливими, давати їм бадьорість і силу», – зазначає Ю. Кремльов (Кремлев, 1972, с. 277). Композитор залишив світу прекрасні та безсмертні ідеали добра, любові, сердечності.

Урок класичного танцю на музичному матеріалі фортепіанних сонат В. А. Моцарта також було створено у творчій співдружності з викладачкою Г. О. Перовою.

Серед віденських класиків В. А. Моцарт з його ліричності, людинолюбством, з його поетичним ставленням до образів повсякденного життя – завоював особливо задушевну, зворушливу любов у світі. Проникаючи в таємниці людської душі та розкриваючи її незліченні багатства, Моцарт у зрілі роки став одним із тих художників, які активно сприяли розкріпаченню людей від духовного гніту, накладеного суспільним устроєм, церквою та соціальною нерівністю. Моцарт своїм життям зробив рішучий крок до визволення: драматична еволюція його творчого шляху є боротьбою за свої права, за власну людську гідність, за національну незалежність.

Ліризм та любов до вокальної музики змусили композитора в перших імпровізаційних клавесинних сонатах знайти засоби, котрі б надали клавесинній мелодії співучості. Повільні частини клавірних сонат Моцарт написав наближеними за формою до арій та пісень, а також надав «кантабельного» характеру й швидким частинам сонатного циклу. Так з'явилися відомі моцартівські «співучі алєгро», в яких навіть пасажі з переливами та м'якістю схожі на вокальну колоратуру.

Ранні сонати Моцарта нагадують пустотливі імпровізації з великою кількістю витончених прикрас. Теми насичені мелізмами, фігураціями, значною кількістю тем-супутників, що супроводжують появу зв'язуючої, побічної та заключної тем, супровід – ломаними акордами та альбертієвими басами. Сонати цього періоду позначені деякою схематичністю, прямолінійністю форми, проте в них уже простежуються ознаки суто моцартівської мелодійної чарівності.

У більш пізніх сонатах композитора відчувається вплив сонатної музики Гайдна. Моцарт був захований у музику «татуса Гайдна» і на певному етапі намагався наслідувати її. Це підтверджує Г. Аберт (1983): «Гайдн – єдиний геній в колі друзів Моцарта міг дати йому те, що був не спроможний зробити ніхто інший: не лише мрійливу жіночу відданість, але й мужню критику, а головне – розуміння його потаємних творчих мук» (с. 20).

Моцарт почав писати сонати, коли сам жанр ще формувався, обростаючи все новими й новими знахідками. Для Бетховена фортепіанна соната стала основоположним жанром.

У подальшому Моцарт створив частини сонат у формі рухливих рондо, ця форма стала улюбленою й «коронною» в творчості композитора: каскади дивних тем, потоки дотепних думок. У деяких частинах сонат чути ритми контрдансу, менуету чи полонезу – прекрасних, ніжних танців, а також витончені «котячі» моцартівські мелодії – в яких стільки грації! «І скільки поезії! Така музика не може



не розчулити!» (Якушина, 2005, с. 33). «Слухати Сонати Моцарта – процес виключно захопливий, але вимагає чималого інтелектуального напруження. Однак воно того варте!» (Якушина, 2005, с. 36).

Пізні сонати Моцарта були написані вже для нового інструмента – молоточкового піанофорте: в них виникли декламаційні інтонації, схожі на людську мову, основні теми почали «перемовлятися» зі своїми темами-супутниками й стали справжніми дійовими особами, що з'ясовують стосунки, але без слів. У взаємодії контрастів з'явилася театральність, поліфонічність, гармонічна розкутість, глибина почуттів, споглядальна філософічність, музика почала дихати свободою й сміливістю, підкорювати вогняним запалом.

Сонатному стилю Моцарта притаманне мислення дрібними самостійними мелодико-ритмічними одиницями, які утворюють ланцюжок мотивів, що постійно оновлюється. Кожен із них здається новим, перспективним «паростком», який здатний прорости в могутнє дерево – лише дай йому волю. Бетховен так і робив: давав волю уподобаній темі та захоплено розвивав її, деколи до повного виснаження, на межі з екстазом. Моцарт, однак, ніколи не дає волю найпрекраснішій темі: лише натякнувши на її можливості, на її невичерпний потенціал, він безжалежно кидає її та різко переключається на нову думку. Звідси – постійна недовольність, невловимість образу.

Але моцартівські «шматки» – одиниці загального поліфонічного розвитку твору, їхня зчіпка відбувається на іншому просторовому рівні, закладеному в загальній концепції. Сам ритм зміни «шматків» виявляється впорядкованим, регулярним та утворює основний стрижень багатофігурної композиції.

Прагнення збагатити клавірний стиль запозиченням виразових прийомів оркестрової музики відобразилося й у клавірних сонатах Моцарта. Пізні сонати написані з бетховенським розмахом та міццю, в них композитор уже стояв на порозі нового фортепіанного стилю: яскраві темброві контрасти, героїка, бунтарство, скорбота, досі притаманні лише оркестру та органу, густий акордовий склад, далекий від прозорого, камерного звучання ранніх моцартівських сонат. Так композитор поклав початок драматизованій концертній трактовки жанру клавірної сонати.

Моцарта часто називають композитором «чистої музики», ніби відфільтрованої з точки зору форми, ясності викладу, визначеності в усьому, зокрема, й у втіленні емоцій, приміряючи до нього такі вивірені оціночні критерії класицизму, як квадратність, симетричність побудов, обов'язкове чергування контрастів, гладкість мелодики та голосоведіння. Проте нові дослідження та публікації свідчать, що в музиці Моцарта існує глибоко особистісне, філософське «друге дно». Його музика, за висловом І. Якушиної, «...і розумна, й гарна!» (Якушина, 2005, с. 32).

У двадцяти одній клавірній сонаті композитора партії правої та лівої руки розподілені на рівних, що свідчить про поліфонічний характер мислення Моцарта, подібно до Й. С. Баха. Для виконання творів необхідне знання стилю: індивідуального стилю Моцарта й стилю епохи.

Людяність ідеалів Моцарта, глибокий психологізм його творів, уміння опоеитизувати найбуденніші явища життя, пристрасна любов до людини й безперервна думка про прекрасне майбутнє людства роблять його творіння близькими для всіх поколінь та всіх національностей.

Урок класичного танцю на музичному матеріалі фортепіанних сонат Людвіг ван Бетховена було створено у творчій співпраці з викладачкою Г. О. Перовою.



Бетховен не мислив свої 32 сонати для фортепіано як єдиний цикл, проте в нашому сприйнятті їхня внутрішня цілісність незаперечна. Граючи та слухаючи сонати, ми проходимо разом з композитором довгий шлях від юнацьких спроб «штурмувати небеса» до містичного злиття з Богом і Космосом в останній сонаті.

Навіть для Гайдна й Моцарта жанр фортепіанної сонати не був таким значущим та не перетворився на творчу лабораторію – своєрідний щоденник потаємних вражень і переживань. Унікальність бетховенських сонат пояснюється частково й тим, що він прагнув зрівняти цей, передусім камерний, жанр з симфонією, концертом і навіть музичною драмою.

Першим сонатам, присвяченим Й. Гайдну, учнем якого він був, притаманний сміливо-полемічний та одночасно життєствердний дух, мужня віртуозність. Хоча вже в ранніх сонатах Бетховена вражає глибина та проникливість повільних частин. Авторська назва єдиної програмної сонати – «Патетична» – говорить сама за себе.

Водночас композитор створив витончені мініатюри, розраховані на дівоче чи дамське виконання. У подальшій творчості ідею сонати-симфонії змінила ідея сонати-фантазії. Бетховен ніби намагається довести, що соната – це оригінальна концепція, а не застигла форма.

Бетховенські сонати експериментальні: від дивертисменту калейдоскопічних образів до трагічних монологів та діалогів, що говорять речитативами без слів; від ніжних меланхолійних акварельних тонів до похмурих інтермецо, трагічної сили настирного «мотиву долі»; від бентежної боротьби між серцем та розумом до майже шубертівської «бесіди закоханих».

Останні сонати Бетховена позначені загадковістю змісту, незвичайністю форм та граничною складністю музичної мови. У більшості з них отримала нове дихання ідея сонати-фантазії з вільно побудованим циклом і примхливим чергуванням тем. Це викликає асоціації з музикою романтиків, проте композитор залишається вірним собі: його форми завжди бездоганно вибудовані, а концепції відображають властиве йому позитивне світосприйняття. Романтичні ідеї розчарованості, неприкаяності та розбрату з навколишнім світом залишилися йому чужими.

Незважаючи на пережиті трагедії та катастрофи, ідеали добра й світла залишилися для Бетховена непорушними, а розум та воля допомогли духу перемогти страждання й земну суєту. «Герой» пізніх сонат вже не переможний воїн, а швидше творець і філософ, зброєю якого є проникаюча скрізь інтуїція та всеосяжна думка.

Фортепіанний стиль Бетховена по-органному об'ємний, по-художньому соковитий та надзвичайно вагомий. Сила тяжіння в цьому світі значно вища, ніж у світах Гайдна й Моцарта, і кожен рух вартує немалих фізичних та вольових зусиль. У ранніх сонатах Бетховена є, звичайно, й сторінки, написані тонко й прозоро, проте їхній загальний характер далекий від культивованої в клавірній музиці XVIII століття невимушеної витонченості, легкості та природності.

Бетховен у своїх ранніх сонатах демонстративно підриває не лише поетику тодішнього піанізму, але й устої самого жанру, постійно переступаючи всілякі формальні та стилістичні кордони, передбачені в сольній сонаті. Окрім демонстративної чотиричастинності, це й уведення в сонатний цикл скерцо чи по-моцартівськи драматично трактованого менуету, й проникнення в фортепіанну фактуру оркестрових прийомів та насичення сонатних частин безліччю по-театральному контрастних тем. Остання риса завжди була властива Моцарту з його театральним мисленням, але в молодого Бетховена вона набула навіть дещо гі-



пертрофованого характеру: два тематичні елементи в головній партії, дві контрастні побічні теми, велика розробка, хибна реприза, віртуозна каденція.

«Надлишок ідей» проявився в ранніх сонатних циклах Бетховена і в надмірно глибоких контрастах між частинами: через яскраві тональні протиставлення, схожі на раптові перенесення в зовсім інший образно-емоційний модус. Такі зрушення, чужі для поезики Моцарта, трапляються й у Гайдна, але в Бетховена, що, безумовно, спирався на досвід попередників, вони наділяються індивідуальним сенсом.

Різкі тональні контрасти та раптові перепади настроїв між частинами камерних циклів властиві Гайдну, Моцарту властиве «дозрівання» конфлікту всередині початково неконфліктних образів та його «вихлюпування» в сполучних або розробкових розділах. Бетховен повертається до типових для ранньокласичної музики вибухів почуттів, створюючи на цій емоційній основі цілі драми з майже сюжетною інтерпретацією – так званий феномен бетховенської локальної «програмотності», «характеристичності».

Панування меланхолії в повільних частинах життєрадісних чи світсько-витончених за характером циклів – ще одна риса раннього бетховенського стилю. Просвітлена меланхолія такого роду, що найбільш чітко сприймається у мінорних повільних частинах, часто переважає або присутня і в мажорних. Незважаючи на тотальну перевагу мажору в інструментальній класичній музиці добетховенського періоду, найпопулярнішими творами Гайдна й Моцарта стали згодом саме нечисленні мінорні опуси. Бетховен був схильний до занурення в мінор із перших композиторських кроків, тому мінорних циклів у нього значно більше, ніж у його двох великих попередників.

Пафос – «страва великих душ», і Бетховен у зрілих фортепіанних сонатах прирівнює суто камерний жанр вже не лише до симфонії чи концерту, але й до меси, ораторії та музичної трагедії. Роблячи цей сміливий крок, Бетховен спирався на досвід Моцарта, який ніколи не давав своїм творам програмних назв, проте наділяв камерну музику виключною глибиною, складністю та значимістю. «Небесне і земне, божественне і людське утворюють при цьому нерозривну єдність, запорукою якої є “велич відчуттів” художника» (Кириллина, 2009, с. 226).

Фортепіанні сонати Бетховена часто називають «лабораторією» його стилю. Поетика жанру сольної сонати надавала композиторові майже повну свободу. Бетховен ухопився за таку можливість із перших кроків та продовжував експериментувати з улюбленим жанром упродовж усього життя. Жанр фортепіанної сонати мав у творчості композитора автономну та дуже звивисту траєкторію розвитку, кожен з витків якої полемічно заперечував попередній – «ранній», «героїчний», «пізній» періоди, заключні строкаті сонати, в яких велетенські конструкції поєднуються з витонченими камерними диптихами.

У добетховенській музиці поєднання жанрів сонати й фантазії в межах одного циклу подекуди траплялося в Моцарта, однак при цьому фантазія, як дещо неправильне й таке, що допускає художній «безлад», завжди відігравала роль вступу власне до самої сонати (раніше – до фуґи, у Баха) – твору структурно витонченого та логічно впорядкованого. У Бетховена такого розмежування немає, і фантазійна свобода поширюється на весь цикл.

Деяка оперність образів бетховенських сонат ніколи не суперечить їхній щирості, що доходить іноді до сповідальності, бо така властивість усієї класичної поезики, де автор, щоб бути зрозумілим слухачеві, часто виражав глибоко суб'єктивний зміст за допомогою звичних виразових засобів. Стилїстика камерних



жанрів XVIII століття допускала пронизливу сповідь і навіть безрадісну розв'язку, протипоказані класичній опері та симфонії. Так бувало у Моцарта, трагізм якого в деяких камерних вторах досягає жахливої безпросвітності, і навіть у скупого на відверте вираження скорботи й відчаю Гайдна. Тому Бетховен створив музику, в якій уже чути й беззахисність шубертівських мандрівників, і трагічне бунтарство героїв Ліста й Вагнера, і слізну мрійливість брамсівських інтермецо, і містичний політ майбутніх сильфід, віліс та інших стихійних духів.

Мажорні бетховенські цикли не менш індивідуальні, ніж мінорні, і кожен з них по-своєму відповідає на запити свого часу, коли «століття нинішнє і століття минуле» перебували настільки близько, що постійно стикалися одне з одним. У творчості Бетховена ці стиковки обігрувалися й ставали приводом для несподіваних знахідок та відкриттів.

У фортепіанних творах композитора галантна стилістика часто втілена в діалозі голосів, які сприймаються як «чоловічий» та «жіночий». Поетика галантності таїла в собі ідею Еросу як головного смислу й головної рушійної сили буття, що включає всі види чуттєвого та духовного тяжіння – симпатію, закоханість, пристрасть, благоговійне поклоніння, духовне прагнення до спорідненої натури, любов до Бога та Світу. «Не випадково розквіт галантного стилю збігся зі ствердженням в головах основоположної музичної максими епохи: “музика – це мова почуттів”» (Кириллина, 2009, с. 247).

Бетховенські фортепіанні сонати «героїчного» періоду за складністю, масштабною й новизною нічим не поступаються симфоніям і концертам, а сміливостю новацій та витонченістю письма навіть перевершують їх.

Пізнні сонати Бетховена завершують еволюцію класичної фортепіанної музики в усіх аспектах, зокрема, й суто інструментальному. Якщо ранні сонати Гайдна й Моцарта можна виконувати також на клавесині та клавикорді, то в Бетховена таких сонат практично немає. Бетховен вдумливо досліджував виразові можливості свого матеріалу, а оскільки об'єктивно стояв на історичному роздоріжжі, то минуле – спадок пізнього Бароко – природно межує в нього з теперішнім і майбутнім – романтичними жанрами та образами.

Ще однією особливістю пізніх сонат Бетховена є асоціації містичного характеру, оскільки ця музика «не від цього світу» й відкриває нам інші духовні простори.

32 сонати Бетховена називають «Новим заповітом» фортепіанної музики на противагу «Старому заповіту» – Добре темперованому клавіру Й. С. Баха. Справді, бетховенські сонати дивляться далеко в майбутнє, не заперечуючи XVIII століття, що їх породило.

Стоячи на порозі романтичного «століття фортепіано» й розуміючи багатство технічних та звукових перспектив, що відкриваються перед композитором-піаністом, Бетховен зробив не лише ривок в майбутнє, але й підбив всеосяжний підсумок досягнень епохи, зокрема, й власних, ніби визнавши свою місію вичерпаную.

Естетичний світогляд Бетховена спирався на досить глибоку філософську концепцію, що поєднувала Бога, Природу, Людину та Мистецтво під знаком Творчості як розумної чи одухотвореної Свободи. Прогрес, «рух уперед» мислився обов'язковою умовою існування всіх цих явищ, що в цілому відповідало ідейним установкам Просвітництва. «Творчість великого художника не є лише сумою деяких текстів та технічних винаходів, що в них містяться. Вона містить психограму душі, квінтесенцію особистості свого творця» (Кириллина, 2009, с. 540).



Наукова новизна. Доведено, що музика трійки віденських класиків (Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена) якнайкраще підходить для добору музичних творів до уроків класичного танцю, Point техніки, партерного тренажу, дуєтно-сценічного танцю, історико-побутового танцю.

Висновки. У камерній музиці віденських класиків паралельно розвивалися дві тенденції: одна з них виходила з концепції музики як аналога світської або дружньої бесіди (твори для дилетантів, схильних отримувати насамперед задоволення від музикування, а не долати різні перепони), інша сходила до традиції ренесансної «музики для обраних» (мистецтва аристократичного та інтелектуального середовища, що цінувало вишукану складність, сміливу оригінальність та витончену гру смислів).

Камерна музика писалася віденськими класиками з розрахунку на всіх –пересічних сучасників і найосвіченіших меценатів, щоб мистецтво було доступним для всіх шляхетних людей. Саме тому в скарбниці клавірної музики віденських класиків можна знайти найрізноманітніші твори для формування музичної основи уроків класичного танцю та Point техніки.

Цикли уроків з класичного танцю та пуант-техніки на музику віденських класиків, створені у творчому тандемі концертмейстера Л. Гладкої з викладачем Г. Перовою на кафедрі класичної хореографії, збережені у форматі відеозаписів.

Сьогодні надзвичайно гостро постає проблема музичного виховання студентів-хореографів у закладах вищої освіти. Воно має ґрунтуватися на матеріалі зі скарбниці світової музичної класичної спадщини, зокрема, творах віденських класиків. Ці твори повинні використовуватися в музичному оформленні уроків класичного танцю, Point техніки та інших хореографічних дисциплін, що є обов'язковою умовою формування музичного смаку й кругозору майбутніх хореографів, викладачів танцювальних дисциплін, балетмейстерів-постановників.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Аберт, Г. (1983). *В. А. Моцарт* (Ч. 2, кн. 1; К. К. Саква, пер.). Музыка.
- Безуглая, Г. А. (2009). *Анализ танцевальной и балетной музыки*. Издательство Политехнического университета.
- Безуглая, Г. А. (2015). *Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа*. Планета музики.
- 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.*
- Кириллина, Л. В. (2009). *Бетховен: Жизнь и творчество* (Т. 1-2). Московская консерватория.
- Кремлёв, Ю. А. (1970). *Фортепианные сонаты Бетховена* (2-е изд.). Советский композитор.
- Кремлёв, Ю. А. (1972). *Йозеф Гайдн: Очерк жизни и творчества*. Музыка.
- 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.*



- Новак, Л. (1973). *Йозеф Гайдн: Жизнь, творчество, историческое значение* (Д. Каравкина & В. Розанов, пер.). Музыка.
- Слупська, Н. В. (2017). Принципи роботи концертмейстера у класі хореографії у вищих навчальних закладах. *Молодий вчений*, 11(51), 679-684.
- Якушина, И. А. (2005). *Вселенная Моцарта*. Музыка.

REFERENCES

- Abert, H. (1983). *W. A. Mozart* (Pt. 2, Book 1; K. Sakva, Trans.). Muzyka [in Russian].
- Bezuglaya, G. (2009). *Analiz Tantseval'noi i Baletnoi Muzyki [Analysis of Dance and Ballet Music]*. Polytechnic University Publishing [in Russian].
- Bezuglaya, G. (2015). *Muzikal'nyi Analiz v Rabote Pedagoga-Khoreografa [Musical Analysis in the Work of a Teacher-Choreographer]*. Planeta Muzyki [in Russian].
- Kirillina, L. (2009). *Betkhoven: Zhizn' i Tvorchestvo [Beethoven: Life and Work]* (Vols. 1-2). Moscow Conservatory [in Russian].
- Kremlev, Yu. (1970). *Fortepiannye Sonaty Betkhovena [Beethoven's Piano Sonatas]* (2nd ed.). Sovetskii Kompozitor [in Russian].
- Kremlev, Yu. (1972). *Joseph Haydn: Ocherk Zhizni i Tvorchestva [Joseph Haydn: An Essay on Life and Work]*. Muzyka [in Russian].
- Molchanova, T. (2013). Vykorystannia Systemno-Funktsionalnoho Pidkhodu v Roboti Baletnoho Kontsertmeistera [Using a System-Functional Approach in the Work of a Ballet Concertmaster]. *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 Klasychnoho Tantsiu [Specificity of the Concertmaster of the Lessons of Classical Dance]. *Visnyk Luhanskoho Natsionalnoho Universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Pedagogichni Nauky [Bulletin of Luhansk Taras Shevchenko National University. Pedagogical Sciences]*, 10(2), 117-123 [in Ukrainian].
- Novak, L. (1973). *Joseph Haydn: Zhizn', Tvorchestvo, Istoricheskoe Znachenie [Joseph Haydn: Life, Creativity, Historical Significance]* (D. Karavkina & V. Rozanov, Trans.). Muzyka [in Russian].
- Slupska, N. (2017). Pryntsypy Roboty Kontsertmeistera u Klasi Khoreohrafii u Vyshchyykh Navchalnykh Zakladakh [The Principles of Work of the Concertmaster in a Choreography Class in Higher Educational Institutions]. *Molodyi Vchenyi [Young Scientist]*, 11(51), 679-684 [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". Seriya "Psykhoholohiia i Pedagogika" [Scientific Notes of Ostroh Academy National University. Psychology and Pedagogy Series]*, 16, 31-40 [in Ukrainian].
- Yakushina, I. (2005). *Vselennaya Motsarta [Mozart Universe]*. Muzyka [in Russian].
- Zorin, V. (2017). Osoblyvosti Orhanizatsii Uroku Klasychnoho Tantsiu u Vyshchyykh Zakladakh Osvity z Pozytsiii 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 Vykhovannia [Theory and Methods of Teaching and Education]*, 43, 140-147. <http://doi.org/10.5281/zenodo.1243589> [in Ukrainian].

ТАНЕЦЬ У МІЖДИСЦИПЛІНАРНІЙ ПЛОЩИНІ

ТАНЕЦ В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ ПЛОСКОСТИ

DANCE IN THE INTERDISCIPLINARY PLANE





УДК 793.3:7.037.3(450)
DOI: 10.31866/2616-7646.4.2.2021.249303

ФУТУРИСТИЧНИЙ ТАНЕЦЬ У ДИСКУРСІ МАНІФЕСТІВ ІТАЛІЙСЬКИХ ФУТУРИСТІВ

Цветкова Лариса Юріївна,

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

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 особливості футуристичних танців на основі аналізу маніфестів італійських футуристів, дотичних до танцювальної проблематики. **Методологія.** Для проведення дослідження застосовано історико-хронологічний підхід, методи аналізу та порівняння. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано маніфести італійських футуристів, присвячені різним аспектам, в оптиці танцювальної проблематики. **Висновки.** Італійський футуризм був першим художнім напрямом у світовій історії мистецтва, який, оголосивши машину об'єктом свого натхнення й уособленням краси, поставив за мету відобразити на полотні, папері, металі, а також репрезентувати в танці всі прояви життя індустріальної цивілізації. У хореографії початку ХХ ст. відбувалося освоєння нових форм виразності, лунали заклики до перегляду глибинних пластів танцювальної мови, здатних знайти адекватні сучасності танцювальні форми. Футуризм, відмовляючись від усталених форм професійного танцю, заперечуючи класичний танець і проголошуючи смерть італійського балету, включає у танцювальну тканину нехудожні об'єкти й, долаючи зображальність як таку, що пов'язана із мімезисом, замінює її виразністю, репрезентантом й уособленням якої стає Машина. Маніфест «Футуристичного танцю» Ф. Т. Марінетті претендував на те, щоб стати не лише теоретичним обґрунтуванням нового футуристичного танцю, а й практичною базою для створення нових пластичних форм. Джерело футуристичної танцювальної поетики, середовище, яке провокувало й надихало на створення нового мистецтва, – це простір індустріального міста. Футуристи прагнули відобразити у танці прискорення темпів життя та індустріалізацію середовища як ознаки нової, майбутньої епохи. Осмислення особливостей футуристичних танців, пошуки футуристами розкутого самоцінного жесту як виражального танцювального засобу дозволяє розширити розуміння футуризму, значення та вплив якого виходить за межі мистецтва історичного авангарду. Культ Машини, визначивши естетику італійського футуризму, став своєрідним «архетипом» культури ХХ століття, а комплекс обумовлених цим культом ідей і образів є одним із головних внесків італійського футуризму в європейське мистецтво.

Ключові слова: футуристичний танець; маніфести футуристів; Філіппо Томмазо Марінетті; італійський футуризм; хореографія; авангард.



ФУТУРИСТИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ В ДИСКУРСЕ МАНИФЕСТОВ ИТАЛЬЯНСКИХ ФУТУРИСТОВ

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

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

Цель статьи – выявить особенности футуристических танцев на основе анализа манифестов итальянских футуристов, касающихся танцевальной проблематики. **Методология.** Для проведения исследования применен историко-хронологический подход, методы анализа и сравнения. **Научная новизна.** Впервые проанализированы манифесты итальянских футуристов, посвященных разным аспектам, в оптике танцевальной проблематики. **Выводы.** Итальянский футуризм был первым художественным направлением в мировой истории искусства, которое, объявив машину объектом своего вдохновения и олицетворением красоты, поставило цель запечатлеть на холсте, бумаге, металле, а также представлять в танце все проявления жизни индустриальной цивилизации. В хореографии начала XX ст. происходило освоение новых форм выразительности, звучали призывы к пересмотру глубинных пластов танцевального языка, способных обрести адекватные современности танцевальные формы. Футуризм, отказываясь от устоявшихся форм профессионального танца, отрицая классический танец и провозглашая смерть итальянского балета, включает в танцевальную ткань не-

FUTURISTIC DANCE IN THE DISCOURSE OF THE ITALIAN FUTURISTS' MANIFESTOS

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

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

The purpose of the article is to reveal the features of futuristic dances based on the analysis of the Italian futurists' manifestos concerning dance issues. **Methodology.** To carry out the research, a historical-chronological approach, methods of analysis and comparison were used. **Scientific novelty.** For the first time, the manifestos of Italian futurists devoted to various aspects in the optics of dance problems are analyzed. **Conclusions.** Italian futurism was the first artistic movement in world art history, which, having declared the Machine the object of its inspiration and the personification of beauty, set the goal of capturing on canvas, paper, metal, and also representing in dance all manifestations of the industrial civilization's life. In the choreography of the early twentieth century the development of new forms of expressiveness took place, there were calls to revise the deep layers of the dance language, capable of acquiring dance forms adequate to modernity. Futurism, rejecting the established forms of professional dance, denying classical dance and proclaiming the death of Italian ballet, includes non-artistic objects in the dance fabric, and overcoming depiction, such as that associated with mimesis, replaces it with the expressiveness of



художественные объекты и, преодолевая изобразительность как такую, что связана с мимезисом, заменяет ее выразительностью Машины. Манифест «Футуристический танец» Ф. Т. Маринетти претендовал на то, чтобы стать не только теоретическим обоснованием нового футуристического танца, но и практической базой для создания новых пластических форм. Источник футуристической танцевальной поэтики, среда, которая провоцировала и вдохновляла на создание нового искусства – это простор индустриального города. Футуристы стремились запечатлеть в танце ускорение темпов жизни и индустриализацию среды как признака новой, будущей эпохи. Осмысление особенностей футуристических танцев, поиски футуристами раскрепощенного самоценного жеста как выразительного танцевального средства, позволяет расширить понимание футуризма, значение и влияние которого выходит за пределы искусства исторического авангарда. Культ Машины, определив эстетику итальянского футуризма, стал своеобразным «архетипом» культуры XX века, а комплекс обусловленных этим культом идей и образов является одним из главных вкладов итальянского футуризма в европейское искусство.

Ключевые слова: *футуристический танец; манифесты футуристов; Филиппо Томмазо Маринетти; итальянский футуризм; хореография; авангард.*

Актуальність теми дослідження. Дослідження футуристичних танців і хореографічного мистецтва в сучасному науковому дискурсі обумовлене глибокими системними зламами в культурі XXI ст., що спричинені експансією цифрових технологій і за своєю сутністю можуть бути співвіднесені з часом формування футуризму як самостійного художнього напрямку. Наприкінці XIX – на початку XX ст. на тлі девальвації художньої мови класичного мистецтва, яка втратила динамічний зв'язок із живою реальністю людського життя, здійснюється пошук нових художніх форм і нової художньої мови, здатної не просто відобразити ці художні процеси, а й упередити, спрогнозувати їхній подальший розвиток. Футуризм став першим в історії світового мистецтва художнім напрямом, орієнтованим на розробку мистецтва майбутнього, а історична рефлексія футуристичних манифестів та осмислення художнього досвіду їхньої практичної реалізації засвідчує передчуття футуристами різних напрямів у мистецтві XX – початку XXI ст., серед

the Machine. Manifesto 'Futuristic Dance' by F. T. Marinetti claimed to become not only a theoretical basis for a new futuristic dance but also a practical basis for creating new forms of plasticity. The source of futuristic dance poetics, the environment that provoked and inspired the creation of new art is the vastness of an industrial city. Futurists sought to capture in dance the acceleration of the life pace and the industrialization of the environment as a sign of a new, future era. Comprehension of the peculiarities of futuristic dances, the search by futurists for a liberated self-valuable gesture as an expressive dance means, allows expanding the understanding of futurism, the meaning and influence of which goes beyond the art of the historical avant-garde. The Cult of the Machine, defining the aesthetics of Italian futurism, has become a kind of 'archetype' of twentieth-century culture, and the set of ideas and images conditioned by this cult is one of the main contributions of Italian futurism to European art.

Keywords: *futuristic dance; manifestos of the futurists; Filippo Tommaso Marinetti; Italian futurism; choreography; avant-garde.*



яких особливе місце належить танцювальному мистецтву. Якщо художньо-естетична модель футуризму сформована під впливом «обожнення» Мащини, то в сучасну епоху такій сакралізації піддається Цифра, яка стає новим божеством, що й дає підстави дослідникам означати нашу епоху як пост-футуристичну (post-futuristisch).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У фокусі дослідницької уваги професорки кафедри танцю Колумбійського університету Лінн Гарафоли вплив футуристичних ідей на авангардний період антрепризи російського балету С. Дягілева, час, коли імпресаріо «... проміняв класичний російський балет на шумові танці з душами друкарських машинок і оргії кольору, світла і звуку» (Глушкова, 2021). Вчена зауважує, що, крім двох важливих винятків, історики Російського балету ігнорували футуризм, незважаючи на те, що саме італійський футуризм став найважливішим каталізатором його модерністської революції. Л. Гарафола (2021) доводить, що під впливом футуризму Дягілев назавжди розпрощався з натуралізмом, драматичним нарративом, психологічним мотивуванням характерів, вигнав екзотичність Бакста і пасеїзм Бенуа, відкинувши водночас і символістську тематику.

Думка дослідниці стосується не лише впливу футуристичних ідей на балет, а й на танцювальне мистецтво в цілому. Так, проблеми танцювального дискурсу в італійському футуризмі сучасні вітчизняні й зарубіжні науковці досліджують переважно в аспекті осмислення історії, теорії і практики перформансу.

Історик мистецтва, арт-критик та куратор Роузлі Голдберг (2014), досліджуючи історію перформансу, його сучасну форму пов'язує з першими експериментами італійських футуристів. Вчена доводить, що вже у своїх ранніх футуристичних формах він вирізняється мультидисциплінарністю й мультимодальністю, тяжінням до авангардного театру та хореографії. Водночас італійські футуристи виробили «синтетичний» театр і спеціальний, «... динамічний і синоптичний» стиль декламації у супроводі шумової музики, що підпорядковується законам симультанності, які керують «всесвітньою футуристичною здатністю до емоційного сприйняття». Р. Голдберг підкреслює, що значення перформансу полягає в тому, що він став каталізатором розвитку мистецтва ХХ ст. й продовжує залишатися таким у ХХІ ст. Так, щоразу, коли здавалося, що та чи інша школа – кубізм, мінімалізм чи концептуалізм – заходили у глухий кут, митці зверталися до перформансу з метою зламати рамки категорій та визначити нові напрями. Як перформанс Р. Голдберг розглядає й виставу на музику І. Стравінського «Феєрверк», показаний в рамках гастролей «Російського балету» Дягілева в римському театрі «Костанци».

Американський дослідник Стів Діксон (Діксон, 2007), встановлюючи історико-культурний контекст формування цифрового перформансу, аналізує теоретичні, художні та технологічні витоки цієї форми нового медіа мистецтва. Він доводить, що саме футуризм формує фундаментальну філософську та концептуальну базу для сучасного цифрового перформансу. Цей останній, на думку науковця, хоч і не має значних маніфестів, але саме численні маніфести футуристичного театру з 1909 по 1920 роки здатні замінити їх практично без переробки, крім заміни таких слів, як «електричний» на «цифровий». С. Діксон також вважає, що дослідження цифрового перформансу можливе за допомогою критеріїв, представлених у маніфестах футуристичного театру.



Відомий мистецтвознавець Катерина Лазарева (Лазарева, 2010, 2011, 2016) у низці ґрунтовних статей та дисертації артикулює проблемне поле дослідження італійського футуризму на тлі його інтенсивного звернення до машинного, технічного, автоматичного, урбаністичного мотивів, що так само породжує дискусії стосовно трактувань взаємодії людини й машини, людини й автомата тощо та їх відображення в різних видах мистецтва, зокрема й танцювальному. Вчена розглядає один з центральних сюжетів футуристичного машинного міфу – концепцію «людини, помноженої машиною», а також специфіку передбачення футуристами злиття людини й машини і її можливі конотації з біомеханікою, науковою організацією праці та авангардною художньою практикою конструктивістів. Серед можливих ракурсів розгляду теми «помноженої людини» мова йде і про футуристичні танці.

Серед українських дослідників проблеми футуристичних маніфестів побіжно висвітлюють О. Клековкін, Д. Гладун, Д. Гончаренко, Т. Чоп та ін.

Знаний театрознавець Олександр Клековкін (2017), здійснюючи спроби систематизувати основні ідеї, винаходи й відкриття театрального, а в широкому сенсі – перформативного (виконавського) мистецтва ХХ ст. в контексті першої Великої реформи театру (1890–1920-х років) звертається до аналізу маніфестів італійських футуристів: «Синтетичний футуристичний театр», Маніфесту театру вар'єте («Il Teatro di Varietà»), «Маніфесту футуристичної сценографії і хореографії» («La scenografia e coreografia futurista»).

Вітчизняна дослідниця Дарина Гладун (2020) в межах дослідження поетичного перформансу окреслює головні етапи становлення північноамерикансько-західноєвропейського канону історії й теорії мистецтва перформансу. А також в окремій розвідці каталогізує, аналізує й систематизує інформацію про перформанс у статтях українських вчених. Серед перших дослідників мистецтва перформансу в Україні, як зазначає вчена, були культурологи, психологи, філологи, політологи, але найбільший інтерес тема, на її думку, викликала в мистецтвознавців (Гладун, 2021).

Що ж до зацікавленості вітчизняних мистецтвознавців танцювальним футуристичним дискурсом, то він певною мірою представлений у статтях Д. Гончаренко (2014) (Лої Фуллер, У. МакГрегор, театр танцю Бада Блюменталя та ін.).

Українська дослідниця Т. Чоп (2021), аналізуючи творчість та теоретичний доробок футуристів із позиції перформативної теорії, також звертається до маніфестів, суть яких – показати себе, свої переконання та ідеї широкій аудиторії, автоматично долучаючи її до художньо-естетичного простору. А принципи діяльності, гри, екстатичності, провокативності, реалізовані у програмах та творах футуризму, є формами перформативних ситуацій, спрямованих на інтенсивну зовнішню та внутрішню взаємодію.

Інша стаття дослідниці присвячена питанню впливу концепції А. Бергсона на естетичну теорію італійського, російського й українського футуризму. Однак, приділяючи увагу аналізу трансформації ідей філософа в практичному вимірі мистецького твору (поетичного, живописного, скульптурного), танцювальний аспект не згадується (Чоп, 2017).

Важливість праць Л. Левчук (2009) з огляду на проблему нашого дослідження полягає у формулюванні методологічної вихідної, яку можна екстраполювати у площину футуристичного танцю: авторка вважає, що український футуризм



слід розглядати у взаємозв'язках із італійським та російським, застосовуючи порівняльний аналіз.

Низку праць С. Холодинської (2015) присвячено аналізу українського футуризму крізь призму італійської моделі футуризму. Авторка звертає увагу на спосіб дії Ф. Т. Марінетті, автора «Маніфесту футуризму», який прагнув упровадити задекларовані ним естетико-художні принципи футуризму в якомога ширшу палітру різних видів мистецтва. Зважаючи на спорідненість театрального та танцювального мистецтва, вважаємо «Маніфест синтетичного театру» (Садловський, 2013, с. 63) важливим не лише для створення італійського театру, а й театрального мистецтва в цілому, до якого відносимо й хореографічні перфоманси.

Отже, футуризм привертає увагу багатьох науковців від початку свого оформлення як естетико-художній феномен у Європі. Переважають дослідження з літературознавства та мистецтвознавства, де висвітлено теоретичні та історичні ракурси футуризму. Останнім часом поживались дослідження української моделі футуризму, що розглядається у більш широкому контексті. Але досі не відбулося включення у дослідницький простір української гуманістики футуристичного танцювального дискурсу.

Мета статті – виявити особливості футуристичних танців та їх зв'язок із «шумовою музикою» на основі аналізу маніфестів італійських футуристів, дотичних до танцювальної проблематики.

Виклад основного матеріалу. Криза на межі XIX – XX ст. механіко-раціоналістичної картини світу, в межах якої розвивалося класичне мистецтво й сформувалася естетика як наука, головним завданням якої є продукування критичних суджень стосовно предметів творчості, обумовила появу нових художніх напрямів, серед яких був і футуризм. Індивідуалізація естетичної рефлексії, зміна естетичного ставлення до реальності ініціюють не лише переосмислення художньої системи цінностей, сформованої в межах ренесансного антропоцентризму, а й створення нових форм та принципів художньої творчості, нових способів опредметнення картини світу, що відповідають новому типу цивілізаційного розвитку, основні характеристики якого – індустріалізація, урбанізація та науково-технічний прогрес.

Італійський футуризм – складне полівалентне й парадоксальне художнє явище, ідеї якого у 1910-ті роки, поширившись спочатку в європейському культурному просторі, знайшли послідовників практично на всіх континентах. Унікальність футуризму полягала в тому, що він виявив себе не лише в художній, а практично в усіх сферах життя, включаючи й політичну. Варто зауважити неоднозначне ставлення до футуризму, починаючи з його появи.

Футуристи, захоплюючись новими технологіями, вірили в їхню здатність перетворити, «реконструювати» Всесвіт, «втілити в плоть та кров невидиме, нечлениме, невідчутне», «знайти еквіваленти всіх форм і елементів Всесвіту», поєднавши їх разом у відповідності із творчою фантазією в пластичні комплекси, зробивши їх рухомими (Балла & Депенро, 2013, с. 48). І як наслідок – створити мистецтво, спрямоване в майбутнє, й змінити життя людини на краще. Філолог Р. Якобсон (1987) у 1919 році писав, що саме футуризм у своїх «нових зверненнях» і «розробкою одночасно теорії та практик» «зажадав запровадити майбутнє як визначальну категорію поетичної системи» (с. 337). Однією з таких практик



є танцювальне мистецтво, до осмислення якого лідер італійських футуристів Ф. Т. Марінетті звертається у «Маніфесті футуристичного танцю» (Гирич, 2010, с. 379).

Творчість, зокрема й танцювальна, трактується у футуризмі як онтологічний акт, спрямований на перетворення навколишнього світу й репрезентує своєрідну культурну матрицю історичного авангарду, визначивши його інтенцію на майбутнє як фундаментальний творчий принцип. Відкидаючи традиційну культуру в усіх її художньо-естетичних проявах, футуристи, оспівуючи епоху індустріалізації та урбанізації, високих швидкостей і ритмів життя, закладали основи нового мистецтва, здатного до емоційного вираження динаміки сучасного світу.

Не вдаючись до детального аналізу першого футуристичного маніфесту, ми звертатимемося до тих його концептуальних положень, які дають можливість виявити специфіку футуристичного танцювального дискурсу. Насамперед це стосується нелінійності смислової багатомірності самого терміна «футуризм» (від фр. *futurisme*, *future* – майбутнє, від лат. *futurum* – майбутнє) у його культурно-мистецькій динаміці. Цей термін уперше використовує в 1905 р. іспанський поет і дипломат Габріель Аломарі на сторінках журналу «L'Avens» у статті «El Futurismo». Проте датою народження футуризму як художнього напрямку, і ширше – як футуристичного руху, вважається 20 лютого 1909 р., коли Ф. Т. Марінетті опублікував у французькій газеті «Фігаро» «Перший маніфест футуризму», де озвучив завдання й цілі нового мистецтва і способи їхньої реалізації. Заклик автора до «*svecchiamento*» («зностаріння»), «оновлення» мистецтва й життя дозволив йому об'єднати навколо себе художню та інтелектуальну еліту Італії.

Термін «футуризм» належить до тих культурно-історичних і мистецтвознавчих категорій, які відомий культуролог, літературознавець і музикознавець О. В. Михайлов називав «термінами руху», сутність яких у тому, що закладені в них смисли рухливі, змінюються та збагачуються з часом, упродовж їхнього побутування в мистецтвознавчій та життєвій практиці. Водночас нові елементи, що входять у предметне поле поняття, не скасовують колишні, а ніби переміщують їх на інші смислові рівні. Терміни руху – це, за сутністю, «будівельні риштування»; їх «приберуть, коли будинок буде збудовано: ці риштування стоять, коли будинок зводиться, тобто постійно перебуває у русі стосовно риштування як нерухомого, статичного й заздалегідь “заданого” моменту» (Михайлов, 1997, с. 43).

Футуризм як «термін руху» містить у собі знання й смисли, про які ми навіть ще не підозрюємо й не усвідомлюємо. А. Деблін, один із представників німецького експресіонізму, у відкритому листі Марінетті писав: «Футуризм – великий маг. Він є актом звільнення. Він не напрям, він – рух. Ще точніше: він – рух художника вперед. Внутрішня напруженість і самотність, сміливість і абсолютна невимушеність справили на мене тоді враження» (Деблін, 1986, с. 295-296). Все це співвідносить футуризм з набагато ширшим культурно-історичним контекстом, ніж той, у якому відбувається його експлікація, тобто не лише до початку ХХ ст., про що свідчить і його реактуалізація в сучасному модусі пост-футуризму. Не випадково куратори вітчизняного мистецького проекту «Футуромарення», представлено у Мистецькому арсеналі, зауважують, що «хвиля уваги до футуризму не випадкова», оскільки пошуки футуристів «збігаються з проблематикою сучасного мистецтва – самосвідомості, зацікавлення формою, іронії, бунтарства». «Проект “Футуромарення”, – пишуть організатори, – не лише про мистецтво. Він ,перед-



сім, про людину й суспільство, які постають перед викликами доби – соціальними, економічними, світоглядними. Цивілізація повсякчас проходить такий цикл, стикаючись із новим досвідом і неодмінно фантазує про майбутнє» (Величко & Оксаметний, 2021).

Рух як динамічне відчуття, «квінтесенція життя, символ його творчої енергії» – центральний мотив футуристичного мистецтва, що знаходить прояв у різних його формах і, перш за все, у танцювальну мистецтві. «Статичне, одностороннє, відособлене сприйняття... пережиток – щось на кшталт класичних муз, богів і ліри. Нове мистецтво покінчило зі статичними формами, покінчило з останнім фетишем статичності – красою. Вигнання статичності, вигнання абсолюту – головний пафос нового часу», – писав Р. Якобсон (1987, с. 415) у статті «Футуризм».

Ф. Т. Марінетті виходив із того, що лише у динамізмі сутність мистецтва і вважав динамізм, як енергійний, навіть агресивний рух, основним принципом сучасності. А твердження лідера футуристів стосовно того, що динамізм і швидкість «ревучої машини, більш прекрасної, ніж статуя Ніки Самофракійської» безпосередньо вплинула на бачення футуристами не лише поезії, живопису й театру, а й танцю. Слід підкреслити, що культ динамізму й руху зумовлений впливом на Марінетті теорії інтуїції французького філософа А. Бергсона, одного із представників філософії життя. Звертаючись до футуристів, їхній лідер пише, що прагнув розбудити в них інтуїцію і «викликати огиду до розуму» і закликає: «Раз і назавжди плюнемо на Вівтар Мистецтва і сміливо зробимо крок в неоглядну далечинь інтуїтивного сприйняття!» (Маринетті, 1986b, с. 167).

Тобто, двигуном художньої творчості в поезиї раннього футуризму виявляється інстинкт як ірраціональне начало, ірраціональність творчої свободи, інтуїції, одкровення, що є протилежним раціонально-логічному мисленню. Водночас Марінетті стверджує, що «інтуїтивні явища поєднуються з явищами логічного розуміння», що дозволяє, з одного боку, розглядати власне мистецький процес як механічний, підтвердженням чого є маніфест «Механічне мистецтво» й розробка відповідної естетики, а з іншого – сприймати це мистецтво «інтуїтивно» завдяки «новій художній чуттєвості», символом, джерелом і натхненницею якої проголошується Машина. «Ми відчуваємо механічно. Ми відчуваємо себе зробленими зі сталі. Ми – теж машини, ми – механізовані!», – проголошується в маніфесті «Механічного мистецтва» (Лазарева, 2010, с. 544).

А відтак, Машина, як і новий образ «людини механічної», Номо *mechanicus*, з її новою «машиноподібною» тілесністю, стають об'єктом футуристичного мистецтва. Машина сприймається як нове божество, що просвітлює, володарює, роздає свої дари й карає в цей наш футуристський час, захоплений великою Релігією Нового. Але головне при цьому – розуміння того, що машина – це, насамперед, ідея і дух, а не зовнішній вигляд.

Автори маніфесту «Механічне мистецтво» Е. Прамполіні, І. Паннаджі, В. Палладіні, як й інші футуристи, вбачали у Машині символ загадкової творчої сили сучасної людини й писали: «Ми, футуристи, хочемо відірвати Машину від її практичної функції, підняти її до рівня духовного життя, безкорисливого життя мистецтва» (Лазарева, 2010, с. 544).

Центральне місце Машини в поезиї футуризму визначило й творчі пошуки в живописі і скульптурі, архітектурі і сценографії, дизайні і хореографії. Тобто,



в прагненні віднайти нові виражальні засоби й художні форми в різних сферах мистецтва італійські футуристи апелюють до естетики машини. У футуристичному танці оспівується динаміка та ритміка, яка характерна для роботи механізмів Машини, з якими також ототожнюється шрапнель, кулемет та ін.

Відмова від стереотипів мислення, від старих принципів і порядків, заперечення традицій і канонів та утвердження повної свободи творчої особистості є основною умовою народження нового футуристичного мистецтва, більш вільного за формою і більш широкого за можливостями. Це мистецтво, як вважали футуристи, поверне людині можливості особистого контакту з творами мистецтва і навколишнім світом. Саме в такому аспекті вони намагалися формувати нові традиції, здійснювали пошук нових форм і засобів художньої діяльності, які ґрунтуються на принципі свободи творчості. Згідно з цією традицією, художник не повинен бути просто спостерігачем або імітатором природи, але повинен виражати в художній формі ставлення до неї.

На межі XIX – XX ст. у пластичних мистецтвах розпочинається перехід від фігуративного до абстрактного начала, відмінність між якими полягає в тому, що фігуративне мистецтво, передаючи зовнішню подобу об'єктів реального світу, представляє ілюзію реальності, абстрактне ж у створенні образу спирається не так на зовнішній вигляд об'єкта, як на його смисл і пов'язані з ним асоціації. І за висловом Марінетті, асоціації можуть бути «... різної ширини охоплення. І що ширша асоціація, то глибшу схожість вона відображає. Адже подібність полягає в сильному взаємному тяжінні абсолютно різних, далеких і навіть ворожих речей. Новий стиль буде створено на основі найширших асоціацій. Він вбере в себе все розмаїття життя. Це буде стиль різноголосий та багатобарвний, мінливий, але дуже гармонійний» (Маринетти, 1986b, с. 164). Тобто, стверджується новий підхід до репрезентації реальності за допомогою побудови образу за принципом асоціативності, відповідності художньої форми характеру переданих настроїв. «Спільними зусиллями ми створимо так звану бездротову уяву. Ми викинемо з асоціації першу опорну половину, і залишиться лише безперервний ряд образів. Коли нам вистачить для цього духу, ми сміливо скажемо, що народилося велике мистецтво», – проголошує Марінетті (Маринетти, 1986b, с. 167).

Розуміння мистецтва у футуризмі виходить за межі класичного мистецтва й естетики, оскільки аристотелівський принцип «наслідування» (фігуративності, лінійної наративності) змінюється прагненням досягнути саму «ідею», першоджерело об'єкта, а поняття «прекрасного» й «потворного» втрачають своє значення як головних категорій.

Для Ф. Т. Марінетті ідеальна людина майбутнього – це «людина на мотоциклі» як своєрідний новий кентавр, а на крилах аеропланів злітають в небо «перші ангели». Цей новий кентавр виявляє «любов до небезпеки, звичку до енергії та безстрашності». Марінетті звеличував «велику нову ідею сучасного життя – ідею механічної краси», прославляв любов до машини, «палаючу на щокіях механіків-машиністів, обпалених і забруднених вугіллям» (Маринетти, 1986a, с. 158).

Машинний світ індустріального суспільства, що приходить на зміну традиційному суспільству й класичному мистецтву, стає основою формування нового естетичного почуття, а машина – священний знак, тотем футуристичного руху стає естетичним об'єктом, ідеалом краси, змінюючи на цьому п'єдесталі жінку: «Але



не було в нас ні піднесеної в захмарні висоти Прекрасної Дами, ні жорстокої Королеви – і отже, не можна було, зігнувшись у три погібелі, як візантійське кільце, замертво впасти до її ніг!» (Маринетти, 1986а, с. 159).

Машина, як одна з центральних естетичних категорій італійського футуризму, дозволяє поєднати теми швидкості, прогресу й сучасності, руху й польоту, механічної краси й оновленої чуттєвості, породжуючи нові переживання. Відомий філософ і антрополог В. Подорога з цього приводу пише: «У центрі європейського та російського авангарду – Велика Машина у своїх найрізноманітніших іпостасях. На відміну від модерністської доби, де ще не сформувався справжній інтерес до науки, її технічних можливостей та машин. Західноєвропейський авангард прийняв машину як рід нової, вищої Реальності, що замістила собою стару, – реальність Природи. Машина, що витісняє природне, і є очікуваною, “обезлюдненою” новою Природою» (Подорога, 2010, с. 22).

Футуристичні танці, джерелом натхнення яких стає новий світ Машини в усюму його різноманітті, являють собою один із активних структурних елементів широкого й універсального футуристичного проєкту нового мистецтва як мистецтва динамізму та швидкості.

Футуризм в одній зі своїх базових інтенцій розриву з минулим руйнує образність класичного мистецтва, що стосується й образності класичного балету, і традиційного танцювального мистецтва. І тому, на відміну від класичного танцю, який є уособленням гармонії, краси й досконалості, футуристичний танець вирізняє дисгармонійність, грубість та антиграціозність, асиметричність, але й динамічність, синтетичність.

Бачення розвитку танцювального мистецтва представлено в Маніфесті «Футуристичний танець», що був написаний Маринетті й опублікований у липні 1917 року (Маринетти, 2013). Появу цього маніфесту мистецтвознавець І. Сироткіна пов'язує із впливом Дягілева: «Можливо, саме “Парад” та інші балети Дягілева спонукали футуриста Ф.-Т. Маринетті вибухнути в липні 1917 р. черговим маніфестом – цього разу маніфестом танцю» (Сироткіна, 2016, с. 137).

Маніфест розпочинається з констатації зв'язку вже перших танців з «формами й ритмами життя». Здійснюючи короткий огляд їхньої еволюції, лідер футуристів доходить висновку, що «знаменитий італійський балет помер і похований» (Маринетти, 2013, с. 78-79). Водночас він високо оцінює талант В. Ніжинського, підкреслюючи, що в танці останнього «вперше з'являється чиста геометрія танцю, звільненого від міміки й сексуального збудження» (Маринетти, 2013, с. 80). Аналізуючи вільний танець Дункан, акцентує його екстатично-еротичний характер, здатність «виразити найскладніші емоції безнадійної ностальгії, спазматичної насолоди (хтивості) й інфантильно жіночої радості». І в цьому, на думку Маринетті, його відмінність від футуристичних танців, яким притаманні агресивні жести й рухи як самостійні неоднорідні конструкти з особливою сугестивністю, гімнастичними кроками, небезпечними стрибками. Водночас він констатує, що «.. під впливом пошуків кубістів, і зокрема Пікассо, виник танець геометризованих об'ємів, майже незалежний від музики. Танець став самостійним мистецтвом, рівним музиці. Танець вже не підпорядковувався музиці, але замінив її» (Маринетти, 2013, с. 80).

Автор маніфесту віддає належне близькій до футуризму Валентин де Сен-Пуан, авторці жіночого футуристичного маніфесту й композиції 1913 року «La



Métachorie» («Метахор»), яка, на думку Марінетті, «... поклала початок абстрактному, метафізичному танцю, що повинен був передати чисту думку без сентиментальності та сексуального запалу». Однак вбачав недолік цих танців у відсутності «нової механічної чуттєвості», ауратичності й симультанності: «Чуттєвість цих танців виявляється монотонною, елементарно обмеженою і сумно оповитою старою безглуздою атмосферою старої міфології, яка вже нічого не означає. Холодна геометрія поз неспівмірна із багатою, динамічною симультанною чуттєвістю сучасного життя» (Маринетти, 2013, с. 81). І тому футуристи віддають перевагу Лої Фуллер, у танцях якої наявні й нова чуттєвість, й ауратичність, репрезентація яких досягається, зокрема, й завдяки ефектному використанню технологічних інновацій другої індустріальної революції.

Одне з джерел і важливий теоретичний фундамент футуристичних танцювальних практик – футуристичне симультанне бачення, в основі якого прагнення охопити життя в його цілісності, знайти абсолютну, остаточну форму поєднання мистецтва та потоку життя. Зникнення дистанції між предметами, трансформація звичних контурів різних видів мистецтва у нові конфігурації змінює глибинну внутрішню структуру твору мистецтва – всі ці характеристики симультанного бачення набули свого заломлення і в мистецтві футуристичного танцю. Принципи симультанності були описані в багатьох маніфестах

У контексті хоч і короткого, але аналізу розвитку танцювального мистецтва, здійсненого Марінетті, завдання власне футуристичного танцю і його роль у проєкті футуристичного мистецтва полягає в тому, щоб «подолати м'язові можливості» й наблизитися в танці до того ідеалу «помноженого мотором тіла», про який так довго мріяли футуристи (Маринетти, 2013, с. 81). Серед місій танцю також визначав: з допомогою багатой палітри зображально-виражальних засобів, синтезу нової музики й пластики сприяти осягненню смислу людського буття в новій «механічній реальності», відобразити «геометричну й механічну велич» Машини, динаміку сучасного світу, репрезентувати його техніцизм, швидкість, урбанізм, представити найсуттєвіші риси механізованого життєвого світу людини.

Цей маніфест, написаний під час Першої світової війни, відображає її зв'язок із футуристичними танцями: «У нашу футуристичну епоху, коли понад двадцять мільйонів людей утворили на лінії фронту фантастичний чумацький шлях, який оповиває землю, із зірок – шрапнелі, що підриваються, коли Машина й Вибухова речовина на війні, збільшують у сто разів сили народу, примушуючи його до максимальної віддачі сміливості, інстинкту й мускульного спротиву, італійський футуристичний танець не може мати іншої мети, крім посилення героїзму – повелителя металів, злитого із божественними машинами швидкості та війни» (Маринетти, 2013, с. 82). І такі «божественні машини» як механізми війни – шрапнель, кулемет і аероплан – представлені у маніфесті танцями з відповідними назвами – «Танець шрапнелі», «Танець кулемета» і «Танець авіатора». Варто зауважити, що в програмних маніфестах італійських футуристів, що особливо стосується першого героїчного етапу, артикульована позитивна роль війни в житті людства. Однак, у поетиці італійського футуризму представлений двоїстий руйнівний-творчий смисл війни, яка знищує на своєму шляху все старе й віджиле, і тим самим торує шлях новому і в такому розумінні постає «як природна гієна світу». Водночас художниця, поетеса, теоретик російського авангарду Н. Гур'янова стверджує, що



«... війна в поетиці авангарду мала мало спільного з конкретикою світової війни, що вибухнула 1914 р.» (Гурьянова, 2002, с. 118). І далі: «Семантика поняття “війна” у новому мистецтві досить складна – це переважно метафора, а не сюжет. Воно було нероздільно пов’язане з розумінням новаторства, ідей руйнації старих форм заради створення нового. Боротьба напрямів мистецтва наполегливо асоціювалася з війною» (Гурьянова, 2002, с. 123). Таке судження вченої в цілому стосується й футуризму. Специфіка ж танцювального маніфесту полягає в тому, що футуристичні танці постають як своєрідний естетичний жест, а концепт війни зазнає значної естетизації, про що свідчать метафори на кшталт «зірки-шрапнелі», «фантастичний чумацький шлях» та ін.

Ф. Т. Марінетті розробив танцювальний алгоритм, своєрідну художню інструкцію стосовно того, як необхідно рухатися в кожному з цих трьох танців, щоб, імітуючи політ шрапнелі, стрілянину кулемета, зліт літака в небо, наблизитися до проголошеного ідеалу «помноженого мотором тіла»: «Необхідно жестами імітувати рухи машин, старанно доглядати за кермом, колесами, поршнями, готуючи, таким чином, поєднання людини й машини, домагаючись металізму футуристичного танцю» (Маринетти, 2013, с. 81).

На особливу роль жесту у футуристичному мистецтві звертають увагу багато дослідників. Зокрема, К. Бобринська розглядає жест, що супроводжує творчість художників і письменників, поетів і музикантів, а також поширюється й на танцюристів. Відповідний набір «стратегічних» жестів супроводжує життя, модель поведінки й творчість кожного футуриста, сплавляючись зі стилем мистецтва. Але, як зазначає вчена, є й інше трактування жесту, який «виступав як “пред-естетичний”¹ феномен, своєрідний знак зародження самої ситуації творчості» (Бобринская, 1998). І тому найбільш гармонійною формою творчості вважається танець, який за своєю сутністю пов’язаний з «формами й ритмами життя», як і підкреслює на початку танцювального маніфесту Марінетті.

У футуризмі жест і рухи подібні до слів у вербальному мистецтві і постають унікальними й невід’ємними атрибутами танцювального наративу. З цього приводу варто згадати Р. Якобсона, який писав: «Якщо образотворче мистецтво є формовкою самоцінного матеріалу наглядних уявлень, якщо музика є формовкою самоцінного звукового матеріалу, а хореографія самоцінного матеріалу – жесту, то поезія є оформлення самоцінного, “самовитого” [за В. Хлебніковим, це синонім слова “самоцінний” – Автори], як говорить Хлебніков, слова. Поезія є мовою в її естетичній функції» (Якобсон, 1987, с. 275). Нове світовідчуття, як констатував Марінетті, вимагало від митців абсолютної свободи образів чи аналогій, представлених звільненим, самоцінним і «самовитим» жестом, абсолютно відмінним від жестів як класичного танцю, так і вільного танцю Айседори Дункан.

Жести й рухи тіла, рук стають найбільш адекватним способом передачі суб’єктивного, виразом внутрішнього світу, надаючи останньому смислового наповнення. А «для футуризму, як і для авангардизму в цілому, психічне, суб’єктивне є основоположним, початковим, “матеріальне” ж, “об’єктивне” вторинне і важливе лише тоді, коли стикається з суб’єктивним» (Сироткин, 2000).

¹ К. Бобринська запозичує цей термін у М. Євреїнова



У «Танці шрапнелі» рух повинен передати «злиття пісні людського тіла з механічним шумом шрапнелі. Дати ідеальний синтез війни». Руки виступають структурною одиницею візуального образу шрапнелі. Так танцівниця з допомогою широко розкритих рук з помірною швидкістю «описує довгу параболу шрапнелі, що свистить над головою бійця, вибухає над ним або позаду нього». Символічна семантика рук представлена в іншому русі, де танцівниця з «високо підняти ми вверх розкритими руками» зображує «блаженний сміливий сріблястий вибух шрапнелі». А «вібрацією всього тіла, коливанням стегон і хвилеподібними, плаваючими рухами танцівниця зображує хвилі, прилив і відлив, концентричне поширення відлуння» (Маринетти, 2013, с. 83).

Щодо «Танцю кулемета», то він, згідно з Маринетті, має передати італійську чуттєвість бойового крику військових, який «виривається і героїчно вмирає, розірваний на шматки перед механічним, героїчним, безжальним вогнем кулемету». Рухи і жести рук, марш танцівниці передають механічний стукіт кулемета, жорстке і безперервне поширення вогню й створюють візуальний образ «снаряда, що виходить з дула гармати». Для досягнення більшого ефекту танцівниця тримає в руках білі й червоні троянди, а у заключній сцені вона «протягнутою вперед рукою гарячково махає білою і червоною орхідеями, подібно дулу під час вистрілу» (Маринетти, 2013, с. 85).

За задумом Маринетті, «Танець авіатора» танцівниця виконує на великій, яскраво розфарбованій географічній карті, де знаками відмічені гори, ліси, ріки, моря, представлена геометрія полів, великі залізничні розв'язки. А сама танцівниця при цьому повинна «лежачи на животі, зобразити здриганнями й коливаннями тіла послідовні зусилля аероплана набрати висоту» і за допомогою різних рухів та матеріалів (тканини різного кольору, картону, паперу тощо) імітувати політ літака над землею (Маринетти, 2013, с. 85-87).

Інший тип танцю-перформансу, пов'язаного з авіацією, розробив Ф. Азарі, художник-футурист, автор маніфесту «Футуристичний повітряний театр. Політ як художнє вираження стану душі», який під час війни служив пілотом і фотоко-респондентом. У цьому маніфесті він писав: «Художня форма, яку ми створюємо в польоті, аналогічна танцю, але безкінечно переважає його грандіозністю фону, незрівнянним динамізмом і величезною різноманітністю можливостей, які надає політ, виконання фігур у тривимірному просторі» (Азарі, 2013, с. 97). Ф. Азарі особисто у 1918 році виконував такі польоти й пропонував розігрувати в небі повітряні вистави з кольоровими та світловими ефектами для глядачів, які споглядають їх на землі. Для цього художники-футуристи «фантастично прикрашають» аероплани, завдяки яким ці вистави «стануть великими поемами» й утворять «футуристичний повітряний театр». «Над численними глядачами, – пише Ф. Азарі, – будуть танцювати розписані аероплани: вдень у небі, розфарбованому кольоровим димом, розпилені самими літаками, а вночі – вони презентують рухомі сузір'я й фантастичні танці, оточені світлом електричних прожекторів» (Азарі, 2013, с. 100). Такі повітряні вистави стали прообразом сучасних авіаційних шоу, а також шоу «танців дронів», які сьогодні мають велику популярність.

Лідер футуристів Маринетті заявляє, що передача природи «металізму футуристичного танцю», його динамізм, суголосний ритму моторів і аеропланів, як і досягнення ідеалу «помноженого машиною тіла», не можливі без відповідної музики. А



сучасна музика, на його думку, «фундаментально й невиліковно традиційна і тому неприйнятна для футуристичного танцю» (Маринетти, 2013, с. 80). Вирішення цієї проблеми пов'язують з ідеєю футуристів про залучення в поле мистецтва нехудожніх об'єктів, а в танці таким об'єктом стає нова музика – «музика шумів».

Шум як результат тертя чи зіткнення на швидкості твердих тіл, фабричні гудки тощо позиціонувалися як мова нового механізованого життя людини в індустріальному місті. «Футуристичний танець, – пише Маринетті, – буде супроводжуватися організованими шумами й оркестром винайдених Луїджі Руссоло шумомодуляторів» (Маринетти, 2013, с. 82). Так, у «Танці авіатора» можна «за допомогою організованих шумів імітувати дощ і свист вітру, а постійним вимиканням електричного світла імітувати світло блискавки» (Маринетти, 2013, с. 86-87).

Переосмислення виражального значення шуму й перетворення його на своєрідну нову музику у футуризмі постає як прагнення зруйнувати традиційні культурні норми, оголосивши війну стереотипному художньому мисленню.

Наділення шуму художньою цінністю та позиціонування його як нової музичної мови започатковане італійським композитором і художником Л. Руссоло, якого зачарували шуми нової техніки (гудки паровозів і клаксонів, ревіння моторів та ін.).

«Маніфест футуристів-музикантів» і «Музика футуризму. Технічний маніфест» Ф. Б. Прателли стали першими спробами тотальної трансформації звукової сфери й започаткували розробку естетики «музики шумів» італійського футуризму. Третій музичний маніфест «Мистецтво шумів» (1913) вважається одним із найбільш революційних і впливових текстів у музичній естетиці ХХ ст., що підірвав фундаментальні звукові основи класичного музичного мистецтва, написав Л. Руссоло. На думку композитора, шум був єдиним явищем сучасної музики, що узгоджувався з принципами футуризму. Але його відкриття на той час не справило особливого враження на публіку, це стосується й розроблених композитором шумових музичних інструментів, які він називав *intonarumori* (інтонаруморі). Однак, створення бруїтизму, «музики шумів» як прагнення Л. Руссолло «перервати коло чистих звуків і вийти у нескінченний простір шумів» (Авдеев & Лаврова, 2021, с. 53) стає відправною точкою ідей, що реалізувалися в музиці другої половини ХХ ст. й на початку ХХІ ст., джерелом сучасної авангардної та шумової музики.

Несприйняття багатьох починань італійських футуристів (футуристична вистава, танець, балет, музика, перформанс) пояснюється і свідомою епатажністю їхніх видовищ, інтенцією на шокуючий агресивний вплив. Вистави вводили глядачів в ситуацію своєрідного ціннісного дисонансу, провокуючи появу кардинально протилежних реакцій як на рівні змісту, так форми: відторгнення і сприйняття, обурення і подив. Епатажність стає новою естетичною категорією й завдяки інкорпорації в композиційну формально-змістовну структуру художнього твору розширює можливості, в нашому випадку, танцювального мистецтва.

Висновки. Італійський футуризм був першим художнім напрямом у світовій історії мистецтва, який, оголосивши машину об'єктом свого натхнення і уособленням краси, поставив за мету відобразити на полотні, папері, металі, а також репрезентувати у танці всі прояви життя індустріальної цивілізації.

У хореографії початку ХХ ст. відбувалося освоєння нових форм виразності, лунали заклики до перегляду глибинних пластів танцювальної мови, здатних знайти адекватні сучасності танцювальні форми. Футуризм, відмовляючись від



усталених форм професійного танцю, заперечуючи класичний танець і проголошуючи смерть італійського балету, включає у танцювальну тканину нехудожні об'єкти й, долаючи зображальність як таку, що пов'язана із мімезисом, замінює на виразність, репрезентантом і уособленням якої стає Машина.

Маніфест «Футуристичного танцю» Ф. Т. Марінетті претендував на те, щоб стати не лише теоретичним обґрунтуванням нового футуристичного танцю, а й практичною базою для створення нових пластичних форм.

Джерело футуристичної танцювальної поетики, середовище, яке провокувало й надихало на створення нового мистецтва, – це простір індустриального міста. Футуристи прагнули відобразити в танці прискорення темпів життя та індустриалізацію середовища як ознаки нової, майбутньої епохи.

Осмилення особливостей футуристичних танців, пошуки футуристами розкутого самоцінного жесту як виражального танцювального засобу, дозволяє розширити розуміння футуризму, значення та вплив якого виходить за межі мистецтва історичного авангарду. Культ Мащини, визначивши естетику італійського футуризму, став своєрідним «архетипом» культури ХХ століття, а комплекс обумовлених цим культом ідей і образів є одним із головних внесків італійського футуризму в європейське мистецтво.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Авдеев, В. А., & Лаврова, С. В. (2021). Образ машины в итальянском футуризме: манифесты, музыка, живопись. *Philharmonica. International Music Journal*, 3, 47-68. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2021.3.35341>
- Азари, Ф. (2013). Футуристический воздушный театр. Полёт как художественное выражение состояний души. В Е. Лазарева (Сост., пер.), *Второй футуризм: Манифесты и программы итальянского футуризма. 1915–1933* (с. 96-101). Гилея.
- Балла, Дж., & Деперо, Ф. (2013). Футуристическая реконструкция Вселенной. В Е. Лазарева (Сост., пер.), *Второй футуризм: Манифесты и программы итальянского футуризма. 1915–1933* (с. 47-53). Гилея.
- Бобринская, Е. (1998). Жест в поэтике раннего русского авангарда. В *Хармсиздат представляет. Авангардное поведение*, Материалы научной конференции Хармс-фестиваля 4, г. Санкт-Петербург (с. 49-62). М.К. & Хармсиздат.
- Величко, В., & Оксаметний, І. (2021). *Старт виставкового проекту «Футуромарення»: кураторський текст*. Мистецький арсенал. <https://artarsenal.in.ua/povidomlennya/kuratorskyj-tekst-do-vystavky-futuromarennya/>
- Гарафола, Л. (2021). *Русский балет Дягилева* (М. Ивонина & О. Левенков, пер.). КоЛибри; Азбука-Аттикус.
- Гирич, Ю. Н. (Ред.). (2010). *Авангард в культуре XX века (1900–1930): Теория. История. Поэтика* (Кн. 1). ИМЛИ РАН им. А. М. Горького.
- Гладун, Д. (2020). Вступ до теорії поетичного перформансу в Україні. Історія теорії перформансу. V A. Arkhanhelska, R. Merzová, & O. Taran (Red.), *Ucrainica IX. Současna Ukrajinstika. Problémy jazyka, literatury a kultury* (s. 262-266). Univerzita Palackého v Olomouci.
- Гладун, Д. (2021). Перформанс і поетичний перформанс у статтях українських дослідників. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, 9(1), 145-155. <https://doi.org/10.14746/sup.2021.9.1.12>



- Глушкова, М. (2021, 13 июня). *Футуристы в пачках: как создатель «Русских сезонов» Сергей Дягилев повенчал классический балет с авангардным. НОЖ*. <https://knife.media/futuristic-ballet/>
- Голдберг, Р. (2014). *Искусство перформанса: От футуризма до наших дней* (А. Асланян, пер.). Ад Маргинем Пресс.
- Гончаренко, Д. (2013). Перформанс-арт як явище культури постмодернізму. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2013*, 5, 333-337.
- Гончаренко, Д. (2014). Концептуальні засади розвитку перформанс-арту. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2014*, 6, 111-113.
- Гурьянова, Н. (2002). *Ольга Розанова и ранний русский авангард*. Гилея.
- Дёблин, А. (1986). Футуристическая техника слова. Открытое письмо Ф. Т. Маринетти. В Л. Г. Андреев (Ред.), *Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в.* (с. 294-299). Прогресс.
- Диксон, С. (2007). *Цифровой перформанс: История новых медиа в театре, танце, спектакле и инсталляции* (К. Елфимов, пер.). The MIT Press.
- Клековкін, О. Ю. (2017). *Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями*. Фенікс.
- Лазарева, Е. А. (2010). «Механическое искусство» и «аэроживопись»: К истории главных эстетических программ итальянского футуризма 1920–1930-х гг. *Искусствознание*, 1-2, 530-548.
- Лазарева, Е. А. (2011). Судьбы футуризма в Италии и России во 2-й половине 1910-х – 1930-е годы [Автореферат диссертации кандидата искусствоведения, Государственный институт искусствознания].
- Лазарева, Е. А. (2016). Человек, умноженный машиной. *Искусствознание*, 1-2, 90-113.
- Левчук, Л. (2009). Футуризм: історія, теорія, мистецька практика. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*, 24, 3-9.
- Маринетти, Ф. Т. (1986a). Первый манифест футуризма (С. Портнова & В. Уваров, пер.). В Л. Г. Андреев (Ред.), *Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в.* (с. 158-162). Прогресс.
- Маринетти, Ф. Т. (1986b). Технический манифест футуристской литературы (Т. Воеводина, пер.). В Л. Г. Андреев (Ред.), *Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в.* (с. 163-168). Прогресс.
- Маринетти, Ф. Т. (2013). Футуристический танец. Футуристический манифест. В Е. Лазарева (Сост., пер.), *Второй футуризм: Манифесты и программы итальянского футуризма. 1915–1933* (с. 78-87). Гилея.
- Михайлов, А. В. (1997). *Языки культуры. Языки русской культуры*.
- Подорога, В. (2010). Номо ех machina. Авангард и его машины. Эстетика новой формы. *Логос*, 1(74), 22-50.
- Садловський, Ю. І. (2013). *Словник футуризму*. Навчальна книга – Богдан.
- Сироткин, Н. С. (2000). *О проблеме субъекта и объекта в авангардизме*. Поэзия авангарда. http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/ns_object.htm#Ftn1
- Сироткина, И. Е. (2016). Дискретное и континуальное в танце. *Вопросы философии*, 10, 132-142.
- Холодинська, С. М. (2015). Футуризм у контексті авангардного руху: від італійського досвіду до українських інваріацій. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Серія: Мистецтвознавство*, 21(1), 27-34.
- Чоп, Т. О. (2017). Трансформація Бергсонізму в естетиці футуризму. *Гуманітарний часопис*, 1, 56-64.
- Чоп, Т. О. (2021). Концепція українського футуризму в контексті теорії перформативності. *Colloquium-journal*, 5(92), 42-44. <https://doi.org/10.24412/2520-6990-2021-592-42-44>
- Якобсон, Р. (1987). *Работы по поэтике: Переводы* (М. Л. Гаспаров, ред.). Прогресс.



REFERENCES

- Avdeev, V., & Lavrova, S. (2021). *Obraz Mashiny v Ital'yanskom Futurizme: Manifesty, Muzyka, Zhivopis'* [The Image of the Machine in Italian Futurism: Manifestos, Music, Painting]. *Philharmonica. International Music Journal*, 3, 47-68. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2021.3.35341> [in Russian].
- Azari, F. (2013). *Futuristicheskii Vozdushnyi Teatr. Polet kak Khudozhestvennoe Vyrazhenie Sostoyanii Dushi* [Futuristic Aerial Theater. Flight as an Artistic Expression of States of Mind]. In E. Lazareva (Comp., Trans.), *Vtoroi Futurizm: Manifesty i Programmy Ital'yanskogo Futurizma. 1915-1933* [Second Futurism: Manifestos and Programs of Italian Futurism. 1915-1933] (pp. 96-101). Hylaea [in Russian].
- Balla, G., & Depero, F. (2013). *Futuristicheskaya Rekonstruktsiya Vselennoi* [Futuristic Reconstruction of the Universe]. In E. Lazareva (Comp., Trans.), *Vtoroi Futurizm: Manifesty i Programmy Ital'yanskogo Futurizma. 1915-1933* [Second Futurism: Manifestos and Programs of Italian Futurism. 1915-1933] (pp. 47-53). Hylaea [in Russian].
- Bobrinskaya, E. (1998). *Zhest v Poetike Rannego Russkogo Avangarda* [Gesture in the Poetics of the Early Russian Avant-Garde]. In *Kharmsizdat Predstavlyaet. Avangardnoe Povedenie* [Kharmsizdat Presents. Avant-Garde Behavior], Proceedings of the Scientific Conference Kharms-festival 4, St. Petersburg (pp. 49-62). M.K. & Kharmsizdat [in Russian].
- Chop, T. (2017). *Transformatsiia Berhsonizmu v Estetytsi Futuryzmu* [Transformation of Bergsonism in the Aesthetics of Futurism]. *Humanitarnyi Chasopys* [Humanitarian Journal], 1, 56-64 [in Ukrainian].
- Chop, T. (2021). *Kontseptsiia Ukrainskoho Futuryzmu v Konteksti Teorii Performatyvnosti* [Concept of Ukrainian Futurism in the Context of Theoris of Performance]. *Colloquium-Journal*, 5(92), 42-44. <https://doi.org/10.24412/2520-6990-2021-592-42-44> [in Ukrainian].
- Dixon, S. (2007). *Tsyfrovoi Performans: Istoriya Novykh Media v Teatre, Tantse, Spektakle i Installyatsii* [Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation] (K. Elfimov, Trans.). The MIT Press [in Russian].
- Döblin, A. (1986). *Futuristicheskaya Tekhnika Slova. Otkrytoe Pis'mo F. T. Marinetti* [Futuristic Word Technique. Open Letter to F. T. Marinetti]. In L. Andreev (Ed.), *Nazyvat' Veshchi Svoimi Imenami: Programmnye Vystupleniya Masterov Zapadno-Evropeiskoi Literatury XX v.* [Calling a Spade a Spade: Program Presentations of the Masters of Western European Literature of the XX Century] (pp. 294-299). Progress [in Russian].
- Garafola, L. (2021). *Russkii Balet Diaghileva* [Diaghilev's Russian Ballet] (M. Ivonina & O. Levenkov, Trans.). KoLibri; Azbuka-Attikus [in Russian].
- Girin, Yu. (Ed). (2010). *Avangard v Kul'ture XX Veka (1900-1930): Teoriya. Istoriya. Poetika* [Avant-Garde in the Culture of the XX Century (1900-1930): Theory. History. Poetics] (Book 1). IWL RAS [in Russian].
- Glushkova, M. (2021, June 13). *Futuristy v Pachkakh: kak Sozdatel' "Russkikh Sezonov" Sergeii Diaghilev Povenchal Klassicheskii Balet s Avangardnym* [Futurists in Tutus: how the Creator of Russian Seasons Sergei Diaghilev Married Classical Ballet with Avant-Garde]. KNIFE. <https://knife.media/futuristic-ballet/> [in Russian].
- Goldberg, R. (2014). *Iskusstvo Performansa: Ot Futurizma do Nashikh Dnei* [The Art of Performance: From Futurism to the Present Day] (A. Aslanyan, Trans.). Ad Marginem Press [in Russian].
- Guryanova, N. (2002). *Olga Rozanova i Rannii Russkii Avangard* [Olga Rozanova and the Early Russian Avant-Garde]. Hylaea [in Russian].
- Hladun, D. (2020). *Vstup do Teorii Poetychnoho Performansu v Ukraini. Istoriia Teorii Performansu* [Introduction to the Theory of Poetic Performance in Ukraine. History of Performance Theory]. In A. Arkhanhelska, R. Merzová, & O. Taran (Eds.), *Ucrainica IX. Současná Ukrajinstika. Problémy Jazyka, Literatury a Kultury* [Ucrainica IX. Contemporary Ukrainian



- Studies. Problems of Language, Literature and Culture*] (pp. 262-266). Palacky University in Olomouc [in Ukrainian].
- Hladun, D. (2021). Performans i Poetychnyi Performans u Stattiakh Ukrainskykh Doslidnykiv [Performance and Poetic Performance in the Articles of Ukrainian Researchers]. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, 9(1), 145-155. <https://doi.org/10.14746/sup.2021.9.1.12> [in Ukrainian].
- Honcharenko, D. (2013). Performans-Art yak Yavyshche Kultury Postmodernizmu [Performance Art as a Phenomenon of Postmodern Culture]. *Aktualni Problemy Mystetskoï Praktyky i Mystetstvoznavchoï Nauky: Mystetski Obrii'2013*, 5, 333-337 [in Ukrainian].
- Honcharenko, D. (2014). Kontseptualni Zasady Rozvytku Performans-Artu [Conceptual Bases of Performance Art's Development]. *Aktualni Problemy Mystetskoï Praktyky i Mystetstvoznavchoï Nauky: Mystetski Obrii'2014*, 6, 111-113 [in Ukrainian].
- Jakobson, R. (1987). *Raboty po Poetike: Perevody [Works on Poetics: Translations]* (M. Gasparov, Ed.). Progress [in Russian].
- Kholodynska, S. (2015). Futuryzm u Konteksti Avanhardnoho Rukhu: vid Italiiskoho Dosvidu do Ukrainskykh Invariantsii [Futurism in Context of Avant-Garde Rush: from Italian Experience to Ukrainian Interpretations]. *Ukrainska Kultura: Mynule, Suchasne, Shliakhy Rozvytku. Serii: Mystetstvoznavstvo [Ukrainian Culture: Past, Modern and Ways of Development. Series: Art Criticism]*, 21(1), 27-34 [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2017). *Mise en Scène: Idei. Kontseptsiii. Napriamy [Mise en Scène: Ideas. Concepts. Directions]*. Feniks [in Ukrainian].
- Lazareva, E. (2010). "Mekhanicheskoe Iskusstvo" i "Aerozhivopis": K Istorii Glavnykh Esteticheskikh Programm Ital'yanskogo Futurizma 1920-1930-kh gg. [Mechanical Art and Aeropainting: To the History of the Key Aesthetic Programs of the Italian Futurism in 1920-1930s]. *Iskusstvoznanie [Art Studies]*, 1-2, 530-548 [in Russian].
- Lazareva, E. (2011). *Sud'by Futurizma v Italii i Rossii vo 2-i Polovine 1910-kh – 1930-e Gody [The Fate of Futurism in Italy and Russia in the 2nd Half of the 1910s – 1930s]* [Abstract of PhD Dissertation, State Institute for Art Studies] [in Russian].
- Lazareva, E. (2016). Chelovek, Umnozhennyi Mashinoy [The Man Multiplied by the Machine]. *Iskusstvoznanie [Art Studies]*, 1-2, 90-113 [in Russian].
- Levchuk, L. (2009). Futuryzm: Istoriia, Teoriia, Mystetska Praktyka [Futurism: History, Theory, Artistic Practice]. *Aktualni Filozofski ta Kulturolohichni Problemy Suchasnosti*, 24, 3-9 [in Ukrainian].
- Marinetti, F. T. (1986a). Pervyi Manifest Futurizma [The First Manifesto of Futurism] (S. Portnova & V. Uvarov, Trans.). In L. Andreev (Ed.), *Nazyvat' Veshchi Svoimi Imenami: Programmnye Vystupleniya Masterov Zapadno-Evropeiskoi Literatury XX v. [Calling a Spade a Spade: Program Presentations of the Masters of Western European Literature of the XX Century]* (pp. 158-162). Progress [in Russian].
- Marinetti, F. T. (1986b). Tekhnicheskii Manifest Futuristskoi Literatury [Technical Manifesto of Futurist Literature] (T. Voevodina, Trans.). In L. Andreev (Ed.), *Nazyvat' Veshchi Svoimi Imenami: Programmnye Vystupleniya Masterov Zapadno-Evropeiskoi Literatury XX v. [Calling a Spade a Spade: Program Presentations of the Masters of Western European Literature of the XX Century]* (pp. 163-168). Progress [in Russian].
- Marinetti, F. T. (2013). Futuristicheskii Tanets. Futuristicheskii Manifest [Futuristic Dance. Futuristic Manifesto]. In E. Lazareva (Comp., Trans.), *Vtoroi Futurizm: Manifesty i Programmy Ital'yanskogo Futurizma. 1915-1933 [Second Futurism: Manifestos and Programs of Italian Futurism. 1915-1933]* (pp. 78-87). Hylaea [in Russian].
- Mikhailov, A. (1997). *Yazyki Kul'tury [Languages of Culture]*. Yazyki russkoi kul'tury [in Russian].
- Podoroga, V. (2010). Homo ex Machina. Avangard i Ego Mashiny. Estetika Novoi Formy [Homo ex Machina. Avant-Garde and Its Machines. Aesthetics of a New Form]. *Logos*, 1(74), 22-50 [in Russian].



- Sadlovskiy, Yu. (2013). *Slovnyc Futuryzmu [Dictionary of Futurism]*. Navchalna knyha – Bohdan [in Ukrainian].
- Sirotkin, N. (2000). *O Probleme Sub"ekta i Ob"ekta v Avangardizme [On the Problem of Subject and Object in Avant-Garde]*. Poeziya Avangarda. http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/ns_object.htm#Ftn1 [in Russian].
- Sirotkina, I. (2016). Diskretnoe i Kontinual'noe v Tantsse [Discrete and Continuous in Dance]. *Voprosy Filosofii [Problems of Philosophy]*, 10, 132-142 [in Russian].
- Velychko, V., & Oksametnyi, I. (2021). *Start Vystavkovoho Proektu "Futuromarennia": Kuratorskyi Tekst [Start of the Exhibition Project "Futuromarennia": Curatorial Text]*. Mystetskyi Arsenal. <https://artarsenal.in.ua/povidomlennya/kuratorskyj-tekst-do-vystavky-futuromarennya/> [in Ukrainian].



УДК 793.3:7.071]:929

DOI: 10.31866/2616-7646.4.2.2021.249305

БІОГРАФІЧНИЙ МЕТОД У ДОСЛІДЖЕННІ ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ ДІЯЧІВ ХОРЕОГРАФІЇ

Підлипський Андрій Ігорович,

кандидат мистецтвознавства, старший викладач,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0001-8086-3532>,
pidlip@ukr.net

Аксьонов Олександр Борисович,

провідний концертмейстер,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-1870-524X>,
shousin@i.ua

Мета статті – виявити складники біографічного методу та обґрунтувати раціональність його застосування в процесі проведення досліджень, присвячених діячам хореографічної культури. **Методологія.** Під час проведення дослідження застосовано аналітичний, компаративний, дедуктивний методи, а також метод теоретичного узагальнення для формулювання висновків. **Наукова новизна.** Вперше в українській хореології обґрунтовано доцільність використання біографічного методу крізь призму феноменології. **Висновки.** Методологічний ракурс осмислення хореографічної культури у площині феноменології має виняткове значення, оскільки дозволяє розглянути проблеми, які постають перед нею на загальнонаціональному, регіональному та місцевому рівнях крізь призму історичного минулого та перспектив майбутнього розвитку. Принципи феноменологічного аналізу можна застосувати, досліджуючи біографії діячів хореографічного мистецтва. Важливим є не лише аналіз об'єктивних фактів біографії, а й інтерпретація духовних проявів особистості, що виявляються в результатах її діяльності. Лише поєднання раціональних та ірраціональних підходів у процесі застосування біографічного методу стає запорукою проведення комплексного дослідження. Біографічний метод передбачає врахування такого феномену, як «життєвий досвід» чи «світ людини», що тлумачиться як унікальна територія досвіду конкретної людини. Біографії особистостей, що прислужились розвитку хореографічної культури України, є важливою з позицій сучасної гуманістичної парадигми та збільшення людиноцентричних досліджень.

Ключові слова: біографічний метод; хореографія; хореографічна культура; феноменологія.



БИОГРАФИЧЕСКИЙ МЕТОД В ИССЛЕДОВАНИИ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ДЕЯТЕЛЕЙ ХОРЕОГРАФИИ

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

Аксёнов Александр Борисович,
ведущий концертмейстер,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0002-1870-524X>,
shousin@i.ua

Цель статьи – выявить составляющие биографического метода и обосновать рациональность его применения при проведении исследований, посвященных деятелям хореографической культуры. **Методология.** При проведении исследования использован аналитический, компаративный, дедуктивный методы, а также метод теоретического обобщения для формулирования выводов. **Научная новизна.** Впервые в украинской хореологии обоснована целесообразность использования биографического метода через призму феноменологии. **Выводы.** Методологический ракурс осмысления хореографической культуры в плоскости феноменологии имеет исключительное значение, поскольку позволяет рассмотреть возникающие перед ней проблемы на общенациональном, региональном и местном уровнях, сквозь призму исторического прошлого и перспектив будущего развития. Принципы феноменологического анализа можно применить при исследовании биографий деятелей хореографического искусства. Важен не только анализ объективных фактов биографии, но и интерпретация духовных проявлений личности, обнаруживающихся в результа-

BIOGRAPHICAL METHOD IN THE STUDY OF LIFE AND WORK OF CHOREOGRAPHERS

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

Oleksandr Aksonov,
Leading Accompanist,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-1870-524X>,
shousin@i.ua

The purpose of the article is to identify the components of the biographical method and justify the rationality of its use in conducting studies on choreographic cultural figures. **Methodology.** Analytical, comparative, deductive methods, as well as the method of theoretical generalization, were used in the study to formulate conclusions. **Scientific novelty.** For the first time in Ukrainian choreology, the expediency of using the biographical method through the prism of phenomenology is substantiated. **Conclusions.** The methodological perspective of understanding choreographic culture in the field of phenomenology is extremely important because it allows us to consider the problems facing it at the national, regional and local levels, through the prism of historical past and prospects for future development. The principles of phenomenological analysis can be applied in the study of choreographers' biographies. It is important not only to analyze the objective facts of the biography but also to interpret the spiritual manifestations of the individual, which are manifested in the results of his activities. Only a combination of rational and irrational approaches in the process of applying the biographical method becomes the key to a comprehensive study.



тах ее деятельности. Только сочетание рациональных и иррациональных подходов в процессе внедрения биографического метода становится залогом проведения комплексного исследования. Биографический метод предполагает учет такого феномена, как «жизненный опыт» или «мир человека», толкуемый как уникальная территория опыта конкретного человека. Биографии личностей, которые послужили развитию хореографической культуры Украины, важны с позиций современной гуманистической парадигмы и увеличения человекоцентрических исследований.

Ключевые слова: биографический метод; хореография; хореографическая культура; феноменология.

The biographical method takes into account such a phenomenon as 'life experience' or 'human world', which is interpreted as a unique area of a particular person's experience. Biographies of individuals who have contributed to the development of a choreographic culture of Ukraine are important from the standpoint of the modern humanistic paradigm and the increase of human-centred research.

Keywords: biographical method; choreography; choreographic culture; phenomenology.

Актуальність теми дослідження. Гуманістична парадигма розвитку сучасного суспільства відкриває широкі перспективи для дослідження біографій митців в оновленій методології гуманітаристики. Важливими для заповнення лакун в історії української хореографічної культури є проведення досліджень, присвячених окремим особистостям, що творили вітчизняне танцювальне мистецтво. Для реалізації цього наукового напрямку актуальним є розроблення методології, де важливе місце посідає біографічний метод.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Праці, присвячені окремим діячам хореографічної культури, постійно з'являються в науковому дискурсі. Серед них фундаментальні дослідження біографій К. Василенка (Жиров, 2007), П. Вірського (Станішевський, 1962), М. Трегубова (Чурпіта, 2018) та ін.; статті, присвячені М. Вантуху (Шумілова, 2018), О. Колоску (Гутник, 2020), І. Николишину (Підлипський, 2018) та ін. Але вони не реалізують усього потенціалу біографічного методу. Чи не єдина стаття, яка порушує проблему застосування біографічного методу, належить Н. Корисько, що досліджувала творчість балетмейстера П. Вірського (2013). Але спеціального розгляду біографічного методу з позицій феноменологічного підходу досі проведено не було.

Мета статті – виявити складники біографічного методу та обґрунтувати раціональність його застосування при проведенні досліджень, присвячених діячам хореографічної культури.

Виклад основного матеріалу. Фундаментальна особливість біографічного методу полягає у спрямованості на відтворення історичної, розгорнутої у часі ретроспективи танцювальних подій у хореографічному просторі тієї чи іншої локації. Отже, в центрі уваги біографічного дискурсу – вивчення перебігу життєвого шляху людини (у випадку з хореографією – балетмейстера, виконавця, сценографа, композитора та ін.), його внутрішня динаміка, «вбудованість» у соціум і набутий індивідуальний та соціальний життєвий досвід. Водночас біографічне дослідження передбачає необхідність врахування взаємозв'язку індивідуальної історії



життя з конкретною культурно-історичною епохою, на тлі якої реалізуються чи не реалізуються, чи реалізуються неповною мірою життєві сценарії.

Теоретико-методологічною основою біографічного методу є феноменологія, яка визнає життя кожної людини як самодостатній, наповнений глибоким змістом феномен. Водночас визнає можливість спонтанно-сміслового опису цього феномену.

Принципи феноменологічного аналізу, який можна застосувати в процесі дослідження біографій митців хореографії, розроблені німецьким мислителем Е. Гуссерлем упродовж трьох періодів власне феноменологічного етапу його філософії: період «deskриптивної» (чи «ейдетичної»), «трансцендентальної» і «генетичної» феноменології. Гуссерль (2005) розглядав свою феноменологію як метод, що описує універсальні механізми роботи свідомості; метод, на основі якого можна побудувати за аналогією з системою природничих наук нову систему гуманітарного знання.

Як пише дослідник його філософії В. Куренной (2005), «... феноменологія займається не поясненням, яке превалує у більшості наук, але описом (deskрипцією) і аналізом. У ході феноменологічного аналітичного опису необхідно встановити сутнісні відмінності, яким підпорядковані всі інші стосунки, що фіксуються у нашому житті. Ці стосунки... є апіорними (сутнісними чи, як висловлюється Гуссерль, «ейдетичними»)» (с. 18).

До цих принципів належать: уявлення про свідомість як інтенціональність, антиредукціонізм, deskриптивний метод, емпатія, епохе, ейдетичне бачення. Принципово важливими у феноменологічній епістемології є поняття інтенціональності, запозичене у А. Brentano, але модифіковане Гуссерлем й означене як «спрямованість на», тобто процес свідомості, що завжди є свідомістю про щось, свідомістю про об'єкти, «незалежно від того, чи реальні самі об'єкти чи ні». І саме інтенціональна характеристика є структурним моментом життя нашої індивідуальної свідомості, носієм «об'єктивного змісту», змісту «самого по собі», а відтак і «сутнісним», і «апіорним» складником свідомості.

Як основоположні принципи феноменології хореографічного мистецтва необхідно розглядати: виявлення, систематизацію та узагальнення танцювальних феноменів; їхній компаративний аналіз (хореографічну компаративістику); антиредукціонізм, який доводить, що танець в сутності своїй феномен, який неможливо повною мірою досягнути виключно у якомусь одному дискурсі: культурному, хореографічному, соціальному та ін.; емпіричну спрямованість досліджень, в основі яких лежить вивчення конкретного танцювального матеріалу, узагальнення якого дозволяє виявити закономірності розвитку танцювального мистецтва й формування хореографічної культури; епохе – принцип, спрямований на реалізацію наукової об'єктивності, орієнтований на елімінацію ціннісних установок, що перетворює дослідника на «незацікавленого спостерігача»; емпатія як принцип, що вимагає від дослідника ставлення до танцю з почуттям благоговіння, а у викладачів до своїх учнів з почуттям поваги.

Водночас варто враховувати, що згідно з Гуссерлем, ейдетичне бачення передбачає неможливість пізнання ейдосів (сутності феноменів свідомості) за допомогою методів доведення, поширених у природничих науках, а їхнє досягнення можливе лише за допомогою інтуїції. Слід зауважити, що це положення важливе з огляду на те, що дослідники танцювального мистецтва й хореографічної культури



повинні мати власний танцювальний досвід, оскільки саме завдяки йому можливе «ейдетичне бачення». Це «бачення» включає в себе не лише «бачення» сутнісних ознак танцювальних явищ, а також і емпатію як здатність розпредметити й вербально репрезентувати власний танцювальний (педагогічний) досвід, що може загрожувати деяким суб'єктивізмом. Саме на це звертав увагу Е. Гуссерль. Тобто, з одного боку – метод «епохе», використання якого має забезпечити об'єктивність дослідження, з іншого боку – метод «ейдетичного бачення», що надає дослідженню суб'єктивізму. І, на перший погляд, ці методи суперечать один одному. Однак у теорії Гуссерля вони гармонійно доповнюють один одного, що знаходить підтвердження у дослідженнях діяльності хореографів та виконавців-танцівників.

У цьому контексті важливим є поняття «життєвий світ», яке вводить у науковий обіг Е. Гуссерль і за допомогою якого він здійснює спробу пов'язати науку й світогляд, раціоналізм та ірраціоналізм. Мислитель виходить з примату повсякденного життя над наукою, над раціоналізмом, оскільки останній не здатний до цілісного сприйняття «життєвого світу». Цей останній репрезентується в українських народних танцях через символи, моделі поведінки, психічні реакції та інші пласти української народної культури.

У структурі біографічного дискурсу значне місце належить категорії життєвого досвіду, яку вводить В. Дільтей, німецький історик культури, один із представників філософії життя у контексті теорії наук «про дух» (нім. *Geisteswissenschaft*), які докорінно відрізняються від природничих наук. І тим самим започатковує розробку гносеологічної й методологічної проблематики соціально-гуманітарного пізнання, обумовленого життєвою практикою. Автономність наук про дух простежується через зв'язок понять «життя» і «розуміння», відсутніх як у природничих науках, так і в самій природі.

Життєвий досвід постає як сукупність процесів, під час яких відбувається випробовування особистістю як життєвих цінностей, так і цінності речей, що дозволяє подолати розрив внутрішнього і зовнішнього, унікального і типового, суб'єктивного і об'єктивного, життєво-душевного і духовно-культурного (Дільтей, 2000).

Проблема духовної реальності пов'язана з ціннісними установками, основами й критеріями людської діяльності, що визначають її конкретні форми і є результатом історичної практики. У філософії В. Дільтея розуміння постає як складний герменевтичний процес, що ґрунтується на інтуїтивному осягненні буття людини в широкому діапазоні екзистенціалів її особистого життя; об'єктивний аналіз, заснований на оперуванні певними узагальненнями і поняттями; семіотична реконструкція проявів її життя, що дозволяє представити буття у всій його «цілісності», наповненості як життєвим, так й історичним досвідом.

Водночас головну увагу філософ приділяв інтерпретації духовних проявів особистості, що виявляються в результатах її діяльності. А метод інтерпретації дозволяє включити в предметну сферу дослідження творчості фахівців хореографічного мистецтва такі аспекти життя особистості, як система цінностей, соціальний досвід, ментальність та ідентичність, екзистенціали її буття (щастя і свобода, доля і воля), й тим самим осмислити модель поведінки суб'єкта, що важливо у зв'язку із неоднозначністю природи людини, з її індивідуальними суперечливими внутрішніми інтенціями.



Життя й переживання, згідно з концепцією В. Дільтея, перетворюються на об'єктивний дух, об'єктивуючись як у різних інституціях, так і в численних релігійних, філософських, етичних, художніх системах, а в нашому випадку – в системі хореографічної культури. Історична рефлексія, пов'язана з «історичним розумом», поняттям, яке також розробляє німецький філософ, є джерелом наук про дух – історії, філософії, політичної економії, психології, правових дисциплін, наук про державу, релігію, літературу, образотворчого мистецтва, музики. Серед наук про дух чільне місце має належати й хореології, яка розробляється й на вітчизняному ґрунті.

У сучасній філософії й методології науки відбувається зближення процесів пізнання й творчості, що так само стає основою «екзистенціальної філософії науки», в оптиці якої виявляються специфіка діяльності, наприклад, П. Вірського в аспекті його орієнтації на поєднання високого професіоналізму керівника танцювального колективу та балетмейстера з формуванням хореографічного світогляду й ціннісно-моральних установок. Можна інтерпретувати традиції екзистенціалізму в межах методології біографічного аналізу, виявляючи драматизм творчої долі митця, що пішов із життя в розквіті педагогічної та балетмейстерської творчості.

Американський психолог Генрі Мюррей, ґрунтуючись на концептуальних положеннях З. Фрейда, А. Адлера і К. Юнга, ввів у практику термін «персоналогія» (1938 р.), розуміючи під останньою унікальність особистості та вчинки, які пов'язані з її мотиваційною сферою. Б. Ананьев, відомий психолог, фундатор акмеології, розглядав біографічний метод як «збирання даних про життєвий шлях людини як особистості і суб'єкта діяльності». Вчений виокремив два методи дослідження історії розвитку людини: онтогенетичний і генетично-персоналістичний. У межах першого особлива увага приділяється впливу генів на розвиток індивідуума. Але в аспекті мистецтвознавчого дослідження важливого значення набуває саме другий, оскільки він акцентує необхідність аналізу життєвого шляху особистості та подій різного значення, що постають на цьому шляху (Ананьев, 2001), що торує шлях до осмислення специфіки набуття танцювального досвіду у його особистісній формі, до розгляду різних сфер хореографічної рефлексії через «призму» особистості конкретної людини.

Біографічний метод як опис окремих випадків (case study) сягає часів греко-римської античності, але на початку ХХ ст. розробляється на принципах феноменології та герменевтики, поєднуючи ці традиції. І сьогодні він представляє пластичну, поліваріантну методологічну конструкцію, що уможлиблює застосування різних методологічних підходів, їх різну модифікацію та процедурні особливості.

Комплексне біографічне дослідження включає, на думку Л. Логунової (2016), три аспекти: біолого-біографічний (умови життя, його наповненість, особливості поведінки); історико-психологічний (історія формування системи ціннісних координат, переживань і почуттів); психолого-соціальний (історія творчості).

Послуговуючись біографічним методом, можна проаналізувати масив емпіричних даних, що формується, за висловом Л. Логунової, з «документів життя». «За сутністю, об'єктом аналізу стає все людське. Саме життя – це документ, його можна досліджувати як соціокультурний текст. Елементами аналізу такого “тексту” стає особистість респондента в усіх деталях його соціального оточення й продуктах діяльності (творчість, професійна, дозвілєва діяльність, артефакти, особисті речі, предмети побуту, нагороди), умови та місця проживання, матеріа-



ли сімейних архівів (візуального та наративного характеру)... Біографічний метод у контексті дослідження особистості визначає розуміння світу людини як території унікального досвіду», – пояснює Л. Логунова (2016, с. 18). Біографічний метод, зважаючи на його фундаментальну особливість – спрямованість на відтворення історичної, розгорнутої у часі перспективи подій, дозволив відтворити в історичній ретроспективі діяльність О. Колоска (Гутник, 2020), І. Николишина (Підлипський, 2018), М. Трегубова (Чурпіта, 2018) та ін.

Важливо зупинитися на працях науковців, що розробляють проблематику ролі особистості в історії. Так, зокрема, Т. Воропаєва пропонує інтегративно-наукові підходи до аналізу ролі особистості в українській історії крізь призму біографістики. «Інтегративна науково-дослідна стратегія, що базується на взаємопроникненні індивідуально-біографічного, суб'єктно-діяльнісного та соціально-типологічного підходів, дає змогу громадянам України усвідомити себе як дієвих суб'єктів української історії, відчути свою співпричетність до історії своєї Батьківщини, переконатися, що творцем історії є особистість, життя й доля якої невіддільні від життя й долі свого народу; дає можливість більш точно зрозуміти специфіку іншої епохи; відкриває бачення перспектив цивілізаційного поступу та історичної місії українства», – стверджує Т. Воропаєва (2016, с. 64), аргументовано доводячи важливість дослідження персонального плану українців.

Проблеми ролі особистості в історії досліджує Л. Гринін. Науковець стверджує, що в добу глобалізації звернення до цієї теми є необхідним. Він вважає, що роль особистості обернено пропорційна стабільності й міцності суспільства, адже найбільший вплив на суспільну свідомість особистості мають саме в періоди революцій та створення нового порядку (Гринін, 2011). Екстраполюючи погляди Л. Гриніна у площину хореографічної культури, можна стверджувати, що хореографи-лідери не втратили свого авторитету, відіграли значну роль у збереженні та розвитку народно-сценічного та інших різновидів танцю в Україні в період соціокультурних трансформацій початку 1990-х рр. та в час створення нової системи функціонування аматорського та професійного мистецтва в незалежній Україні. Концепція Л. Гриніна додатково підтверджує важливість аналізу біографій митців, що прислужилися розвитку хореографічної культури.

Відомий філософ і культуролог Сергій Кримський (2003) наполягає на принципі монадності (індивідуалізації) особистості, що стверджує унікальність її світу, здатного репрезентувати свою епоху, культуру, націю. Автор вважає, що культура і, в цілому, культурно-історичний процес репрезентує неповторні риси індивідуального життя пересічної людини й життя історичної особистості, а також особливості етносів і націй.

У спільній праці Юрія Пахомова, Сергія Кримського, Юрія Павленка «Шляхи та роздоріжжя сучасної цивілізації» (Пахомов та ін., 1998) обстоюється концепція того, що в сучасному світі ефект монадності став надбанням не лише вождів і пророків (як це було в минулому), але і багатьох людей (показовою є назва останнього розділу «Людський інтелект та духовність на рубежі тисячоліть»). Автори наполягають, що лише духовно багата, монадна людина усвідомлює свою відповідальність перед природою, суспільством і самим собою.

Наукова новизна. Вперше в українській хореології обґрунтовано доцільність використання біографічного методу крізь призму феноменології.



Висновки. Методологічний ракурс осмислення хореографічної культури у площині феноменології має виняткове значення, оскільки дозволяє розглянути проблеми, які постають перед нею на загальнонаціональному, регіональному та місцевому рівнях, крізь призму історичного минулого та перспектив майбутнього розвитку.

Принципи феноменологічного аналізу можна застосувати в процесі дослідження біографій діячів хореографічного мистецтва. Важливим є не лише аналіз об'єктивних фактів біографії, а й інтерпретація духовних проявів особистості, що виявляються в результатах її діяльності. Лише поєднання раціональних та ірраціональних підходів у процесі застосування біографічного методу стає запорукою проведення комплексного дослідження. Біографічний метод передбачає врахування такого феномену, як «життєвий досвід» чи «світ людини», що тлумачиться як унікальна територія досвіду конкретної людини.

Біографія особистостей, що прислужились розвитку хореографічної культури України, є важливою з позицій сучасної гуманістичної парадигми та збільшення людиноцентричних досліджень.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Ананьев, Б. Г. (2001). *Человек как предмет познания* (3-е изд.). Питер.
- Воропаева, Т. С. (2016). Роль особистості в українській історії крізь призму біографістики. *Українська біографістика*, 14, 50-70.
- Гринин, Л. Е. (2011). Личность в истории: современные подходы. *История и современность*, 1, 3-40.
- Гуссерль, Э. (2005). *Избранные работы* (В. А. Куренной, сост.). Территория будущего.
- Гутник, І. М. (2020). Становлення творчої особистості Олександра Колоска як виконавця та балетмейстера. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 127-132.
- Дильтей, В. (2000). *Собрание сочинений в 6 т.* (Т. 1: Введение в науки о духе; А. В. Михайлов & Н. С. Плотников, ред.; В. С. Малахов, пер.). Дом интеллектуальной книги.
- Жиров, О. А. (2007). *Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К. Василенка (50-90 роки ХХ ст.)* [Дисертація кандидата педагогічних наук, Житомирський державний університет імені Івана Франка].
- Корисько, Н. М. (2013). Актуальність дослідження творчої діяльності П. Вірського застосуванням біографічного методу. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 28, 73-78.
- Кримський, С. Б. (2003). *Заклики духовності ХХІ століття: (З циклу щорічних лекцій імені А. Оленської-Петришин, 2002 р.)*. Академія.
- Куренной, В. (2005). Феноменология Эдмунда Гуссерля. В Э. Гуссерль, *Избранные работы* (с. 7-22). Территория будущего.
- Логунова, Л. Ю. (2016). Биографический метод в исследовании личности: методология и архитектоника. *Вестник Кемеровского государственного университета. Серия: Политические, социологические и экономические науки*, 1, 17-23. <https://doi.org/10.21603/2500-3372-2016-1-17-23>
- Пахомов, Ю. Н., Крымский, С. Б., & Павленко, Ю. В. (1998). *Пути и перепутья современной цивилизации*. Международный деловой центр.
- Підлипський, А. (2018). Внесок Ігоря Николишина у розвиток народно-сценічної хореографії України. *Мистецтвознавчі записки*, 33, 352-359.



- Станішевський, Ю. О. (1962). *Павло Павлович Вірський: Народний артист СРСР*. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
- Чурпіта, Т. М. (2018). *Микола Трегубов: життя і творчість*. НАКККіМ.
- Шумілова, В. В. (2018). Початковий етап становлення творчої особистості Мирослава Михайловича Вантуха (до 80-річчя від дня народження). *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 2, 199-204.

REFERENCES

- Ananiev, B. (2001). *Chelovek kak Predmet Poznaniya [Human as a Subject of Knowledge]* (3rd ed.). Piter [in Russian].
- Churpita, T. (2018). *Mykola Trehubov: Zhyttia i Tvorchist [Mykola Trehubov: Life and Work]*. NAKKKiM [in Ukrainian].
- Dilthey, W. (2000). *Sobranie Sochinenii v 6 Tomakh [Collected Works in 6 Volumes]* (Vol. 1; A. Mikhailov & N. Plotnikov, Eds.; V. Malakhov, Trans.). Dom intellektual'noi knigi [in Russian].
- Grinin, L. (2011). Lichnost v Istorii: Sovremennye Podkhody [Personality in History: Modern Approaches]. *Istoriia i Sovremennost [History and Modernity]*, 1, 3-40 [in Russian].
- Gutnyk, I. (2020). Stanovlennia Tvorchoi Osobystosti Oleksandra Koloska yak Vykonavtsia ta Baletmeistera [Formation of Oleksandr Kolosok Creative Personality as a Performer and Choreographer]. *Visnyk Natsionalnoi Akademii Kerivnykh Kadrov Kultury i Mystetstv [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald]*, 3, 127-132. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220116> [in Ukrainian].
- Husserl, E. (2005). *Izbrannye Raboty [Selected Works]* (V. Kurennoy, Comp.). Territoriya budushchego [in Russian].
- Korysko, N. (2013). Aktualnist Doslidzhennia Tvorchoi Diialnosti P. Virskoho Zastosuvanniam Biohrafichnogo Metodu [Relevance of the Study of P. Virsky's Creative Activity Using the Biographical Method]. *Visnyk KNUKiM. Seriya: Mystetstvoznavstvo [Bulletin of KNUKiM. Series in Arts]*, 28, 73-78 [in Ukrainian].
- Krymskyi, S. (2003). *Zaklyky Dukhovnosti XXI Stolittia: (Z Tsyklu Shchorichnykh Lektsii imeni A. Olenskoï-Petryshyn, 2002 r.) [Appeals to the Spirituality of the XXI Century: (From the Series of Annual Lectures named after A. Olenska-Petryshyn, 2002)]*. Akademia [in Ukrainian].
- Kurennoy, V. (2005). Fenomenologiya Edmunda Gusserlya [Phenomenology of Edmund Husserl]. In E. Husserl, *Izbrannye Raboty [Selected Works]* (pp. 7-22). Territoriya budushchego [in Russian].
- Logunova, L. (2016). Biograficheskii Metod v Issledovanii Lichnosti: Metodologiya i Arkhitektonika [Biographical Method in the Study of Personality: Methodology and Architectonics]. *Vestnik Kemerovskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Seriya: Politicheskie, Sotsiologicheskie i Ekonomicheskie Nauki [Bulletin of Kemerovo State University. Series: Political, Sociological and Economic Sciences]*, 1, 17-23. <https://doi.org/10.21603/2500-3372-2016-1-17-23> [in Russian].
- Pakhomov, Yu., Krymskiy, S., & Pavlenko, Yu. (1998). *Puti i Pereput'ya Sovremennoi Tsivilizatsii [Paths and Crossroads of Modern Civilization]*. Mezhdunarodnyi delovoi tsentr [in Russian].
- Pidlypskyi, A. (2018). Vnesok Ihoria Nykolyshyna u Rozvytok Narodno-Stsenichnoi Khoreografii Ukrainy [Ihor Nykolyshyn's Contribution to the Development of the Folk-Stage Choreography of Ukraine]. *Mystetstvoznavchi Zapysky [Notes on Art Criticism]*, 33, 352-359 [in Ukrainian].
- Shumilova, V. (2018). Pochatkovyi Etap Stanovlennia Tvorchoi Osobystosti Myroslava Mykhailovycha Vantukha (do 80-richchia vid Dnia Narodzhennia) [The Initial Stage of Formation of the Creative Personality of Myroslav Mykhailovych Vantukh (to the 80th



- Anniversary of His Birth)]. *Mizhnarodnyi Visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo* [International Journal: Culturology. Philology. Musicology], 2, 199-204 [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (1962). *Pavlo Pavlovych Virskiy: Narodnyi artyst SRSR* [Pavlo Pavlovych Virsky: People's Artist of the USSR]. Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR [in Ukrainian].
- Voropaieva, T. (2016). Rol Osobystosti v Ukrainskii Istorii kriz Pryzmu Biohrafistyky [The Role of Personality in Ukrainian History through Biographical Studies]. *Ukrainska Biohrafistyka* [Biographistica Ukrainica], 14, 50-70 [in Ukrainian].
- Zhyrov, O. (2007). *Rozvytok Ukrainskoi Narodnoi Khoreohrafii u Mystetsko-Pedahohichnii Spadshchyni ta Diialnosti K. Vasylenka (50-90 roky XX st.)* [Development of Ukrainian Folk Choreography in the Artistic and Pedagogical Heritage and Activity of K. Vasylenko (50-90s of the XX Century)] [PhD Dissertation, Zhytomyr Ivan Franko State University] [in Ukrainian].

Наукове видання

ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Том 4, № 2
2021

Науковий редактор	А. М. Підлипська
Літературний редактор	Л. В. Таран
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, № 2
2021

Научный редактор	А. Н. Пидлыпская
Литературный редактор	Л. В. Таран
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 2
2021

Scientific Editor

A. M. Pidlypska

Literary editor

L. V. Taran

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: 28.12.2021

Формат 70x100 1/16
Ум. др. арк. 8,94 Обл. др. арк. 7,28.
Наклад 100 прим.
Замовлення № 4785

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