

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 5, № 2  
Vol. 5, No 2

Засновано у 2018 р.  
Founded in 2018 year

КИЇВ  
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКІМ  
KYIV  
KNUKIM PUBLISHING  
2022

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 05.12.2022 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, професор, професор кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна;

**Бойко О.**, кандидат мистецтвознавства, професор, професор 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 KB № 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, 2022  
© Автори статей, 2022

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 05.12.2022)*

#### **Editorial board**

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

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

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

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

**Todorova V.**, Doctor of Science in 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 Science in Art Studies, 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](http://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)**

## ЗМІСТ

### ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

**Підлипська А.**

Балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка – Віктора Литвинова  
в науковому та художньо-критичному дискурсі..... 102

**Білаш О.**

Танцівники японського походження в українському балеті  
кінця XX – початку XXI століть..... 111

**Тимчула А., Яценко О.**

Народні танці ополян у календарній обрядовості ..... 119

**Хоцяновська Л., Майдукова В.**

Балет-абсурд: витоки та особливості ..... 129

### АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОСТІ

**Чепалов О.**

Омаж Новеру, або криза оповідальності в сучасному танці Німеччини ..... 138

### ТАНЦЮВАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

**Горбатова Н.**

Бакалаврський творчий проект у підготовці студента  
за освітньо-професійною програмою «Бальна хореографія» ..... 148

## CONTENTS

### HISTORY AND THEORY OF DANCE

**Pidlypska A.**

Ballet Chasing Two Hares by Yurii Shevchenko and Viktor Litvinov  
in Scientific and Artistic-Critical Discourse..... 102

**Bilash O.**

Dancers of Japanese Descent in the Ukrainian Ballet  
of the Late 20th – Early 21st Centuries..... 111

**Tymchula A., Yatsenko O.**

Opolian Folk Dances in Calendar Rituals ..... 119

**Khotsyanovska L., Maidukova V.**

Ballet Absurd: Origins and Features of the Genre ..... 129

### ACTUAL PROBLEMS OF CHOREOGRAPHIC ART OF OUR TIME

**Chepalov O.**

Homage to Noverre, or the Crisis of Narrative in Modern Dance of Germany ..... 138

### DANCE PEDAGOGY

**Gorbatova N.**

Bachelor Creative Project in Student Training Under the Educational  
and Professional Program “Ballroom Choreography”..... 148



# **ІСТОРИЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ**

**HISTORY AND THEORY OF DANCE**





УДК 792.82(=161.2):[001.85+7.072.3  
DOI: 10.31866/2616-7646.5.2.2022.269330

**БАЛЕТ «ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ» ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА –  
ВІКТОРА ЛИТВИНОВА  
В НАУКОВОМУ ТА ХУДОЖНЬО-  
КРИТИЧНОМУ ДИСКУРСІ** **BALLET CHASING TWO HARES  
BY YURII SHEVCHENKO  
AND VIKTOR LITVINOV  
IN SCIENTIFIC AND ARTISTIC-  
CRITICAL DISCOURSE**

**Підлипська Аліна Миколаївна**,  
доктор мистецтвознавства, професор,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна,  
<https://orcid.org/0000-0002-7892-337X>,  
[alinaknukim@ukr.net](mailto:alinaknukim@ukr.net)

**Alina Pidlypska**,  
Doctor of Science in Art Studies, Professor,  
Kyiv National University  
of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine,  
<https://orcid.org/0000-0002-7892-337X>,  
[alinaknukim@ukr.net](mailto:alinaknukim@ukr.net)

**Анотація**

**Мета статті** – проаналізувати науковий та художньо-критичний дискурс балету Ю. Шевченка – В. Литвинова «За двома зайцями». **Методологія.** Методи аналізу, порівняння, узагальнення дозволили провести об'єктивне дослідження. **Наукова новизна.** Вперше виявлено основні аспекти наукового та художньо-критичного дискурсу балету «За двома зайцями». **Висновки.** Балетна вистава «За двома зайцями» (музика Ю. Шевченка, хореографія В. Литвинова, 2017) є оригінальним мистецьким продуктом Національної опери України й створена не лише за мотивами п'єси М. Старицького, а й однойменного кінофільму режисера В. Іванова, музику до якого написав В. Гомоляка. Балет досі не зазнав розгорнутого наукового осмислення: основними векторами його аналізу стали літературно-кінематографічно-музичні перетини з акцентуванням уваги на особливостях музичної партитури (В. Аксиютіна, В. Зінченко), а також до нього побіжно звернулися дослідники в хореологічних працях, де констатовано націоорієнтованість та високий професійний рівень вистави (О. Білаш, А. Король, І. Климчук, Т. Медвідь, А. Підлипська). Більш масштабним виявився публіцистичний, зокрема художньо-критичний, дискурс, що становлять публікації журналістів та мистецтвознавців у мас-ме-

**Abstract**

**The purpose of the article** is to analyze the scientific and artistic-critical discourses of the ballet *Chasing Two Hares* by Y. Shevchenko and V. Lytvynov. **Research methodology.** Methods of analysis, comparison, and generalization allowed us to conduct an objective study. **Scientific novelty.** The main aspects of the scientific and artistic-critical discourse of the ballet *Chasing Two Hares* are revealed for the first time. **Conclusions.** The ballet performance *Chasing Two Hares* (music by Y. Shevchenko, choreography by V. Litvinov, 2017) is an original artistic product of the National Opera of Ukraine, created not only based on the play by M. Starytskyi, but also on the film of the same name directed by V. Ivanov, music to which was written by V. Homoliaka. The ballet has not yet undergone a detailed scientific comprehension: the main vectors of consideration were literary, cinematographic and musical intersections with an emphasis on the features of the musical score (V. Aksyutina, V. Zinchenko), and it was also briefly addressed by several researchers in choreographic works, which stated the national orientation and general high professional level of the performance (O. Bilash, A. Korol, I. Klymchuk, T. Medvid, A. Pidlypska). More extensive was the journalistic, in particular, artistic and critical, discourse, which is made up of publications by journalists and art critics in the media,





діа, а саме в таких виданнях, які традиційно не залишають поза увагою балетні події (газета «День», інтернет-видання «Українська правда», «Вікенд», «Укрінформ»). Значна увага в таких публікаціях приділена сценографічним (декорації, костюми), музичним та режисерським рішенням (П. Булат, О. Голинська С. Максимець, Т. Поліщук, Л. Самохвалова та О. Климончук, Л. Тарасенко). Хореографія майже не піддана художньо-критичному осмисленню, автори не пішли далі загальних нечисленних епітетів, що характеризують виконавство артистів. У наукових та публіцистичних працях відсутні звернення до композиційно-архитектонічного та лексичного складників хореографічного рішення.

**Ключові слова:**

*балет «За двома зайцями»; Юрій Шевченко; Віктор Литвинов; художня критика; балетний театр; хореографія.*

in particular, such publications that traditionally do not ignore ballet events (the newspaper *Day*, the online edition *Ukrainska Pravda*, *Weekend*, *Ukrinform*). Considerable attention in such publications is paid to scenographic (scenery, costumes), musical and directorial decisions (P. Bulat, O. Holynska, S. Maksymets, T. Polishchuk, L. Samokhvalova and O. Klymonchuk, L. Tarasenko). Choreography is almost not subjected to artistic and critical comprehension; the authors did not go beyond the general few epithets that characterize the performance of artists. In scientific and journalistic works there are no references to the composition-architectonic and lexical components of the choreographic solution.

**Keywords:**

*ballet Chasing Two Hares; Yurii Shevchenko; Viktor Lytvynov; art criticism; ballet theatre; choreography.*

**Актуальність теми дослідження.** В умовах відкритої військової агресії з боку Росії на території України підвищується роль вітчизняної культури та мистецтва як непорушного форпосту, що стабілізує та поглиблює українську ідентичність. Українськість проявляється не лише в мистецтвах, пов'язаних із українською мовою (література, драматичний театр, кінематограф, вокальне мистецтво та ін.), а й у хореографії, музиці, ужитковому мистецтві та ін. Актуалізується осмислення місця та ролі в культуротворчості нашої держави оригінальних мистецьких творів останніх років, серед яких помітне місце посідають балетні вистави.

Серед нечисленних балетних творів, тематично та стилістично пов'язаних з історією, ритуально-побутовим середовищем, міфологічним світоглядом, національною літературою українців, справжнім явищем останніх років стало втілення балетної вистави «За двома зайцями» Ю. Шевченка – В. Литвинова (2017). Підтвердженням непересічності цієї події може слугувати низка присвячених цьому балету інформаційно-публіцистичних, художньо-критичних та наукових праць, аналіз яких важливий для розуміння не лише мистецьких особливостей твору, а й для моніторингу сучасного стану балетознавчого дискурсу.

**Аналіз досліджень та публікацій.** Науковий дискурс балетної вистави «За двома зайцями» становлять статті музикознавців та балетознавців, як-от В. Аксютіна (2022), В. Зінченко (2022); О. Білаш (2021), І. Климчук (2020), А. Король (2019), Т. Медвідь (2019), А. Підлипська (2018). Публіцистичний та художньо-критичний дискурс являють собою публікації журналістів і мистецтвознавців, як-от П. Булат (2017), О. Голинська (2017), С. Максимець (б.д.), Т. Поліщук (2017), Л. Самохва-



лова та О. Климончук (2017), Л. Тарасенко (2017). Комплексного осмислення цього дискурсу досі проведено не було.

**Мета статті** – проаналізувати художньо-критичний та науковий дискурси балету Ю. Шевченка – В. Литвинова «За двома зайцями».

**Виклад основного матеріалу.** Прем'єра балету на дві дії Юрія Шевченка «За двома зайцями» за однойменною п'єсою Михайла Старицького в постановці балетмейстера Віктора Литвинова (лібрето Тетяни Андрєєвої, художник-постановник Сергій Маслобойшиков, художник костюмів Ганна Іпатьєва, диригент-постановник Володимир Кожухар) відбулася 29 червня 2017 року на сцені Національної опери України імені Т. Г. Шевченка (Київ) (Національна опера України, 2017, с. 3; "Балет", б.д.), та викликала появу низки інтерв'ю, рецензій, а згодом – наукових статей.

Художньо-критичний публіцистичний дискурс балету виявився досить різноманітним. Однією з перших за два тижні до прем'єри вистави вийшла стаття П. Булат, присвячена створенню лібрето, музики, хореографії, костюмів та сценографії, що базується на висловлюваннях авторів балету, певною мірою відкриває творчу лабораторію вистави.

За інформацією П. Булат (2017), вагомою мотивацією для Т. Андрєєвої в процесі створення лібрето балету стала зацікавленість архітектурою Києва кінця XIX – початку XX століть. І подібно до кінотвору та музичної партитури, де увиразнено образ Києва, в балетній виставі через хореографію та сценографічні рішення цей образ так само присутній на сцені. За задумом лібретистки та інших авторів балет не став класичною танцювальною виставою, а синтезованим театральним дійством, розцвіченим ефектними візуальними прийомами. Також у статті підкреслено унікальність вистави, яка полягає в комедійності. П. Булат повідомляє, що широкий драматичний діапазон головної героїні (від романтики до гротеску) став привабливим для виконавиць цієї партії.

Композитор надихався музикою до однойменного кінофільму режисера В. Іванова, однак наполягав на тому, що в його творі немає прямого цитування, а лише інтонаційні алюзії, якими просочена партитура. Ю. Шевченко зізнавався, що основним для нього стало бажання встановити контакт із кожним глядачем, зацікавити зал (Булат, 2017). Із цією метою композитор звернувся до пісень «Ой, під вишнею», «Ніч яка місячна», «Ой, дзвони дзвонять», майстерно впливши їхні інтонації в канву балету.

Принцип використання в п'єсі М. Старицького суржику як основного виразного засобу покликаний передати колорит київського життя кінця XIX століття. Саме такий принцип використав балетмейстер В. Литвинов: його хореографія побудована на поєднанні класичної лексики та навмисно побутової пластиці, насичена елементами віртуозності та складно-технічної імпровізаційності (партія Голохвастого), а водночас і примітивними рухами (партія Проні).

Серед публікацій, що вийшли перед прем'єрою, помітною стала стаття С. Максимець (б.д.), присвячена сценографічним рішенням вистави (декорації, костюми, машинерія, бутафорія).

Л. Тарасенко (2017) наголошує на гумористичному характері вистави та майстерності балетмейстера В. Литвинова, спираючись на загальновідомі майстерні акторські приклади з кінофільму «За двома зайцями», які допомогли створити впізнавані, але не стереотипні, а оригінальні образи балету. Авторка статті ви-



словлює захоплення акторським обдаруванням та хореографічним діапазоном виконавців партій Голохвастого (М. Сухоруков та Я. Ткачук), Проні (Т. Андреева та К. Козаченко), Галі (Т. Льозова та О. Голиця). Відзначаючи високу художність та різноманітність костюмів, Л. Тарасенко (2017) звертає увагу на різноманіття танцювальних проявів представників простого народу (кордебалет), яких балетмейстер перетворив на «галерею індивідуальностей».

Стаття Л. Тарасенко створена за традиційними принципами рецензії на виставу, де у впізнаваній авторській манері, насиченій влучними епітетами та порівняннями, виключно в позитивному тоні приділено увагу основним складникам балету. Авторка акцентує увагу на тому, що умовна розповідь в балеті йде від першої особи – старого тапера Сидора Петровича, який згадує власну молодість, де був циркульником, – і всі події здаються романтичними та веселими. Такий режисерський хід, на нашу думку, зумовлює більш глибоку оптику, ніж пропонують і М. Старицький (автор п'єси «За двома зайцями»), й В. Іванов (режисер однойменного кінофільму).

«Пронизливим зізнанням у любові» до Києва називають балет Л. Самохвалова та О. Климончук (2017), авторки рецензії на мультимедійній платформі Укрінформ. На відміну від Л. Тарасенко, яка передусім приділяє увагу режисерським та балетмейстерським аспектам вистави, названі журналістки починають розповідь з того, що їх найбільше візуально вразило – зі сценографії, підкреслюючи не лише конструктивні знахідки з мальвами, а й габаритну свиню на авансцені упродовж значної частини вистави, а також клозет як мобільну декораційну конструкцію, що не так шокувала глядачів сама по собі, як вразила продемонстрованим зсередини Голохвастовим у підштаниках. Журналістки не залишають поза увагою й надзвичайно оригінальні та індивідуальні костюми, називаючи їх «театром високої моди» (Самохвалова & Климончук, 2017).

Л. Самохвалова та О. Климончук (2017) доцільно радять усім, хто прийде на виставу, забути улюблені кінообрази й налаштувати зорові рецептори на сприйняття нового. Водночас вони вважають однією з її основних ідей «... намагання людей більш низької культури вирватися в інший стан», що примітивізує сенс вистави.

Схвально поставилася до балету й Л. Поліщук (2017) у публікації-репортажі з прем'єри балету, не вдаючись до його детального рецензування.

Доволі інформативним вийшло інтерв'ю О. Голинської (2017) з Ю. Шевченком, де «з перших рук» композитора дізнаємося про задум балету та деякі нюанси його реалізації.

Отже, публікації у мас-медіа, присвячені балету «За двома зайцями», є різножанровими (рецензія, інтерв'ю, репортаж та ін.); комплексними, що стосуються значної кількості складників вистави, й вузько спрямованими – сфокусованими на окремому аспекті вистави. Слід зауважити, що в переважній частині інформації та аналітики йдеться про сценографію та музику, меншою мірою – про режисерські знахідки, а хореографія майже не потрапляє до поля зору авторів.

Автори статей не звертають увагу на те, що в постановці В. Литвинова за лібрето Т. Андреевої балет перетворився на рамковий твір, де пролог (музична інтродукція) та фінал вносить елемент філософсько-драматичного характеру – міркування над сенсом життя: на початку й у фіналі на сцені з'являється старий музикант з одним і тим самим багатозначним запитанням: «Чому?». І кожен гля-



дач знаходить власну відповідь на нього. А чорне фортепіано багатьма сприймається як символ життєвої мелодії людини, яка залишається на схилі літ сам на сам зі своїми чорними думками, які її переслідують і поглинають.

Серед наукових статей виявлено лише дві праці, спеціально присвячені різним аспектам названої балетної вистави. Так, В. Аксютіна (2022) досліджує паралелізм літературного джерела та музичних лейтмотивів образів балету. Авторка вдається до порівняння музики Ю. Шевченка та п'єси М. Старицького, виокремлюючи спільні комічні елементи; пояснює розбіжності в іменах героїв балету та літературного твору; зазначає, що «... основними засобами виразності стають лейтмотиви, лейттебри та лейтелементи. Лейтмотив, який запозичено з однойменного кінофільму, створює певне відсилання до відомого образу Голохвастого. Лейттебрами є кларнет, піаніно та скрипка» (с. 130–131). Також музикознавиця пояснює комічність ситуацій, у яких використано церковні дзвони; констатує, що одяг Голохвастого в балеті збігається з образом твору М. Старицького. На жаль, увага до хореографічного складника балету обмежується характеристикою побутово-реалістичних рухів (Голохвастий дозволяє собі вульгарні жести, танцюючи з кожною дівчиною на іменинах Секлети; Секлета крутить дулі; дівчата торохтять бубнами перед обличчям, ілюструючи рухи язика та ін.), а також підтвердженням вправності Голохвастого у танцюванні.

Крізь міжмедіальну та інтертекстуальну призму досліджує балет «За двома зайцями» Ю. Шевченка – В. Литвинова музикознавиця В. Зінченко (2022), виявляючи сюжетні, жанрові, інтонаційні параметри взаємодії вистави з іншими мистецькими феноменами. Демонструючи схожість п'єси М. Старицького «За двома зайцями» з комедією І. Нечуй-Левицького «На Кожум'яках», авторка говорить про наявність інтертекстуальних зв'язків балету з останнім твором, що декларували й створювачі вистави (Булат, 2017). Попри всю опосередкованість взаємодії балету та комедії І. Нечуй-Левицького, її відбиток оприявлений у сценарних та режисерських підходах до реалізації балету.

У статті В. Зінченко докладно проаналізовано музику до фільму В. Іванова «За двома зайцями», створену В. Гомолякою; виокремлено дві групи «інтонаційних портретів», створених композитором, – головних персонажів (Голохвастого, Проні) та міста Києва кінця XIX – початку XX століть. Авторка справедливо наголошує на значному художньому потенціалі цієї музики, адже в подальшому вона постійно використовувалась або інтерпретувалась в сценічних жанрах (драматичний та музично-драматичний театр, оперета, балет та ін.).

Балет Ю. Шевченка, за висловом В. Зінченко (2022), «... увібрав генетичні коди своїх першоджерел і здійснив інтермедіально-інтертекстуальний маршрут у часопросторі української культури» (с. 116). Авторка засвідчує залучення до балету основних ідей музики В. Гомоляки, збереження «духу» кінострічки через введення в оркестровому переосмисленні куплетів Голохвастого «В небі канаресечка літає», запозичення ідеї «багатожанрового інтонаційного портрета міста» через оркестрове відтворення дзвонів, єврейських клезмерських тем та звучань (кларнет) та ін. Виставу влучно кваліфіковано як «фольклорний балет нового зразка з переосмисленням інтонацій міського й масово-популярного фольклору» (с. 117). Слід зауважити, що в тексті наявні численні рецензентські алюзії (проглядається фак-



тологічний зв'язок зі статтями Л. Тарасенко), але в статті В. Зінченко не згадана жодна рецензія.

Приділяючи значну увагу музичній партитурі, дослідницький фокус В. Зінченко, на жаль, не зупинився на візуально-пластичному складнику фільму та балету, а в останньому можна виявити чималу кількість інтертекстуальних та інтермедіальних зв'язків із кінострічкою на хореографічному рівні.

Серед наукових публікацій, присвячених хореографії балетного театру, можна виявити декілька, де побіжно згадується й балет Ю. Шевченка – В. Литвинова. Розглядаючи героїнь комедійних балетів української тематики кінця ХХ – початку ХХІ ст., А. Король зупиняється на балетмейстерському розкритті образу героїні вистави «За двома зайцями» Проні, цитуючи рецензію Л. Тарасенко (2017), але не проводить детальний мистецтвознавчий аналіз партії, обмежуючись констатуванням позитивного ставлення В. Литвинова до своєї героїні, а також зазначаючи, що «... комедійні вистави сприяли розширенню образного діапазону жіночих партій українського балету» (Король, 2019, с. 75).

Висловлюючи занепокоєння через незначну частку національних балетних вистав в Україні, І. Климчук (2020), розуміючи під такою виставою балет, насичений «... елементами національної ідентифікації (світогляд, етичні, естетичні, психологічні особливості тощо)», вказує як позитивний приклад втілення таких постановок в останні роки балет «За двома зайцями» Ю. Шевченка в хореографії В. Литвинова (с. 268).

Як «національно обарвлений твір» балет «За двома зайцями» Ю. Шевченка також вказано в статті А. Підлипської (2018, с. 256).

Звертаючись до балетмейстерської діяльності на сцені Національної опери України початку ХХІ століття, О. Білаш (2021) приділяє увагу виставі «За двома зайцями» як гротескному комедійному балету, але не проводить його мистецтвознавчий аналіз, а лише підкреслює значущість балету для репертуару театру та перераховує нагороди, які отримали за нього створювачі (с. 100).

Т. Медвідь (2019) згадує названий балет як приклад втілення вистави за твором української літератури другої половини ХІХ ст. методом «укрупнення головних героїв» (с. 412).

Отже, науковий дискурс балету Ю. Шевченка «За двома зайцями» обмежується двома музикознавчими статтями, які досліджують деякі режисерські аспекти перетину першоджерел (п'єси та кінофільму) з виставою, та декількома згадками у працях балетознавчого характеру. Поза увагою дослідників залишаються режисерсько-балетмейстерські рішення, зокрема композиційно-архітектонічна побудова, лексичні хореографічні знахідки, рівень виконавської майстерності та ін., що відкриває перспективи для подальших наукових розвідок у цій царині.

**Наукова новизна.** Вперше виявлено основні аспекти наукового та художньо-критичного дискурсу балету «За двома зайцями».

**Висновки.** Балетна вистава «За двома зайцями» (музика Ю. Шевченка, хореографія В. Литвинова, 2017) є оригінальним мистецьким продуктом Національної опери України й створена не лише за мотивами п'єси М. Старицького, а й одноіменного кінофільму режисера В. Іванова, музику до якого написав В. Гомоляка. Балет досі не зазнав розгорнутого наукового осмислення: основними векторами його аналізу стали літературно-кінематографічно-музичні перетини з акцен-



туванням уваги на особливостях музичної партитури (В. Аксютіна, В. Зінченко), а також до нього побіжно звернулися дослідники в хореологічних працях, де констатовано націоорієнтованість та загальний високий професійний рівень вистави (О. Білаш, А. Король, І. Климчук, Т. Медвідь, А. Підлипська).

Більш масштабним виявився публіцистичний, зокрема художньо-критичний дискурс, що становлять публікації журналістів та мистецтвознавців у мас-медіа, зокрема в таких виданнях, які традиційно не залишають поза увагою балетні події (газета «День», інтернет-видання «Українська правда», «Вікенд», «Укрінформ»). Значну увагу в таких публікаціях приділено сценографічним (декорації, костюми), музичним та режисерським рішенням (П. Булат, О. Голинська С. Максимець, Т. Поліщук, Л. Самохвалова та О. Климончук, Л. Тарасенко).

Хореографія недостатньо піддана художньо-критичному осмисленню, автори не пішли далі загальних нечисленних епітетів, що характеризують виконавство артистів. У наукових та публіцистичних працях відсутні звернення до композиційно-архітектонічного та лексичного складників хореографічного рішення.

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Аксютіна, В. (2022). Балет Юрія Шевченка «За двома зайцями»: музичні та літературні перетини. *Мистецтвознавчі записки*, 41, 129–133. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.262990>
- Балет «За двома зайцями» на 2 дії за мотивами п'єси Михайла Старицького Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка.* (б.д.). Комітет національної премії України імені Тараса Шевченка. Взято 4 жовтня, 2022 з <https://bit.ly/3GfWT28>
- Білаш, О. С. (2021). Балетмейстерська діяльність на сцені Національної опери України у XXI столітті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 96–102. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229562>
- Булат, П. (2017, 27 червня). *Балет «За двома зайцями»: як устроена будуча прем'єра Національної опери України.* Українська правда. <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/06/27/224976/>
- Голинська, О. (2017, 14 липня). Юрій Шевченко націлився на «Греммі»: як музика і балет об'єднали киян. *День*, 120–121. <https://web.archive.org/web/20210208121435/https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/yuriy-shevchenko-nacilyvsya-na-gremmi>
- Зінченко, В. (2022). Балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка: інтертекстуальний та міжмедіальний контексти. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 133, 111–119. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257327>
- Климчук, І. (2020). Феномен національного в радянській культурі (на прикладі хореографічного мистецтва). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок: Культурологія*, 35, 266–270. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.397>
- Король, А. (2019, 13 квітня). Жіночі образи у комедійних балетах української тематики кінця XX – початку XXI ст. В А. М. Підлипська (Упоряд.), & К. А. Спрогіс (Ред.), *Взаємодія аматорського та професійного хореографічного мистецтва*, Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (с. 73–75). Видавничий центр КНУКіМ.
- Максимець, С. (б.д.). *Как готовят балет «За двома зайцями».* Weekend.Today. Взято 5 октября, 2022 из [https://project.weekend.today/opera\\_balet](https://project.weekend.today/opera_balet)



- Медвідь, Т. А. (2019). Твори української літератури на вітчизняній балетній сцені. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 409–412. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177779>
- Національна опера України. (2017). *За двома зайцями: балет на 2 дії* [Брошура].
- Підлипська, А. (2018). Репертуар балетних театрів України та світу: порівняльний аналіз. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 253–257. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2018.162725>
- Поліщук, Т. (2017, 1 липня). Проня, Голохвастий і... порося у мальвах. *День*. <https://web.archive.org/web/20210203083314/https://day.kyiv.ua/uk/photo/pronya-golohvastyy-i-porosya-u-malvah>
- Самохвалова, Л., & Климончук, О. (2017, 1 липня). *Ах, як танцювала на пуантах Проня Прокопівна!* Укрінформ. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2257223-ah-aktancuvala-na-puantah-prona-prokopivna.html>
- Тарасенко, Л. (2017, 14 июля). Проня на пуантах. *День*. <https://bit.ly/3C0RF83>

## REFERENCES

- Aksiutina, V. (2022). Balet Yuriiia Shevchenka "Za dvoma zaitsiamy": muzychni ta literaturni peretyny [Yuri Shevchenko's ballet "For two hares": musical and literary sections]. *Notes on Art Criticism*, 41, 129–133. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.262990> [in Ukrainian].
- Balet "Za dvoma zaitsiamy" na 2 dii za motyvamy piesy Mykhaila Starytskoho Natsionalnoho akademichnoho teatru opery ta baletu Ukrainy imeni T. H. Shevchenka* [Ballet "Behind two hares" in 2 acts based on the play by Mykhailo Starytskyi of the Taras Shevchenko National Opera and Ballet Theatre of Ukraine]. (n.d.). Taras Shevchenko Committee on the National Prize of Ukraine. Retrieved October 4, 2022, from <https://bit.ly/3GfWT28> [in Ukrainian].
- Bilash, O. S. (2021). Baletmeisterska diialnist na stseni Natsionalnoi opery Ukrainy u XXI stolitti [Ballet-masters' activity on the stage of National Opera of Ukraine in XXI century]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 96–102. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229562> [in Ukrainian].
- Bulat, P. (2017, June 27). *Balet "Za dvumya zaitsiami": kak ustroena budushchaya prem'era Natsional'noi opery Ukrainy* [Ballet "Behind two hares": how the future premiere of the National Opera of Ukraine is arranged]. *Ukrainska Pravda*. <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/06/27/224976/> [in Russian].
- Holynska, O. (2017, July 14). Yurii Shevchenko natsilyvsia na "Hremmi": yak muzyka i balet ob'iednaly kyian [Yuriy Shevchenko set his sights on the Grammys: how music and ballet united Kyivans]. *Den*, 120–121. <https://web.archive.org/web/20210208121435/https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/yuriy-shevchenko-nacilyvsya-na-gremmi> [in Ukrainian].
- Klymchuk, I. (2020). Fenomen natsionalnoho v radianskii kulturi (na prykladi khoreorafichnoho mystetstva) [The phenomenon of the national in soviet culture (on the example of choreographic art)]. *Ukrainian culture: the past, modern ways of development. Branch: Culturology*, 35, 266–270. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.397> [in Ukrainian].
- Korol, A. (2019, April 13). Zhinochi obrazy u komediinykh baletakh ukrainskoi tematyky kintsia XX – pochatku XXI st. [Female images in comedic ballets of Ukrainian themes of the late 20th – early 21st centuries]. In A. M. Pidlypska (Comp.), & K. A. Sprohis (Ed.), *Vzaiemodiiia amatorskoho ta profesiinoho khoreorafichnoho mystetstva* [Interaction of amateur and professional choreographic art], Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (pp. 73–75). KNUKiM Publishing Center [in Ukrainian].



- Maksimets, S. (n.d.). *Kak gotovyat balet "Za dvoma zaitsyami"* [How to prepare the ballet "Behind Two Hares"]. Weekend.Today. Retrieved October 5, 2022, from [https://project.weekend.today/opera\\_balet](https://project.weekend.today/opera_balet) [in Russian].
- Medvid, T. A. (2019). Tvory ukrainskoi literatury na vitchyzniani baletnoi stseni [Works of Ukrainian literature on domestic ballet scene]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 409–412. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177779> [in Ukrainian].
- National Opera of Ukraine. (2017). *Za dvoma zaitsyami: balet na 2 dii* [After two hares: a ballet in 2 acts] [Brochure] [in Ukrainian].
- Pidlypska, A. (2018). Repertuar baletnykh teatriv Ukrainy ta svitu: porivnialnyi analiz [Repertoire of ballet theaters of Ukraine and the world: comparative analysis]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 253–257. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2018.162725> [in Ukrainian].
- Polishchuk, T. (2017, July 1). Pronia, Holokhvastyi i... porosia u malvakh [Pronia, Holokhvastyi and... a piglet in mallows]. *Den*. <https://web.archive.org/web/20210203083314/https://day.kyiv.ua/uk/photo/pronya-golohvastyy-i-porosya-u-malvah> [in Ukrainian].
- Samokhvalova, L., & Klymonchuk, O. (2017, July 1). *Akh, yak tantsiuvala na puantakh Pronia Prokopivna!* [Ah, how Pronya Prokopivna danced on pointe shoes!]. Ukrinform. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2257223-ah-ak-tancuvala-na-puantah-prona-prokopivna.html> [in Ukrainian].
- Tarasenko, L. (2017, July 14). Pronia na puantakh [Sheer on pointe shoes]. *Den*. <https://bit.ly/3C0RF83> [in Ukrainian].
- Zinchenko, V. (2022). Balet "Za dvoma zaitsyami" Yurii Shevchenka: intertekstualnyi ta mizhmedialnyi konteksty [Ballet "Chasing two hares" by Yuri Shevchenko: intertextual and intermedial contexts]. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 133, 111–119 [in Ukrainian].





УДК 7.071.2[=521]:792.82(477)"19/20"  
DOI: 10.31866/2616-7646.5.2.2022.269334

**ТАНЦІВНИКИ ЯПОНСЬКОГО  
ПОХОДЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ  
БАЛЕТІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ  
ХХІ СТОЛІТЬ**

**DANCERS OF JAPANESE  
DESCENT IN THE UKRAINIAN  
BALLET OF THE LATE 20TH –  
EARLY 21ST CENTURIES**

**Білаш Ольга Сергіївна,**

доцент, заслужений працівник культури  
України,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна,  
<https://orcid.org/0000-0002-6910-2238>,  
[bilash.olga96@gmail.com](mailto:bilash.olga96@gmail.com)

**Olha Bilash,**

Assistant Professor,  
Honored Culture Worker of Ukraine,  
Kyiv National University  
of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine,  
<https://orcid.org/0000-0002-6910-2238>,  
[bilash.olga96@gmail.com](mailto:bilash.olga96@gmail.com)

**Анотація**

**Мета дослідження** – проаналізувати сценічний доробок танцівників японського походження, які пройшли фахову підготовку в Україні й відіграли вагомую роль у розвитку вітчизняного балетного мистецтва. **Методологія.** У процесі дослідження використано такі методи: типологізації, діалектичний, системний, загальноісторичний, історико-хронологічний, порівняльно-історичний, системно-структурний та ін. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній уперше проаналізовано виконавську, педагогічну та організаційну діяльність танцівників японського походження в Україні, виявлено роль їхнього творчого доробку в розвитку українського балетного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть. **Висновки.** На межі ХХ–ХХІ століть на балетній сцені України з'явилися японські артисти, які набували творчого досвіду в середовищі українських танцівників. Вони здобували фахову освіту в Київському державному хореографічному училищі й згодом увійшли до складу українських балетних труп (А. Кавасакі, Ч. Оцубо, К. Сасіда, Ш. Такіта, Н. Терада, Х. Сугано та ін.). Завдяки високому рівню виконавської майстерності вони органічно інтегрувалися у вітчизняний балетний репертуар. Встановлено, що за значні творчі досягнення та популяризацію українського балету у світі чимало артистів

**Abstract**

**The purpose of the article** is to analyze the stage heritage of Japanese descent dancers, who were trained in Ukraine and played a significant role in the development of national ballet art. **Research methodology.** The research process used the following methods: typologizing, dialectical, systemic, general historical, historical and chronological, comparative historical, systemic and structural, etc. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that it is the first to analyze the performing, pedagogical and organizational activities of Japanese descent dancers in Ukraine, to reveal the role of their creative work in the development of Ukrainian ballet art of the late 20th – early 21st centuries. **Conclusions.** At the turn of the 20th and 21st centuries, Japanese artists appeared on the ballet stage of Ukraine, gaining creative experience among Ukrainian dancers. They received their professional education at the Kyiv State Choreographic School and later joined Ukrainian ballet companies (A. Kawasaki, Ch. Otsubo, K. Sashida, Sh. Takita, N. Terada, H. Sugano and others). Due to their high level of performing skills, they organically integrated into the national ballet repertoire. It is established that for significant creative achievements and popularization of Ukrainian ballet in the world, many artists were awarded state awards: honorary titles of Honored (Sh. Takita, A. Ka-



було нагороджено державними відзнаками: почесними званнями заслужених (Ш. Такіта, А. Кавасакі та ін.) та народного артиста України (Н. Терада). Наголошено, що активна педагогічна та організаційна діяльність одного з очільників Київського державного хореографічного коледжу, його художнього керівника (2012–2022) Н. Терада сприяла творчій і фінансовій підтримці освітнього закладу, популяризації українського балетного мистецтва у світі, зміцненню дружніх стосунків між Україною та Японією. На початку грудня 2022 року Н. Терада обійняв посаду художнього керівника балетної трупи Національної опери України.

wasaki, etc.) and People's Artist of Ukraine (N. Terada). It was emphasized that the active pedagogical and organizational activity of one of the heads of the Kyiv State Choreographic College, its artistic director (2012–2022) N. Terada contributed to the creative and financial support of the educational institution, the popularization of Ukrainian ballet art in the world, the strengthening of friendly relations between Ukraine and Japan. In early December 2022, N. Terada took the position of Artistic Director of the ballet troupe of the National Opera of Ukraine.

**Ключові слова:**

*український балет; танцівники японського походження; балетний театр; хореографія; танець.*

**Keywords:**

*Ukrainian ballet; Japanese descent dancers; ballet theatre; choreography; dance.*

**Актуальність теми дослідження.** В історії вітчизняного хореографічного мистецтва є чимало історичних подій, які стали переломними для розвитку балету як в Україні, так і поза її межами. До одного з таких поворотних моментів можна віднести підписання декларації від 7 вересня 1971 р. про поріднення міст Києва й Кіото (Японія) з метою зміцнення дружніх відносин та співробітництва в галузі політики, економіки та культури<sup>1</sup>. Співпраця між двома країнами у сфері хореографічного мистецтва розпочалася вже наступного 1972 р., коли балетна трупа Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка (далі – Київський ДАТОБ ім. Т. Шевченка) вперше гастролювала в Японії, а 1974 р. керівництво Київського державного хореографічного училища (далі – ДХУ) в особі народної артистки УРСР Галини Кирилової заявило про свою підтримку започаткованій того в ж року в Кіото балетній школі під орудою подружжя Хіросясу Терада і Мічіко Такао ("Terada Art Ballet School").

Відтоді провідний балетний осередок України підготував близько 400 японських танцівників ("Украинские танцоры", 2002), більшість із яких повернулися на Батьківщину, проте були й такі, що залишилися в Україні й стали справжньою окрасою вітчизняної балетної сцени. Серед таких артистів варто згадати Акарі Кавасакі, Чідзуру Оцубо, Каорі Сасіда, Шінобу Такіта, Нобухіро Терада, Хідео Сугано та інших танцівників. У наші дні до складу трупи Національної опери України увійшли японські балерини Анрі Івасакі та Момме Місакі. Зважаючи на масштабність явища, аналіз ролі артистів балету японського походження в українському балеті є актуальним.

<sup>1</sup> У травні 1986 р. після трагедії на Чорнобильській атомній станції місто-побратим Кіото одним з перших закордонних міст виділив гуманітарну допомогу київським лікарням у вигляді медикаментів та лікарського інструментарію. Серед членів гуманітарної групи, яка прилетіла до Києва з Японії, була мати українського танцівника і педагога японського походження Нобухіро Терада – Мічіко Такао.



**Аналіз досліджень** довів, що запропонована проблематика розглядається у науковій площині вперше. Окремі відомості про виступи японських танцівників, що навчалися або підвищували виконавський рівень в Україні, висвітлено в публікаціях вітчизняних мистецтвознавців, як-от І. Володівська (1995), В. Денисенко (2013), С. Єременко (2008), І. Цебенко (1995). Згадки про артистів Національної опери України японського походження містять монографії Ю. Станішевського (2002, 2012), присвячені історії Київського національного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка. Відсутність наукових досліджень, які висвітлюють означену проблему, є додатковим підтвердженням актуальності теми статті, її внеску у відтворення цілісної панорами розвитку вітчизняного балетного мистецтва.

**Мета дослідження** – проаналізувати сценічний доробок танцівників японського походження, які пройшли фахову підготовку в Україні й відіграли вагомую роль у розвитку вітчизняного балетного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** З метою виявлення внеску японських танцівників у розвиток балетного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століть розглянемо діяльність кількох митців, серед яких вагоме місце посідає Нобухіро Терада. Танцівник походить із відомої мистецької родини Терада – Такао, яка стояла біля джерел зародження фахової балетної освіти у м. Кіото. Перші кроки в балетному мистецтві він здійснив у п'ять років у школі батьків ("Terada Art Ballet School"), а 1987 р. неочікувані обставини спрямували долю одинадцятирічного підлітка до України. Сам Н. Терада згадував про несподіване рішення щодо фахового навчання класичного танцю так: «У 1987-му до Кіото прибула урядова делегація на чолі з Михайлом Горбачовим, був там і Едуард Шеварднадзе (на той час міністр закордонних справ СРСР). Саме він і запропонував, мовляв, давайте сина Терада відправимо на навчання в Москву – в балетну академію [Московське ДХУ – О. Б.], щоб ми стали ближчими ще й завдяки мистецтву. Йому заперечив Валентин Згурський [голова виконавчого комітету Київської міської ради народних депутатів – О. Б.]: "Якщо вже Київ побратим Кіото, то нехай до нас і їде вчитися". На тому й порішили»<sup>2</sup> (Денисенко, 2013).

Навчання, за спогадами Н. Терада, було складним, адже СРСР на той час перебував у кризовому стані «перебудови», до того ж Київ ще переживав активну фазу наслідків Чорнобильської катастрофи. Заважало юнакові незнання мови та відсутність підтримки з боку рідних. Він пригадував ті часи: «Жив я в інтернаті, в кімнаті – одинадцять учнів, тумбочка й ліжко на кожного, шафа – одна на всіх. Навчання припало на період "перебудови", в кімнаті було холодно, не було опалення. Незважаючи на цей дискомфорт, ми жили як одна родина, одне одного підтримували... Пам'ятаю час, коли в Києві був цукор за талонами [йдеться про 1988 рік – О. Б.], а я чомусь вирішив, що це всюди так, і в Японії – теж. Я цілий рік цукор не їв, годинами з талонами в чергах простоював, збирав його. Влітку привіз додому цілий мішок. Мені до сьогодні цей цукор згадують» (Денисенко, 2013).

1993 р. Н. Терада закінчив Київське ДХУ (клас В. Денисенка), і, як здібний танцівник, був запрошений до балетної трупи Національної опери України. На головній балетній сцені столиці він виконував такі партії: Сарацин («Раймонда»

<sup>2</sup> За словами Н. Терада він став першим і останнім японцем, який навчався за рахунок державного бюджету СРСР.



О. Глазунова), Вартовий («Чіполліно» К. Хачатуряна), Джеймс («Сильфіда» Х. Левенсхольда), Розтяпа («Білосніжка та семеро гномів» Б. Павловського), Куць («Лісова пісня» М. Скорульського), Парубок («Лілея» К. Данькевича), Блазень, Арлекін («Лебедине озеро» П. Чайковського) та ін. Гастролював із трупю театру в країнах Європи, виступав також в Японії.

1999 р. Н. Терада став лауреатом III Міжнародного конкурсу балету ім. С. Лифаря, де отримав третю премію престижного змагання серед артистів балету.

Окрім виконавської діяльності, важливою стала організаторська робота Н. Терада в галузі зміцнення міжнародних зв'язків у балетному мистецтві (2002 р. за внесок у зміцнення дружніх україно-японських відносин Н. Терада нагороджено орденом святого Станіслава IV ступеня): у Кіото за ініціативи школи «Терада» було організовано гала-концерти за участі українських та японських виконавців. Наймасштабнішим із них став проєкт «Молоді артисти України і Японії», реалізований 2009 р. в Кіото. Того ж року за зміцнення міжнародного іміджу України та значний внесок в історичну спадщину й розвиток дружніх стосунків уряд України нагородив керівника школи «Терада» М. Такао орденом княгині Ольги III ступеня. 2011 р. під час візиту українського президента в Токіо для зустрічі з імператором Японії Акіхіто та прем'єр-міністром країни Наото Каном силами українських і японських студентів ДХУ та школи «Терада» було підготовлено концерт, який відбувся в резиденції японських імператорів.

Із 2012 р. Н. Терада працював художнім керівником Київського ДХУ, яке з 2021 р. отримало новий статус – Київський державний фаховий хореографічний коледж. Він чимало зробив для розвитку навчального центру: віднайшов позабюджетні кошти на ремонт інтернату при освітньому закладі та заміну сценічного покриття (професійна підлога, подарована відомою фірмою «Chacott»); організував святкування 80-річного ювілею відомого українського танцівника й педагога В. Денисенка та ін. У 2015 р. за заслуги в галузі балетного мистецтва Нобухіро Терада отримав почесне звання народного артиста України (2003 р. – отримав звання заслуженого артиста України) (Денисенко, 2013; Центральна бібліотека ім. Т. Шевченка для дітей м. Києва, 2017).

Н. Терада є директором Міжнародного конкурсу-фестивалю класичного танцю «Grand Prix Kyiv» (започаткований 2014 р.), а також членом міжнародних конкурсів в Італії, Німеччині, США, Канаді, Японії, Китаї, Кореї та інших країнах світу. Влітку 2021 р. студенти Київського державного фахового хореографічного коледжу під керівництвом Н. Терада відвідали з гастролями Японію, де вперше презентували глядачам балет Л. Деліба «Коппелія» (у постановці В. Малахова).

6 грудня 2022 року Нобухіро Терада призначили на посаду художнього керівника балетної трупи Національної опери України, що є найвищим визнанням його професійних здібностей ("Japanese man", 2022).

Одночасно з кар'єрою Н. Терада на українській балетній сцені розвивалася творча діяльність японських балерин А. Кавасакі та К. Сасіда. Обидві вони були вихованцями кіотської балетної школи «Терада» й навчалися у Київському ДХУ, наприклад, А. Кавасакі – з 1992 р. в класі Ганни Петренчук. Ще одна вихованка японської школи Ч. Оцубо приїхала на рік раніше – 1991-го, стажувалася в класі Ірини Якимової.



А. Кавасакі завершила навчання 1995 року. На останньому фаховому іспиті в парі з Н. Терада вона виконала па-де-де з балету «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, де, за словами мистецтвознавиці І. Цебенко (1995), продемонструвала «... чудову техніку, захопивши глядачів шквалом подвійних фуєте, стрімкими піруетами, азартом молодості» (с. 21). А за кілька днів до випускного іспиту відбувся дебют обох танцівників на сцені Театру класичного балету під керівництвом В. Ковтуна, де А. Кавасакі та Н. Терада виконали головні партії (Жізель, граф Альберт) у балеті «Жізель» А. Адана. І. Цебенко (1995) зазначала: «Тут глядачі зустрілися з Акарі вже не лише як з танцівницею, що опанувала хореографічний текст однієї з найскладніших партій романтичного балету, – її Жізель привабила ширістю почуттів, беззахисністю перед зломом та обманом, здатністю до жертвовності» (с. 21).

Подальша творча доля А. Кавасакі, К. Сасіда та Ч. Оцубо (до початку 2000-х рр.) була пов'язана з трупю В. Ковтуна, адже він на той момент очолював балетну трупю Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва. Балетмейстер не дарма запросив до себе талановитих випускниць, адже всіх їх вирізняло серйозне ставлення до роботи, надзвичайна працездатність, врахування всіх зауважень балетмейстера та педагогів-репетиторів, прагнення до вдосконалення фахової обізнаності та професійної майстерності тощо. За заслуги у розвитку української культури й мистецтва А. Кавасакі було присуджено звання заслуженої артистки України; з 2009 р. танцівниця взяла участь у роботі однієї з антрепризних труп, яка проводила широку гастрольну діяльність в країнах Європи та Північної Америки (Італія, Іспанія, Мексика, Україна, США та ін.)

На початку 2000-х рр. на сцені Національної опери України працював японський танцівник Хідео Сугано. Перші кроки в мистецтві він зробив у Японії, а згодом стажувався в Москві, де отримав запрошення до трупи під керівництвом Гедемінаса Таранди. Тут за пів року артист опанував всі сольні партії з репертуару колективу (серед них: «Лускунчик», «Спляча красуня», «Лебедине озеро» П. Чайковського, «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва та ін.). Під час гастролей в Україні Х. Сугано вирішив залишитися тут для розширення й зміцнення власного сценічного досвіду. Працював на сцені Національної опери України, певний час виконував обов'язки балетмейстера в токійській трупі «Національний балет Японії» ("The National ballet of Japan") (Єременко, 2008).

Умежах заявленої проблематики варто звернутися ще до однієї творчої особистості – заслуженої артистки України Шінобу Такіта. Її «зірка» на сцені Національної опери України засяяла 1994 р., коли танцівниця вперше вийшла на сцену театру.

Варто зазначити, що шлях у професійне мистецтво був для балерини непростим. Народилася Ш. Такіта в Токіо у родині, далекій від мистецтва. З раннього дитинства займалася фігурним катанням, згодом захопилася хореографією. Проте з простого захоплення досить швидко зародилося по-справжньому сильне зацікавлення балетом: з 1988 р. Ш. Такіта почала відвідувати токійську школу «Радянський інститут балету», де тричі на тиждень класичний танець за системою А. Ваганової викладали педагоги з СРСР. Саме тут 1989 р. відбулося знайомство Ш. Такіта з народною артисткою УРСР, на той час – завідувачкою балетної трупи Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка – Аллою Лагодою, яка відразу виділила талановиту студентку й порадила їй фахово навчатися класичного танцю як у Японії, так і в СРСР (Володівська, 1995).



Дотримуючись поради досвідченого педагога, 1990 р. Ш. Такіта вступила до Московського ДХУ, після закінчення якого в 1993 р. отримала запрошення на роботу до Московського музичного театр ім. К. Станіславського та В. Немировича-Данченка. Проте в Москві Ш. Такіта не лишилася, а попрямувала до Києва на двомісячне стажування до Національної опери України. Тут під керівництвом А. Лагоди вона підготувала свої перші сольні ролі, серед яких: Мірта, Жизель (однойменна вистава А. Адана), Вулична танцівниця («Дон Кіхот»), варіації («Пахіта», обидва балети – Л. Мінкуса). Співпрацювала танцівниця й з іншими балетмейстерами театру: О. Ратманським (у парі з Є. Кайгородовим виконала хореографічну мініатюру на музику Н. Рота), В. Ковтуном (станцювала Одетту-Оділю в його редакції «Лебединого озера» П. Чайковського) (Володівська, 1995).

Мистецтвознавці писали про артистку: «Шінобу Такіта володіє якоюсь магією, в танці вона перетікає з однієї пози в іншу, подібно до рідкої ртуті, при цьому від усіх її рухів віє якоюсь дитячою наївністю і ніжністю, завдяки чому відчуваєш до цієї тендітної балерини мимовільну симпатію» («Шінобу Такіта и звезды балета», 2011).

Етапними для балерини стали II Міжнародний конкурс балету ім. Сержа Лифаря (Київ, 1996) та III Міжнародний балетний конкурс ім. Р. Нуреева (Будапешт, 1998), де артистка отримала дипломи лауреата й привернула до себе увагу театральних критиків та пересічних глядачів. Неодноразово Ш. Такіта гастролювала з трупю Київського Національного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка, а також з групою артистів «Зірки київського балету» в країнах Європи, Північної та Латинської Америки.

Аналізуючи виконавський характер балерини, мистецтвознавець І. Володівська (1995) зазначає: «Шінобу Такіта має хороші природні дані, високий стрибок, легкість та м'якість танцю. Але найголовніше – сценічна принадність артистки, те, наскільки безпосередньо живе вона в образах своїх героїнь, радість, яку отримує від танцю... Шінобу Такіта надає перевагу не лише технічній досконалості, її приваблює емоційно виразний танець, який є свідченням високого мистецтва».

У травні 2011 р. в Національній опері України відбувся ювілейний гала-концерт «Шінобу Такіта й зірки балету» за участі артистки та солістів балетних труп найвідоміших театрів світу: «Токіо-балет», «Балету Штутгарту», Берлінської опери, Національної опери України (Маріанна Рижкіна, Дмитро Білоголовцев, Марія Аллаш, Олена Євсєєва, Антон Корсаков, Юкарі Сайто, Яна Саленко-Вальтер та ін.). У гала-концерті Ш. Такіта виконала свої найкращі партії з балетів «Шехеразада» М. Римського-Корсакова (адажіо з Золотим рабом), головну роль в одноактному балеті «Панянка і хуліган» Д. Шостаковича, а також «Вмираючий лебідь» К. Сен-Санса, який танцівниця присвятила жертвам землетрусу в Японії, що стався у березі 2011 р. («Шінобу Такіта и звезды балета», 2011).

Наприкінці 2010-х рр. Ш. Такіта повернулася до Японії, де стала солісткою трупи «Ballet tradition» у м. Токіо, проте неодноразово приїздила до України (наприклад, 2017 р. для участі в гала-концерті на честь ювілею свого педагога-репетитора Алли Лагоди).

**Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній уперше проаналізовано виконавську, педагогічну та організаційну діяльність танцівників японського походження в Україні; виявлено роль їхнього творчого доробку в розвитку українського балетного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століть.



**Висновки.** На межі ХХ–ХХІ століть на балетній сцені України з'явилися японські артисти, які набували творчого досвіду у середовищі українських танцівників. Вони здобували фахову освіту в Київському державному хореографічному училищі й згодом увійшли до складу українських балетних труп (А. Кавасакі, Ч. Оцубо, К. Сасіда, Ш. Такіта, Н. Терада, Х. Сугано та ін.). Завдяки високому рівню виконавської майстерності вони органічно інтегрувалися у вітчизняний балетний репертуар. Встановлено, що за значні творчі досягнення та популяризацію українського балету у світі чимало артистів було нагороджено державними відзнаками: почесними званнями заслужених (Ш. Такіта, А. Кавасакі та ін.) та народного артиста України (Н. Терада). Наголошено, що активна педагогічна та організаційна діяльність одного з очільників Київського державного хореографічного коледжу, його художнього керівника (2012–2022) Н. Терада сприяла творчій і фінансовій підтримці освітнього закладу, популяризації українського балетного мистецтва у світі, зміцненню дружніх стосунків між Україною та Японією. На початку грудня 2022 року Н. Терада обійняв посаду художнього керівника балетної трупи Національної опери України.

Вважаємо, що висвітлена проблематика потребує подальшого розроблення, зокрема, перспективним є виявлення специфіки виконавської майстерності артистів іноземного походження, що прислужилися розбудові українського балетного театру.

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Володівська, І. (1995). Танцювати, танцювати і танцювати... *Театрально-концертний Київ*, 4, 13.
- Денисенко, В. (2013, 21 марта). Балет и его побратимы. *Газета-2000*. Взято 8 августа, 2021 из [https://www.2000.ua/v-nomere/aspekty/art/balet-i-ego-pobratimy\\_arhiv\\_art.htm](https://www.2000.ua/v-nomere/aspekty/art/balet-i-ego-pobratimy_arhiv_art.htm)
- Єременко, С. (2008, 21 жовтня). *Усе більше іноземців блискуче влаштовуються в Національній опері України*. Радіо Свобода. <https://www.radiosvoboda.org/a/1331663.html>
- Станішевський, Ю. (2002). *Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Шевченка: історія і сучасність*. Музична Україна.
- Станішевський, Ю. (2012). *Національна опера України, 2001–2011*. Музична Україна.
- Украинские танцоры в японском интерьере. (2002, 18 января). *День*. Взято 9 серпня, 2021 з <https://day.kyiv.ua/ru/article/obshchestvo/ukrainskie-tancoy-v-yaponskom-interere>
- Цебенко, І. (1995). Японські балерини української трупи. *Театрально-концертний Київ*, 7, 20–21.
- Центральна бібліотека ім. Т. Шевченка для дітей м. Києва. (2017). *Сторінки літопису дружніх зв'язків між Києвом та Кіото*. Internet Archive Wayback Machine. <https://bit.ly/3G4VIZ5>
- Шинобу Такіта и звезды балета в Национальной опере. (2011). *Коммерсант-Weekend*, 73, 7. *Japanese man appointed Ukraine national ballet's new artistic director*. (2022, December 12). The Japan News. <https://japannews.yomiuri.co.jp/culture/performing-arts/20221212-76563/>

## REFERENCES

- Denisenko, V. (2013, March 21). Ballet i ego pobratimy [Ballet and its twins]. *Gazeta-2000*. Retrieved August 8, 2021, from [https://www.2000.ua/v-nomere/aspekty/art/balet-i-ego-pobratimy\\_arhiv\\_art.htm](https://www.2000.ua/v-nomere/aspekty/art/balet-i-ego-pobratimy_arhiv_art.htm) [in Russian].



- Japanese man appointed Ukraine national ballet's new artistic director.* (2022, December 12). The Japan News. <https://japannews.yomiuri.co.jp/culture/performing-arts/20221212-76563/> [in English].
- Shinobu Takita i zvezdy baleta v Natsional'noi opere [Shinobu Takita and ballet stars at the National Opera]. (2011). *Kommersant-Weekend*, 73, 7 [in Russian].
- Stanishevskiy, Yu. (2002). *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni T. Shevchenka: istoriia i suchasnist* [National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine named after T. Shevchenko: history and modernity]. *Muzychna Ukraina* [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2012). *Natsionalna opera Ukrainy, 2001–2011* [National Opera of Ukraine, 2001–2011]. *Muzychna Ukraina* [in Ukrainian].
- Tsebenko, I. (1995). *Yaponski baleryny ukrainskoi trupy* [Japanese ballerinas of the Ukrainian troupe]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 7, 20–21 [in Ukrainian].
- Tsentralna biblioteka im. T. Shevchenka dlia ditei m. Kyieva. (2017). *Storinky litopysu druzhnykh zviyazkiv mizh Kyievom ta Kioto* [Pages of the annals of friendly relations between Kyiv and Kyoto]. Internet Archive Wayback Machine. <https://bit.ly/3G4VIZ5> [in Ukrainian].
- Ukrainskie tantsory v yaponskom inter'ere [Ukrainian dancers in a Japanese interior]. (2002, January 18). *Den'*. Retrieved August 9, 2021, from <https://day.kyiv.ua/ru/article/obshchestvo/ukrainskie-tancory-v-yaponskom-interere> [in Russian].
- Volodiiivska, I. (1995). *Tantsiuvaty, tantsiuvaty i tantsiuvaty...* [Dance, dance and dance...]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 4, 13 [in Ukrainian].
- Yeremenko, S. (2008, October 21). *Use bilshe inozemtsiv blyskuche vlashtovuiuetsia v Natsionalnii operi Ukrainy* [More and more foreigners are settling brilliantly at the National Opera of Ukraine]. Radio Svoboda. <https://www.radiosvoboda.org/a/1331663.html> [in Ukrainian].





УДК 793.31:398.33(=161.2)

DOI: 10.31866/2616-7646.5.2.2022.269338

## НАРОДНІ ТАНЦІ ОПОЛЯН У КАЛЕНДАРНІЙ ОБРЯДОВОСТІ

## OPOLIANY FOLK DANCES IN THE CALENDAR RITUALS

**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

**Andrii Tymchula,**

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

**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

**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

### Анотація

**Мета статті** – виявити особливості народних танців ополян у контексті календарної обрядовості. **Методологія.** Застосовано комплексний підхід ретроспективної реконструкції, що поєднує загальнонаукові та спеціальні наукові методи з прийомами семіотичного аналізу явищ традиційної культури Опілля; метод історико-типологічного аналізу в процесі розгляду особливостей календарної обрядовості ополян; метод структурного аналізу з метою дослідження жанрової специфіки танцювальної обрядовості; описовий метод, що посприяв систематизації локальних кроків, рухів та виявленню їхніх структурних компонентів. **Наукова новизна.** Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві досліджено традиційну танцювальну культуру ополян крізь призму календарної обрядовості; розглянуто структуру, семантику та лексику традиційних на Опілля хороводів у контексті свят весняно-літнього циклу; виявлено основні характерні особливості автентичних танців ополян. **Висновки.** Джерелами танців

### Abstract

**The purpose of the article** is to identify the features of the Opoliany folk dances in the context of calendar rituals. **Research methodology.** An integrated approach of retrospective reconstruction was applied, which combines general scientific and special scientific methods with the methods of semiotic analysis of the phenomena of Opillia traditional culture; the method of historical and typological analysis in the process of considering the peculiarities of the calendar rituals of Opillia; the method of structural analysis to study the genre specificity of the dance ritual; descriptive method, which contributed to the systematization of local steps, movements and identification of their structural components. **Scientific novelty.** For the first time in the national art history, the traditional dance culture of Opillia through the prism of calendar rituals was studied; the structure, semantics and vocabulary of traditional Opillia round dances in the context of spring-summer cycle holidays were considered; the main characteristic features of authentic Opillia dances were re-



ополян, властивих весняно-літній обрядовості, є глибинні шари традиційної культури й побутування цієї етнічної групи. Їх органічне поєднання з іншими елементами фольклорно-етнографічного комплексу свята (музикою, співом, грою, пантомімою, драмою, різноманітними розвагами) засвідчує первісну синкретичну природу автентичної танцювальної культури українського народу. Дослідження виявило, що народним танцям ополян властивий набір специфічних лексичних образів, символів, які утворюють особливу систему кодів, за допомогою якої виконавець описує навколишній світ, водночас використовуючи її в процесі інтерпретації зовнішнього та внутрішнього світу. Полікодова сутність лексичного складника танцювальної культури Опілля в контексті місцевої календарної обрядовості безпосередньо пов'язана з етнографією, культурою та світоглядом етносу. Локальна лексика народного танцю ополян може розглядатися як унікальний культурний код, що наділений специфічними способами кодування, зберігання та транслювання соціокультурних цінностей і сенсів регіону. Оскільки народний танець Опілля є носієм певної системи знаків, він стає посередником між людиною й навколишнім світом, виконуючи функцію відбору та структурування інформації.

**Ключові слова:**

*народні танці ополян; українські народні танці; календарна обрядовість; Опілля.*

**vealed. Conclusions.** The sources of Opoliany dances, inherent in the spring-summer rituals, are the deep layers of traditional culture and life of this ethnic group. Their organic combination with other elements of the folklore and ethnographic complex of the holiday (music, singing, playing, pantomime, drama, various entertainments) testifies to the original syncretic nature of the authentic dance culture of the Ukrainian people. The study has revealed that folk dances of the Opoliany are characterized by a set of specific lexical images and symbols that form a special system of codes, with the help of which the performer describes the world around him while using it in the process of interpreting the external and internal world. The poly code essence of the lexical component of the Opillia dance culture in the context of local calendar rituals is directly related to the ethnography, culture and worldview of the ethnic group. The local vocabulary of Opillia folk dance can be considered to be a unique cultural code that is endowed with specific ways of encoding, storing and transmitting socio-cultural values and meanings of the region. Since the folk dance of Opillia is a carrier of a certain system of signs, it becomes an intermediary between a person and the surrounding world, performing the function of selecting and structuring information.

**Keywords:**

*Opolliany folk dances; Ukrainian folk dances; calendar rituals; Opillia.*

**Актуальність теми дослідження.** Процес відродження та розвитку української національної культури неможливий без опанування художнього спадку народу, значне місце в якому посідає танцювальна творчість. Однією з важливих умов успішного розвитку української хореографії є дослідження народної танцювальної творчості, зокрема виявлення закономірностей еволюційного розвитку, аналіз характерних інтонаційних рис танцювальної пластики та стилістичних особливостей формування головних засобів виразності в образній системі народного танцю, декодування їхньої семантики та ін.

Народна хореографічна культура Опілля, незважаючи на активізацію досліджень, пов'язаних із автентичними традиційними танцями українців у різних етнографічних районах країни, лишається наразі однією з найменш вивчених.



Календарна обрядовість, у контексті якої виникла та еволюціонувала традиційна народна танцювальна культура українців Опілля, позиціонується нами як перспективне джерело дослідження особливостей народних танців ополян.

Динамічний процес розширення методології відтворення взірців танцювального фольклору з метою відродження на професійній та аматорській сцені у формі народно-сценічного танцю посилює актуальність дослідження та аналізу танцювального фольклору опільців.

**Аналіз досліджень та публікацій.** Незважаючи на стійкий науковий інтерес вітчизняних дослідників до проблем українського народного танцю в цілому та фольклорного танцю українців Прикарпаття зокрема, серед яких назвемо ґрунтовні дослідження О. Бігус (2015) «Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону», Л. Шур (2021) «Народна хореографічна культура Західного Поділля: трансформація та збереження танцювальної традиції», наукові публікації О. Квецко (2017) «Історична спадкоємність у збереженні фольклорного танцю етнографічних груп Прикарпаття», присвячена дослідженню стильових особливостей танців Прикарпаття другої половини ХХ ст., Л. Козинко (2014) «Семантика первісного мистецтва в танцях, зібраних сучасними автентичними хореографічними колективами», М. Курінної (2014) «З історії танцювальної культури Гуцульщини: друга половина ХХ – початок ХХІ століття» та ін., питання особливостей народного танцю ополян і досі лишається практично недослідженим. Лише окремі його аспекти побіжно висвітлено в науковій розвідці Л. Білоус (2014) «Великодня народно-обрядова творчість на території Рогатинського Опілля (Івано-Франківська області)» та ін.

Як наголошує О. Квецко (2017), територія Опілля, що пролягає між Поділлям, Волинню та Прикарпаттям, є малодослідженою як з етнографічного погляду, так і в аспекті хореографічного мистецтва (с. 49). На нашу думку, багато в чому це зумовлено прийнятим ще за радянських часів поділом українського народного танцю за регіональними особливостями на танці Центральної України, Слобожанщини, Полісся, Поділля, Волині, Гуцульщини, Закарпаття, Буковини, Північного Причорномор'я та Бессарабії (Стратуленко, 2020, с. 54), в якому відсутній регіон Опілля.

**Мета статті** – виявити особливості народних танців ополян у контексті календарної обрядовості.

**Виклад основного матеріалу.** Географічний термін «опілля» здавна поширений на території не лише українських, а й інших земель (зокрема польських). Вітчизняний дослідник Б. Муха (2004) стверджує, що «... географічні назви з використанням слова “опілля” є переважно там, де природно поєднувалися лісові та трав'янисті рослинні формації, що були індикатором своєрідних комплексів четвертинних відкладів (лесоподібні суглинки), кліматичних умов (помірно-континентальний) та відповідних їм ґрунтів (сірі лісові), де поселялися трипільці, поляни чи древляни» (с. 194).

Незважаючи на те, що північно-західна етнографічна група, яка мешкає на території західної частини Поділля, відома вже кілька століть і має назву «ополляни», на сторінках наукової літератури все ще тривають дискусії щодо єдиного окреслення меж регіону Опілля. Перші спогади про існування Опілля, як і сама назва, трапляється в етнографічних працях відомого діяча «Руської Трійці» Я. Головацького: «Опіллям називається в народі східна частина Галичини, Тернопіль,



Чортків і Бережан» (Головацкий, 1884, с. 330). У довідково-енциклопедичних виданнях Опілля визначається як західна частина Подільської височини в межах Львівської, Івано-Франківської і Тернопільської областей, а вітчизняні дослідники наголошують, що цей західноукраїнський етнографічний регіон на сучасному етапі охоплює частину Подільської височини в межах Львівської (повністю або частково належать Бродівський, Буський, Жидачівський, Золочівський, Кам'яно-Бузький, Миколаївський, Перемишлянський та Пустомитівський райони), Івано-Франківської (Галицький, Рогатинський райони) та Тернопільської (Бережанський, Бучацький, Зборівський, Козівський, Монастирський та Красноармійський райони) областей (Годованська, 2006). Зважаючи на сучасний адміністративно-територіальний поділ України, О. Лужецька (2019) вважає, що до етнографічного регіону Опілля належать «... усі поселення Галицького й Рогатинського районів Івано-Франківської області та населені пункти Бережанського й Підгаєцького районів Тернопільської області, що локалізовані на північ від річки Дністер і на захід від Золотої Липи, а також усі поселення Перемишлянського району та розташовані на північ від Дністра населені пункти Жидачівського й Миколаївського районів Львівської області» (с. 18).

Традиції, як «довгі ланцюги передачі особливостей культури» (Miśta, 2021, р. 232), завжди формуються в певних умовах, які визначають їхнє багатство, складність та різноманіття. Зважаючи на територіальне районування на межі Галицької та Волинської земель, обрядовість та народна культура ополян позначена впливами карпатських та волинських традиційних культур. Дослідники акцентують, що ополяни близькі за побутом і культурою до подолян та покутян (Вовчок, 2017, с. 39).

Важливим складником культурної спадщини українського народу є його найглибший та найдавніший пласт – традиційна календарна обрядовість, у якій особливе місце належить танцям. Незважаючи на значний вплив, якого ополяни зазнали від інших етнографічних груп, які населяють етнографічний регіон Прикарпаття – гуцулів, бойків, лемків та покутян, їх календарна обрядовість і фольклорні традиції мають власну специфіку.

Календарні свята виступають одним із домінуючих складників будь-якої народної культури, оскільки в них стійко маніфестуються основи ментальності етносу. Народний календар ополян складається з низки комплексів, у яких відображено побутові, фольклорні, міфопоетичні та етнолінгвістичні традиції. Обрядовість у всі часи була важливим атрибутом життя етносу й виконувала найважливіші суспільні функції.

Рівнинний рельєф (розлогі степові рівнини з родючими землями, обрамлені лісом потенційно багаті поля та пасовиська), притаманний територіальному районуванню ополян (північно-західна частина Подільської височини), протягом століть сприяв розвитку сільськогосподарського виробництва, переважно землеробства та скотарства, що відповідним чином позначилося на формуванні народної культури та особливостей календарної обрядовості.

Дослідники наголошують, що відповідно до розвинутих промислів, ополяни впродовж століть відзначали календарні свята «від осіннього циклу – періоду приготування землі до зими, засівання озимих, аж до збирання врожаю включно» (Вовчок, 2017, с. 42). Проте найбільш насиченим на Опіллі був зимово-весняний календарний цикл – з давніх-давен різноманітні ритуальні дієства та обряди



були спрямовані на заклинання вищих сил надати хороший урожай як вдячність за дбайливе господарювання.

Обрядові танці є важливою частиною танцювальної традиції Опілля, оскільки супроводжували практично всі календарні свята. Особливу увагу в контексті дослідження народних танців ополян привертає весняно-літній цикл обрядовості, оскільки йому притаманне значне використання танково-ігрового фольклору.

Свята весняно-літнього циклу календарної обрядовості – «Благовіщення, Вербна неділя, Великдень, Провідна неділя, день святого Юрія, Трійця, Івана Купала, св. Петра, св. Іллі, Маковія» (Гощіцька, 2019, с. 329) – присвячені провадам зими, прикликанню весни, ворожінню на врожайне літо та ін.; вони мали для ополян, як землеробів, надзвичайно важливе значення і вирізнялися типовими для місцевості ритуальними діями, що відбилося на специфіці танцювальних кроків та рухів.

Сюжети танців весняно-літньої обрядовості ополян, серед яких важливе місце посідали хороводи, побутували як органічний, структуро-утворювальний елемент єдиного фольклорно-етнографічного комплексу свята; об'єднувалися з іншими його елементами (наприклад, піснями, музикою, драмою, пантомімою та іграми) спільними функціями, художніми засобами, тематикою й безпосередньо залежали від сюжетного розвитку обряду. Яскравого вираження вони набули в опільських гаїлках, великодніх іграх, забавах і танцях. На думку О. Курочкіна (2019), що свідчить про первісну синкретичність традиційного народного мистецтва (с. 118).

Під час основного свята весняного циклу – Великодня – традиційним для Опілля є виконання танково-ігрових пісень, відомих як гаїлки (різновид веснянок). Серед найпоширеніших дослідники називають: «Жовта хустка сині кінці», «Ми кривого танцю йдемо», «Ой на горі льон, льон», «Вию, вию, вию вінець», «А вже весна, вже красна», «Подоляночка» (Білоус, 2014, с. 43).

Найпоширенішими хороводами Опілля традиційно вважаються «Сам ходжу», «Огірочки», «Зайчик», «Мости», «Кривий танець», «Зельман» – здебільшого вони характеризуються ритмічними рухами та супроводом хорового співу (зазвичай під гаївки «Ой вийтеся, огірочки», «Ми кривого танцю йдемо», «Ой на горі мак», «Іде, іде Зельман» та ін.) (Варунків, 2011, с. 65).

Гаївки «Мак», «Огірочки», «Зайчик», «Мости», «Сам ходжу», «На дзвіниці хрест» характеризуються домінуванням прадавніх автентичних танцювальних елементів, побудованих на символічних для ополян (як і більшості етнографічних груп, що проживали на території українських земель) руху колом, шеренгами, «змійкою» (уособлюють сонце, рух хмар небом та вічне життя відповідно), а також на флоральних рухах (рухах, що імітують ріст рослин) (Щур, 2021, с. 70). Наприклад, під час виконання дівочого хороводу «Огірочки» учасниці, взявшись за руки, утворюють довгий живий ланцюг, який в'ється над головою або попід руки. А в іншому дівочому хороводі «Мак» учасниці, взявшись за руки, утворюють велике коло, в середині якого декілька маленьких дітей рухами візуалізують текст гаївки.

Відповідно до семіотичного методу пізнання, який дозволяє класифікувати традиційні танці за знаком або символом як основним елементом танцювальної композиції, вважаємо за доцільне виділити кілька типів кроків, рухів та фігур найдавніших обрядових танців ополян – хороводів: космогонічні, рослинні, тваринні, імітація трудової діяльності.



Так, наприклад, базовими рухами хороводів «Огірочки» та «Мак» є рослинні мотиви. Танцювальний візерунок складається з рухів колом або зміюкою та рухів руками, які нагадують ріст рослин, й означає рух сонця небом із вічним відродженням. Приналежність цих хороводів до дівочих танців частково також пояснюється тим, що рослинні мотиви вписувалися в традиційне символічне уявлення про жіночий природний простір. Виконуючи обрядові танцювальні рухи опільчанки вкладали в них не лише закликання скорішого приходу весни та доброго врожаю, а й на символічному рівні творили власну долю, добробут, щасливе подружнє життя й материнство.

Багато різноманітних танцювальних рухів Опілля – своєрідна імітація рухів найпопулярніших видів трудової діяльності населення регіону (здебільшого пов'язані з землеробством), трансформованих відповідно до художньо-естетичних принципів опільської танцювальної культури. Наприклад, під час виконання гаївок «Ось так, ось так рвуть мак», «А ми просо сіяли, сіяли» та ін. танцювальні рухи нагадують сівбу руками, оранку, косіння та поління (Білоус, 2014, с. 44).

Художність, ритм, естетика рухів, жестів та поз у народному танці ополяня сприяють відображенню емоційно-чуттєвого складника обрядовості, яка властива певному календарному святу.

Мішаний хоровод «Зельман» (Рогатинський район) традиційно асоціюється з періодом кріпацтва на західноукраїнських землях, ілюструючи, як народ радіє, коли жид, якому польські пани віддали християнську церкву в оренду, приїздить її відкривати (Воробій, 2005, с. 202–203). Учасники утворюють два ланцюги – дівочий та парубочий, ставши одне проти одного, й почергово ритмічним рухом наближаються до візаві, наспівуючи гаївку й пританцьовуючи, допоки двоє хлопців виносять на руках третього, який і грає роль Зельмана (Степовий, 1946, с. 8).

До хороводів пізнішого походження дослідники відносять мішаний хоровод «Кривий танець», який є перехідним від хороводу до безпосередньо танцю й виконується таким чином: дівочий та парубочий живі ланцюги йдуть «кривульками або півколами» від різних кінців церкви, потім сходяться: хлопці, розірвавши ланцюг, утворюють довгий ряд, ставши один за одним і взявши руки в боки, а дівчата, тримаючись за руки, в'ються між ними; потім учасники міняються, повторюючи рухи іншої групи, і після триразового повтору мішано беруться за руки, «йдучи кривульками навколо церкви» (Степовий, 1946, с. 10).

У селах Рогатинського району Опілля хоровод «Кривий танець» традиційно виконувався першим під час Великодніх свят (Білоус, 2014, с. 44). Хоровод стрімко рухається колом (у два ряди) довкола трьох забитих у землю кілків у формі трикутника, які нагадують стрілки годинника, що відміряє час. Такий хід (як закладено в давній християнській традиції) символізує плин часу й невидимий зв'язок живих і мертвих.

Варто зазначити, що танці в колі притаманні ополяням, як і більшості народів та етнографічних груп, у яких землеробство та пов'язані з ними аграрні ритуали відігравали провідну роль – хоровод відтворює рух небесних світил та повторюваність природних циклів. Танцювальній лексиці опільських хороводів властиві найпростіші елементи – різноманітні доріжки, перемінні кроки, потрійні приступи, вихляси та ін.; також своєрідними рисами є простота графічної й ритмічної



побудови, мелодійність, певна поетична пластичність виконання та граційність рухів.

Опільські народні танці, що виникли значно пізніше за хороводи, посідають важливе місце в сенсово-змістовому наповненні та структурі календарної обрядовості. Їхніми спільними рисами є швидкий темп, розмаїття кроків та рухів, багато фігур, а також типова для всіх жителів рівнинної місцевості танцювальна лексика – широкий крок. Наприклад, парний танець «Опільська трясунка», якому притаманне виконання почергових пружних кроків вперед на прямих ногах на всій ступні; «Опільська полька», елементами якої є зіскок на дві ноги з наступним перескоком на праву та ліву ногу; зіскоки на дві ноги з наступним перескоком на праву ногу, згинаючи одночасно ліву в коліні позаду, з невеликим поворотом корпусу в бік правої ноги; подвійні притупи; потрійні підскоки; «доріжка»; поворот на місці; потрійний забіг із притупом у повороті.

Одним із чинників, що формує глибинну спільність опольчан, є природа цього краю – природно-біологічний ландшафт спрямовує форми взаємодії людини з довкіллям і визначає значущі якості національного характеру, духовні цінності народу, формує поведінкові норми в побуті. У календарних святах ополян втілювалися уявлення про природу як продовження самих себе, а про себе – як про органічну частину навколишнього світу.

Народні танці на Опіллі характеризуються чіткою темою та ідеєю, глибинним змістом, наявністю драматургічної основи та сюжету, узагальнених та конкретних художніх образів, які створюються різноманітними засобами пластичної виразності, просторовими побудовами. Структуру становлять одна або дві фігури. Колорит опільських народних танців полягає і в відображенні особливостей природи регіону.

Місцева культура Опілля стала своєрідною платформою для формування та функціонування різнопланової парадигми образів, які виконують знакову функцію. Лексика народного танцю ополян, як оптимальний засіб вираження культурних сенсів, є унікальним репрезентантом яскравого втілення культурних кодів – специфічних для цієї етнографічної групи набору соціальних практик, цінностей та правил колективного існування; напрацьовану людьми системою нормативно-оціночних критеріїв, засобами яких пізнається та осмислюється світ.

**Наукова новизна.** Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві досліджено традиційну танцювальну культуру ополян крізь призму календарної обрядовості; розглянуто структуру, семантику та лексику традиційних на Опіллі хороводів у контексті свят весняно-літнього циклу; виявлено основні особливості автентичних танців ополян.

**Висновки.** Джерелами танців ополян, що властиві весняно-літній обрядовості, є глибинні шари традиційної культури й побутування цієї етнічної групи. Їх органічне поєднання з іншими елементами фольклорно-етнографічного комплексу свята (музикою, співом, грою, пантомімою, драмою, різноманітними розвагами) засвідчує первісну синкретичну природу автентичної танцювальної культури українського народу.

Дослідження виявило, що народним танцям ополян властивий набір специфічних лексичних образів, символів, які утворюють особливу систему кодів, за допомогою якої виконавець описує навколишній світ, водночас використовуючи її в процесі інтерпретації зовнішнього та внутрішнього світу.



Полікодова сутність лексичного складника танцювальної культури Опілля в контексті місцевої календарної обрядовості безпосередньо пов'язана з етнографією, культурою та світоглядом етносу.

Локальна лексика народного танцю опілля може розглядатися як унікальний культурний код, що наділений специфічними способами кодування, зберігання та трансляції соціокультурних цінностей і сенсів регіону. Оскільки народний танець Опілля є носієм певної системи знаків, він стає посередником між людиною й навколишнім світом, виконуючи функцію відбору та структуризації інформації.

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бігус, О. О. (2016). *Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону*. Видавництво Ліра-К.
- Білоус, Л. М. (2014, 22–23 серпня). Великодня народно-обрядова творчість на території Рогатинського Опілля (Івано-Франківська область). В *Традиційна культура в умовах глобалізації: народна музика та декоративне мистецтво в світовому цивілізаційному просторі*, Матеріали науково-практичної конференції (с. 42–47). Обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтва.
- Варунків, Т. О. (2011). *Гаївки Галицького Опілля*. Галицька друкарня Плюс.
- Вовчок, Я. В. (2017). *Ностальгічний туризм Прикарпаття*. Тіповіт.
- Воробій, Л. (2005). *Загір'я Княгиницьке: історико-краєзнавчі студії*. Опілля.
- Годованська, О. (2006). *Народне городництво і садівництво Опілля в ХХ столітті* [Автореферат дисертації кандидата історичних наук, Львівський національний університет імені І. Франка].
- Головацкий, Я. (Сост.). (1884). *Географический словарь западнорусских и югославянских земель и прилежащих стран*. Типография А. Г. Сыркина.
- Гошціцька, Т. (2019). Вірування, пов'язані з деревами у весняно-літній обрядовості українців Карпат. *Народознавчі зошити*, 2(146), 328–345. <https://doi.org/10.15407/nz2019.02.328>
- Квецко, О. (2017). Історична спадкоємність у збереженні фольклорного танцю етнографічних груп Прикарпаття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 2(37), 44–51.
- Козинко, Л. Л. (2014, 4–6 лютого). Семантика первісного мистецтва в танцях зібраних сучасними автентичними хореографічними колективами. В *Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету*, Матеріали звітної-наукової конференції викладачів університету за 2013 р. (с. 34–36). Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова.
- Курінна, М. (2014). З історії танцювальної культури Гуцульщини: друга половина ХХ – початок ХХІ століття. *Народна творчість та етнологія*, 1, 117–122.
- Курочкін, О. В. (2019). Обрядові танці-ігри – малодосліджені компоненти традиційного весілля українців. *Танцювальні студії*, 2(2), 118–136. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2.2019.188813>
- Лукецька, О. (2019). *Мікротопонімія південно-західного Опілля* [Монографія]. Тернопільський національний економічний університет.
- Муха, Б. (2004). «Опілля» – слово, назва і термін. *Вісник Львівського університету імені І. Франка. Серія: Географічна*, 30, 194–200.
- Степовий, О. (1946). *Українські народні танці*. Друкарня Дмитра Сажнина.
- Стратуленко, О. В. (2020, 20–21 травня). Вплив регіональних особливостей народного танцю на формування хореографічного мистецтва України сьогодення. В *Особливості*





роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі, Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції (с. 53–58). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

- Щур, Л. Б. (2021). *Народна хореографічна культура Західного Поділля: трансформація та збереження танцювальної традиції* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка].
- Мишта, R. (2021). Tańce i melodie flisackie w zbiorach Oskara Kolberga. *Zeszyty Wiejskie*, 27, 231–253. <https://doi.org/10.18778/1506-6541.27.11>

## REFERENCES

- Bihus, O. O. (2016). *Narodno-stsenichna khoreohrafiia Prykarpatskoho rehionu* [Folk stage choreography of the Carpathian region]. Vydavnytstvo Lira-K [in Ukrainian].
- Bilous, L. M. (2014, August 22–23). Velykodnia narodno-obriadova tvorichist na terytorii Rohatynskoho Opillia (Ivano-Frankivska oblast) [Easter folk-ritual creativity in the territory of Rohatyn Opillia (Ivano-Frankivsk region)]. In *Tradytsiina kultura v umovakh hlobalizatsii: narodna muzyka ta dekoratyvne mystetstvo v svitovomu tsyvilizatsiinomu prostori* [Traditional culture in the conditions of globalization: folk music and decorative art in the world civilizational space], Proceedings of the Scientific and Practical Conference (p. 42–47). Kharkiv Regional Organizing and Methodical Center of Culture and Art [in Ukrainian].
- Golovatskii, Ya. (Comp.). (1884). *Geograficheskii slovar' zapadnoslavyanskikh i yugoslavianskikh zemel' i prilezhashchikh stran* [Geographical dictionary of West Slavic and Yugoslav lands and adjacent countries]. Tipografiya A. G. Syrkina [in Russian].
- Hodovanska, O. (2006). *Narodne horodnytstvo i sadivnytstvo Opillia v XX stolitti* [Folk gardening and horticulture of Opillia in the 20th century] [Abstract of PhD Dissertation, Ivan Franko National University of Lviv] [in Ukrainian].
- Hoshchitska, T. (2019). Viruvannia, poviazani z derevamy u vesniano-litnii obriadovosti ukraintsev Karpat [The beliefs associated with trees in the spring-summer ritualism of Ukrainians from Carpathian region]. *The Ethnology Notebooks*, 2(146), 328–345. <https://doi.org/10.15407/nz2019.02.328> [in Ukrainian].
- Kozyenko, L. L. (2014, February 4–6). Semantika pervisnogo mystetstva v tantsiakh zibranykh suchasnyimi avtentychnymi khoreohrafichnymi kolektyvami [Semantics of primitive art in dances collected by modern authentic choreographic groups]. In *Yednist navchannia i naukovykh doslidzhen – holovnyi pryntsyv universytetu* [The unity of teaching and scientific research is the main principle of the university], Proceedings of the Report-Scientific Conference of University Teachers for 2013 (pp. 34–36). National Pedagogical Dragomanov University [in Ukrainian].
- Kurinna, M. (2014). Z istorii tantsiuvalnoi kultury Hutsulshchyny: druha polovyna XX – pochatok XXI stolittia [From the history of the dance culture of the Hutsul region: the second half of the 20th – the beginning of the 21st century]. *Folk art and ethnology*, 1, 117–122 [in Ukrainian].
- Kurochkin, O. V. (2019). Obriadovi tantsi-ihry – malodoslidzheni komponenty tradytsiinoho vesillia ukraintsev [Ritual dance-games – little explored components of Ukrainian traditional wedding]. *Dance Studies*, 2(2), 118–136. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2.2019.188813> [in Ukrainian].
- Kvetsko, O. (2017). Istorychna spadkoiemnist u zberezheni folklorneho tantsiu etnohrafichnykh hrup Prykarpattia [Historical inheritance in the preservation of folklore dance of the



- ethnographic groups of the Prekarpathian region]. *The Scientific Issues of Ternopil National Pedagogical Volodymyr Hnatiuk University. Specialization: Art Studies*, 2(37), 44–51 [in Ukrainian].
- Luzhetska, O. (2019). *Mikrotoponimiia pivdenno-zakhidnoho Opillia* [Microtoponymy of south-western Opilia] [Monograph]. Ternopil National Economic University [in Ukrainian].
- Miśta, R. (2021). Tańce i melodie flisackie w zbiorach Oskara Kolberga [Raftsmen dances and tunes in the collection of Oskar Kolberg]. *Zeszyty Wiejskie*, 27, 231–253. <https://doi.org/10.18778/1506-6541.27.11> [in Polish].
- Mukha, B. (2004). "Opillia" – slovo, nazva i termin ["Opillia" – word, toponymy and term]. *Visnyk of the Lviv University. Series Geografical*, 30, 194–200 [in Ukrainian].
- Shchur, L. B. (2021). *Narodna khoreorafichna kultura Zakhidnoho Podillia: transformatsiia ta zberezheniia tantsiuvalnoi tradytsii* [The folk choreographic culture of Western Podillia: transformation and preservation of the dance tradition] [Abstract of PhD Dissertation, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University] [in Ukrainian].
- Stepovyi, O. (1946). *Ukrainski narodni tantsi* [Ukrainian folk dances]. Drukarnia Dmytra Sazhnyna [in Ukrainian].
- Stratulenko, O. V. (2020, May 20–21). Vplyv rehionalnykh osoblyvostei narodnoho tantsiu na formuvannya khoreorafichnoho mystetstva Ukrainy sohodennia [Influence of regional characteristics of folk dance on the formation of the dance culture of Ukraine of our time]. In *Osoblyvosti roboty khoreografa v suchasnomu sotsiokulturnomu prostori* [Peculiarities of the choreographer's work in the modern sociocultural space], Proceedings of the V International Scientific and Practical Conference (pp. 53–58). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].
- Varunkiv, T. O. (2011). *Haivky Halytskoho Opillia* [Hayivka of Halytskyi Opilya]. Halytska drukarnia Plius [in Ukrainian].
- Vorobii, L. (2005). *Zahir'ia Kniahynyske: istoryko-kraieznavchi studii* [Zahirya Knyagynyske: historical and local history studies]. Opillia [in Ukrainian].
- Vovchok, Ya. V. (2017). *Nostalichnyi turyzm Prykarpattia* [Nostalgic tourism of Prykarpattia]. Tipovit [in Ukrainian].



УДК 792.82:141.3(091)

DOI: 10.31866/2616-7646.5.2.2022.269339

## БАЛЕТ-АБСУРД: ВИТОКИ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ

## BALLET-ABSURD: ORIGINS AND FEATURES OF THE GENRE

**Хоцяновська Людмила Францівна**,  
заслужена артистка України, доцент,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна,  
<https://orcid.org/0000-0002-2167-5037>,  
[khotsya@ukr.net](mailto:khotsya@ukr.net)

**Liudmyla Khotsianovska**,  
Honored Artist of Ukraine,  
Associate Professor,  
Kyiv National University of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0002-2167-5037>,  
[khotsya@ukr.net](mailto:khotsya@ukr.net)

**Майдукова Вероніка Ігорівна**,  
студентка магістратури,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна,  
<https://orcid.org/0000-0003-1536-2808>,  
[veronikamayd@gmail.com](mailto:veronikamayd@gmail.com)

**Veronika Maidukova**,  
Master's Student,  
Kyiv National University  
of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0003-1536-2808>  
[veronikamayd@gmail.com](mailto:veronikamayd@gmail.com)

### Анотація

**Мета статті** – виявити історичні витoki та мистецькі особливості балету-абсурду як самостійного хореографічного жанру. **Методологічна основа.** Застосування методів аналізу та синтезу, хронологічного принципу розгляду подій дозволило провести науково об'єктивне дослідження. **Наукова новизна.** Здійснено спробу визначити поняття жанру балету-абсурду та виявити його специфічні особливості; виявлено джерела виникнення та причини популяризації цього хореографічного жанру в різні історичні періоди. **Висновки.** Зародження філософії та мистецтва абсурду на зламі XIX–XX ст. пов'язане з масштабністю та наслідками технічного та наукового прогресу, що складно було осягнути людському розуму. Абсурд у мистецтві намагався відтворити прірву, яка зростала між внутрішнім та зовнішнім світом людини. У хореографії абсурдистські твори з'явилися в першій третині XX ст. (балети Е. Саті «Парад», «Вистава скасовується»). Опосередковано порушувались абсурдистські ідеї й хореографами німецького експресіонізму. Наслідки Другої світової війни спричинили злет популярності цього жанру в середині XX ст. Хореографічними

### Abstract

**The purpose of the article** is to reveal the historical origins and artistic features of ballet-absurd as an independent choreographic genre. **Research methodology.** The application of methods of analysis and synthesis, and the chronological principle of consideration of events made it possible to conduct a scientifically objective study. The use of methods of analysis and synthesis and the chronological principle of events consideration allowed us to conduct a scientifically objective study. **Scientific novelty.** An attempt has been made to define the concept of the genre of ballet-absurd and to identify its specific features; the sources of origin and reasons for the popularization of this choreographic genre in different historical periods have been identified. **Conclusions.** The origin of the philosophy and art of the absurd at the turn of the 19th–20th century is associated with the scale and consequences of technical and scientific progress, which was difficult for the human mind to comprehend. The absurd in art tried to reproduce the gap that was growing between the inner and outer world of man. In choreography, absurdist works appeared in the first third of the twentieth century (E. Satie's ballets *Parade* and *The*



рефлексіями на проблеми сучасності стала теорія випадковості Дж. Кейджа та М. Каннінгема, що перегукується з принципами абсурдизму. Послідовники німецького експресіонізму на чолі з Піною Бауш створили хореографічне відгалуження Театру абсурду – Танцтеатр. У другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. продовжується формування жанру балету-абсурду в низці вистав сучасних балетмейстерів, які хореографічно переосмислюють літературні твори Ф. Кафки. Серед загальних рис жанру «балет-абсурд» можна виділити такі: невизначеність часу й місця дії, порушення хронологічної послідовності подій, руйнування причинно-наслідкових зв'язків, широке використання засобів сміху, специфічність танцювальної мови та музичного матеріалу, тематика ізольованості, замкнутості, індивідуалізму, непереможності зла та недосяжності мети. На виклики сучасності абсурд як жанр знову може виникати в нових хореографічних формах, поряд та у взаємодії з іншими жанрами мистецтва, у спробі переосмислити та зрозуміти найбільші катастрофи людства – пандемію, широкомасштабну війну – та допомогти накреслити нові напрями руху розвитку суспільства.

**Ключові слова:**

*абсурдизм в хореографії; жанр абсурду; балет-абсурд; танець.*

*Performance Is Cancelled*). German expressionist choreographers also indirectly touched upon absurdist ideas. The consequences of the Second World War led to the rise in popularity of this genre in the middle of the twentieth century. Choreographic reflections on the problems of modernity became the theory of randomness of J. Cage and M. Cunningham, which echoes the principles of absurdism. The followers of German expressionism, led by Pina Bausch, created a choreographic branch of the Theatre of the Absurd – Tanztheater. In the second half of the 20th – early 21st century, the genre of absurd ballet continues to be formed in several performances by modern choreographers who choreographically rethink the literary works of F. Kafka. Among the common features of the genre of “ballet-absurd” are the following: uncertainty of time and place of action, violation of the chronological sequence of events, destruction of cause-and-effect relationships, widespread use of laughter, specificity of dance language and musical material, themes of isolation, insularity, individualism, the invincibility of evil and unattainability of the goal. In response to the challenges of modernity, the absurd as a genre can again emerge in new choreographic forms, alongside and in interaction with other genres of art, in an attempt to rethink and understand the greatest catastrophes of mankind – a pandemic, a large-scale war, and help outline new directions for the development of society.

**Keywords:**

*absurdism in choreography; absurd genre; absurd ballet; dance.*

**Актуальність теми дослідження.** У сучасному світі тема внутрішньої та зовнішньої боротьби людини залишається такою ж актуальною, як і в інші періоди історичного розвитку. Людство щодня стикається з серйозними проблемами, як-от всесвітня пандемія, війна, гуманітарна катастрофа, з якими намагається боротися, але не може остаточно покласти край. Такі проблеми позначаються на кожній особистості й іноді мають катастрофічні наслідки: людина може почувати себе самотньою, безсилою та «маленькою» через неможливість контролювати навіть власне життя. І такі стани людини часто знаходять вихід через творення чи споглядання мистецтва.

Розкриття гострих тем у сучасному мистецтві, де важливе місце посідають абсурдистські жанри, зокрема балет-абсурд, є актуальними кроками, що привертають



супільну увагу, сприяють пошуку справжніх причинно-наслідкових зв'язків та ін. Осмислення таких процесів у хореографії є важливим для відтворення комплексної панорами сучасного мистецтва, розуміння місця та ролі балету-абсурду в ньому.

**Аналіз досліджень та публікацій.** Феномену Театру абсурду присвячено низку досліджень українських та зарубіжних авторів. Одними з перших праць є дослідження Мартіна Ессліна «Абсурдистська драма» (Absurd drama) (Esslin, 1965) та «Театр абсурду» (The Theater of the Absurd) (Esslin, 1961), де автор аналізує творчий доробок яскравих представників театру абсурду, як-от Самюель Бекетт, Артур Адамов, Юджин Іонеско. Натомість Ессліна наголошує, що не існує організованого руху чи мистецької школи цього жанру, митці працюють незалежно один від одного й часто не вважають себе причетними до жодної мистецької течії. У центрі уваги монографії Є. Миропольської (2019) естетичні засади філософії абсурдистських теорій та їх реалізація в низці мистецьких практик ХХ ст. Також знаходимо чимало наукових праць, присвячених дослідженню проявів рис абсурду у творчості певних персоналій різних напрямів хореографічного мистецтва, зокрема експресіоністського танцю, танцю постмодерн та ін. Серед авторів таких праць М. Погоріла (2015), А. Реттс (Ratts, 1998), С. Тоді (Todi, 2020) та ін. Однак комплексного розгляду феномену абсурду в хореографії в історико-хронологічному та мистецтвознавчому ракурсах проведено не було.

**Мета дослідження** – виявити історичні витоки та мистецькі особливості балету-абсурду як самостійного хореографічного жанру.

**Виклад основного матеріалу.** Хореографічне мистецтво ХХІ ст. перебуває в постійному пошуку нових форм і жанрів, художніх засобів та прийомів для відображення навколишнього світу, що стрімко змінюється та розвивається. Цей процес реалізовується, зокрема, через запозичення новацій із інших видів мистецтва та їхню взаємодію з результатами новітніх хореографічних пошуків та традиціями. Так, модерністична течія мистецтва абсурду перш за все проявилась у творах літератури, живопису, графіки, музики й театру, а пізніше позначилась у творчості представників хореографічного мистецтва.

Визначення поняття «абсурд» щодо літератури та мистецтва у цілому подається в енциклопедіях та художній критиці переважно як нісенітниця та безглуздя; явище, що суперечить усталеній істині. Визначальними рисами, що притаманні творам абсурдистських течій і які керують композиційно-драматургічною побудовою, називають нонсенс, алогізм, парадоксальність, безладдя. Такі словосполучення, як-от «література абсурду», «театр абсурду», використовують для умовної назви художніх творів, конкретних форм кожного мистецтва. У таких творах життя героя часто змальовується у вигляді начебто хаотичного нагромадження безглуздих на перший погляд випадковостей. Важливими рисами жанру стають підкреслений алогізм, ірраціоналізм у вчинках персонажів, а також мозаїчна композиція творів, гротеск і буфонада в засобах їх творення (Кисельов та ін., 2001). Митці цього жанру у своїх творах не просто зображують абстрактний абсурдний світ, відірваний від реальності, а, навпаки, роблять спробу досягнути, що стає справжніми приводами трагічної невлаштованості людського існування.

Можна назвати низку характерних рис цього жанру: висування на перший план категорій абсурдності буття, страху, відчаю та самотності; протистояння особистості суспільству, державі, ворожому «іншому», бо всі вони прагнуть їй на-



кинути свою мораль; взаємозв'язок із літературними творами екзистенціалістів; тлумачення існування людини як драми свободи.

У театральному просторі жанр абсурду з'являється у 1950-х роках, після Другої світової війни. Явище Театру абсурду виникає як реакція людини післявоєнного часу на очевидну відсутність сенсу життя, безпорадність окремої людини та відчуття себе маріонеткою в грі, яку людині не під силу осягнути. Вистави Театру абсурду будуються навколо ідей екзистенціалізму та в основному створені за принципом арки (початок і кінець однакові або перебувають в одній точці).

Критик Мартін Есслін вживає термін «театр абсурду» у власних есе 1960-х років «The theater of the Absurd», де фокусується на виставах С. Бекетта, А. Адамова, Ю. Іонеско та вбачає витoki ідей Театру абсурду в творах Альбера Камю, особливо у його есе 1942-го року «Міф про Сізіфа» (Esslin, 1961). У своєму вступі до книги «Absurd Drama» Есслін писав: «Театр абсурду атакує зручні переконання релігійної чи політичної ортодоксії. Він має на меті шокувати самовдоволену аудиторію, поставити її обличчям до жорстоких фактів людської долі, якою її бачать ці письменники» (Esslin, 1965).

У монографії «Естетичні засади філософії абсурду в мистецьких практиках ХХ століття» Є. Миропольська (2019) розглядає драматургію театру абсурду, зокрема мистецтво С. Беккетта, як частину цілісної філософії абсурду. Авторка акцентує увагу на актуальності ідей цієї філософії та на їхній інтерпретації в мистецтві сучасного світу. Дослідниця подає визначення терміна «філософія абсурду» як напряму думки, що повертає нас до часу загальнолюдської та особистісної кризи на межі ХІХ–ХХ століть, яка викликана суперечностями між ідеалами гуманістичної етики (де людина є метою, суб'єктом) та технічним прогресом (що робить із людини засіб, об'єкт).

Мистецтво хореографії, розвиваючись у тісній взаємодії з музикою, образотворчим мистецтвом та літературою, ще в першій чверті ХХ століття набуло головного досвіду реалізації творів у жанрі абсурду. Мова передусім іде про балети композитора Еріка Саті «Парад» (1917 р.), прем'єра якого відбулась у Парижі (лібрето Жана Кокто, хореографія Леоніда Мясіна, художнє оформлення Пабло Пікассо) та «Вистава скасовується» (1924 р.). Не випадково партитура «Параду» була високо оцінена видатним композитором і диригентом українського походження Ігорем Стравінським. У цілому музика Саті справила сильне враження на І. Стравінського та мала вплив на його творчість.

Новації Саті суттєво вплинули й на творчість американського композитора Джона Кейджа, відомого соратника та однодумця хореографа-реформатора Мерса Каннінгема. Їхня теорія випадковості перегукується з деякими принципами абсурдизму.

Творчість Мерса Каннінгема та його балети не були абсурдистськими, проте мали риси, які пізніше хореографи-абсурдисти стали використовувати у своїх творах. Серед таких здобутків можна назвати експерименти Каннінгема та Кейджа, в яких хореографічний та музичний твори не були узгодженими, а створювались як окремі твори мистецтва й поєднувались лише на сцені. До таких особливостей належить і використання елементу випадковості у створенні самої хореографії. Як ми можемо прослідкувати, такі збіги з абсурдистськими творами є лише практичними, тобто використаними в процесі створення, а не ідейно-філософськими (Тоді, 2020).

Жанр балету-абсурду не є поширеним та відомим у хореографічному мистецтві; він спирається на літературні абсурдистські твори. Це пояснюється склад-



ністю для сприйняття філософії абсурду, яка, здавалося б, мала стати підґрунтям балетів цього жанру. Попри всю складність філософії для сприйняття та вербального висловлювання, можна виявити інтерпретацію окремих її ідей у творах балетмейстерів-постмодерністів та експресіоністів як втілення думок екзистенціальної філософії та філософії абсурду.

Окремим напрямом, у якому порушуються, хоча й іноді опосередковано, ідеї абсурдистських філософських течій, є хореографія німецького експресіонізму Серед її представників відомий теоретик сучасного танцю Рудольф Фон Лабан і видатна танцівниця та хореограф Мері Вігман. Творчість та дослідження цих митців були спрямовані на пошуки нових сенсів людського існування та нової надії для людини; саме тому у їхніх творах виникають дотичні до абсурдистських теми, ідеї та форми. До прикладу, танець Мері Вігман описується як пошук сенсу життя, де натомість вона часто знаходила темряву та спустошення. Хореографію, як і багатьох її сучасників, глибоко хвилювали повна дегуманізація й сум'яття, що виникло внаслідок змін у суспільстві на межі XIX–XX століть. Вона також шукала хореографічну мову, яка могла б висловити її смуток і втрату надії, а те, що виникло в результаті цього пошуку, стало важким, приземленим, м'язовим і досить напруженим рухом (Ratts, 1998).

Філософія та ідеї німецьких експресіоністів, як-от Рудольф Лабан та Мері Вігман, були переважно спрямовані на дослідження взаємодії внутрішнього та зовнішнього прояву самої людини, зв'язку її почуттів та емоцій із пластикою й тілесністю, а не на стосунки людини із суспільством, як у філософії абсурду, проте їх надбання вплинули на розвиток жанру балету-абсурду.

На інших позиціях перебували послідовники течії німецького експресіонізму Курт Йосс та Піна Бауш. У їхній творчості виникає поняття «танцтеатр», що означає звернення до зовнішнього світу, сюжетності та літературних або історичних основ. Можна відзначити, наприклад, балет Курта Йосса 1933 року «Зелений стіл», який став рефлексією хореографа на події сучасності, коли світ ще не відійшов від Першої світової війни, але вже всі розуміли наростання нової світової загрози. У роботі прослідковується наближеність до Театру абсурду завдяки таким загальним рисам, як передавання відчуття безвихідності, іронічне та саркастичне зображення можновладців, а також ставлення під сумнів усього суспільного ладу ("Kurt Jooss", n.d.).

Деякі перформери та хореографи сучасності також намагаються висловити ідеї Камю або Кафки у перфомансах або хепенінгах. Серед таких творів можна назвати виставу хореографів Еміо Греко та Пітера С. Шолтена «Одна людина без причини» ("One man without a cause"). Хореографія вистави відтворює боротьбу між людиною та суспільством. Цей твір заснований на екзистенціальній думці французького філософа Альбера Камю, транслює ідеї абсурду, незбагненності людства та бунту ("Emio Greco | Pieter C. Scholten", n.d.).

У виставі тісно переплітаються технології й танець. Три стіни заввишки кілька метрів, оснащені тисячами індивідуальних світлодіодних ламп, уособлюють суспільство. Це сторонні очі, вуха, голоси. Вони оточують танцівника, який врешті мусить зробити вибір: грати разом із масами чи вийти із суспільства, навіть якщо цей вибір означає для нього смерть. Насаджується думка, що одне тіло, одна людина завжди представляє безліч ідей, концепцій і настроїв, розташованих поряд один з одним і одночасно.



Хореографи світового рівня створювали та продовжують створювати вистави засобами сучасного танцю, які більшою чи меншою мірою можна віднести до жанру балету-абсурду. Існує низка вистав на основі творів Франца Кафки – найчастіше хореографи беруть за основу оповідання «Перевтілення» або роман «Процес». Це підтверджують постановки хореографа-режисера Артура Піта «Kafka: Metamorphosis» на трупі театру Royal Opera House, або балетмейстера Мауро Бігонцетті «Proces» для трупи Чеського національного балету.

Аналізуючи названі хореографічні твори, можемо виділити деякі риси, притаманні жанру балету-абсурду. Щодо режисерського й композиційного вирішення – це невизначеність або мінливість часу та місця дії, навмисне руйнування найпростіших причинно-наслідкових зв'язків, драматична непослідовність подій, алогічність і парадоксальність, іронія та сарказм, специфічність танцювальної мови та музичного матеріалу; щодо ідейно-тематичної спрямованості – ізолюваність людини від зовнішнього світу, індивідуалізм та замкненість, неможливість спілкування один з одним, непереможність зла, недосяжність для людини поставленої мети.

Засоби комічного впливу на глядача, як-от іронія, сарказм, парадокс, використовуються балетмейстерами з тією ж метою, що й драматургами Театру абсурду – для відкриття людині абсурдних сторін її існування через сміх.

Специфіка хореографічного тексту таких балетів переважно полягає в постійних змінах стилістики та якості руху виконавців, що символізує непостійність та алогічність життя й поведінки людей, ізолюваність героїв один від одного.

Така тенденція прослідковується і в підборі музичного матеріалу: музика може йти паралельно й абсолютно не відповідати, на перший погляд, настрою та сенсу хореографічно-драматургічного твору. Часто як музичний матеріал використовують твори так званого «sound art», або звукового мистецтва, тобто твори різного роду роботи з голосом і звучанням, електронної музики, побутових звуків та інших видів «шуму». Ще однією тенденцією є використання музики, що навпаки підкреслює тематику та сенс балетмейстерського задуму. Наприклад, твори таких авторів, як Албан Берг, Джон Кейдж або Арнольд Шенберг, творчість яких історично та ідеологічно збігається з ідеями течії абсурду.

Такі висновки та узагальнення є досить умовними, оскільки кожен хореограф створює свої постановки, керуючись власним внутрішнім відчуттям та розумінням поняття «абсурду», навіть якщо він спирається на твори того чи іншого автора літератури абсурду.

**Наукова новизна.** Здійснено спробу визначити поняття жанру балету-абсурду та виявити його специфічні особливості; виявлено джерела виникнення та причини популяризації цього хореографічного жанру в різні історичні періоди.

**Висновки.** Зародження філософії та мистецтва абсурду на зламі XIX–XX ст. пов'язане з масштабністю та наслідками технічного та наукового прогресу, що складно було досягнути людському розуму. Абсурд у мистецтві намагався відтворити прірву, яка зростала між внутрішнім та зовнішнім світом людини. У хореографії перші абсурдистські твори з'явилися у першій третині XX ст. (балети Е. Саті «Парад», «Вистава відміняється»). Опосередковано порушувались абсурдистські ідеї й хореографами німецького експресіонізму. Наслідки Другої світової війни спричинили злет популярності цього жанру в середині XX ст. Хореографічними рефлексіями на проблеми сучасності стала теорія випадковості Дж. Кейджа та





М. Каннінгема, що перегукується з принципами абсурдизму. Послідовники німецького експресіонізму на чолі з Піною Бауш створили хореографічне відгалуження Театру абсурду – Танцтеатр. У другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. продовжується формування жанру балету-абсурду у низці вистав сучасного балетмейстерів, які хореографічно переосмислюють літературні твори Ф. Кафки.

Серед загальних рис жанру «балет-абсурд» можна виділити такі: невизначеність часу й місця дії, порушення хронологічної послідовності подій, руйнування причинно-наслідкових зв'язків, широке використання засобів сміху, специфічність танцювальної мови та музичного матеріалу, тематика ізольованості, замкнутості, індивідуалізму, непереможності зла та недосяжності мети.

На виклики сучасності абсурд як жанр знову може виникати в нових хореографічних формах, поряд та у взаємодії з іншими жанрами мистецтва, у спробі переосмислити та зрозуміти найбільші катастрофи людства – пандемію, широкомасштабну війну – та допомогти накреслити нові напрями руху розвитку суспільства.

## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Кисельов, М. М., Шинкарук, О. В., & Сидор-Гібелінда, О. В. (2001). Абсурд. В *Енциклопедія сучасної України* (Т. 1). Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=42250](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=42250)
- Миропольська, Є. В. (2019). *Естетичні засади «філософії абсурду» в мистецьких практиках ХХ століття* [Монографія]. Видавництво Ліра-К.
- Погоріла, М. (2015). Абсурдистські тенденції в балеті Олексія Ратманського «Старі, що ви-валюються». *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*, 16(1), 178–186.
- Emio Greco | Pieter C. Scholten. (n.d.). ICK Dance Amsterdam. Retrieved May 1, 2022, from <https://www.ickamsterdam.com/en/company/choreographers-ick-associate-artists/emio-greco-pieter-c-scholten-1>
- Esslin, M. (1961). *The Theater of the Absurd*. Doubleday.
- Esslin, M. (1965). Introduction. In M. Esslin, E. Ionesco, A. Adamov, F. Arrabal, & E. Albee, *Absurd Drama*. Penguin Books.
- Kurt Jooss. (n.d.). In *Encyclopaedia Britannica*. Retrived April 29, 2022, from <https://www.britannica.com/biography/Kurt-Jooss>
- Ratts, A. M. (1998). *German Expressionistic Dance: its origin and development through the 20 century* (HONRS 499) [An Honors Thesis, Ball State University]. <https://core.ac.uk/download/pdf/5010522.pdf>
- Todi, C. (2020). The Analysis of Choreographic Concept in Merce Cunningham's Creation. *Theatrical Colloquia*, 10(1), 117–134.

## REFERENCES

- Emio Greco | Pieter C. Scholten. (n.d.). ICK Dance Amsterdam. Retrieved May 1, 2022, from <https://www.ickamsterdam.com/en/company/choreographers-ick-associate-artists/emio-greco-pieter-c-scholten-1> [in English].
- Esslin, M. (1961). *The Theater of the Absurd*. Doubleday [in English].
- Esslin, M. (1965). Introduction. In M. Esslin, E. Ionesco, A. Adamov, F. Arrabal, & E. Albee, *Absurd Drama*. Penguin Books [in English].



- Kurt Jooss. (n.d.). In *Encyclopaedia Britannica*. Retrived April 29, 2022, from, <https://www.britannica.com/biography/Kurt-Jooss> [in English].
- Kyselov, M. M., Shynkaruk, O. V., & Sydor-Hibelynda, O. V. (2001). Absurd [Absurdity]. In *Encyclopedia of Modern Ukraine* (Vol. 1). NASU Institute of Encyclopedic Research. [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=42250](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=42250) [in Ukrainian].
- Myropolska, Ye. V. (2019). *Estetychni zasady "filosofii absurdu" v mystetskykh praktykakh XX stolittia* [Aesthetic principles of the "philosophy of the absurd" in artistic practices of the 20th century] [Monograph]. Vydavnytstvo Lira-K [in Ukrainian].
- Pohorila, M. (2015). Absurdystski tendentsii v baleti Oleksiia Ratmanskoho "Stari, shcho vyvaliuutsia" [Absurdist tendencies in ballet performance "Old women falling out" by O. Ratmansky]. *Visnyk of the Lviv University. Series Arts*, 16(1), 178–186 [in Ukrainian].
- Ratts, A. M. (1998). *German Expressionistic Dance: its origin and development through the 20 century* (HONRS 499) [An Honors Thesis, Ball State University]. <https://core.ac.uk/download/pdf/5010522.pdf> [in English].
- Todi, C. (2020). The Analysis of Choreographic Concept in Merce Cunningham's Creation. *Theatrical Colloquia*, 10(1), 117–134 [in English].

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ  
ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА  
СУЧАСНОСТІ**

**ACTUAL PROBLEMS  
OF CHOREOGRAFIC ART OF OUR TIME**





УДК 792.82'06(430)

DOI: 10.31866/2616-7646.5.2.2022.269342

**ОМАЗ НОВЕРУ, АБО КРИЗА  
ОПОВІДАЛЬНОСТІ  
В СУЧАСНОМУ ТАНЦІ  
НІМЕЧЧИНИ**     **HOMAGE TO NOVERRE  
OR THE CRISIS OF NARRATIVE  
IN MODERN DANCE  
OF GERMANY**

**Чепалов Олександр Іванович,**доктор мистецтвознавства,  
професор,Київський національний університет  
культури та мистецтв,<https://orcid.org/0000-0002-2033-357X>,  
chepalovst@gmail.com**Oleksandr Chepalov,**Doctor of Science in Art Studies, Professor,  
Kyiv National Universityof Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine,<https://orcid.org/0000-0002-2033-357X>,  
chepalovst@gmail.com**Анотація**

**Мета статті** – проаналізувати еволюцію найхарактернішого процесу сучасного європейського балетного театру, зокрема тяжіння до оповідальності чи відмови від неї, на прикладі німецького театрального танцю в найбільш своєрідних проявах сьогодення – створенні ненаративних хореографічних мініатюр. **Методологія** базується на історичному, порівняльному та герменевтичному методах, що в комплексі забезпечують інтерпретаційні принципи визначення танцювального контексту та його когнітивного розуміння. Сукупність підходів також слугує більш широкому розгляду дослідницької проблематики та розширює можливості вивчення зразків сучасного танцю за умов актуальних жанрових, композиційних та стилістичних змін. **Наукова новизна** Вперше проаналізовано сучасні балетмейстерські постановки на сценах Німеччини (Штутгартський балет, Мюнхенський театр на Гертнерплац) крізь призму оповідальності. **Висновки.** У сучасному хореографічному театрі поступово нівелюється поняття оповідальності, особливо у невеликих хореографічних композиціях. Це пов'язано з браком можливості молодих балетмейстерів розповідати історії тими виражальними засобами, які вони зазвичай використовують чи бачать у творчості своїх наставників. Натомість пропонується концептуальність, яка не завжди

**Abstract**

**The purpose of the article** is to analyze the evolution of the most characteristic process of modern European ballet theatre, in particular, the tendency to narrative or rejection of it, on the example of German theatrical dance in the most peculiar manifestations of modern times i.e. in creating non-narrative choreographic miniatures. **The research methodology** is based on historical, comparative and hermeneutic methods, which in total provide interpretative principles for determining the dance context and its cognitive understanding. The combination of approaches also serves a broader consideration of research issues and expands the possibilities of studying examples of contemporary dance in the context of current genre, compositional and stylistic changes. **Scientific novelty.** For the first time, modern choreographic productions on the German stages (Stuttgart Ballet, Munich Gärtnerplatz Theater) are analyzed through the prism of narrative. **Conclusions.** In modern choreographic theatre, the concept of narrative is gradually levelled, especially in small choreographic compositions. This is due to the lack of opportunities for young choreographers to tell stories with the expressive means that they usually use or see in the work of their mentors. Instead, a conceptuality is proposed that does not always look convincing in the context of the original literary work or the choreographer's initial idea. The titles of



виглядає переконливою в контексті вихідного літературного твору або початкового задуму балетмейстера. Показовими у цьому сенсі є назви робіт: вони, зазвичай, абстраговані або провокаційні. Аби розібратися в їхньому задумі, не обов'язково розшифровувати когнітивні відповідності явища. Адже вони можуть відбивати зовсім інші понятійні категорії, що відштовхуються від назви, проте кардинально відрізняються від адекватних або звичних сенсів.

**Ключові слова:**

*сучасний танець Німеччини; оповідальність; видоцивність хореографічної вистави; виразальні засоби танцю.*

the works are indicative in this sense: they are usually abstract or provocative. To understand their intention, it is not necessary to decipher the cognitive correspondences of the phenomenon. After all, they can reflect completely different conceptual categories, starting from the name, but radically different from the adequate or usual meanings.

**Keywords:**

*contemporary dance of Germany; narrative; the spectacle of choreographic performance; expressive means of dance.*

**Актуальність теми дослідження.** Дослідження еволюції тяжіння до оповідальності чи відмови від неї в європейському балетному театрі є однією з актуальних проблем сучасного мистецтвознавчого дискурсу. Для сучасного німецького театрального танцю одним із трендів стало створення ненаративних хореографічних мініатюр, що необхідно проаналізувати із застосуванням актуального інтерпретаційного інструментарію. Це слугуватиме більш широкому розгляду дослідницької проблематики та розширить можливості вивчення зразків сучасного танцю за умов актуальних жанрових, композиційних та стилістичних змін.

**Аналіз досліджень та публікацій.** Актуальність проблематики підтверджується її одноосібними розробками в авторській монографії «Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.» (Чепалов, 2007b) та статті «Біргіт Кульберг-Мате Ек: від оповідальності до руйнації міфів» (Чепалов, 2007a), а також низці наукових статей І. Герц (2018), Д. Горбачова (2007), М. Коростельової (2018) та ін., що продовжують розгляд проблематики сучасного балетного театру та загальних теоретичних засад танцю як жанру мистецтва.

**Мета статті** – проаналізувати еволюцію найхарактернішого процесу сучасного європейського балетного театру, зокрема тяжіння до оповідальності чи відмови від неї, на прикладі німецького театрального танцю в найбільш своєрідних проявах сьогодення – створенні ненаративних хореографічних мініатюр.

**Виклад основного матеріалу.** Хореографічні школи різних європейських країн додержувалися відповідних естетичних традицій залежно від пріоритетів видовищних та літературних жанрів. В одних оповідальність тривалий час була безперечною основою танцю (Велика Британія, Італія тощо), в інших (Франція, Німеччина) наративний складник була не настільки обов'язковим. Про це автор статті писав у своїй монографії у 2007 р. (Чепалов, 2007b), підкреслюючи, що саме таким чином сформувався позбавлений оповідальності (не смислу) безсюжетний балет, який завдяки естетичним доктринам радянських часів не зовсім доречно називали абстрактним. Ідея взагалі не обов'язково є наративною, тобто традиційно пов'язаною з оповідальністю. Креативні ідеї мають насамперед культурологічну новизну



та жанрову природу, а концептуальні ідеї взагалі не наративні. Наприклад, у неокласичному напрямі хореографії одвічне тяжіння балетного мистецтва до оповідальності на практиці урівноважувалося симфонізацією танцю, коли змістовність хореографічного тексту народжувалася з музичної, а не сценарної драматургії.

Ставлення до функцій танцю у виставах Моріса Бежара теж змінювалося від оповідальності до видовищності – мінімум пояснень, мінімум фабули, максимум почуттів. У сучасному мистецтві, на думку Бежара, звичайний сюжет мав поступитися місцем новому сюжетові – панівній присутності у творі самого митця. Завдяки позначеним прийомам він переносив свої намагання «зі сфери чуттєвої у сферу ідей» (Чепалов, 2007b, с. 77).

Такі ж неоднозначні тенденції панували й серед інших європейських балетмейстерів. Свого часу Курт Йосс розвивав традиції оповідального театру, але історії, які він відтворював на сцені, були не казково-фантастичними, а цілком реальними, підкріпленими життєвими обставинами. Оповідальність як стрижень балетної вистави та засіб донесення змісту ніколи не вабила Іржі Кіліана, тоді як Джон Ноймайер, особливо у ранніх балетах, все ж надавав перевагу оповідальності як прийому донесення змісту до глядача. Водночас і перший, і другий митець були причетними до школи Дж. Кранко у Штутгарті, керівник якої був прихильником хореодрами та ставив балети на популярні літературні та драматургічні сюжети.

Оповідальна танцювальна драма успішно впроваджувалася в постановках шведської балетмейстерки Б. Кульберг. Натомість у роботах її сина, також видатного хореографа Матса Ека, засоби донесення думки не зводилися до оповідальності в передачі різних життєвих проявів, зокрема сюжетних колізій. Навіть Піна Бауш свою виставу «Весна священна» ще підпорядковувала логіці лінійної оповідальності, роблячи її ясною та вражаючою, хоча ця постановка не найбільш характерний опус німецької балетмейстерки, але саме з неї стиль Бауш почав змінюватися в бік монтажної побудови та більш яскравої видовищності.

З висвітленням цієї тенденції в монографії «Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.» погоджується відомий український мистецтвознавець Дмитро Горбачов, який підкреслює зайву прагматичність оповідального стилю сьогодні й саме в трансформації ставлення провідних хореографів ХХ ст. до функції танцю у виставі бачить його еволюцію «від оповідальності до видовищності» (Горбачов, 2007, с. 58).

Що ж відбувається з цими дефініціями вже в першій чверті ХХІ століття й чи остаточно змінилася функція оповідальності в мистецтві балету? Звернімося за прикладами до відомої школи – лабораторії танцю у Штутгарті, де виховувалося багато провідних сучасних хореографів і де свого часу здійснював свої реформаторські ідеї Жан Жорж Новер. Тут народилася його балетна трагедія «Медея та Язон» і були надруковані «Листи про танець та балети» (1760), що формулювали нові засади принципів балетмейстерського мистецтва як такого. То був час найвищого розквіту музичного театру Штутгарта; ще на початку ХХ століття тут працювали такі знані експериментатори у галузі сучасного танцю, як-от Р. фон Лабан, Р. Штейнер, Г. Палукка, а згодом відроджував славетні хореографічні традиції вже згадуваний талановитий та енергійний Джон Кранко.

Напередодні Міжнародного Дня танцю (тобто фактично у 295-й день народження Новера) автору цих рядків довелося побувати на щорічному показі робіт молодих балетмейстерів «Noverre: Junge choreografen 2022».



Керівник проєкту Соня Сантьяго у своїй промові підкреслила, що в цей вечір для молодих хореографів нібито немає ковіду чи війни. Вони намагалися відключитися від цих проблем та наблизитися до вирішення проблеми часу у деяких важливих вимірах. Адже «... філософія та квантова фізика припускають, що часу в його звичайному для нас значенні лінійної конструкції з минулим та майбутнім не існує. Щоправда, молоді хореографи так далеко не заходять. Проте у кожному випадку назва твору має певний зв'язок із часом: “краще пізніше, ніж ніколи” або ж автор дивиться на метаморфози перетворення дівчини на жінку із плином часу. У іншому творі хореограф шукає місце, де час “зупинився”, тобто панує спокій та внутрішня рівновага. Ці роздуми надають творчому процесу додаткових імпульсів, бо за умов пандемії ми майже втратили аудиторію, тобто творчу працю в умовах реального часу. Зараз цей повсякденний досвід видозмінюється на краще, але знову ж таки підлягає часовій корекції» (“Sonia Santiago über die Noverre-Geschichte”, 2021).

Хореограф Тимур Акшар, американець за походженням, вихованець Штутгартської школи Дж. Кранко, підготував композицію з назвою «ZEITORGAN», що в перекладі означає «Орган часу». Подібне питання порушував Томас Манн у філософському романі «Чарівна гора» (1924): «Ми сприймаємо простір нашими органами, зором та дотиком. Але що таке наш орган часу?». Виносячи як епіграф до свого твору це питання, Тимур Акшар обмежив власний пошук органу часу червоною стрічкою на планшеті сцени та запустив ходу п'ятьох виконавців по внутрішньому колу. Під гул одноманітної, але напруженої електронної музики в низькому регістрі солістка в білому «демонструє» стосунки між персонажами в дуеті та тріо, що жодним чином не прояснює їхніх достеменних намірів. І тільки наприкінці композиції солістка, мов міфологічна Аріадна, збирає нитку пошуку до купи, вірогідно, не досягнувши бажаного результату (Das Stuttgarter Ballett, 2022, p. 3).

Наступна композиція мала назву «Краще пізніше, ніж ніколи». Адріан Ольденбургер, теж походженням із Америки та вихованець Штутгартської школи, обрав для хореографічного втілення вальс Й. Штрауса «На чудовому блакитному Дунаї», але вирішив його у край побутовому розумінні як епізоди зі щоденного, одноманітного життя клерків. Деякими натяками композиція схожа на відомий американський фільм «День бабака» (1993), де епізоди настирливо повторюються, незалежно від бажання головного героя. Для цього у фонограмі робляться природні паузи, що подрібнюють чудову музику, руйнуючи її поетичність та красу, а не наближають до так званого «часового зашморгу». Тобто, в художньому задумі переважає декларативність, а не оригінальні пластичні засоби та винахідливі драматургічні прийоми (Das Stuttgarter Ballett, 2022, p. 4).

У тому, що абстрагований зміст легше втілити в танці, ніж вигадати для цього цікаву історію, переконує й робота вихованця школи Кранко італійця Алессандро Джакінто «Yasuragi no chi» (збігається з назвою популярного хіта «Природне зцілення»). Її прем'єра відбулась у Токіо в березні 2022 р. у виконанні Штутгартської трупи. Автор двочастинної композиції в тандемі з Хенріком Еріксоном відтворюють певні пристрасті, які можна ідентифікувати як поступовість переходу до лагідних одностатевих стосунків. Тобто, це і є таке собі «природне» зцілення від невизначеності та самотності (Das Stuttgarter Ballett, 2022, p. 4).

Хореограф Мартіно Соменцато у своїй першій самостійній композиції «Notes for peace» («Нотатки для миру») згадує все, що йому довелося побачити під час



навчання та роботи у Відні, Монте-Карло та Штутгарті, спілкуючись із М. Хайде та Дж. Форсайтом. Але понад усе на його роботу вплинув Іржі Кіліан зі своєю ранньою композицією «Stamping ground», виконаною в стилі «звіропластики», хоча виконавці були вдягнені у джинси та сорочки. «It's war, why must we part?» («Це війна, чому ми маємо розлучитися?») – це запитання, винесене в епіграф програми твору, не дуже пасує до стилістики та фактичного змісту побаченого на сцені. Що ж до виконання, то воно, особливо із початком джазово-імпровізаційної частини музичного супроводу, потребує вдосконалення, а отже, недостатньо стилує емоційний підсумок композиції.

Ще один номер показу «La jeune fille et les morts» («Дівчина та смерть») значно відрізняється від решти досить традиційно зроблених композицій. І, звичайно, від тематично дуже схожої композиції Ролана Петі «Юнак та смерть». Звернімо увагу, що постановниками та почасти виконавцями були гості Штутгарта: вихованці школи Гамбургського балету Саша Ріва та Сімон Репеле (вони, до того ж, засновники власної спільної компанії). Оригінальність хореографічного втілення добре відомої в мистецтві теми «Дівчина та смерть» (від Ф. Шуберта в музиці до Р. Поланскі в кіно) в тому, щов їхній інтерпретації смерть виступає у двох іпостасях, тобто її виконують два чоловіки – С. Ріва та С. Репеле (Дівчина – Юмі Азава з Женеви) (Das Stuttgarter Ballett, 2022, p. 2, 5).

Під музику другої частин ре-мінорного квартету Ф. Шуберта постановники розгортають складну й драматичну картину діалогів дівчини та подвійного уособлення смерті, перетворюючи їхню взаємодію на загрозливий, а часом і заспокійливий ритуал. Цілком можливо, що одна з цих іпостасей є спочатку спокусником дівчини. Викликавши її кохання та всепоглинаючу пристрасть, пізніше дає зрозуміти, що час настав. Замість звичайного лібрето постановники наводять поетичні рядки німецького поета XVIII ст. Маттіаса Клаудіца з вірша «Der Tod und das Madhen» («Дівчина та смерть»): дівчина у відчаї посилається на свою молодість, проте смерть поступово доводить, що прийшла з дружніми намірами, а не для покарання, і дівчина спокійно засинає у неї на руках.

Налаштування на високу поезію, натхненна музика, хореографія, переконлива в деталях та загальній видовищній стилістиці, роблять цей твір центральним у програмі, присвяченій Новеру (Das Stuttgarter Ballett, 2022).

У Мюнхенському театрі на Гертнерплац, що спеціалізується на мюзиклах, оперетах та відтворює на сцені авангардні опери початку XX століття, теж є невелика балетна трупа. Вона існує не лише для підтанцювок у музичних виставах, а й має власний репертуар. Наприклад, дуже цікавою та привабливою стала прем'єра балету «Шлях» на музику Ніно Рота за однойменним фільмом Федеріко Фелліні. Її поставив дуже відомий у світі танцю хореограф Марко Гьоке, який навчався в Мюнхені та працював у Штутгарті, Лейпцигу, ставив вистави для Нідерландського театру танцю та Канадійського національного балету тощо.

Нервовий та імпульсивний стиль танцю Гьоке більш пасує одноактівкам, де він насправді виокремлюється з-поміж багатьох поміркованих та розсудливих робіт колег по творчості. Наприклад, у балетному вечорі «Passagen» на сцені Баварської опери Марко Гьоке належить відносно невелика, але вражаюча композиція «Sweet bones' melody». Він помістив своїх героїв у постапокаліптичну атмосферу «ядерної зими», де перелякані чоловічки, що сіпаються, у фіналі змогли





зберегти живого білого голуба як надію на майбутнє. Емоційний ефект та смисл невеликої композиції досягається безперечно.

Проте «повнометражних» балетів німецький хореограф поставив небагато. «Шлях» один із них. Слід зауважити, що в ньому відчувається той брак оповідальності, який неминуче мав би з'явитися в сюжеті, що наслідує фільм Фелліні. Зокрема, бракує динамічного образу шляху, яким Джельсоміна, ніби дресироване цуценя, разом зі своїм хазяїном прямує до власної самотності, розпачу, а згодом і смерті. Справа, зрозуміло, не в тому, що танцівники-актори Гертнерплац не спроможні піднятися до образів, створених у кіно Джульєттою Мазіною та Ентоні Куїном. Це взагалі було б неможливо. Але власних пластичних характеристик від балетмейстера в них обмаль, тобто фантазії та оригінальних драматургічних прийомів на велику виставу в талановитого й креативного хореографа все ж не вистачило.

Довгоочікуваною прем'єрою сезону 2021/2022 р. на Гертнерплац була також вистава норвезької балетмейстерки Іни Кристель Йоханнессен за «Бурею» У. Шекспіра ("Der Sturm"). У концептуальній передмові до балету вона журиться, що «... людство має тепер пляжну погоду в лютому, сніг у травні, посухи, повені й лісові пожежі водночас у різних регіонах світу. Зміна клімату зачіпає усіх нас, що відбивається на більшості сфер нашого життя. Але те, що це відбувається так швидко і що ми абсолютно не готові до цього, лякає» (Gärtnerplatztheater, 2022a, p. 5).

Коли в «Бурі» піднімається завіса, ми ніби опиняємося в пустелі. Там, де повинен стояти корабель, є велика пристань. Замість цього поблизу лежить уламок корабля. Образ зовсім не футуристичний і не перебільшений: де колись було нині висохле Аральське море, тепер можна побачити в пустелі це хворобливе нагадування про необдумані людські дії.

Драма Шекспіра теж розпочинається з бурі, що, на думку постановниці, виправдовує хаос, безладдя в сюжеті. Іна Кристель Йоханнессен бачить у цьому паралель з нашим сучасним (споживчим) суспільством, де зміна клімату може викликати хаос і дезорієнтацію в нашому житті. «Коли людина не може більше терпіти в одному місці, вона шукатиме щастя в іншому, внаслідок чого виникає проблема міграції, яка також зростає» (Gärtnerplatztheater, 2022a, p. 5).

У виставі І. К. Йоханнессен є сцена, де ми бачимо групу блукаючих людей. Вони виснажені, але продовжують йти, тому що мають це робити. Вони намагаються знайти рішення й разом вижити. Оскільки води більше немає, єдине, на що вони можуть розраховувати, – тінь, в якій можна сховатися. Тут можлива асоціація з біженцями, які сподіваються знайти щастя в небезпечній подорожі на човні по морю й ризикують задля цього життям. Ці сцени вражають своєю переконливою режисерською побудовою, їхній сенс прозорий, але все ж шекспірівська п'єса залишається осторонь, заявлена концептуальність вистави її не стосується.

У цій театральній постановці можна почути дуже багато різних музичних творів, зокрема Георга Фрідріха Генделя, Фредеріка Шопена Альфреда Шнітке, Софії Губайдуліної. Наживо грає акордеоніст, співає хлопчик-сопрано. Проте й багатство музичної партитури теж жодним чином не відповідає хореографічній стилістиці балетмейстерки. У ній не відчувається того інтелектуального підґрунтя, що заявлено в концепції. А підтримки шекспірівської змістовності й поготів. Іна Кристель Йоханнессен обмежується стандартними прийомами постмодерного танцю та контактної імпровізації, які існують ніби самі по собі і не привносять у виставу смислового на-



вантаження. У цьому сенсі претензій до авторки вистави ще більше. Наприклад, важко здогадатись про значущість десятків пластикових цеберок у руках героїв. А вони, виявляється, потрібні не просто для отримання запасів води, а й для ілюстрації перенасиченості у світі відходів пластику, з якого оці цеберки й виготовляють.

Складається враження, що хореографія норвезької балетмейстерки була створена для трупі, неспроможної опанувати складні постановочні прийоми. Але це не так. У виставі Гьоке «Шлях» вони насправді були освоєні, шкода тільки, що решта сценічно-драматургічних компонентів не дозволила балетмейстерові створити повноцінну виставу відповідного масштабу (Gärtnerplatztheater, 2022b).

Отже, не дивно, що артисти в трупі Gärtnerplatztheater відчують брак оригінальних зразків сучасної хореографії та намагаються компенсувати його самотужки. Так виникли два експериментальні незалежні вечори під загальною назвою «Sparks» («Іскри») тривалістю близько години кожен. Вечори відбувалися поза межами театру, на невеликому майданчику, де виконавців оточували глядачі. Найбільш обдаровані танцівники дійсно змогли взяти на себе балетмейстерські функції й показати, чого їм справді не вистачає для повного самовираження. У рекламній листівці було зазначено, що «... окремі композиції спалахують, як іскри з вогнища, освітлюють світ на декілька хвилин, а потім знову зникають. Але у своєму крихітному існуванні вони повні життя й енергії – і хто знає, з якої іскри виникне наступний вогонь?» (Gärtnerplatztheater, 2022c, p. 2).

Оскільки авторові цієї статті довелось побачити лише перший вечір експериментального танцю, можливо хоча б почасти проаналізувати змістовність його п'ятих композицій й визначити, чи справді з іскри розгорається полум'я?

У хореографічній мініатюрі за участі п'яти танцівників «Divided we fall» («Розділені, ми падаємо») постановником зазначено американського танцівника Олександра Хілла, в якого був асистентом один із виконавців П'єр-Лу Лакур. Стосовно концепції твору О. Хілл стверджує, що вона в тому, аби «... не приймати життєвих обставин і здаватися, навіть якщо так було б легше. І пам'ятати, що ніхто не має залишатися на самоті у життєвій боротьбі» (Gärtnerplatztheater, 2022c, p. 2).

Згідно з таким змістовим спрямуванням танцівники хаотично пересуваються упродовж усього твору, не знаходячи дійової підтримки, аби в фіналі все ж створити стабільну та міцну піраміду відповідно до змісту концептуальної назви.

Наступна композиція «Вальс II» під невибагливі мелодії фортепіано та акордеона теж створена разом із танцівниками хореографом Олександром Кутеллом (приїхав зі США) і налаштовує на гумористичний лад: «Це як опинитися в пастці в театрі і йти за колізіями п'єси на сцені. Хочеш ти цього чи ні, ти повинен знову й знову робити їх предметом думки й мови», – цитує постановник Вальтера Беньяміна, автора книги «Кайзерпанорама. Подорож крізь німецьку інфляцію». Легкий флірт танцівника з двома виконавицями закінчується тим, що у фіналі вони втрьох усамітнюються під сміх публіки.

Дуглас Євангеліста (Бразилія) у композиції «ХТО R. У?» ставить кілька запитань, які нарешті зливаються в одне. «Ми бачимо те, що ви хочете. Ми бачимо те, що хочемо бачити. Ми бачимо те, що ви дозволяєте нам бачити. Але що ми бачимо? Ти впустив мене? Можна подивитися? Хто U дійсно R?» (Gärtnerplatztheater, 2022c, p. 2). Цей твір для дуету виконавців (чоловік та жінка), третім з яких виявляються двері на коліщатках, що можуть пересуватися, відчинятися тощо. Почи-



нається гра, в якій двері мають визначальну роль, як у партнерінгу чи контактній імпровізації. Проте питання, поставлені постановником у концептуальній частині, залишаються відкритими, бо персонажі падають знесилені, і ця неспроможність може бути певною «відповіддю».

Не додає оптимізму й наступна композиція «Так, ми не можемо», яку запропонував Лука Сейшас (він теж приїхав з Бразилії) та зафіксував у своїх «Примітках з найближчого майбутнього»: «Яка розкіш – набути спокою і задоволення або просто моменту роздумів. Доходимо висновку: свобода не вдалася. Немає ані часу, ані енергії, щоб визнати себе як особу. Кожна людина, кожне життя перетворюється на чисту комерційну цінність, яка коштує честі бути людиною. Ми втратили усілякий зв'язок з таємницею, з нескінченним і з самими собою» (Gärtnerplatztheater, 2022c, p. 3).

У композиції «Дев'ятнадцять дев'яносто шість» хореографом виступила аргентинська виконавиця Серена Ландріель, лауреатка балетного конкурсу Хуліо Бокка. Вона вигадала сюжет, у якому Діва Марія нібито заблукала в нічному клубі й кілька разів закохувалася в різних людей. Події відбуваються в звичайну ніч 1996 року. Марія, за задумом автора композиції, одягається в костюм з малюнком зебри, чоловіки натягують взуття на підборах, чоловіки та жінки не ідентифікуються. Для конфлікту в дію вводять спочатку моторошний водяний пістолет. А потім під ритмічну музику до дійства залучають глядачів, і у фіналі всі учасники вистави падають виснажені. Зрозуміло, що без письмового роз'яснення питання «хто є хто» у цій композиції з'ясувати неможливо, тобто у ненаративному варіанті її смисл погано відтворюється.

Виявляється, цю програму ініціювали та здійснили представники неєвропейської хореографічної культури (США та країн Латинської Америки). Слід зазначити, що і в другій програмі «Sparks 2» були представники Японії, Колумбії та деяких інших європейських країн (виключаючи Німеччину), що не вплинуло особливим чином на їхній танець (скоріше мав значення інтернаціональний виконавчий досвід). Молоді хореографи-початківці орієнтуються у своїх пластичних висловлюваннях на «короткий метр», що дозволяє в обмежений час втілити ту чи іншу концепцію, не зосереджуючись на певному сюжеті чи оповідальній структурі. Хоча останні можна оминати, це не означає, що на практиці замість них з'явиться візуально більш виражена видовищність.

**Наукова новизна** Вперше проаналізовано сучасні балетмейстерські постановки на сценах Німеччини (Штутгартський балет, Мюнхенський театр на Гертерплац) крізь призму оповідальності.

**Висновки.** У сучасному хореографічному театрі поступово нівелюється поняття оповідальності, особливо у невеликих хореографічних композиціях. Це пов'язано з браком можливості молодих балетмейстерів розповідати історії тими виражальними засобами, якими вони зазвичай користуються або бачать у доробку своїх наставників. Натомість пропонується концептуальність, яка не завжди виглядає переконливою в контексті вихідного літературного твору або початкового задуму балетмейстера. Показовими у цьому сенсі є назви робіт: вони, зазвичай, абстраговані або провокаційні. Аби розібратися в їхньому задумі, не обов'язково розшифровувати когнітивні відповідності явища. Адже вони можуть відбивати зовсім інші понятійні категорії, що відштовхуються від назви, проте кардинально відрзняються від адекватних або звичних сенсів.



## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Герц, І. І. (2018). Музично-хореографічний синтез у балеті Уве Шольца «Велика меса». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 160–164.
- Горбачов, Д. (2007). Від оповідальності до видовищності [Рецензія на книгу *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.*, О. Чепалов]. *Кіно-Театр*, 6, 58–59.
- Коростельова, М. Д. (2018). *Хореографічні інтерпретації балетів П. Чайковського наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Чепалов, О. (2007а). Бірґіт Кульберґ – Мате Ек: від оповідальності до руйнації міфів. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*, 7, 58–64.
- Чепалов, О. (2007б). *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.* [Монографія]. Харківська державна академія культури.
- Das Stuttgarter Ballett. (2022). *Noverre: Junge Choreographen 2022* [Program booklet]. <https://www.stuttgarter-ballett.de/spielplan/a-z/noverre-junge-choreographen-2022/>
- Gärtnerplatztheater. (2022а). *Der Sturm* [Brochure].
- Gärtnerplatztheater. (2022б). *La Strada* [Brochure].
- Gärtnerplatztheater. (2022с). *Sparks I/Sparks II* [Program booklet].
- Sonia Santiago über die Noverre-Geschichte. Teil des Livestreams Noverre: Junge Choreographen 2021 [Video]. (2021). Das Stuttgart Ballett. <https://www.stuttgarter-ballett.de/noverre/geschichte/>

## REFERENCES

- Chepalov, O. (2007). Birhit Kulberh – Mate Ek: vid opovidalnosti do ruinatsii mifiv [Birgit Kuhlberg – Mate Ek: from narrative to the destruction of myths]. *Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies*, 7, 58–64 [in Ukrainian].
- Chepalov, O. (2007). *Khoreohrafichnyi teatr Zakhidnoi Yevropy XX st.* [Choreographic theater of Western Europe of the 20th century] [Monograph]. Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
- Gärtnerplatztheater. (2022а). *Der Sturm* [The Storm] [Brochure] [in German].
- Gärtnerplatztheater. (2022б). *La Strada* [La Strada] [Brochure] [in German].
- Gärtnerplatztheater. (2022с). *Sparks I/Sparks II* [Program booklet] [in English].
- Herts, I. I. (2018). Muzychno-khoreohrafichnyi syntez u baleti Uve Sholtsa "Velyka mesa" [Musical-choreographic synthesis in ballet by Uwe Scholz "The Great Mass"]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 160–164 [in Ukrainian].
- Horbachov, D. (2007). Vid opovidalnosti do vydovyshchnosti [From storytelling to spectacle] [Review of the book *Khoreohrafichnyi teatr Zakhidnoi Yevropy XX st* [Choreographic Theater of Western Europe of the 20th Century], by O. Chepalov]. *Kino-Teatr*, 6, 58–59 [in Ukrainian].
- Korostelova, M. D. (2018). *Khoreohrafichni interpretatsii baletiv P. Chaikovskoho naprykintsi XX – na pochatku XXI stolittia* [Choreographic interpretations of ballets by P. Tchaikovsky at the end of the 20th – beginning of the 21st century] [Abstract of PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Sonia Santiago über die Noverre-Geschichte. Teil des Livestreams Noverre: Junge Choreographen 2021 [Sonia Santiago on the Noverre story. Part of the live stream Noverre: Young Choreographers 2021] [Video]. (2021). The Stuttgart Ballett. <https://www.stuttgarter-ballett.de/noverre/geschichte/> [in German].
- The Stuttgart Ballett. (2022). *Noverre: Junge Choreographen 2022* [Noverre: Young Choreographers 2022] [Program booklet]. <https://www.stuttgarter-ballett.de/spielplan/a-z/noverre-junge-choreographen-2022/> [in German].

# ТАНЦЮВАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

DANCE PEDAGOGY





УДК 7.021.2:378.046-021.64]:[378.016:793.33

DOI: 10.31866/2616-7646.5.2.2022.269344

**БАКАЛАВРСЬКИЙ ТВОРЧИЙ  
ПРОЄКТ У ПІДГОТОВЦІ  
СТУДЕНТА ЗА ОСВІТНЬО-  
ПРОФЕСІЙНОЮ ПРОГРАМОЮ  
«БАЛЬНА ХОРЕОГРАФІЯ»****BACHELOR CREATIVE PROJECT  
IN STUDENT TRAINING UNDER  
THE EDUCATIONAL AND  
PROFESSIONAL PROGRAM  
“BALLROOM CHOREOGRAPHY”**

**Горбатова Надія Олександрівна**,  
кандидат історичних наук, доцент,  
Київський національний університет  
культури та мистецтв,  
<https://orcid.org/0000-0002-2704-464X>,  
gorbatova@ukr.net

**Nadiia Horbatova**,  
PhD in History, Associate Professor,  
Kyiv National University of Culture and Arts,  
<https://orcid.org/0000-0002-2704-464X>,  
gorbatova@ukr.net

**Анотація**

**Мета дослідження** – виявити роль творчого проєкту в підготовці студента за освітньо-професійною програмою «Бальна хореографія» в Київському національному університеті культури і мистецтв та з'ясувати його особливості. **Методологія.** Застосовано методи аналізу та синтезу, дедуктивний метод, метод порівняння. **Наукова новизна.** Подано визначення поняття «хореографічний творчий проєкт» у навчальному процесі; введено до наукового обігу методичний досвід щодо бакалаврського хореографічного творчого проєкту, апробований у Київському національному університеті культури і мистецтв за освітньо-професійною програмою «Бальна хореографія». **Висновки.** Під «хореографічним творчим проєктом» у навчальному процесі розуміємо педагогічну технологію, сутність якої – комплексне застосування наявних та отримання нових знань, умінь, навичок на основі міждисциплінарних зв'язків у процесі самостійного розроблення проблемного питання (ситуації) у сфері хореографічного мистецтва та оформлення (презентації) практичного результату. Така проєктна діяльність акумулює провідні освітні тренди щодо демократизації освітнього середовища, навчання через дослідження, формування індивідуальної освітньої траєкторії студента та ін. Проаналізований методичний досвід щодо реалі-

**Abstract**

**The purpose of the study** is to identify the role of a creative project in the training of a student under the educational and professional program “Ballroom Choreography” at the Kyiv National University of Culture and Arts and to find out its features. **Research methodology.** The methods of analysis and synthesis, deductive method, and method of comparison were applied. **Scientific novelty.** The definition of the concept of “choreographic creative project” in the educational process is presented; methodological experience on the bachelor choreographic creative project, tested at the Kyiv National University of Culture and Arts under the educational and professional program “Ballroom Choreography”, is introduced into scientific circulation. **Conclusions.** The “choreographic creative project” in the educational process is understood as a pedagogical technology, the essence of which is the integrated application of existing and acquisition of new knowledge, skills, and abilities based on interdisciplinary links in the process of independent development of a problematic issue (situation) in the field of choreographic art and design (presentation) of a practical result. Such project activities accumulate leading educational trends in the democratization of the educational environment, learning through research, the formation of an individual educational trajectory of the student, etc. The analyzed methodological experi-



зації творчого проєкту як форми атестації за освітньо-професійною програмою бакалаврського рівня «Бальна хореографія» в Київському національному університеті культури і мистецтв дозволяє стверджувати, що він не лише діагностує та поглиблює загальні та спеціальні компетентності, зокрема оригінальні, притаманні названій програмі, а й закладає фундамент для успішного навчання та реалізації проєктів на наступних рівнях вищої освіти, зокрема на третьому (освітньо-творчому). Хореографічний проєкт складається з двох елементів: творчого (постановка хореографічної сюїти, картини, шоу-програми, вистави та ін., де лексика бальної хореографії має становити не менше ніж сімдесят відсотків хореографічного «тексту») та дослідницького (пояснювальна записка – теоретичне обґрунтування концепції, методики розроблення та постановки проєкту, а також дослідження дотичних до теми постановки проблем).

**Ключові слова:**

*хореографічний творчий проєкт; бакалаврський проєкт; бальний танець; бакалавр хореографії.*

ence in the implementation of a creative project as a form of certification in the educational and professional bachelor program “Ballroom Choreography” at the Kyiv National University of Culture and Arts suggests that it not only tests and deepens general and special competencies, in particular original ones, inherent in the program but also lays the foundation for successful learning and implementation of projects at the next levels of higher education, in particular at the third one (educational and creative). The choreographic project consists of two elements: creative (staging of a choreographic suite, picture, show program, performance, etc., where the vocabulary of ballroom choreography should be at least seventy per cent of the choreographic text) and research (explanatory note – theoretical justification of the concept, methodology of development and staging of the project, as well as research related to the topic of the problem).

**Keywords:**

*choreographic creative project; bachelor project; ballroom dance; Bachelor of Choreography.*

**Актуальність теми дослідження.** Сьогодні проєктні технології застосовуються в навчальному середовищі на всіх освітніх рівнях, за всіма спеціальностями в закладах вищої освіти, що пов'язано з їхньою практико-орієнтованістю, комплексністю застосування та поглиблення знань, умінь та навичок усіх, хто бере участь у розробці та реалізації проєкту. У педагогічних та культурно-мистецьких закладах вищої освіти на бакалаврському рівні за спеціальністю 024 «Хореографія» в останні роки також активно впроваджується проєктна діяльність. Однак наразі утворився значний розрив між накопиченим емпіричним матеріалом та його теоретичним осмисленням.

**Аналіз досліджень.** Зважаючи на популярність проєктних технологій у мистецькому навчанні, слід зауважити звернення багатьох теоретиків та практиків хореографії до методики їх застосування під час підготовки фахівців у закладах вищої освіти відповідного профілю. Так, Л. Андрощук (2013, 2019) застосовує оптику інноваційної діяльності в процесі розгляду проєктів у практичній підготовці майбутнього вчителя хореографії в системі хореографічно-педагогічної освіти в Україні, а також аналізує творчий проєкт крізь призму формування індивідуального стилю діяльності майбутнього вчителя хореографії. Застосовуючи компетентністний підхід до проблеми реалізації проєктного навчання хореографів звертаються Н. Батюк (2018), О. Лиманська та О. Барабаш (2018), Т. Медвідь



(2019a, 2019b), О. Пархоменко (2021), М. Ткаченко (2022) та ін. Однак автори переважно зосереджуються на творчому складнику балетмейстерських проєктів, не беручи до уваги дослідницький складник, що свідчить про різницю методик реалізації хореографічних творчих проєктів у ЗВО на різних освітніх рівнях та за різними освітніми програмами. До того ж немає жодної наукової публікації, присвяченої реалізації творчих проєктів із бальної хореографії в ЗВО. Також можна констатувати відсутність єдності у формулюванні визначення «хореографічний творчий проєкт», що призводить до відсутності наукової логічності в працях, присвячених означеній проблемі.

**Мета дослідження** – виявити роль творчого проєкту в підготовці студента за освітньо-професійною програмою «Бальна хореографія» в Київському національному університеті культури і мистецтв та з'ясувати його особливості.

**Виклад основного матеріалу.** Про зацікавленість проблемами реалізації хореографічних творчих проєктів на бакалаврському (слід зауважити, що й на магістерському) рівнях свідчать провідні фахівці-практики сфери хореографічної педагогіки. Т. Медвідь (2019a) справедливо пов'язує продуктивність проєктної діяльності в процесі підготовки студентів-хореографів із багатofункціональністю характеру дій хореографа в сучасному світі (с. 38). Як необхідну умову успішної творчості науковець також розглядає вимоги до універсальності підготовки, яка передбачає формування виконавських, балетмейстерських та ін. компетентностей у всіх різновидах танцювального мистецтва. Водночас важливо враховувати сучасний рівень розвитку культурних індустрій, де панують різноманітні за формою видовищні продукти (шоу-програми, денсикли, мюзикли та ін.). Слі зауважити, що набуття вмінь та навичок створювати проєкти дозволяє ставити різноаспектні завдання та комплексно їх вирішувати. Т. Медвідь (2019a) також зупиняється на зміні усталених функцій педагога під час застосування проєктних технологій на стимулюючу та консультативну (с. 42), що важливо в сучасних процесах демократизації освітнього середовища, зміни типів взаємодії викладача та студентів в системі суб'єкт-суб'єктних відносин.

Важливо, що проєктна діяльність може бути реалізована під час опанування низки фахових хореографічних дисциплін, зокрема вона є надзвичайно ефективною в курсі «Мистецтво балетмейстера», особливо в процесі створення кваліфікаційних балетмейстерських постановок під час четвертого року навчання на першому бакалаврському рівні вищої освіти за спеціальністю 024 Хореографія.

М. Ткаченко (2022), розглядаючи педагогічні умови формування готовності майбутніх хореографів до проєктних дій у професійній діяльності, наголошує, що «... застосування проєктних технологій як форми організації навчального мистецького процесу сприяє створенню умов для самопізнання, самореалізації та рефлексії студентів, надання можливості знайти себе, стати на шлях самостійної продуктивної дії, яка дозволяє підвищити якість самоосвіти через формування здатності студентів до конструювання проєктів саморозвитку, активізацію механізмів формування творчого мислення, збагачення емпатійно-чуттєвої сфери студента, самостійності студентів у вирішенні творчих завдань, інтелектуалізацію навчального мистецького процесу» (с. 104). Авторка акцентує увагу на формуванні компетентностей, пов'язаних із самостійною постановкою завдань та їх реалізацією, самопізнанням, самоосвітою та саморозвитком під час реалізації





проекту. Підтримує М. Ткаченко й Н. Батюк (2018), говорячи про «самоорганізацію власних можливостей» студентів під час розробки, планування етапів хореографічного проекту як про особисто орієнтовану практичну діяльність, «... в основі якої лежить їхній власний вибір тематики проекту, врахування своїх інтересів, бачення результату» (с. 78). Отже, проектна діяльність акумулює провідні освітні тренди щодо демократизації освітнього середовища, навчання через дослідження, формування індивідуальної освітньої траєкторії студента та ін.

Л. Андрощук (2019) розглядає проектну діяльність у процесі підготовки хореографа як інноваційну; вводить до наукового обігу емпіричний матеріал, аналізуючи досвід реалізації танцювальних творчих проектів студентами-хореографами кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини та інших педагогічних закладів вищої освіти під час проходження практик. Також емпіричний матеріал – творчі проекти студентів кафедри хореографії Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди – аналізують О. Лиманська та О. Барабаш (2018), подаючи авторське визначення творчого танцювального проекту як мистецького продукту, «... в якому за допомогою виразних засобів хореографії актуалізується гуманістична спрямованість сучасного мистецтва, що реалізується творчою групою (колективом авторів) від задуму до оприлюднення на сцені» (с. 108).

Л. Андрощук (2019) переконана, що «... в процесі реалізації творчого проекту першочерговим завданням є створення інноваційного творчого середовища як платформи реалізації інновацій на етапах: ідея → розробка інновації → впровадження інновації → аналіз результатів впровадження інновації» (с. 217). Якщо Л. Андрощук іде шляхом визначення етапів, то Н. Батюк (2018) застосовує структурний підхід в процесі розгляду проектних умінь майбутніх керівників хореографічних колективів, які формуються в процесі реалізації проектної діяльності, і виділяє в них «чотири компоненти: когнітивний, мотиваційно-комунікативний, творчо-діяльнісний, результативно-оцінний» (с. 80). Перший вимагає наявності знань, інтелектуального підґрунтя, критичного мислення під час всього циклу творчого проекту; другий передбачає націленість на успішну реалізацію проекту з одночасним професійним володінням комунікативними здібностями задля створення комфортного творчого середовища; третій передбачає налаштування та здатність до креативної діяльності, володіння організаційними методиками; четвертий спрямовує на успіх, результативність, здатність критично оцінити кінцевий продукт, зробити висновки та побачити перспективність проектної діяльності у подальшому.

Інтегруючи різні підходи до визначення проектної діяльності в освіті, схилимося до думки, що «творчий проект» у навчальному процесі варто визначити як педагогічну технологію, сутність якої – комплексне застосування наявних та отримання нових знань, умінь, навичок на основі міждисциплінарних зв'язків у процесі самостійного розроблення проблемного питання (ситуації) та оформлення (презентація) практичного результату. Екстраполюючи це визначення у простір хореографічної освіти можемо говорити про проблемні ситуації в танцювальній сфері та презентацію практичного результату.

Усвідомлюючи вагомий освітній потенціал проектної діяльності в процесі розробки освітньо-професійної програми «Бальна хореографія» для першого бакалаврського рівня вищої освіти за спеціальністю 024 «Хореографія» в Київському націо-



нальному університету культури і мистецтв (далі – КНУКіМ) (гарант Н. Горбатова) та враховуючи побажання стейкхолдерів, було ухвалено рішення формою атестації здобувачів, окрім кваліфікаційного комплексного іспиту з фаху, обрати захист кваліфікаційної роботи (творчого проекту). Захист такої кваліфікаційної роботи передбачає публічну демонстрацію рівня виконавських і проектно-композиційних компетентностей (Київський національний університет культури і мистецтв, 2021, с. 16).

Для здобувачів освіти розроблено «Методичні рекомендації до підготовки та захисту бакалаврської роботи (творчого проекту) за спеціальністю 024 “Хореографія”» (Підлипська & Базела, 2022), де представлено бакалаврський творчий проект як «... цілісний хореографічний твір, що містить декілька частин (епізодів, сцен, танців та ін.), загальною тривалістю від 6 хвилин» (с. 4). Така форма кваліфікаційної роботи, що за своєю сутністю є навчально-творчою, діагностує рівень сформованості загальних та спеціальних (фахових) компетентностей бакалаврського рівня, здатність їх застосовувати під час вирішення проблемних ситуацій (студент стикається з художніми, педагогічними, організаційними та іншими проблемами). Також мають проявитися здатність до аналізу, узагальнення, систематизації матеріалу, дотичного до теми проекту; готовність виконувати професійні хореографічні завдання та ін. Важливим моментом під час втілення творчого проекту є не лише застосування, а й поглиблення знань, умінь та навичок балетмейстерської, репетиторської, режисерської, організаційно-управлінської та ін. діяльності. Чи не вперше за весь період навчання на бакалаврському рівні студент має реалізувати всі ланки творчого процесу роботи над крупною хореографічною формою – від задуму до сценічної постановки та подальшої рефлексії з урахуванням попереднього емпіричного та теоретичного досвіду.

Важливою вимогою до такого проекту є дотримання постулатів академічної доброчесності, тобто, самостійність реалізації проекту, що не виключає колективної співтворчості з виконавцями та іншими учасниками за умови авторського керування процесом. Також важливою вимогою, що стимулює до акумулювання всього спектра загальних та спеціальних компетентностей, є публічний захист перед екзаменаційною комісією та в присутності всіх, хто бажає подивитись проект.

Серед основних форм, які обирають студенти на четвертому курсі для постановки творчого проекту, переважають хореографічні дивертисменти, сюїти, картини, шоу-програми, денсикли, балети на одну дію, хореографічні вистави та ін. Щодо кількості учасників творчого проекту, то цей аспект не регламентований – студент самостійно визначає, скільки виконавців та інших помічників він запросить; також студент не обмежується в виборі жанру, наявності чи відсутності сюжету, що свідчить про академічну свободу та формування індивідуальної освітньої траєкторії.

Реалізація творчого проекту націлена на розкриття всього спектра творчого потенціалу студента. Постановка може складатися зі стандартизованих європейських та латиноамериканських танців, будуватися на лексиці історико-побутового танцю; зазвичай можуть використовуватися елементи та окремі фрагменти, поставлені на лексиці сучасної, народної, класичної хореографії. Єдине обмеження, яке мають студенти освітньо-професійної програми «Бальна хореографія», – «...не менше ніж 70% лексики постановки повинна становити бальна хореографія» (Підлипська & Базела, 2022, с. 5).



Творчий проєкт студент супроводжує пояснювальною запискою (теоретичним обґрунтуванням концепції проєкту, методики його розроблення та постановки, дослідженням кола теоретичних та практичних проблем, дотичного до творчого проєкту тощо), адже такий проєкт сприймається як своєрідний підсумок різноаспектної підготовки фахівця хореографії.

Зважаючи на чітку вертикаль у вищій мистецькій освіті України, яка передбачає можливість здобуття хореографічної освіти на першому бакалаврському, другому магістерському та третьому, освітньо-творчому, рівнях вищої освіти, підготовку творчого проєкту на бакалаврському рівні можна вважати своєрідним фундаментом для успішного навчання в подальшому на наступних рівнях вищої освіти як реалізації академічного права. Наприклад, у магістратурі КНУКіМ за освітньо-професійною програмою «Хореографія» так само, як і на бакалаврському рівні, передбачена реалізація творчого проєкту, але до нього висуваються більш високі вимоги. У подальшому – на третьому (освітньо-творчому) рівні вищої освіти у творчій аспірантурі передбачено втілення творчого мистецького проєкту, який згідно з «Порядком здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні» (п. 35) «... поєднує дослідницьку та творчу мистецьку складові» (Кабінет Міністрів України, 2018). На жаль, сьогодні в Україні не створено жодної мистецької аспірантури за спеціальністю 024 «Хореографія»; задеклароване українським законодавством право отримати освітньо-творчий ступінь доктора мистецтва за цією спеціальністю на практиці не реалізоване.

Отже, бакалаврський хореографічний проєкт у КНУКіМ складається з творчої (постановка) та дослідницької (пояснювальна записка) елементів. Творча частина повинна відповідати таким вимогам: оригінальність теми та композиційно-архітектонічних рішень; самостійність реалізації; систематичність роботи над творчим проєктом; професійність у співпраці з усіма, хто задіяний у реалізації творчого проєкту; якість реалізації всіх складників постановки.

Зміст пояснювальної записки повинен відповідати темі творчого проєкту. Тут мають бути чітко викладені обґрунтування теоретичних основ творчого проєкту, розкрито ідейно-тематичне та композиційне рішення постановки, обґрунтовано засоби художньої виразності, аргументовано сформулювало висновки та практичні рекомендації, дотримано наукового стилю викладення, принципів логічності та послідовності, вимог до оформлення, термінів виконання. Студенту важливо пам'ятати, що «... пояснювальна записка до творчого проєкту є конкретним дослідженням, присвяченим особливостям саме того твору, що виноситься на захист. Неприпустимим є загальнотеоретичний характер пояснювальної записки (висвітлення загальних для всіх творів хореографічного мистецтва тем, реферування навчальних видань із загальних питань хореографічного мистецтва без конкретної прив'язки до теми творчого проєкту та ін.)» (Підлипська & Базела, 2022, с. 6–7).

За названими вимогами було створено чимало творчих проєктів, зокрема «Хореографічна вистава “Інверсія” (за мотивами п'єси В. Шекспіра “Ромео і Джульєтта”) (проєкт студента А. Назаревича, творчий та науковий керівник Н. Горбатова), «Хореографічна картина “Відпустка на землю” (за мотивами телесеріалу “Люцифер”) (проєкт студентки А. Охріменко, творчий та науковий керівник Н. Горбатова), «Денсикл “Яка така любов”» (проєкт студентки О. Пономарьової, творчий та науковий керівник Н. Горбатова), «Хореографічна вистава “За двома зайцями”



(за мотивами однойменної п'єси М. Старицького)» (проект студента М. Ярошовця, творчий керівник Н. Горбатова, науковий керівник І. Гутник), «Хореографічна картина "Гуцульська мавка" (студентка Я. Пилипчук, творчий керівник Н. Горбатова, науковий керівник Т. Павлюк) та ін.

Слід зауважити, що реалізація творчого проекту студентами освітньо-професійної програми «Бальна хореографія» в КНУКіМ дозволяє поглибити низку компетентностей, зокрема оригінальних, передбачених названою програмою, як-от: «...здатність сприймати та опановувати різні види, стилі, напрями хореографічного мистецтва з метою розширення сфери виконавської та балетмейстерської діяльності; здатність творчо інтегрувати українську танцювальну культуру у сферу професійної діяльності, спираючись на вітчизняні традиції та здобутки бальної хореографії» (Київський національний університет культури і мистецтв, 2021, с. 10), та відповідно досягти таких програмних результатів навчання, які б дали змогу «...володіти навичками виконання та створення танцювальних композицій на основі синтезу бальної хореографії з різними видами й напрямками хореографічного мистецтва; володіти навичками створення хореографічної композиції в національній стилістиці з метою виховання національної свідомості та ідентичності (Київський національний університет культури і мистецтв, 2021, с. 11).

**Наукова новизна.** Подано визначення поняття «хореографічний творчий проект» у навчальному процесі; введено до наукового обігу методичний досвід щодо бакалаврського хореографічного творчого проекту, апробований у Київському національному університеті культури і мистецтв за освітньо-професійною програмою «Бальна хореографія».

**Висновки.** Під «хореографічним творчим проектом» у навчальному процесі розуміємо педагогічну технологію, сутність якої – комплексне застосування наявних та отримання нових знань, умінь, навичок на основі міждисциплінарних зв'язків у процесі самостійного розроблення проблемного питання (ситуації) у сфері хореографічного мистецтва та оформлення (презентація) практичного результату. Така проектна діяльність акумулює провідні освітні тренди щодо демократизації освітнього середовища, навчання через дослідження, формування індивідуальної освітньої траєкторії студента та ін.

Проаналізований методичний досвід щодо реалізації творчого проекту як форми атестації за освітньо-професійною програмою бакалаврського рівня «Бальна хореографія» у Київському національному університеті культури і мистецтв дозволяє стверджувати, що він не лише діагностує та поглиблює загальні та спеціальні компетентності, зокрема оригінальні, притаманні названій програмі, а й закладає фундамент для успішного навчання та реалізації проектів на наступних рівнях вищої освіти, зокрема на третьому (освітньо-творчому). Хореографічний проект складається з двох елементів: творчого (постановка хореографічної сюїти, картини, шоу-програми, вистави та ін., де лексика бальної хореографії має складати не менше ніж сімдесят відсотків хореографічного «тексту») та дослідницького (пояснювальна записка – теоретичне обґрунтування концепції, методи розроблення та постановки проекту, а також дослідження дотичних до теми постановки проблем).



## СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Андрощук, Л. (2019). Інновації у практичній підготовці майбутнього вчителя хореографії в системі хореографічно-педагогічної освіти в Україні. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 1–2(13–14), 211–220.
- Андрощук, Л. М. (2013, 1–3 жовтня). Творчий проєкт як засіб формування індивідуального стилю діяльності майбутнього вчителя хореографії. В *Теоретичні та методичні засади розвитку мистецької освіти в контексті європейської інтеграції*, Матеріали III Міжнародної наукової конференції (с. 3–4). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка.
- Батюк, Н. О. (2018). Структурні компоненти формування проєктних умінь майбутніх керівників хореографічних колективів. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 163, 77–81.
- Кабінет Міністрів України. (2018, 24 жовтня). *Порядок здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні* (Постанова № 865). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/865-2018-%D0%BF#Text>
- Київський національний університет культури і мистецтв. (2021). *Освітньо-професійна програма «Бальна хореографія»*. <https://bit.ly/3hzZKcN>
- Лиманська, О. В., & Барабаш, О. В. (2018). Реалізація творчих проєктів як складова професійної компетентності майбутнього вчителя хореографії. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 163, 106–110.
- Медвідь, Т. (2019а, 7–8 жовтня). Творчі проєкти як засіб формування професійних компетентностей майбутнього хореографа. В *Художні практики та мистецька освіта у кроскультурному просторі сучасності*, Матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції (с. 38–43). Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка.
- Медвідь, Т. (2019б). Формування фахових компетентностей майбутніх учителів хореографії методом проєктів в умовах вищої школи. В А. І. Омельченко (Ред.), *Розвиток творчого потенціалу майбутніх фахівців мистецьких дисциплін як фактор їх професійної самореалізації* (с. 308–322). Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні.
- Пархоменко, О. (2021). До проблеми створення хореографічного проєкту в процесі балетмейстерської діяльності студентів-магістрів. *Наукові записки. Серія: Психолого-педагогічні науки (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя)*, 2, 97–101. <https://doi.org/10.31654/2663-4902-2021-PP-2-97-101>.
- Підлипська, А., & Базела, Д. (Уклад.). (2022). *Методичні рекомендації до підготовки та захисту бакалаврської роботи (творчого проєкту) за спеціальністю 024 «Хореографія»*. Видавничий центр КНУКіМ.
- Ткаченко, М. (2022). Педагогічні умови формування готовності майбутніх хореографів до застосування проєктних технологій у професійній діяльності. *Педагогічні науки*, 79, 101–105.

## REFERENCES

- Androshchuk, L. (2019). Innovatsii u praktychnii pidhotovtsi maibutnoho vchytelia khoreohrafiï v systemi khoreohrafichno-pedahohichnoi osvity v Ukraini [Innovations in the practical training of the future teacher of choreography in the system of choreographic and pedagogical education in Ukraine]. *Aktualni pytannia mystetskoï osvity ta vykhovannia*, 1–2(13–14), 211–220 [in Ukrainian].



- Androshchuk, L. M. (2013, October 1–3). Tvorchyi proekt yak zasib formuvannia indyvidualnoho stylu diialnosti maibutnoho vchytelia khoreohrafi [The creative project as a means of forming the individual style of activity of the future choreography teacher]. In *Teoretychni ta metodychni zasady rozvytku mystetskoï osvity v konteksti yevropeïskoï inteïratsii* [Theoretical and methodological foundations of the development of art education in the context of European integration], Proceedings of the III International Scientific Conference (pp. 3–4). Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko [in Ukrainian].
- Batiuk, N. O. (2018). Strukturni komponenty formuvannia proektnykh umin maibutnykh kerivnykiv khoreohrafichnykh kolektyviv [Structural components of the formation of project skills of future managers of choreographic groups]. *Academic notes. Series: Pedagogical Sciences, 163*, 77–81 [in Ukrainian].
- Cabinet of Ministers of Ukraine. (2018, October 24). *Poriadok zdobuttia osvitno-tvorchoho stupenia doktora mystetstva ta navchannia v asystenturi-stazhuvanni* [The procedure for obtaining the educational and creative degree of Doctor of Arts and training in an assistantship-internship] (Resolution № 865). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/865-2018-%D0%BF#Text> [in Ukrainian].
- Kyiv National University of Culture and Arts. (2021). *Osvitno-profesiïna prohrama «Balna khoreohrafiia»* [Educational and professional program "Ball Choreography"]. <https://bit.ly/3hzZKcN> [in Ukrainian].
- Lymanska, O. V., & Barabash, O. V. (2018). Realizatsiïa tvorchykh proektiv yak skladova profesiïnoi kompetentnosti maibutnoho vchytelia khoreohrafi [Implementation of creative projects as a component of the professional competence of the future teacher of choreography]. *Academic notes. Series: Pedagogical Sciences, 163*, 106–110 [in Ukrainian].
- Medvid, T. (2019a, October 7–8). Tvorchy proekty yak zasib formuvannia profesiïnykh kompetentnosti maibutnoho khoreohrafa [Creative projects as a means of forming professional competencies of the future choreographer]. In *Khudozhni praktyky ta mystetska osvita u kroskulturnomu prostori suchasnosti* [Art practices and art education in the cross-cultural space of modernity], Proceedings of the V All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (pp. 38–43). Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University [in Ukrainian].
- Medvid, T. (2019b). Formuvannia fakhovykh kompetentnosti maibutnykh uchyteliv khoreohrafiï metodom proektiv v umovakh vyshchoi shkoly [Development of the creative potential of future specialists in artistic disciplines as a factor in their professional self-realization]. In A. I. Omelchenko (Ed.), *Rozvytok tvorchoho potentsialu maibutnykh fakhivtsiv mystetskykh dystsyplin yak faktor yikh profesiïnoi samorealizatsii* [Development of the creative potential of future specialists in artistic disciplines as a factor in their professional self-realization] (pp. 308–322). Vydavnychi budynok Melitopolskoï miskoi drukarni [in Ukrainian].
- Parkhomenko, O. (2021). Do problemy stvorennia khoreohrafichnoho proiektu v protsesi baletmeïsterskoï diialnosti studentiv-mahistriv [To the problem of crafting a choreographic project in the process of ballet master activity of master's students]. *Research Notes. Series "Psychology and Pedagogy Research" (Nizhyn Mykola Gogol State University), 2*, 97–101. <https://doi.org/10.31654/2663-4902-2021-PP-2-97-101> [in Ukrainian].
- Pidlypska, A., & Bazela, D. (Comps.). (2022). *Metodychni rekomendatsii do pidhotovky ta zakhystu bakalavrskoi roboty (tvorchoho proiektu) za spetsialnistiu 024 "Khoreohrafiia"* [Methodological recommendations for the preparation and defense of a bachelor's thesis (creative project) in the specialty 024 "Choreography"]. KNUKiM Publishing Center [in Ukrainian].
- Tkachenko, M. (2022). Pedahohichni umovy formuvannia hotovnosti maibutnykh khoreohrafov do zastosuvannia proektnykh tekhnolohii u profesiïniï diialnosti [Pedagogical conditions of formation of readiness of future choreographers for application of project technologies in professional activity]. *Pedagogical Sciences, 79*, 101–105 [in Ukrainian].

*Наукове видання*

## **ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ**

Науковий журнал

Том 5, № 2  
2022

Науковий редактор

А. М. Підлипська

Літературний редактор

Л. В. Таран

Редактор англomовних текстів

Н. І. Сарновська

Бібліографічний редактор

Я. С. Буряк

Дизайн обкладинки

А. Ю. Деменчук

Технічне редагування  
та комп'ютерна верстка

О. П. Щербина

*Scientific publication*

## **DANCE STUDIES**

Scientific Journal

Volume 5, No 2  
2022

|  |                  |
|--|------------------|
| Scientific Editor                        | A. M. Pidlypska  |
| Literary editor                          | L. V. Taran      |
| English text editor                      | N. I. Sarnovska  |
| Bibliographic editor                     | Ya. S. Buriak    |
| Cover design                             | A. Yu. Demenchuk |
| Technical editing<br>and computer layout | O. P. Shcherbyna |

---

Підписано до друку: 12.12.2022

Формат 70x100 1/16  
Ум. др. арк. 8,94 Обл. др. арк. 7,28.  
Наклад 100 прим.  
Замовлення № 4928

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