

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 7, № 1
Vol. 7, No 1

Засновано у 2018 р.
Founded in 2018 year

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКІМ
KYIV
KNUKIM PUBLISHING
2024

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 й прикладного характеру.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 14 від 01.04.2024 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;

Бігус О., кандидат мистецтвознавства, професор, 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, завідувач кафедри мистецтвознавства та позашкільної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, Полтава, 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;

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

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 1210 від 31.10.2023 року. Ідентифікатор медіа: R30-01920.

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, 2024
© Автори статей, 2024

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. 14 of 01.04.2024)*

Editorial board

Pidlypska A., Doctor of Sciences 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;

Bihus O., PhD in Art Studies, Professor, 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 Sciences in Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Art Studies and Extracurricular Education of V.G. Korolenko Poltava National Pedagogical University, Poltava, Ukraine;

Todorova V., Doctor of Sciences 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 Sciences in Art Studies, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Arts, Private Higher Educational Institution "Kyiv University of Culture", 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. Konovaltsia st., 36.

Kyiv National University of Culture and Arts, publishing and editing department,
tel.: (097)719-21-44; web: dancestudios.knukim.edu.ua

Registration of Print media entity: Decision of the National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine: Decision No. 1210 as of 31.10.2023. Media ID: R30-01920.

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

Берест Р., Плахотнюк О.

Хореографічний феномен Роми Прийми-Богачевської 8

Коломієць В.

Академізм, модернізм та соцреалізм у балетному театрі
Радянської України 1920-х – 1930-х років 19

Кеба М.

Бальний танець квікстеп: стандартизація та подальший розвиток 26

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОСТІ

Чепалов О.

Балет «Жізель»: повернення на батьківщину та нові виклики
(легенда про віліс на сучасній сцені Німеччини) 34

Маншилін О.

Вплив національних грантових програм на культурно-мистецькі проекти
українського сучасного танцю 2018-х – 2021-х років рр. 46

ТАНЕЦЬ У МІЖДИСЦИПЛІНАРНІЙ ПЛОЩИНІ

Сосіна В., Мазур І., Токар Т.

Засоби хореографії в початковій підготовці з художньої гімнастики
дівчат 6–9 років 60

CONTENTS

HISTORY AND THEORY OF DANCE

Berest R., Plakhotniuk O.

Choreographic Phenomenon of Roma Pryima-Bohachevska8

Kolomiets V.

Academism, Modernism and Socialism in the Ballet Theatre
of Soviet Ukraine from the 1920s to the 1930s 19

Keba M.

Quickstep Ballroom Dance: Standardization and Further Development 26

ACTUAL PROBLEMS OF CHOREOGRAPHIC ART OF OUR TIME

Chepalov O.

Ballet Giselle: Return to Homeland and New Challenges
(the Legend of the Willis on the Modern German Stage)..... 34

Manshylin O.

Impact of National Grant Programmes on Cultural and Artistic Projects
of Ukrainian Contemporary Dance in 2018–2021 46

DANCE IN THE INTERDISCIPLINARY PLANE

Sosina V., Mazur I., Tokar T.

Means of Choreography for Primary Training in Rhythmic Gymnastics
for Girls Aged 6–9 Years 60

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

HISTORY AND THEORY OF DANCE





УДК 7.071.2:792.82](477.83/.86):929Прийма
DOI: 10.31866/2616-7646.7.1.2024.306998

ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ФЕНОМЕН РОМИ ПРИЙМИ-БОГАЧЕВСЬКОЇ

CHOREOGRAPHIC PHENOMENON OF ROMA PRYIMA-BOHACHEVSKA

Берест Роман Ярославович,

доктор історичних наук, професор,
Львівський національний університет
імені Івана Франка,
Львів, Україна,
<https://orcid.org/0000-0001-7405-2020>,
roman.berest@lnu.edu.ua

Roman Berest

Doctor of Sciences in History,
Professor,
Ivan Franko National University of Lviv,
Lviv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0001-7405-2020>
roman.berest@lnu.edu.ua

Плахотнюк Олександр Анатолійович,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Львівський національний університет
імені Івана Франка,
Львів, Україна,
<https://orcid.org/0000-0003-4130-8653>,
oleksandr.plakhotnyuk@lnu.edu.ua

Oleksandr Plakhotniuk,

PhD in Art Studies, Associate
Professor,
Ivan Franko National University of Lviv,
Lviv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0003-4130-8653>,
oleksandr.plakhotnyuk@lnu.edu.ua

Анотація

Abstract

Мета статті – виявити основні чинники впливу на формування творчої особистості Роми Прийми та висвітлити найважливіші етапи її мистецької та просвітницької діяльності. **Методологія** дослідження базується на застосуванні комплексного підходу, що поєднує культурно-типологічний, історико-порівняльний, описовий методи та елементи культурно-освітньої, суспільно-політичної ретроспективної реконструкції. **Наукова новизна** полягає в висвітленні маловідомих сторінок життя й творчості Роми Прийми, її ролі в популяризації української національної культурної спадщини засобами хореографічного мистецтва. **Висновки.** Талановита галичанка Рома Остапівна Прийма-Богачевська, народжена в Перемишлі, в сім'ї інтелігенції, з п'яти років навчалася за системою Е. Жака-Далькроза; згодом – у хореографічній школі ритміки та модерного танцю М. Броневської за системою М. Вігман; надалі – в балетній школі при Великому театрі Львова. У грудні 1939-го у віці 13 років стала солісткою львівського Великого театру. Через складні обставини радянської окупації заходу України у вересні 1939 р.

The purpose of the article is to identify the main factors influencing the formation of Roma Pryima's creative personality and to highlight the most important stages of her artistic and educational activities. **The research methodology** is based on an integrated approach that combines cultural and typological, historical and comparative, descriptive methods and elements of cultural, educational, and socio-political retrospective reconstruction. **The scientific novelty** lies in highlighting the little-known pages of Roma Pryima's life and work, and her role in promoting the Ukrainian national cultural heritage through the means of choreographic art. **Conclusions.** A talented Galician woman, Roma Ostapivna Pryima-Bohachevska, born in Przemyśl, in a family of intellectuals, studied at the age of five according to the system of E. Jacques-Dalcroze; later – at the choreographic school of rhythmic and modern dance of M. Broniewska according to the system of M. Wigman; and then – at the ballet school at the Lviv Bolshoi Theatre. In December 1939, at the age of thirteen, she became a soloist at the Lviv Bolshoi Theatre. Due to the difficult circumstances of the Sovi-



опинилася за межами України. Серед основних віх творчого життя, що істотно вплинули на формування особистості Роми Прийми – вступ до Віденської Академії музики і драматичного мистецтва на курс відомої балерини Грети Візенталь; надалі була солісткою балетної трупі національного театру в Інсбруку та Зальцбурзі, працювала в групі М. Грем у Нью-Йорку. 1960 р. створила авторську програму, де переважали українські танці; 1962 р. здійснила турне з програмою «Танці й характери України». У власних постановках Р. Прийма поєднувала хореографічну експресію, пластику, глибокий зміст та українські фольклорні мотиви. Заснувала приватну школу балету та українських народних танців у Нью-Йорку. Відкрила школи в інших містах США, що мали популярність у середовищі української діаспори. 1978 р. заснувала молодіжний ансамбль народного танцю «Сизокрилі». Довготривалою й багатогранною творчою діяльністю Р. Прийма-Богачевська зробила неабиякий внесок у розвиток українського та світового хореографічного мистецтва як артистка, вчителька, хореографиня, керівниця молодіжного танцювального ансамблю, патріотка національного духу. Пам'ятаючи про своє походження, завжди прославляла Україну, популяризуючи українську національну культуру.

Ключові слова:

Рома Прийма; танець; балет; хореографія; танець модерн; хореографічне мистецтво; музика; синтез мистецтв; театр; вистава.

et occupation of western Ukraine in September 1939, she found herself outside Ukraine. Among the main milestones in her creative life that significantly influenced the formation of Roma Pryima's personality was her entry into the Vienna Academy of Music and Dramatic Arts, where she studied with the famous ballerina Greta Wiesenthal; later she was a soloist with the ballet company of the National Theatre in Innsbruck and Salzburg and worked with the M. Graham Company in New York. In 1960, she created her programme, which was dominated by Ukrainian dances; in 1962, she toured with the programme *Dances and Characters of Ukraine*. In her performances, Pryima combined choreographic expression, plasticity, deep meaning, and Ukrainian folklore motifs. She founded a private school of ballet and Ukrainian folk dances in New York. She opened schools in other US cities, which were popular among the Ukrainian diaspora. In 1978, she founded the youth folk dance ensemble *Syzokryli*. Through her long and multifaceted creative activity, R. Pryima-Bohachevska made a significant contribution to the development of Ukrainian and world choreographic art as an artist, teacher, choreographer, director of a youth dance ensemble, and patriot of the national spirit. Remembering her origins, she has always glorified Ukraine by promoting Ukrainian national culture.

Keywords:

Roma Priyma; dance; ballet; choreography; modern dance; choreographic art; music; synthesis of arts; theatre; performance.

Актуальність теми дослідження. Україномовна газета «Свобода» декілька разів інформувала читачів, що 23 травня 2004 р. на 77 році життя в американському місті Нью-Йорку відійшла у вічність добре відома в діаспорі та за її межами українська танцівниця, патріот національного духу, знаний у світі хореограф, наставник, педагог Рома Остапівна Прийма-Богачевська (Гой-Стром, 2004; Редакція «Свободи», 2004). Своім унікальним талантом та творчістю вона далеко від рідної землі популяризувала українську народну культуру, прадавні народні традиції, звичаї, обряди, національне хореографічне мистецтво й водночас піднімала національний дух, віру й надію на прийдешню волю та незалежність України. Рома Прийма надзвичайно щиро любила та завжди прославляла український народ, його багату історико-культурну спадщину, проте в Україні її ім'я та творчість досі залишаються маловідомими, що актуалізує тематику нашого дослідження.



Аналіз останніх досліджень. Унікальний творчий хореографічний феномен Роми Прийми в Україні мало досліджений. Перші відомості про Рому Прийму з'явилися напередодні радянської окупації Галичини в 1939 р. в періодичному журнальному виданні «Нова хата», яке виходило у Львові в міжвоєнний період (Пастернакова, 1939, с. 7, 20). Газета «Львівські вісті» за 7–8 травня 1944 р. від імені громадськості міста вітала Рому Прийму з успішним виступом на сцені Великого театру у Львові ("Вітаючи з успіхом Р. Приймівну", 1944). Згодом бачимо фрагментарні відомості на сторінках українських газет «Голос» та «Український доброволець» про танцювальний виступ Роми Прийми перед українськими остарбайтерами у Відні та українськими вояками, яких відправляли на фронт ("Українські концерти", 1944; "Молода танцюристка", 1944). На початку 60-х рр. XX ст. в США М. Пастернакова (1963) видала монографію «Українська жінка в хореографії», де серед різних тем дослідниця порушує проблему становлення та розвитку хореографічного мистецтва в діаспорі, приділяючи певну увагу творчості Роми Прийми. Під час проведення Міжнародного конгресу Ради танцю ЮНЕСКО (Львів 2017 р. та 2019 р.) було представлено інформацію про діячів модернового танцю Галичина (Plakhotnyuk, 2018; Плахотнюк, 2019). Про активізацію уваги до модернового танцю Галичини свідчать праці В. Пастух (1999) і М. Погребняк (2015, 2017).

Мета статті – виявити основні чинники впливу на формування творчої особистості Роми Прийми й висвітлити найважливіші етапи її мистецької та просвітницької діяльності.

Виклад основного матеріалу. Романія Прийма народилася 3 березня 1927 р. у галицькому містечку Перемишлі в сім'ї Остапа та Іванни Приймів. У той час сім'я належала до числа високоосвіченої та авторитетної української інтелігенції, яка в умовах польської влади не лише відшукувала, відроджувала, але й активно підтримувала серед українського населення різні прояви національної культури, духовної спадщини, таланту, що мало важливе значення для протидії колонізації Східної Галичини.

Мама Роми, Іванна Євстахівна Шмериковська (1898–1982), походила з відомої родини галицьких священнослужителів Шмериковських, що проживала в підкарпатському містечку Надвірна. Її батько, о. Євстахій, мав добру духовну освіту, знав кілька іноземних мов, цікавився національною історією, міжнародною політикою, народною матеріальною та духовною культурою, мистецтвом, поезією, прозою, музикою, вокалом, керував церковним хором. Про родину Шмериковських відомий галицький співак міжвоєнного періоду Михайло Голинський, який згодом став хрещеним батьком Роми, писав: «Парох о. Євстахій був культурний, спокійний і активний громадський діяч. Він мав великий вплив на своїх парохіян. Їмось Шмериковська, з роду полька (драматична артистка), полюбила наш нарід і весь свій час присвячувала вихованню молоді, найбільше дівчат – майбутніх жінок і матерів, яких вчила вишиття, куховарення, виховування дітей ...» (цит. за: Максим'юк, 2013).

Батьки заохочували Іванну займатися співом, музикою, малюванням, брати участь у дитячих виставах. Ще в малолітньому віці Іванна почала приватно навчатися грі на фортепіано в Станіславі (сьогодні м. Івано-Франківськ), періодично брала участь у театральних постановках товариства «Українська бесіда» в Станіславі, що відбувалися під керівництвом її матері – активної діячки товариства. Музичну освіту спочатку здобувала приватно, згодом – у консерваторії львівського Галиць-



кого музичного товариства. Була ученицею по класу фортепіано відомого педагога В. Курца, захоплено вивчала та виконувала твори Ф. Шопена, К. Сен-Санса, П. Чайковського, В. Барвінського та інших композиторів, виступала на концертах. Почесне місце в її виступах посідали музичні твори С. Людкевича, М. Колесси, Н. Нижанківського, Д. Січинського, Я. Лопатинського, М. Лисенка та ін. (Максим'юк, 2013).

Перший успішний вокальний дебют І. Прийми відбувся в 1919 р. у Станіславі. Згодом вона швидко здобула визнання як талановита піаністка, віолончелістка й співачка. Після народження дочки намагалася прищепити їй любов до народної творчості, музики, поезії, співу, малювання.

Батько Романії, Остап Прийма, (1886–1937) був фаховим лікарем. Від початку Першої світової війни служив військовим санітаром і проходив лікарську практику. Брав участь у національно-визвольних змаганнях. У часи польсько-української війни (1918–1919 рр.) був представником Галицького Червоного Хреста в уряді ЗУНРу. Потім працював у лікарні м. Глиняни, де проживав до 1924 р. Після рішення Ради Послів Антанти про включення західноукраїнських земель до складу Речі Посполитої переїхав до Перемишля. Там, ймовірно, і зустрів Іванну Шмериковську, від шлюбу з якою в них народилася дочка, котру назвали Романія.

Ще з раннього віку серед однолітків Рома вирізнялася дотепністю й талантом. Вона легко опановувала світ музики, поезії, прози, складала вірші, вивчала нові пісні й чудово їх співала, імпровізувала різні сценки тощо. Однак особливий інтерес проявляла до хореографії. Ймовірно, що саме непересічна обдарованість дитини, її природна фізична постава, грація й величезне бажання танцювати змусило родину Прийм заради розвитку таланту дочки переїхати з Перемишля до Львова.

Міжвоєнний період для Східної Галичини, і Львова зокрема, характеризується не лише розрухою, повоєнною відбудовою, але й поживленням культурного життя. Старовинний Львів, що перебував на периферії Речі Посполитої, приваблював талановитих осіб і тому швидко ставав відомим культурним центром, де мистецтву відводили особливе значення й місце. У міжвоєнний період активно розвивалася, зокрема, й хореографія, яка в порівнянні з довоєнною набула нових форм та стилів. Проте у 20-х – на початку 30-х рр. ХХ ст. під впливом розвитку європейських шкіл особливо популярним в хореографічному мистецтві Східної Галичини були синхронізовані культурні заходи, в яких перепліталися популярні вокальні, інструментальні й танцювальні композиції. Однією з перших у Львові їх запровадила Варвара Вольська – вчителька ритмопластики в драматичній школі, яка існувала при Консерваторії Польського музичного Товариства (Вороний, 1922, с. 4–5).

У своїх постановках В. Вольська успішно використовувала синтез художнього слова, пластики, музики та жестів. Зокрема, в вересні 1923 р. на вечорі інсценованої лірики учні драматичної школи намагалися виконувати пластичне відображення віршів Л. Стаффа під музику Ф. Шопена, Р. Шумана, К. Сен-Санса та інших композиторів.

За короткий період для невибагливої глядацької публіки В. Вольська презентувала низку власних розробок сольних пластичних композицій, які були створені на музику І. Падеревського («Арабський танець», «Пострибуха», «Ніч»), Ф. Шопена («Вітер», «Боротьба з життям»), Р. Шумана («Неспокій»), Е. Гріга («Кам'яний вік», «Амазонка», «Сольвейг») й інших відомих композиторів (Пастух, 1999, с. 22).



Зауважимо, що велику популярність у Львові мали також музична школа В. Свентковської і Ф. Щепановської, музичний заклад М. Рейсс, школа гри на фортепіано М. Турської, музична школа С. Каспарек та інші культурно-освітні заклади.

Таким чином, варто наголосити, що характерною особливістю культурного життя Львова в міжвоєнний період стає поява значної кількості державних, приватних і громадських українських, польських, єврейських та інших хореографічних шкіл для різного віку й та статі (дитячі, юнацькі, чоловічі, жіночі), що сприяло конкуренції між навчальними закладами. Залежно від рівня підготовки (професійна, аматорська та ін.) тривалість навчання коливалася від одного до п'яти років (Пастух, 1999, с. 26). Існували також змішані міжнаціональні гуртки та хореографічні школи, які найчастіше виникали при виробничих професійних спілках, що об'єднували робітників і робітниць різних національностей (Берест, 1995, с. 52–53)

Майже в кожній хореографічній школі, враховуючи передусім власні національно-культурні й навіть запозичені традиції, намагалися впроваджувати інновації танцювального мистецтва, педагогічні та естетичні засади, поширені в західноєвропейських школах танцю «модерн» (Погребняк, 2017, с. 53). Слід зазначити, що найпоширенішою формою сценічної презентації модерну в Східній Галичині також стали комбіновані публічні виступи, в яких хореографія тісно перепліталася з музикою, поезією та прозою. Такі виступи місцева преса називала «видатним хореографічним явищем» у культурному житті Львова (Вороний, 1922, с. 4–5).

Водночас львівські хореографічні школи помітно різнилися широким спектром різновидів та форм модерну, що включав вільний, ритмопластичний, виразний, стилізований, народний та інші танці.

Згідно з повідомленням львівського часопису «Нова хата» перша в Східній Галичині школа ритмопластики була заснована у Львові «вчителькою руху» Оксаною Федів-Суховерською 1 жовтня 1930 р. За короткий період школа набула великої популярності, і вже в 1932 р. в ній викладали чотири навчальні курси: один – дитячий, два – для молоді та окремих курс для жінок (Пастернакова, 1939).

Таким чином, реальні умови культурного піднесення в Східній Галичині в міжвоєнний період сприяли танцювально-мистецьким прагненням Роми Прийми. Фактично в дитячому віці почалася її мистецька кар'єра. Щоб допомогти дочці здобути гідну хореографічну освіту, сім'я Прийм перебралася до Львова. У п'ять років Рома вперше потрапила до професійної танцювальної зали, а у вісім – вступила вчитися до львівської школи музично-ритмічного танцю, де навчання відбувалося за методикою відомого швейцарського композитора й педагога Еміля Жака-Далькроза.

Романія також наполегливо студіювала танцювальне мистецтво в хореографічній школі ритміки та модерного танцю Марини Броневської, де навчальний курс був організований за зразком німецьких вігманівських шкіл. У навчальну програму входила історія танцю, театру й музики, сольфеджіо, ритміка, пластична імпровізація та ін. (Погребняк, 2017, с. 53–54).

У 1937 р. помер батько Роми, і з цього часу її єдиною підтримкою, допомогою, порадою та надією стала мама. Далі було навчання в балетній школі при Великому театрі Львова (зараз – Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької).



Після початку Другої світової війни (01.09.1939 р.) багато хореографічних шкіл у Львові припинило існування. Термінова мобілізація до польського війська перепліталася з еміграцією, розрухою та іншими негативними явищами. Умовну «суспільну стабільність» у Львові внесла радянська влада після окупації західноукраїнських земель 17 вересня 1939 р. Її утвердження відбувалося силою зброї, репресій, депортацій та розправ. Тоді штат Великого театру доповнило чимало представників із Києва, різних областей радянської України та росії. Серед них були відомі й талановиті майстри хореографічного мистецтва.

У грудні 1939 р. Рому Прийму зарахували солісткою Великого театру. Тоді їй виповнилося всього 13 років. Під керівництвом київських наставників танцю (Е. Вігілієва, О. Трегубова, К. Ошкамп та ін.) упродовж 1939–1941 рр. Рома Прийма наполегливо опановувала класичну балетну техніку (Пастернакова, 1963, с. 165).

На долю Роми Прийми випали надзвичайно важкі роки. Здобуття хореографічної освіти перепліталася з силовим насадженням «культурних ідей» радянської влади в Західній Україні. Постійними щоденними супутниками стали розруха, голод, насильство, арешти, депортації, які доповнило гірке лихоліття Другої світової війни, тимчасове утвердження влади німецьких окупантів та ін. Проте вона наполегливо йшла до омріяної мети й успішно виступала в операх «Аїда», «Кармен», «Фауст», балетах «Дон Кіхот», та ін. Завдяки унікальному таланту за короткий період стала визнаною прима-балериною Львівського театру опери і балету.

Повернення радянсько-німецького фронту на захід в 1943–1944 р. змусило багатьох галичан рятувати своє життя від нового пришествя більшовицької влади, злочини якої частково відкрилися вже в часи німецької окупації. Навесні 1944 р. Рома з мамою перебралися до Відня з надією на швидке повернення до Львова. 26 листопада 1944 р. україномовна газета «Голос» повідомляла про низку концертів української музики, пісні й танцю, організованих у Відні для робітників і робітниць з України (остарбайтерів). У виступах брала участь капела бандуристів, кілька солістів (Лев Рейнарлович, Михайло Дуда та ін.) й танцівниця Рома Прийма ("Українські концерти", 1944). З успіхом Рома Прийма виступала також перед українськими добровольцями ("Молода танцюристка", 1944).

У Відні Рома Прийма вступила на навчання в Академію музики і драматичного мистецтва до відомої майстрині танцю, знаної австрійської балерини Грети Візенталь. Після закінчення з відзнакою навчальних студій працювала солісткою балетної трупи національного театру в Інсбруку та Зальцбурзі. В той час великий вплив на формування експресіоністського стилю модерного танцю Роми Прийми здійснив відомий німецький хореограф Геральд Кройцберг. Невипадково у своїх подальших модерних виступах Рома Прийма вміло поєднувала хореографічну експресію, пластику, глибокий зміст та українські фольклорні мотиви. Танець перестав для неї бути звичайним рухом, окресленим музичним супроводом. Він став особливою мовою, а кожний рух словом. Саме тоді вона створила свої найкращі експресивні танці («Страхіння війни», муз. Ф. Шопена, «Святий танець», муз. К. Дебюссі, «Мамона», муз. В. Балтаровича і ін.) (Пастернакова, 1963, с. 166–167).

Репертуар Роми Прийми постійно доповнювався новими танцювальними творами й композиціями. Кожен вихід на сцену вродливої, граційної українки викликав у глядачів хвилю овацій, емоцій і полонив їхні серця. Критики називали Рому Прийму видатною драматичною танцівницею, яка своїми рухами розпо-



відала про навколишній світ, природу, працьовитих людей, відкривала таємниці людської душі й пов'язувала їх із законами існування всесвіту (Пастернакова, 1963, с. 166–167).

У пошуках реалізації свого таланту наприкінці 40-х рр. XX ст. Рома Прийма спочатку перебирається до Канади. У місті Вінніпезі вона на короткий період стала солісткою Королівського балету, танцювала в хореографічному театрі знаменитої балерини Рут Сорель у Монреалі. А далі життєва дорога привела її в США. Удвох з мамою вони поселилися в Нью-Йорку, де в той час існував потужний хореографічний центр. Рома Прийма зуміла налагодити контакти й співпрацю з зірками американського балету Доріс Хамфрі та Агнес де Мілле, відомим американським хореографом Хосе Аркадіо Лімоном й отримала запрошення увійти до складу хореографічної групи талановитої американської танцівниці Марти Грем (Пастернакова, 1963, с. 167).

Колективна робота в групі М. Грем стала великим хореографічним уроком для Роми Прийми. Численні творчі танцювальні виступи в містах США доповнили довготривалі гастролі в Гватемалі, Коста-Ріці, Сальвадорі, Кубі, які не тільки доповнювали її практичні вміння, але й шліфували професійну майстерність (Пастернакова, 1963, с. 167).

Із пошуками основ архаїчного танцювального мистецтва пов'язані подорожі Роми Прийми до Греції, Італії, Туреччини. В Стамбулі її надзвичайно вразила архітектурна споруда святої Софії, зокрема численні фрескові зображення, що надихнуло на створення танцювальної креації «Ікона» в українській національній інтерпретації (Пастернакова, 1963, с. 167–168).

Восени 1960 р. Рома Прийма вийшла на велику сцену з власною танцювальною програмою. Її гастролі в Лондоні, Парижі, Мадриді увінчалися великим успіхом. Чужомовна преса відзначала Рому Прийму як молоду й надзвичайно талановиту професійну танцівницю, що надихнуло її на подальший розвиток творчості. У її хореографічному репертуарі помітно переважає українська тематика («Верховина», «Відьма», «Жниця», «Обливаний понеділок», «Русалка», «Сваха», «Чайка» і ін.). Не лише засобами хореографії, але й національними костюмами, декораціями вона намагалася показати красу української природи, багату історико-культурну спадщину, самобутні народні традиції, звичаї та обряди, що приносило їй велику славу та заслужене визнання.

На початку 1962 р. Рома Прийма вирушає у великий творчий тур. Її наставником, підтримкою й опорою залишається мама, яка заради розвитку танцювального таланту дочки пожертвувала власними музичними, вокальними й театральними здобутками. Разом із мамою, яка витувала акомпаніатором, вона здійснила концертне турне з оригінальною програмою «Танці й характери України» найбільшими культурними центрами й містами Канади й США, а далі відбулися успішні виступи в багатьох великих містах та столицях Західної Європи (Женева, Париж, Мадрид, Афіни та ін.).

У 1963 р. в Римі Рома Прийма взяла шлюб із українським емігрантом, відомим на Заході оперним співаком Юрієм Богачевським. Згодом подружжя здійснило творче турне містами Італії, Австрії, Швейцарії, Німеччини. Після повернення до США Р. Прийма заснувала приватну школу балету та українських народних танців у Нью-Йорку.



Незабаром такі школи вона відкрила в Йонкерсі та Ньюарку. Дуже скоро балетна школа Роми Прийми здобула значну популярність у середовищі української діаспори. Великі балетні постановки («Попелюшка» (1967), «Квіт папороті» (1970), «Пригоди Пер Гінта» (1973) та ін.) давали змогу залучати до танцювального й іншого мистецтва значну кількість дітей (Пастернакова, 1963; *Рома Прийма-Богачевська*, б.д.).

Як педагог та великий патріот України, Рома Прийма періодично організувала для дітей короткочасні літні курси-табори з вивчення національної культури та українських танців. Вони були дуже популярними серед українських емігрантів.

28 листопада 1969 р. Український Народний Союз у багатьох державах світу відзначав 75 роковини від часу свого заснування. З цієї нагоди Рома Прийма організувала та стала учасником презентації опери А. Рудницького за сценарієм Леоніда Полтави «Анна Ярославна», де висвітлювалися відносини Київської Русі та Франції в XI ст. У ролі короля Франції Генріха I виступив Лев Рейнарович, Анни Ярославни – Марта Кокольська, а Юрій Богачевський виконував роль київського князя Ярослава Мудрого та кардинала Парижа. Хореографічне забезпечення виконувала Рома Прийма та студенти її балетної школи.

Важливе місце в культурному житті та діяльності діаспори мало створення в Нью-Йорку в 1978 р. молодіжного ансамблю народного танцю «Сизокрилі». Його ідейним творцем, наставником та керівником стала Рома Прийма. Членами – талановиті студенти вищих навчальних закладів, учні хореографічних шкіл, танцювальних таборів і навіть молодіжні аматори танцю, які з поваги та любові до свого українського походження прагнули пізнати й показати далеко від рідної землі надзвичайно багату й колоритну хореографічну спадщину України (*Танцювальний ансамбль – Сизокрилі*, б.д.).

У 1992 р. здійснилася заповітна мрія Роми Прийми. Разом із ансамблем «Сизокрилі» вона відвідала рідну землю, мала виступи у Львові, Києві, Харкові й Івано-Франківську (Вірний, 2002). Це був надзвичайно складний політичний, економічний, культурно-просвітницький, релігійний, фінансовий та ін. пострадянський період, коли культурні цінності іноді втрачали своє високе ідейне значення. Та все ж у виступи ансамблю вона вкладала свою талановиту душу, пропагуючи шляхетний самоцвіт української танцювальної культури.

Через два роки після смерті Роми Остапівни Прийми-Богачевської помер її чоловік – Юрій Володимирович Богачевський. У них залишилося двоє дітей, які обрали інший шлях у житті. Дочка, Анна-Тетяна-Іванна Богачевська, вийшла заміж за Марка Лонкевича й зараз проживає в США, а про сина, Бориса Богачевського, нічого не відомо.

Наукова новизна полягає в висвітленні маловідомих сторінок життя й творчості артистки Роми Прийми; демонструванні ролі талановитої особистості, професійної балерини у справі популяризації української національної культурної спадщини засобами хореографічного мистецтва.

Висновки. Талановита галичанка Рома Остапівна Прийма-Богачевська, народжена в Перемишлі, в сім'ї інтелігенції, з п'яти років навчалася за системою Е. Жака-Далькроза, згодом – у хореографічній школі ритміки та модерного танцю М. Броневської за системою М. Вігман; надалі – у балетній школі при Великому театрі Львова. У грудні 1939-го у віці 13 років стала солісткою львівського Великого театру.



Через складні обставини радянської окупації заходу України у вересні 1939 року та німецько-радянської війни 1941–1945 рр. опинилася за межами України. Серед основних віх творчого життя, які істотно вплинули на формування особистості Роми Прийми, – вступ до Віденської Академії музики і драматичного мистецтва на курс відомої балерини Грети Візенталь; робота солісткою балетної трупі національного театру в Інсбруку та Зальцбурзі; робота в трупі М. Грем у Нью-Йорку.

1960 р. Рома Прийма створила авторську програму, де переважали українські танці; 1962 р. здійснила турне з програмою «Танці й характери України». У власних постановках вона поєднувала хореографічну експресію, пластику, глибокий зміст та українські фольклорні мотиви. Артистка заснувала приватну школу балету та українських народних танців у Нью-Йорку. Відкрила школи в інших містах США, які були популярними в середовищі української діаспори; 1978 р. заснувала молодіжний ансамбль народного танцю «Сизокрили».

Довготривалою й багатогранною творчою діяльністю Р. Прийма-Богачевська зробила величезний внесок у розвиток українського та світового хореографічного мистецтва як артистка, вчителька, хореографиня, керівниця молодіжного танцювального ансамблю, патріотка національного духу. Пам'ятаючи про своє походження, завжди прославляла Україну, популяризуючи українську національну культуру.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Берест, Р. (1995). *Нариси історії профспілкового руху в Західній Україні (1817–1939 рр.)* [Монографія]. Відродження.
- Вірний, М. (2002, 22 серпня). Інтерв'ю з педагогом – Ромою Приймою-Богачевською. *Народна воля*, 35, 5.
- Вітаючи з успіхом Р. Приймівну... Наймолодша солістка балету Львівського Оперного Театру. (1944, 7–8 травня). *Львівські вісті*, 103, 4.
- Вороний, М. (1922, 29 червня). Пластичний вечір Варвари Вольської. *Громадський вістник*, 104, 4–5.
- Гой-Стром, С. (2004, 20 серпня). В пам'ять Роми Прийми Богачевської (1927–2004). *Свобода*, 34, 18–19.
- Максим'юк, Г. (2013, 27 січня). «Це була подиву гідна жінка, яка бачила у світі і доквіллі позитивне і гарне...» (До 115-річчя від дня народження Іванни Прийми). *Галицький кореспондент*. <https://gk-press.if.ua/x8246/>
- Молода танцюристка. (1944, 2 грудня). *Український доброволець*, 81.
- Пастернакова, М. (1939). Що нового в танковому мистецтві? *Нова хата*, 3, 7, 20.
- Пастернакова, М. (1963). *Українська жінка в хореографії* [Монографія]. Союз Українок Канади з Фундації імені Н. Кобринської.
- Пастух, В. В. (1999). *Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.)*. Знання.
- Плахотнюк, О. А. (2019). Представники школи модерного танцю Галичини початку ХХ століття. В *International Congress of Dance Research* [Матеріали конгресу] (с. 33–38).
- Погребняк, М. М. (2015). *Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція* [Монографія]. Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка.
- Погребняк, М. М. (2017). Танець «модерн» Галичини 20–30-х років ХХ століття. *Молодий вчений*, 8.1(48.1), 52–56.
- Редакція «Свободи». (2004, 28 травня). *Померла Рома Прийма-Богачевська*. *Свобода*, 22, 1, 3.



- Рома Прийма-Богачевська: українка, яка підкорила своїм танцем Європу та Америку.* (б.д.). Українки. Взято 9 січня 2024 з <https://ukrainky.com.ua/roma-pryima-bogachevska-ukrayinka-yaka-pidkoryla-svoym-tanczem-yevropu-ta-ameryku/>
- Танцювальний ансамбль – Сизокрилі.* (б.д.). Брама. Взято 9 січня 2024 з <http://www.brama.com/syzokryli/ukr.html>
- Українські концерти. (1944, 26 листопада). *Голос*, 49(196), 4.
- Plakhotnyuk, O. A. (2018). Congress of the UNESCO International Dance Council in Lviv: Significance and concept. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 258–262. <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/162727>

REFERENCES

- Berest, R. (1995). *Narysy istorii profspilkovoho rukhu v Zakhidnii Ukraini (1817–1939 rr.)* [Essays on the history of the trade union movement in Western Ukraine (1817–1939)] [Monograph]. Vidrozhennia [in Ukrainian].
- Goi-Strom, S. (2004, August 20). V pamiat Romy Pryimy Bohachevskoi (1927–2004) [In memory of Roma Pryima Bohachevska (1927–2004)]. *Svoboda*, 34, 18–19 [in Ukrainian].
- Maksymiuk, H. (2013, January 27). "Tse bula podyvu hidna zhinka, yaka bachyla u sviti i dovkilli pozytyvne i harne..." (Do 115-richchia vid dnia narodzhennia Ivanny Pryimy) ["She was an admirable woman who saw the positive and good in the world and the environment..." (To the 115th anniversary of the birth of Ivanna Pryima)]. *Halytskyi korespondent*. <https://gk-press.if.ua/x8246/> [in Ukrainian].
- Moloda tantsiurystka* [Young dancer]. (1944, December 2). *Ukrainskyi dobrovolets*, 81 [in Ukrainian].
- Pasternakova, M. (1939). Shcho novoho v tankovomu mystetstvi? [What's new in dance art?]. *Nova khata*, 3, 7, 20 [in Ukrainian].
- Pasternakova, M. (1963). *Ukrainska zhinka v khoreografii* [Ukrainian woman in choreography] [Monograph]. Ukrainian Women's Association of Canada Natalia Kobrynska Foundation [in Ukrainian].
- Pastukh, V. V. (1999). *Moderni khoreografichni napriamy v Halychyni (20–30-ti roky XX st.)* [Modern choreographic trends in Galicia (20s–30s of the 20th century)]. Znannia [in Ukrainian].
- Plakhotniuk, O. A. (2019). Predstavnyky shkoly modernovoho tantsiu Halychyny pochatku XX stolittia [Representatives of the Galician modern dance school of the beginning of the 20th century]. In *International Congress of Dance Reserch* [Congress proceedings] (pp. 33–38) [in Ukrainian].
- Plakhotnyuk, O. A. (2018). Congress of the UNESCO international dance council in Lviv: Significance and concept. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 258–262. <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/162727> [in English].
- Pohrebniak, M. M. (2015). *Tanets "modern" XX st.: vytoky, stylova typolohiia, panorama istorychnoi khody, evoliutsiia* ["Modern" dance of the 20th century: Origins, stylistic typology, panorama of the historical course, evolution] [Monograph]. Poltava V. G. Korolenko National Pedagogical University [in Ukrainian].
- Pohrebniak, M. M. (2017). Tanets "modern" Halychyny 20–30-kh rokiv XX stolittia [Galychyna Modern dance of 20–30 years of the XX century]. *Young Scientist*, 8.1(48.1), 52–56 [in Ukrainian].
- Redaktsiia "Svobody". (2004, May 28). Pomerla Roma Pryima-Bohachevska [Roma Pryima-Bohachevska died]. *Svoboda*, 22, 1, 3 [in Ukrainian].
- Roma Pryima-Bohachevska: ukrainka, yaka pidkoryla svoim tantsem Yevropu ta Ameryku* [Roma Pryima-Bohachevska: A Ukrainian woman who conquered Europe and America with her dance]. (n.d.). Ukrainky. Retrieved January 9, 2024, from <https://ukrainky.com.ua/roma->



- pryjma-bogachevska-ukrayinka-yaka-pidkoryla-svoyim-tanczem-yevropu-ta-ameryku/
[in Ukrainian].
- Tantsiuvalnyi ansambl – Syzokryli* [Ukrainian dance ensemble – Syzokryli]. (n.d.). Brama. Retrieved January 9, 2024, from <http://www.brama.com/syzokryli/ukr.html> [in Ukrainian].
- Ukrainski kontserty [Ukrainian concerts]. (1944, November 26). *Holos*, 49(196), 4 [in Ukrainian].
- Virnyi, M. (2002, August 22). Interviu z pedahohom – Romoiu Pryimoiu-Bohachevskoiu [Interview with the teacher – Roma Pryima-Bohachevska]. *Narodna volia*, 35, 5 [in Ukrainian].
- Vitaiuchy z uspihom R. Pryimivnu... Naimolodsha solistka baletu Lvivskoho Opernoho Teatru [Congratulating R. Pryimivna on her success... The youngest ballet soloist of the Lviv Opera Theater]. (1944, May 7–8). *Lvivski visti*, 103, 4 [in Ukrainian].
- Voronyi, M. (1922, June 29). Plastychnyi vechir Varvary Volskoi [Plastic evening of Varvara Volska]. *Hromadskiy vistnyk*, 104, 4–5 [in Ukrainian].



УДК 792.82(47)“192/193”
DOI: 10.31866/2616-7646.7.1.2024.307001

АКАДЕМІЗМ, МОДЕРНІЗМ ТА СОЦРЕАЛІЗМ У БАЛЕТНОМУ ТЕАТРА РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ 1920-Х – 1930-Х РОКІВ

Коломієць Вячеслав Анатолійович,
заслужений працівник культури України,
директор,
Київська муніципальна академія танцю
імені Серґа Лифаря,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0009-0002-7518-2630>
kvan@kvan.kiev.ua

ACADEMICISM, MODERNISM AND SOCIALISM IN THE BALLET THEATRE OF SOVIET UKRAINE FROM THE 1920S TO THE 1930S

Viacheslav Kolomiets,
Merited Culture Worker of Ukraine,
Director,
Serge Lyfar Kyiv Municipal Academy
of Dance,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0009-0002-7518-2630>
kvan@kvan.kiev.ua

Анотація

Мета статті – проаналізувати функціонування балетного театру Радянської України кінця 1920-х – 1930-х рр. крізь призму триєдності «академізм-модернізм-соцреалізм». **Методологія дослідження** охоплює загальнонаукові та спеціальні методи, серед яких аналітичний, історико-хронологічний, порівняльний, мистецтвознавчий аналіз та ін. **Наукова новизна** полягає в запровадженні методологічного підходу розгляду балетного театру Радянської України кінця 1920-х – 1930-х років крізь призму триєдності «академізм-модернізм-соцреалізм». **Висновки.** Балетний театр Радянської України кінця 1920-х – 1930-х років можна розглядати крізь призму триєдності функціонування класичної балетної вистави, проникнення елементів модерного мистецтва в хореографію (зокрема, студійне середовище), соцреалістичний канон. На жаль, інтенції модернізації тогочасної хореографічної культури України, що увиразнилися в переосмисленні балетів класичної спадщини («Лебедине озеро», М. Дісковський, Одеса), експериментальних постановках («Літаючий балет» Р. Баланотті, Київ), відкритті танцювальних студій модерного напрямку («Школа руху» Б. Ніжинської, Київ) не закріпилися, а зійшли нанівець в умовах упродовження соцреалістичного методу як

Abstract

The purpose of the article is to analyse the functioning of the ballet theatre of Soviet Ukraine from the late 1920s to the 1930s through the prism of the “academicism-modernism-socialist realism” trinity. **The research methodology** includes general scientific and special methods, including analytical, historical and chronological, comparative, art historical analysis, etc. **The scientific novelty** lies in introducing a methodological approach to the ballet theatre of Soviet Ukraine from the late 1920s to the 1930s through the prism of the “academicism-modernism-socialist realism” trinity. **Conclusions.** The ballet theatre of Soviet Ukraine from the late 1920s to the 1930s can be viewed through the prism of the triune functioning of a classical ballet performance, the infiltration of modern art elements into choreography (in particular, the studio environment), and the socialist realism canon. Unfortunately, the intentions of modernizing the choreographic culture of Ukraine at the time, which were reflected in the reinterpretation of classical ballets (*Swan Lake*, M. M. Diskovskyi, Odesa), experimental productions (*Flying Ballet* by R. Balanotti, Kyiv), and the opening of modern dance studios (*School of Movement* by B. Nizhynska, Kyiv), did not gain a foothold but came to naught in the context of the introduction of the socialist realism method as



моноідеологічного концепту радянського мистецтва. Поступ українського балетного театру в цей період став своєрідним «стильовим нарощуванням»: до академічних форм балетної вистави додалися авангардистські прояви як увиразнення модерну, згодом відбулося згортання модерних тенденцій та впровадження соцреалістичного методу, що увиразнився в національних балетних виставах («Пан Каньовський» М. Вериківського-В. Литвиненка, В. Верховинця, Харків, 1931; «Лілея» К. Данькевича-Г. Березової, Київ, 1940). Серед перспективних напрямів дослідження – виявлення специфіки модерних проявів у перших експериментальних балетах 1920-х рр., розширення сфери застосування запропонованої оптики для дослідження явищ хореографічної культури поза балетним театром та ін.

Ключові слова:

український балет; балетний театр; академізм; модернізм; соцреалізм; Радянська Україна; танець; хореографія; балет.

a mono-ideological concept of Soviet art. The development of the Ukrainian ballet theatre during this period was a kind of “style build-up”: avant-garde manifestations were added to the academic forms of ballet performance as an expression of modernity, and later there was a curtailment of modern trends and the introduction of the socialist realism method, which was expressed in national ballet performances (*Pan Kanovskyi* by M. Verykivskyi and V. Lytvynenko, V. Verkhovynets, Kharkiv, 1931; *Lileia* by K. Dankevych and H. Berezova, Kyiv, 1940).

Keywords:

Ukrainian ballet; ballet theatre; academicism; modernism; socialist realism; Soviet Ukraine; dance; choreography; ballet.

Актуальність теми дослідження. Звернення до періоду 1920-х – 1930-х рр. у розвитку балету Радянської України обумовлене необхідністю перегляду установлених підходів до трактування хореографічного мистецтва як виключно продукту радянської культури. З іншого боку, попри оновлення методології, слід зауважити помилковість тези «кінця ідеології» й відмови від «ідеологоцентричного світу» деяких авторитетних зарубіжних філософів, соціологів, політологів. Такий підхід, що акцентує увагу виключно на внутрішньомистецьких процесах та виводить ідеологію на маргінес, виявився необ'єктивним. Відкрита агресія путінської росії проти нашої держави, в основі якої лежить російська імперська ідеологія, підтверджує хибність неврахування ідеологічних констант у процесі аналізу сучасних процесів, зокрема й мистецьких, актуалізує ідеологічний науковий дискурс в усьому його різноманітті. Тому розгляд ідеологічних важелів на всіх етапах історичного розвитку України є актуальним, забезпечує цілісність та розкриття культурно-історичного контексту епохи, на тлі якого розвивалося хореографічне мистецтво України, зокрема й в обраний для дослідження період.

Аналіз останніх досліджень. Балетний театр Радянської України входить до кола наукової уваги авторів фундаментальних праць з історії українського балету (Ю. Станішевський (2003), М. Загайкевич (1978)). Однак їхні праці не позбавлені радянських кліше, які необхідно переглянути. У новітніх дослідженнях Г. Веселовської (2010), У. Данилюк (2020), А. Підлипської (2021; 2023), Н. Семенової (2019) та ін. висвітлено окремі аспекти функціонування балетного театру в Радянській Україні вказаного періоду, однак не застосовано оптику триєдності академізму (класики), модернізму та соцреалізму як художньо-естетичних концептів.



Мета статті – проаналізувати функціонування балетного театру Радянської України кінця 1920-х – 1930-х рр. крізь призму триєдності «академізм-модернізм-соцреалізм».

Виклад основного матеріалу. До початку 1920-х рр. балетний театр України не був сформований як цілісне мистецьке явище, адже до національно-визвольних змагань, спричинених петербурзьким переворотом 1917 р., в оперних театрах Одеси, Києва, Харкова наявні невеликі балетні трупи, що не могли власними силами втілювати багатоактні балети, а лише танцювальні дивертисменти в операх. Однак спостерігалися спроби підвищити виконавський рівень артистів та розширити репертуар завдяки одноактним та багатоактним балетним виставам. Так, у 1915 р. Б. Ніжинська та О. Кочетовський, збільшивши численність балетної трупи київського театру до дванадцяти пар, поставили «Клеопатру» («Ніч у Єгипті») А. Аренського, «Бал у кринолінах» на музику Р. Шумана; у 1916 році – одну картину балету І. Стравінського «Петрушка» (Станішевський, 2003, с. 30–31). У квітні 1919 року М. Мордкін та М. Фроман втілили в Києві «Жізель» А. Адана (Станішевський, 2003, с. 38). П. Йоркін реалізував у Харкові «Горбоконик» Ц. Пуні, «Коппелію» Л. Деліба, «Марну пересторогу» П. Гертеля, «Арлекінаду» Р. Дріго. Р. Баланотті в Одесі поставив «Лебедине озеро», «Корсар», «Коппелію», «Горбоконика» (Станішевський, 2003, с. 42–43). Ці балети традиційно відносять до класичної спадщини (академічних вистав) та перших експериментальних постановок в оновленій естетиці класичної хореографії. На жаль, не було створено оригінальних балетів.

Хвиля експериментувань проникає в балетний театр України на початку 1920-х років. Головний балетмейстер Київської опери Р. Баланотті 1922 р. втілює «Літаючий балет», «Чари сну», «Подорож на повітряній кулі»; на сцені одеського театру він реалізує балет-дивертисмент «Вечір синтезу» з номерами модерної пластики. М. Дісковський у Києві поставив вистави з ритмопластикою та акробатикою (експериментальне «Лебедине озеро») (Станішевський, 2003, с. 43). Такі експериментування не мали продовження, залишилися поодинокими авторськими спробами оновлення художніх засобів та прийомів реалізації вистав на балетній сцені.

Репертуар українського балетного театру в 1920-х рр. становили класичні вистави, але це позиціонувалося державно-партійними органами як тимчасова ситуація в умовах відсутності сучасного репертуару. Йому на зміну мало прийти пролетарське мистецтво, доступне та зрозуміле «широким народним масам». Висувалися вимоги щодо народності в розумінні наближеності до «простого» народу, що було однією з причин звинувачення в невідповідності сучасним викликам академічних балетних вистав з їхньою умовною естетикою (згодом «народність» стане однією з визначальних ознак методу соціалістичного реалізму). Мистецтвознавець О. Роготченко (2007) звертає увагу на абсурдність такої вимоги до митців, які «... мусять робити мистецтво, що буде зрозумілим мільйонам трудящих; звісно, і форма цього мистецтва має бути зрозумілою. Проголошену тезу, що мистецтво “мусять бути зрозумілим” народним масам, державне керівництво сприйняло буквально. Не маси мали доростати до розуміння художніх витворів, а мистецтво опуститися до рівня розуміння його народними масами» (с. 58). Фактично, мова не про пошук нових форм, а про примітивізацію, регрес мистецького розвитку.

Серед проявів модерного мистецтва – запровадження до програми підготовки вихованців танцювальних та театральних студій елементів вільного (ритмоплас-



тичного, модерного) танцю. Серед таких осередків – «Школа руху» Б. Ніжинської у Києві в 1919–1921 рр., «Школа Шапошникової-Вехович» у Харкові з кінця 1910-х, студія «Лівого танцю “Мастанц”» В. Кононовича в Києві у 1920-х рр., «Центростудія» в Києві в 1920–1925 рр. та ін. (Данилюк, 2020). Однак діяльність таких студій була нетривалою й завершилася з посиленням ідеологічного тиску на мистецьку сферу.

Чимало прибічників пролетарського мистецтва сприймали заперечення естетики академічного балету як прояви авангардного мистецтва, але такі риси, у свою чергу, теж були піддані остракізму через невідповідність ідеологічним настановам. Для хореографічного мистецтва радше характерною є переоцінка традицій, ніж жорсткий розрив зв'язків із ними (системи тренінгу учнів у танцювальних студіях, що прагнули до оновлення хореографічних виразових засобів, містили елементи класичного танцю як стрункої апробованої методики виховання танцівника).

На зміну періоду різновекторних пошуків у хореографії та в мистецтві загалом поступово приходила пора, коли впроваджували жорстку нормативну естетику методу «соціалістичного реалізму». Розгорнулася боротьба за ідеологічно правильний ідеал, що відповідає вимогам державно-партійних органів.

Запровадження соцреалістичного методу стало одним із проявів встановлення тоталітаризму в Україні 1930-х рр. Історик О. Бойко (2002) виділив такі основні тенденції та процеси, що свідчать про зміцнення тоталітаризму в Україні у 1920-х – 1930-х рр.: «Утвердження комуністичної форми тоталітарної ідеології... Монополізація влади більшовицькою партією, усунення з політичної арени інших політичних партій... Зрощення правлячої партії з державним апаратом... Встановлення жорсткого контролю держави над суспільним життям... Встановлення монопольного контролю з боку партійно-державного апарату над економічною сферою, централізація керівництва економікою» (с. 420–422). Визнаючи комуністичну моноідеологію інструментом жорсткого унормування усіх сфер життя суспільства, державно-партійні органи суворо контролювали й мистецьку сферу, зокрема балетний театр. Соцреалістичний метод став одним з інструментів такого контролю. «У середині 1930-х рр. теорія соцреалізму оперує усталеними поняттями, на які спирається нова матеріалістична естетика. Це передусім “ідейність”, “партійність” та “народність”. Художній твір можливо вважати “ідейним”, на думку ідеологів соцреалізму, якщо всі його складники підпорядковуються єдиній меті – розкриттю головної ідеї. Ідейності зазвичай протиставляли формалізм, який відстоював самодостатнє значення форми в художньому творі», – зазначає мистецтвознавець А. Підлипська (2023), пояснюючи негативне ставлення державно-партійних органів до пошуків нової форми в балетному театрі, що поступово призводило до втрачання хореографією власної мистецької специфіки (с. 346).

У межах соцреалістичного методу поширювався своєрідний канон балетної вистави, пов'язаний з орієнтуванням на драматичний театр, що мав назву «хореодрама» чи «драмбалет». Така вистава передбачала дотримання принципів реалізму зі специфічним соціалістичним забарвленням, що передусім мало прояв в ідеологічних аспектах, зокрема в возвеличенні соціалістичного устрою, політики комуністичної партії (партійність), дотриманні принципів класовості, народності. Провідну роль у таких виставах відігравали не засоби хореографічної виразності (танцювальні па), а акторська майстерність, вимоги до якої значно підвищилися, адже необхідно було демонструвати гранично реалістичні прояви



реальних почуттів та емоцій, а також пантоміма на підсилення акторської майстерності. Абстрактність та символічність хореографічного мистецтва вихолощувалися; необхідно було демонструвати конкретних персонажів у зрозумілих реалістичних обставинах, чому сприяла наявність літературного першоджерела за класичними канонами у переважній частині драмбалетів. Важливо, що балетний театр використовував доступні для розуміння «нових громадян» (пролетаріату) загальновідомі літературні твори, що мало реабілітаційну функцію для балету, виправдовуючи його збереження в новій соціокультурній реальності. Водночас такі вистави стали проявом реалізування вимоги щодо народності (близькість тематики та форми для «простих» людей, гранична матеріальність).

Аналізуючи процеси становлення хореодрами як жанру в канонах соцреалізму, А. Підлипська (2021) зазначає: «Було ухвалено розвиток балету по шляху інтерпретації сюжетів літературних творів. Домінування наративу призвело до непаритетних взаємин між музикою та хореографією, що частково руйнувало один із основних принципів хореографічного мистецтва – органічну взаємодію музики та хореографії. Первинність музики для хореографії надає можливість експериментування з формою, пошуку нових пластичних рішень. Але формотворчі експериментування не ухвалювалися радянською владою, в них вбачали західний буржуазний вплив, адже в Європі та Америці у 1930-х рр. потужно розвивалися системи модерн-танцю» (с. 240).

Першою виставою української національної тематики, де втілено риси соціалістичного реалізму, визнано балет «Пан Каньовський» (музика М. Вериківського, балетмейстери В. Литвиненко та В. Верховинець, Харків, 1931), що містить ознаки хореодрами. Тут реалізовано принцип народності (загальновідома народна дума про Бондарівну, зрозуміла й близька простим глядачам; рушійною силою у розгортанні драматургії виступає народ), ідейності (втілено ідеї класового протистояння та боротьби). Важливо, що попри культивування реалістичної акторської майстерності, інтереси особистості в хореодрамах підпорядковувалися інтересам суспільства; художня увага постановників була зосереджена на ролі народу, а не на унікальності пересічної людини.

Першою українською хореодрамою, де повною мірою реалізовано риси цього жанру, став балет «Лілея» К. Данькевича в постановці балетмейстера Г. Березової, втілений 1940 р. на київській сцені (Загайкевич, 1977, с. 113). В основі – відомі твори української літератури (поезії Т. Шевченка), реалістичність персонажів та розгортання сюжету в цілому, акцентування на класовій боротьбі. Попри дотримання соцреалістичних канонів, постановка увиразнила поетичну природу української національної балетної вистави, де синтезування класичного та українського народно-сценічного танцю привело до створення природної для балетів української тематики образної лексичної системи. Попри загальну тенденцію посилення акторської гри та превалювання пантоміми над хореографією, українські балетмейстери продовжували розвивати танцювальні засоби виразності.

Наукова новизна полягає в запровадженні методологічного підходу розгляду балетного театру Радянської України кінця 1920-х – 1930-х рр. крізь призму триєдності «академізм-модернізм-соцреалізм».

Висновки. Балетний театр Радянської України кінця 1920-х – 1930-х рр. можна розглядати крізь призму триєдності функціонування класичної балетної ви-



стави, проникнення елементів модерного мистецтва у хореографію (зокрема, студійне середовище), соцреалістичний канон. На жаль, інтенції модернізації тогочасної хореографічної культури України, що увиразнилися в переосмисленні балетів класичної спадщини («Лебедине озеро», М. Дисківський, Одеса), експериментальних постановках («Літаючий балет» Р. Баланотті, Київ), відкритті танцювальних студій модерного напрямку («Школа руху» Б. Ніжинської, Київ), не закріпилися, а зійшли нанівець в умовах упровадження соцреалістичного методу як моноідеологічного концепту радянського мистецтва.

Поступ українського балетного театру в цей період став своєрідним «стильовим нарощуванням»: до академічних форм балетної вистави додалися авангардистські прояви як увиразнення модерну, згодом відбулося згортання модерних тенденцій та впровадження соцреалістичного методу, що увиразнився в національних балетних виставах («Пан Каньовський» М. Вериківського-В. Литвиненка, В. Верховинця, Харків, 1931; «Лілея» К. Данькевича»-Г. Березової, Київ, 1940).

Серед перспективних напрямів дослідження – виявлення специфіки модерних проявів у перших експериментальних балетах 1920-х рр., поглиблення застосування запропонованої оптики для дослідження явищ хореографічної культури поза балетним театром та ін.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бойко, О. Д. (2002). *Історія України* (2-ге вид.). Академія.
- Веселовська, Г. (2010). *Український театральний авангард*. Фенікс.
- Данилюк, У. І. (2020). Балетні студії в Києві кінця 10-х – 20-х рр. XX ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 62–66.
- Загайкевич, М. (1978). *Драматургія балету*. Наукова думка.
- Підлипська, А. (2021). *Концептуально-сміслові поле балетної критики в Радянській Україні 1920–1930-х років* [Монографія]. Видавництво Ліра-К.
- Підлипська, А. (2023). Критика балету в Радянській Україні 1930-х років: вкорінення соцреалістичного догмату. В Л. П. Бойко (Ред.), *Культура і мистецтво XXI століття: полілог сучасної гуманітаристики* (с. 341–373). Видавничий центр КНУКіМ.
- Роготченко, О. (2007). *Соціалістичний реалізм і тоталітаризм*. Фенікс.
- Семенова, Н. М. (2019). *Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі XX – початку XXI століть* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківська державна академія культури].
- Станішевський, Ю. (2003). *Балетний театр України. 225 років історії* [Монографія]. Музична Україна.

REFERENCES

- Boiko, O. D. (2002). *Istoriia Ukrainy* [History of Ukraine] (2nd ed.). Akademiia [in Ukrainian].
- Danyliuk, U. I. (2020). Balletni studii v Kyievi kintsia 10-kh – 20-kh rr. XX st. [Ballet studios in Kyiv: The end of the 10s – 20s XX century]. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 2, 62–66 [in Ukrainian].



- Pidlypska, A. (2021). *Kontseptualno-smyslove pole baletnoi krytyky v Radianskii Ukraini 1920–1930-kh rokiv* [Conceptual and semantic field of ballet criticism in Soviet Ukraine in the 1920s and 1930s] [Monograph]. Publishing Lira-K [in Ukrainian].
- Pidlypska, A. (2023). Krytyka baletu v Radianskii Ukraini 1930-kh rokiv: vkorinennia sotsrealistichnoho dohmatu [Criticism of ballet in Soviet Ukraine in the 1930s: Rooting of the socialist realist dogma]. In L. P. Boiko (Ed.), *Kultura i mystetstvo XXI stolittia: poliloh suchasnoi humanitarystyky* [Culture and art of the XXI century: Polylogue of modern humanities] (pp. 341–373). KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- Rohotchenko, O. (2007). *Sotsialistychnyi realizm i totalitaryzm* [Socialist realism and totalitarianism]. Feniks [in Ukrainian].
- Semenova, N. M. (2019). *Natsionalna baletna vystava v ukrainskii khoreohrafichnii kulturi XX – pochatku XXI stolit* [National ballet performance in the Ukrainian choreographic culture of the twentieth and early twenty-first centuries] [PhD Dissertation, Kharkiv State Academy of Culture] [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2003). *Baletnyi teatr Ukrainy. 225 rokiv istorii* [Ballet theater of Ukraine. 225 years of history] [Monograph]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Veselovska, H. (2010). *Ukrainskyi teatralnyi avanhard* [Ukrainian theatrical avant-garde]. Feniks [in Ukrainian].
- Zahaikevych, M. (1978). *Dramaturhiia baletu* [Dramaturgy of ballet]. Naukova dumka [in Ukrainian].



УДК 793.33(091)

DOI: 10.31866/2616-7646.7.1.2024.307004

БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ КВІКСТЕП: СТАНДАРТИЗАЦІЯ ТА ПОДАЛЬШИЙ РОЗВИТОК

QUICKSTEP BALLROOM DANCE: STANDARDIZATION AND FURTHER DEVELOPMENT

Кеба Мирослав Євгенович,доцент, заслужений працівник
культури України,Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,<https://orcid.org/0000-0003-4468-0944>,
keba.kiev@ukr.net**Myroslav Keba,**Associate Professor, Merited Culture
Worker of Ukraine,Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,<https://orcid.org/0000-0003-4468-0944>,
keba.kiev@ukr.net

Анотація

Мета статті – виявити особливості становлення танцю *квікстеп* як одного зі стандартизованих танців європейської програми міжнародного стилю спортивного бального танцю. **Методологія.** Застосовано історичний метод, що посприяв дослідженню зародження та розвитку танцю *квікстеп*; типологічний метод, завдяки якому виявлено особливості його формування як конкурсного бального танцю; метод художньо-стилістичного та мистецтвознавчого аналізу з метою виявлення характерних стилістичних ознак, особливостей техніки виконання та специфіки еволюції стандартизованих кроків та фігур *квікстепу*; метод теоретичного аналізу та узагальнення. **Наукова новизна.** Проаналізовано еволюцію танцю *квікстеп* в аспекті пришвидшення темпу та ускладнення лексики як процес формування конкурсного бального танцю міжнародного стилю. **Висновки.** Легкий і рухливий танець *квікстеп*, стандартизований провідними британськими танцівниками, членами Імперського товариства вчителів танцю (Imperial Society of Teachers of Dancing) та Офіційної Ради бальних танців (Official Board of Ballroom Dance), протягом майже ста років є одним із найпопулярніших бальних танців у світі. Запозичення окремих елементів і фігур таких танців, як *швидкий фокстрот*, *чарльстон*, *блек бот та пібоді* з подальшим креативним адаптуван-

Abstract

The purpose of the article is to identify the peculiarities of quickstep dance formation as one of the standardised dances within the European programme of the international style of sports ballroom dance. **Methodology.** The historical method was used, which contributed to the study of the origin and development of quickstep dance; the typological method, which revealed the peculiarities of its formation as a competitive ballroom dance; the methods of artistic, stylistic and art historical analysis to identify the characteristic stylistic features, peculiarities of the technique and specifics of the evolution of quickstep standardised steps and figures; the method of theoretical analysis and generalisation. **Scientific novelty.** The article analyses the evolution of quickstep dance in terms of speeding up the tempo and complicating the vocabulary as a process of forming an international competitive ballroom dance. **Conclusions.** The light and agile quickstep dance, standardised by leading British dancers, members of the Imperial Society of Teachers of Dancing and the Official Board of Ballroom Dance, has been one of the most popular ballroom dances in the world for almost a hundred years. The borrowing of certain elements and figures of such dances as the quick foxtrot, Charleston, Black Boot and Peabody, followed by creative adaptation in the process of creating a standardised quickstep by leading professional dance couples (Frank Ford



ням у процесі створення стандартизованого *квікстепу* провідними професійними танцювальними парами (Френк Форд та Моллі Спейн А. дМіллер та Ф. Хейлор), посприяло створенню унікальної хореографії танцю. Перспективи подальших досліджень *квікстепу* пов'язані з розвитком інформаційно-комунікаційних технологій та активним поширенням спортивного бального танцю в цифровому контенті. Зокрема, доцільним вбачаємо розглянути *квікстеп* у контексті формування нової технічної, соціокультурної й танцювальної естетики.

Ключові слова:

бальний танець; квікстеп; стандартизація бального танцю; танцювальні кроки; танець; хореографія.

and Molly Spayne, A. dMiller and F. Haylor), contributed to the creation of a unique dance choreography. Prospects for further research on Quickstep are related to the development of information and communication technologies and the active spread of ballroom dance in digital content. In particular, it is advisable to consider quickstep in the context of forming new technical, socio-cultural and dance aesthetics.

Keywords:

ballroom dance; quickstep; ballroom dance standardisation; dance steps; dance; choreography.

Актуальність теми дослідження. Зважаючи на підвищену увагу до спортивного бального танцю в сучасному соціокультурному просторі, вважаємо актуальним дослідження теми, яка присвячена одному з п'яти танців європейської програми міжнародного стилю спортивного бального танцю – *квікстепу*. Екскурс в його історію дозволяє простежити витоки, проаналізувати особливості становлення та тенденції розвитку, що вплинули на практику його виконання в сучасних змаганнях зі спортивного бального танцю. Також важливим для теорії бальної хореографії є дослідження танцю *квікстеп* з позицій сучасного мистецтвознавства.

Аналіз останніх досліджень. Історіографічний аналіз наукової літератури, присвяченої висвітленню різноманітних аспектів бального танцю, інтерес до якого серед українських учених відчутно зріс через масштабну популяризацію спортивного бального танцю в перші десятиліття ХХІ ст., дозволяє констатувати відсутність самостійних наукових праць, присвячених дослідженню *квікстепу*. Незважаючи на те, що танець згадується в більшості публікацій з питань історичного розвитку спортивного бального танцю (Тракалюк, 2014), проведення різноманітних конкурсів бальних танців та міжнародних змагань (Богданова, 2013; Вакуленко, 2018), техніко-технічних особливостей виконання та викладання танців міжнародного стилю бального танцю на сучасному етапі (Павлюк, 2019), що представлені у вітчизняному науковому дискурсі, наведені в них матеріали не дозволяють сформулювати цілісне уявлення про особливості появи *квікстепу*, його становлення як одного з п'яти танців європейської програми бальних танців та простежити особливості еволюції в сучасному соціокультурному просторі.

Мета статті – виявити особливості становлення танцю *квікстеп* як одного з танців європейської програми міжнародного стилю спортивного бального танцю.

Виклад основного матеріалу. Один із провідних теоретиків і практиків бального танцю В. Сільвестр наголошував на тому, що бальний танець – це «... не відірване від світу заняття, а жива істота, на яку впливають події і яке над-



звичайно чутливе до того, що відбувається довкола. Зміна моди, війна, зростання інтересу до певної іноземної країни, поп-музика, розширення можливостей для подорожей, соціальні потрясіння, популярність кіно- чи телевізійної музики – усе це мало наслідки для танцювальної сцени» (Silvester, 1990, р. 17). Таким чином, бальний танець історично є відображенням безлічі різноманітних гострих соціальних та культурних питань і водночас – складником соціальних змін та національного уявлення.

На початку 1920-х рр. розпочав формуватися новий популярний танцювальний жанр – бальні танці, що домінували в бальних залах, відвідувачами яких були представники всіх соціальних класів, на всіх частинах Британських островів, аж до закінчення Другої світової війни. До того ж у міжвоєнні роки бальні танці, зокрема *фокстрот*, *уанстеп*, *танго*, *повільний вальс* і, зрештою, *квікстен*, були стандартизовані британськими професійними виконавцями танцю, що призвело до створення англійського стилю бальних танців.

На думку закордонних дослідників, танець *квікстен* свого часу кинув виклик фокстроту з точки зору популярності серед публіки, що, можливо, пояснюється тим, що «... він фактично був альтернативною формою останнього» (Abra, 2009, р. 72).

У Словнику Меріам Вебстер *квікстен* визначено як «... жвава маршова мелодія у швидкому темпі, яка зазвичай супроводжує марш» (Merriam-Webster, n.d.).

Танець *квікстен* відомий як марш, що став популярним приблизно в 1850 р. Зазвичай його виконували на всіляких урочистих заходах – для вшанування президентів, військових, полків, героїв, а також як тип пропагандистської музики.

У 1920-ті рр. з'явилися різноманітні нові танці, і вплив американських танців, зокрема *чарльстону*, досяг британських берегів. Англійське танцювальне товариство взяло на себе зобов'язання на основі елементів футворку швидкого *форстроту* (Fast Foxtrot), «буйного духу» *чарльстону* (Charleston), а також *уанстепу* (The One Step), *нібоді* (The Peabody), *блек ботом* (Black Bottom) створити абсолютно новий танець – *квікстен* (Quickstep), стандартизувавши його кроки та фігури в 1927 р. Оригінальний бальний *квікстен* (Ballroom Quickstep) спочатку був відомий як швидкий *фокстрот* (Fast Foxtrot), однак, коли швидкий *фокстрот* був уповільнений у темпі музики, швидша версія стала відомою як швидкий *тайм-фокстрот* («Quick-Time-Foxtrot») або просто *квікстен* (Quickstep). Розглянемо історію створення *квікстепу*.

Поява *квікстепу* є прикладом того, яку важливу роль відіграли танцювальні групи та танцювальна музика в еволюції популярних танців у міжвоєнній Британії (Abra, 2009, р. 72). Піднесення джазу та трансформація популярної музики були важливим чинником розвитку бальних танців (Nott, 2002, р. 56). Одна з провідних тогочасних співачок і танцівниць Етель Леві констатувала, що в 1924 р.: «... джазова музика... відповідальна за нинішній бум танців... Саме джазова музика породила фокстрот, а фокстрот, як вам скаже кожен танцівник, це танець, який зробив танці загалом такою неймовірною популярною розвагою» (Levey, 1924).

Але потреба в танцях у супроводі нових музичних форм не була єдиною причиною, через яку музика формувала танець, оскільки гурти, які виконували музику для танців, також справляли значний вплив на стиль тогочасного танцю й на те, як танцівники рухалися на паркеті. Саме цей тип музичного впливу привів до появи *квікстепу* (Abra, 2009, р. 72).



У середині 1920-х рр. вчителі танцю, професіональні танцівники та аматори почали помічати, а в багатьох випадках і засуджувати той факт, що музичні колективи, які супроводжували танці, грають *фокстрот* у набагато швидшому темпі, ніж раніше. Як зазначила газета «Дейлі експрес» (Daily Express), «... фокстроти швидшають. Майже в кожному великому танцювальному залі, де зірковий танцювальний гурт створює музику, ви одразу ж це помічаєте. Три роки тому швидкість фокстроту була близько 46 тактів на хвилину. Зараз вона наближається до 54, а іноді досягає 58» (Chalmers, 1926, р. 8). Як у спеціалізованій танцювальній, так і в популярній пресі було наведено низку можливих пояснень швидших темпів. Загальноприйнята думка полягала в тому, що велика кількість американських гуртів, які працюють у Великобританії, була основною причиною, оскільки музика *фокстроту* зазвичай гралася швидше в Сполучених Штатах Америки. Інша теорія полягала в тому, що «... тепер композитори пишуть фокстротні пісні у швидшому ритмі, а гурти просто йдуть за музикою» (Abra, 2009, р. 73). Існувало також припущення, що гурти взагалі не формували розвиток швидких танців, а радше навпаки – бальні зали, як правило, були настільки переповнені, що танцівники змушені були робити коротші кроки під час виконання *фокстроту*, а оркестри просто намагалися йти в ногу з людьми на паркеті.

Кореспондент «Дейлі експрес» Патрік Чалмерс також припустив, що танцівники сприймають і, можливо, сприяють зміні темпу, тому що вони відчайдушно намагаються урізноманітнити свій *фокстрот* (Chalmers, 1926, р. 8). Члени Імперського товариства вчителів танцю та Комітету Офіційної ради бальних танців – Ж. Бредлі, Г. Кон, Р. Пелер, А. Роскоу, М. Сіммонс, І. Таймгейт-Сміт, Ф. Барлоу, Г. Блудворд, С. Касані, Е. Коуен, Х. В. Девіс, М. Грінвел, Ф. Леслі, А. Міллер, А. Мур, М. П'єр (Цурхер-Марголе), Д. Рамсей, В. Сільвестр, М. Стюарт, М. С. Тейлор, Ф. Річардсон (голова правління) (Mayer, 2013), які брали активну участь у формуванні та стандартизації бальних танців англійського стилю, почали вивчати проблему швидкого *фокстроту* наприкінці 1924 р. У жовтні того ж року Ф. Річардсон і журнал «Dancing Times» скликали вечірку «Dancer's Circle» в готелі Сесіл у Лондоні, під час якої було вирішено, що повільнішу та швидшу версії *фокстроту* слід розглядати як два різні танці. Дослідники припускають, що на цій зустрічі вперше назва «*квікстен*», запропонована Флоренс Перселл, з'явилася як можливе найменування для швидшого танцю ("The Quick-Step", 1924, р. 143). Проте ця назва не увійшла в загальне користування ще протягом кількох років; натомість цей танець називали *квік-тайм фокстрот*, а також деякий час він був відомий як *квік-тайм фокстрот і чарльстон*.

Слід зазначити, що новий танець отримав подальше офіційне схвалення в 1927 р., коли *квік-тайм фокстрот і чарльстон* замінив *уанстен* як змагальний танець на щорічному Чемпіонаті зі спортивних танців Star Dance. Дослідники стверджують, що вперше версію парного танцю Quick Time Foxtrot and Charleston виконанала танцювальна пара Френк Форд та Моллі Спейн на змаганнях Star Championships у 1927 р.; танцівники також змінили стилістику футворку, уникнувши властивих *чарльстону* рухів колінами (Abra, 2009).

У 1929 р. танець вже під назвою *квікстен* було включено як один із чотирьох стандартних танців англійського стилю в обговореннях на Великій конференції та офіційно затверджено в наступному звіті Офіційної ради бальних танців.



Це символізувало визнання *квікстену* в британському каноні бальних танців, але, мабуть, ще більш значущим було захоплення публіки цим танцем. У кінці 1930-х років *квікстен* став найпопулярнішим національним танцем, випередивши фокстрот

Три характерні танцювальні фігури *квікстену* – це шаце (*chassés*), де стопи зведені разом, чверть повороту (*quarter turns*) та крок-замок (*lock step*) (Silvester, 1990, р. 126). Варто зауважити, що незважаючи на стандартизацію, *квікстен* продовжував розвиватися. Так, наприклад, танцювальна пара А. дМіллер та Ф. Хейлор винайшла новий рух відомий як «*Millar Cross*» (згодом – Крос-свівл (*Cross Swivel*) – невеликий поворот ліворуч, під час виконання якого нога танцівника перетинає загальну лінію руху.

Після короткого захоплення чарльстоном та в процесі розвитку *квікстену* британські бальні танці вступили в спокійніший період еволюції. З появою звуку в кіно популярні танці відчули конкуренцію, а початок Великої депресії пом'якшив дикий дух божевільних танців 1920-х років. Бальні танці залишалися одним із найпоширеніших видів дозвілля в Великобританії. Водночас Велика конференція встановила чотири стандартні танці, що залишилися основними в 1930-х рр., та їхні основні кроки.

Цілком логічно, що процес стандартизації вплинув не лише на танцювальні рухи та техніку їхнього виконання, але й на музичний супровід кожного конкретного танцю. Так, під час Великої конференції в 1929 р. було стандартизовано танцювальну музику та її темпи (Richardson, 1946, р. 81). Для *квікстену* затвердили єдину швидкість – 54–56 тактів на хвилину.

На початку XXI ст. *квікстен* став надзвичайно популярним завдяки таким британським телешоу, як *Strictly Come Dancing* (українська версія – «Танці з зірками») та *So You Think You Can Dance?* (українська версія – «Танцюють всі»). *Квікстену* притаманні швидкі, жваві кроки під швидку музику.

Зазначимо, що швидкість роботи ніг є однією з визначальних характеристик *квікстену*, але цей танець має й інші унікальні риси, які відрізняють його від інших. Так, зокрема, особливістю *квікстену* є невеликі стрибки, які танцівники роблять, щоб рухатися танцювальним майданчиком.

У 20-ті рр. XX ст. *квікстен* розвивався під звуки джазової музики, проте на сучасному етапі цей танець виконують під будь-який музичний супровід із ритмом 4/4. Сучасний *квікстен* також може включати музику з розділеними ударами, з «і» між ударами. Це дозволяє зробити додатковий крок. Рух танцю *квікстен* швидкий і потужно плавний, пересипаний синкопами.

У танцювальному русі *квікстену* іноді можна побачити сліди впливу *чарльстону*, *блек боту* та *нібоді*. Сучасний *квікстен* має небагато спільного з танцем *Quick Time Foxtrot and Charleston*, відрізняючись від попередніх версій. Типовими для танцю є закриті положення, основний крок у майже біговому темпі зі стрибками, схрещуванням ніг, ударами ніг та ін. Основними фігурами *Quarter turn to right*, *Natural turn*, *Natural turn with hesitation*, *Natural pivot turn*, *Natural spin turn*, *Progressive chassé*, *Chassé reverse turn*, *Forward lock*, *Heel pivot (quarter turn to left)* – *Pre-bronze*; *Quick open reverse*; *Fishtail*; *Running right turn*; *Four quick run*; *V6*; *Closed telemark* – *Silver*; *Cross swivel*; *Six quick run*; *Rumba cross*; *Tipsy to right*; *Tipsy to left*; *Hover corté* – *Gold*.



Наукова новизна. Проаналізовано еволюцію танцю *квікстен* в аспекті пришвидшення темпу та ускладнення лексики як процес формування конкурсного бального танцю міжнародного стилю.

Висновки. Легкий і рухливий танець *квікстен*, стандартизований провідними британськими танцівниками, членами Імперського товариства вчителів танцю (Imperial Society of Teachers of Dancing) та Офіційної Ради бальних танців (Official Board of Ballroom Dance), протягом майже ста років є одним із найпопулярніших бальних танців у світі. Запозичення окремих елементів і фігур швидкого *фокс-тrotу*, *чарльстону*, *блек боту та пібоді* з подальшим креативним адаптуванням у процесі створення стандартизованого *квікстену* провідними професійними танцювальними парами (Френк Форд та Моллі Спейн А. дМіллер та Ф. Хейлор) посприяло формуванню унікальної хореографії танцю.

Перспективи подальших досліджень *квікстену* пов'язані з розвитком інформаційно-комунікаційних технологій та активним поширенням спортивного бального танцю в цифровому контенті. Зокрема, доцільним вбачаємо розглянути *квікстен* у контексті формування нової технічної, соціокультурної й танцювальної естетики.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Богданова, М. В. (2013). *Конкурсний бальний танець у контексті хореографічного мистецтва XX – початку XXI ст.* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Вакуленко, О. (2018). Традиції та новації Blackpool Dance Festival: історична ретроспектива. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 39, 112–120. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153669>
- Павлюк, Т. (2019). Специфіка сучасного спортивного бального танцю в Західній Європі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Мистецтвознавство*, 30, 170–174. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.207>
- Тракалюк, Т. (2014). Становление и развитие спортивного танца в мире. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 15: Науково-педагогічні проблеми фізичної культури (фізична культура і спорт)*, 9(50), 144–149.
- Abra, A. J. (2009). *On with the dance: Nation, culture, and popular dancing in Britain, 1918–1945* [PhD Dissertation, University of Michigan]. University of Michigan Library. <https://bit.ly/4cDFogR>
- Chalmers, P. (1926, February 15). Quicker Foxtrots. *Daily Express*, 8.
- Levey, E. (1924, November 8). Has our music improved? *Popular Music and Dancing Weekly*, 47.
- Mayer, B. (2013, June 10). *The British Dance Council (BDC) story*. Dance Archives. <https://archives.dance/2013/06/the-british-dance-council-bdc-story/>
- Merriam-Webster. (n.d.). Quickstep. In *Merriam-Webster.com Dictionary*. Retrieved January 7, 2024, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/quickstep>
- Nott, J. J. (2002). *Music for the people: Popular music and dance in interwar Britain*. Oxford University Press.
- Richardson, Ph. J. S. (1946). *A history of English ballroom dancing: The story of the development of the modern English style*. Herbert Jenkins.
- Silvester, V. (1990). *Modern ballroom dancing*. Stanley Paul.
- The Quick-Step. (1924, November). *Dancing Times*, 143.



REFERENCES

- Abra, A. J. (2009). *On with the dance: Nation, culture, and popular dancing in Britain, 1918–1945* [PhD Dissertation, University of Michigan]. University of Michigan Library. <https://bit.ly/4cDFOgR> [in English].
- Bohdanova, M. V. (2013). *Konkursnyi balnyi tanets u konteksti khoreorafichnoho mystetstva XX – pochatku XXI st.* [Competition ballroom dance in the context of choreographic art of the 20th – early 21st centuries] [PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Chalmers, P. (1926, February 15). Quicker Foxtrots. *Daily Express*, 8 [in English].
- Levey, E. (1924, November 8). Has our music improved? *Popular Music and Dancing Weekly*, 47 [in English].
- Mayer, B. (2013, June 10). *The British Dance Council (BDC) story*. Dance Archives. <https://archives.dance/2013/06/the-british-dance-council-bdc-story/> [in English].
- Merriam-Webster. (n.d.). Quickstep. In *Merriam-Webster.com Dictionary*. Retrieved January 7, 2024, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/quickstep> [in English].
- Nott, J. J. (2002). *Music for the people: Popular music and dance in interwar Britain*. Oxford University Press [in English].
- Pavliuk, T. (2019). Spetsyfika suchasnoho sportyvnoho balnoho tantsiu v Zakhidnii Yevropi [Specificity of modern sports ball dance in Western Europe]. *Ukrainian Culture: The Past, Modern, Ways of Development. Branch: Art Criticism*, 30, 170–174. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.207> [in Ukrainian].
- Richardson, Ph. J. S. (1946). *A history of English ballroom dancing: The story of the development of the modern English style*. Herbert Jenkins [in English].
- Silvester, V. (1990). *Modern ballroom dancing*. Stanley Paul [in English].
- The Quick-Step. (1924, November). *Dancing Times*, 143 [in English].
- Trakalyuk, T. (2014). Stanovlenie i razvitie sportivnogo tantsa v mire [Becoming and development of sport dance is in the world]. *Scientific Journal of the National Pedagogical Dragomanov University. Series 15: Scientific and Pedagogical Problems of Physical Culture (Physical Culture and Sports)*, 9(50), 144–149 [in Russian].
- Vakulenko, O. (2018). Tradytzii ta novatsii Blackpool Dance Festival: istorychna retrospektyva [Traditions and innovations of the Blackpool Dance Festival: Historical retrospective]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 39, 112–120. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153669> [in Ukrainian].

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ
ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА
СУЧАСНОСТІ**

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





УДК 792.82:[792.028.4:7.046](430)
DOI: 10.31866/2616-7646.7.1.2024.307007

**БАЛЕТ «ЖІЗЕЛЬ»:
ПОВЕРНЕННЯ НА
БАТЬКІВЩИНУ
ТА НОВІ ВИКЛИКИ
(ЛЕГЕНДА ПРО ВІЛІС НА
СУЧАСНІЙ СЦЕНІ НІМЕЧЧИНИ)**

**BALLET GISELLE:
RETURN TO HOMETLAND
AND NEW CHALLENGES
(THE LEGEND OF THE WILLIS
ON THE MODERN GERMAN
STAGE)**

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

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

Анотація

Мета статті – порівняти та узагальнити найбільш характерні трансформації легенди про віліс у балеті «Жізель» на теренах хореографічного мистецтва Німеччини ХХ–ХХІ ст. та знайти наукові підтвердження супутніх змін у розвитку балетного мистецтва, його життєздатності окремо від оперного жанру та сформулювати особливості сценічного втілення. **Методологія** заснована на компаративному аналізі й застосуванні історичного методу з оцінюванням внеску кожного з постановників та допоміжних авторів нових версій балету в нових культурних реаліях. **Наукова новизна** полягає в оригінальності наукової постановки проблеми на тлі відсутності комплексних робіт подібної тематики. **Висновки** свідчать про те, що втрата романтичного світобачення та перевага практичного розгляду морально-етичних проблем наклали свій відбиток на сприйняття сучасниками легенд та вірувань й розвернули його в бік демонології та окультизму (наприклад, Карл Альфред Шрайнер у Мюнхенському Гертнерплацтеатрі асоціативно згадує сьгодні ці теми). Такі вистави зазвичай не вирізняються сюжетним драматизмом, а роблять акцент лише на екзистенціальній провіні персонажів та значно відходять від романтичних традицій. Подекуди мис-

Abstract

The purpose of the article is to compare and summarise the most characteristic transformations of the legend of Wilis in the ballet Giselle in the choreographic art of Germany in the twentieth and twenty-first centuries, to find scientific evidence of the accompanying changes in the development of ballet art, its viability apart from the opera genre, and to formulate the peculiarities of its stage embodiment. **The research methodology** is based on comparative analysis and the application of the historical method to assess the contribution of each of the choreographers and supporting authors of new versions of the ballet in new cultural realities. **The scientific novelty** lies in the originality of the scientific formulation of the problem against the background of the lack of comprehensive works on this topic. **Conclusions.** The findings show that the loss of the romantic worldview and the predominance of practical consideration of moral and ethical problems left their mark on the perception of legends and beliefs by contemporaries and turned it towards demonology and the occult (for example, Karl Alfred Schreiner in the Munich Gärtnerplatztheater associatively mentions these topics today). Such performances are usually not characterised by plot drama, but focus only on the existential guilt of the characters and depart significantly from



тецькі твори мають сьогодні орієнтацію на спотворені уявлення про гендерні відносини, підкріплені толерантними законами держави. Балетмейстер аргентинського походження Деміс Вольпі відійшов далеко від сюжету та романтичних традицій виконаного твору, поставивши історію нездійсненого кохання двох жінок – Жізель та Батільди – в Дюссельдорфі. Зрозуміло, що такі сценічні ракурси значно звужують аудиторію балету, що є властивим сучасному європейському суспільству. У Німеччині існує інша, більш поміркована версія П. Райта, яка враховує нові естетичні та театральні тенденції, рівень розвитку балетної техніки й насамперед ідейно-художній зміст романтичної легенди.

Ключові слова:

хореографічна культура Німеччини; романтизм в європейському балеті; Г. Гейне та міфологія; перша постановка «Жізель»; нові інтерпретації легенди про віліс; гендерні виклики сьогодення.

the Romantic tradition. In some places, artistic works today are oriented towards distorted ideas about gender relations, supported by tolerant state laws. The Argentine-born choreographer Demis Volpi has moved far away from the plot and romantic traditions of the work in question, staging the story of the unfulfilled love of two women, Giselle and Batilde, in Düsseldorf. It is clear that such stage angles significantly narrow the audience of the ballet, which is typical of contemporary European society. In Germany, there is another, more moderate version of P. Wright's ballet that takes into account new aesthetic and theatrical trends, the level of development of ballet technique and, above all, the ideological and artistic content of the romantic legend.

Keywords:

German choreographic culture; romanticism in European ballet; Heine and mythology; the first production of Giselle; new interpretations of the legend of Wilis; gender challenges of our time.

Актуальність теми дослідження. Звернення до балетів класичної спадщини, до яких належить і балет «Жізель», є важливим не лише в аспекті відтворення поступу балетного театру, а й виявлення мистецької цінності втілень цього твору у світі, зокрема в Німеччині ХХ – початку ХХІ ст.

Аналіз останніх досліджень. Сьогодні дослідники недостатньо відобразили в науковій царині проблеми сучасного сценічного втілення романтичної балетної спадщини. Отже, доводиться звертатися до фундаментальних досліджень минулого. Саме вони дозволяють уточнити позиції для подальших аналітичних дискурсів та порівнянь. Зокрема, Серж Лифар у книзі «Жізель. Апофеоз романтичного балету» так характеризує хореографію Ж. Перро: «Балетмейстер у власному хореографічному словнику використовує академічні заповіді, але не боїться збагачувати їх новими елементами, які черпає або зі свого натхнення, самобутнього і всебічного, або зі своїх спогадів про цирк. У той час, коли використання кордебалету було лише зародковим, коли Ф. Тальоні задовольнявся тим, що розташовував композиції своїх танцівників перпендикулярно до рампи та обрамляв солістів, де Ж. Мазільє вдалося лише представити збентежену масу, Ж. Перро створював справжній хореографічний контрапункт. Його кордебалет, розділений на однорідні групи й ідеально збалансований, бере участь у дії за чітко наміченим планом, розсіюється перегрупується, слугуючи тлом для па-де-де солістів» (Lifar, 1942, p. 38).

Сучасна дослідниця Маріан Елізабет Сміт (Smith, 2000), зосереджуючись на аналізі «Жізель» в Паризькій опері, підкріплює ці враження та доводить, що жести



балетних виконавців уже були певним чином «закодовані» в музичній мові, яку композитори використовували в опері та балеті тоді, коли оперний жанр був визначальним у музичному мистецтві середини XIX ст.. Тож наявним є позитивний вплив опери на розвиток оповідальності в хореографічних творах і зміну функції дивертисментних форм.

Так, у першому акті «Жізель» «... відчувається вплив сюжетного балету-пантоміми, майже так само складний, як і в сюжетах опер того часу. Це розкриває ще одну вирішальну точку перетину між балетом і оперою для передачі глядачам складних балетних історій, що вимагають координації музики з вербальними рядками монологів та діалогів, які вона містить. Таким чином, мова була начебто прихована під поверхнею балету-пантоміми, що пояснюється новими вимогами правдоподібності в хореографічній виставі. Друга дія «Жізель» була більш абстрагованою, бо приховувала деякі наративні особливості сюжету, але робила балет привабливішим завдяки притаманним романтизму фантастичним сценам» (Smith, 2000, p. 165).

Саме бажання зобразити примарних істот-ельфів, що ширяли б на сцені, немов у вільному просторі, спонукало хореографів у XIX ст. підняти балерину на пальці за допомогою пуантів. На відміну від інших надприродних істот (наприклад, у «Сильфіді»), віліси замишляли лиходійства, бо жадали помсти колишнім коханим за зраду. Цю агресивну вдачу підлеглих провокує в балеті Адана очільниця віліс Мірта. Чутлива Жізель має стати однією з таких віліс, але її щире кохання до зарученого з іншою Альбрехта рятує його від загибелі.

«Жізель» – не єдиний сценічний твір, що використовує цей сюжет. Така сама розв'язка відбувається, наприклад, у першій опері Дж. Пуччіні «Віліси», проте головного героя зваблює не звичайна жінка, а фантастична істота. У давньогрецькій міфології є сюжети та образи, що перетинаються з мотивами колективної помсти вже в новітній історії людства, але вочевидь мають діонісійські джерела. Вони, зокрема, зафіксовані в образотворчому мистецтві (фреска «Пенфей, розшматований вакханками» у Помпеях та образи в драматургічних творах Феспіда, Евріпіда, Есхіла тощо). Не дивно, що сьогодні деякі балетмейстери (наприклад, Карл Альфред Шрайнер у Мюнхенському Гертнерплацтеатрі) асоціативно згадують ці теми).

Мета статті – порівняти та узагальнити найбільш характерні трансформації легенди про віліс у балеті «Жізель» на теренах хореографічного мистецтва Німеччини XX–XXI ст. та знайти наукові підтвердження супутніх змін у розвитку балетного мистецтва, його життєздатності окремо від оперного жанру та сформулювати особливості сценічного втілення.

Виклад основного матеріалу. Сюжет балету «Жізель» композитора Адольфа Адана (в іншій транскрипції – Адама) сходить до тексту німецького романтика Генріха Гейне (Heine, 1853), який переповів південнослов'янську легенду про нічних духів – віліс. Таку назву отримали в міфології, а згодом і в літературі, наречені, які померли до весілля від зрадженого кохання. Проте ці примари зберегли бажання танцювати, яке не були спроможні задовольнити за життя. За повір'ям, опівночі на цвинтарі вони примушують танцювати з ними будь-якого молодика, доки той не впаде мертвий. Гейне дав зрозуміти читачеві перспективу продовження легенди в інших жанрових рішеннях, зокрема балетному, коли писав: «... люди, коли бачили, як гинуть квітучі наречені, ніколи не могли переконати себе, що молодість і кра-



са так раптово повністю піддалися чорній погибелі, і легко виникала віра, що наречена ще шукає тих радощів, яких вона була позбавлена після смерті...» (Heine, 1853).

У 1841 р. текст Генріха Гейне «Елементарні духи» наштовхнув французького письменника Теофіля Готье на ідею зробити з цього матеріалу балет. Значимо, що приналежність до німецького варіанту залишилася в іменах головних героїв – Гізели та Альбрехта, які з часом дещо трансформувалися на театральній афіші. Попри німецькі джерела балет «Жізель» подекуди вважають позбавленим сильних національних чи етнічних характеристик (музичних і хореографічних), які можна знайти, скажімо, у «Дон Кіхоті» Л. Мінкуса. Але в 1841 р. Адан все ж забезпечив відповідну музику, написавши три вальси (два для головних героїв і третій для віліс). Зауважимо, що вальс був тоді танцем, який асоціювався з німецькомовними країнами.

Жан Кораллі та Жюль Перро створили хореографію оригінальної версії балету «Жізель». Ж. Перро і перша виконавиця Жізели Карлотта Грізі (рис. 1) були закохані, тож захоплений танцівницею балетмейстер саме для неї розробив танці та пантоміму, проте в жодному офіційному виданні згадки про це не було. Прем'єра не просто мала успіх, а визначила напрям розвитку балету, його життєздатність окремо від оперного жанру та низку особливостей у сценічному втіленні.

80-річний британський постановник Пітер Райт у 1974 р. так коментував перед прем'єрою в Мюнхені необхідність відновлення балету, який уже давно втратив драматичний вплив: «Коли я вперше побачив “Жізель” у Лондоні 1945 р., то був не дуже вражений, особливо тим, якими невиразними були його герої» (*Bayerisches staatsballett*, n.d., p. 38). Значно раніше, коли Райт був балетмейстером у Штутгарті, тодішній керівник балетної трупи Джон Кранко спонукав його переробити «Жізель», бо стара постановка дійсно була застарілою та вже не вражала як визнаний колись шедевр. Це було помітно й у змінах, які були в балетному театрі СРСР після 1945 р., коли відновили версію вистави, що походила від постановки, яку втілювали у Російській імперії балетмейстер французького походження Маріус Петіпа.

«Важливо, – наполягав Пітер Райт, – розповісти історію правдоподібно, з чітко промальованими стосунками, а не імітувати смерть героїні від “розбитого серця”. Абсолютно необхідно в драматичному розвитку балету, щоб головна героїня отримала більш очевидний для сценічного ефекту удар долі. Саме так відбувається в інтерпретації Райта в Баварській опері. Жізель не просто несвідомо грає зі зброєю Альбрехта, а використовує її для самогубства, не усвідомлюючи в стані афекту, що це страшний гріх. І це далі підтверджує версія англійського постановника, бо він підкреслює колізію, зазвичай не помітну, – героїню ховають в неосвяченій землі в далекому лісі, а не на селянському кладовищі» (*Bayerisches staatsballett*, n.d., p. 39).

Пітер Райт поставив «Жізель» для мюнхенської трупи в 1974 р., наслідуючи класичні традиції Петіпа, Кораллі та Перро. Він адаптував хореографію, виходячи з оновленої в наш час техніки класичного танцю та надаючи йому перевагу у співвідношенні з пантомімою. У такому розумінні цей балет-пантоміма більш ніж за 180 років з дня створення докорінно змінився, бо навіть рівновага в використанні пантоміми та танцю почала за нових естетичних умов сприйматися як статика, а не як данина класичним традиціям. В результаті «Жізель» Райта, з одного боку, відповідала казково-міфологічному духові романтизму, а з іншого – слушно ви-



сувала наперед акторську майстерність та непоказову віртуозність танцівників класичного балету (рис. 2).



*Рис. 1. Гравюра з зображенням К. Грізі у ролі головної героїні
Джерело: (Chronicle, 2010)*



Рис. 2. Фото балету «Жізель» у постановці П. Райта (Мюнхен, 1974)
Джерело: (Bayerische Staatsoper, n.d.)

Сценічна версія Карла Альфреда Шрайнера в Мюнхенському Гертнерплацтеатрі (2022) спирається вже на інший твір Гейне (Heine, 1853) – «Боги у вигнанні», написаний у змішаному жанрі, де більше іронічної особистої вигадки, ніж легенди в традиційному розумінні. Гейне розмірковує про демонічні перетворення, яким піддалися греко-римські божества, коли християнство починало панувати у світі, але нерідко зіштовхувалося з окультними забобонами.

У новому лібрето балету постановниці й драматургиня Федора Весселер пов'язує три архаїчні діонісійські мотиви, створюючи рушійно-дійове поле сценічної напруги – вино, полювання та примарний ліс. Не випадково за початковим лібрето граф Альбрехт видає себе за виноградаря Лойда, а відгомін сцен полювання в лісі й віддалене місце поховання Жізелі теж органічно входять до сюжетного перебігу подій.

Шрайнер частково відмовляється від сюжетної структури, але підкреслює позачасовість легенди, яка підживлюється силою міфу. Він небезпідставно вважає, що класові відмінності (дівчина закохується в принца, який не може одружитися з нею) для сучасного глядача більше не мають значення. Але водночас майже кожен відчув ревності або навіть відчай через зраду коханої людини (Gärtnerplatztheater, n.d.) (рис. 3).

Вирішальне значення має тут музика Адана, яку музичний керівник вистави Міхаель Нюндель доповнює електронно-акустичним прологом та частково представляє в незвичайному аранжуванні, немов відправляючи героїв у інші звукові світи. На його думку, музика Адана дуже тісно пов'язана з танцем, і хоча в ній немає чітко структурованого симфонічного розвитку (таку музику зазвичай виконують у концертному залі), вона підтримує танець, додаючи йому ритмічних, емоційних, чи атмосферних особливостей. Отже, удавана простота музики приховує більш вагомі драматургічні якості, ніж це здається на перший погляд. Сьогодні, вважає Нюндель, балетну (дансатну) музику часто недооцінюють, оскільки, на відміну від симфонічної, вона була підпорядкована умовам танцю та базувала-



ся на практичних вимогах хореографів до композиторів. Це привело до того, що автори музичних партитур, не вагаючись, вставляли фрагменти з інших творів, видаляли та переставляли уривки чи подовжували партитуру на необхідну кількість тактів. Цей процес триває й донині, він більш притаманний саме балетним творам, які з часом переосмислюються відповідно до нових естетичних уподобань (*Gärtnerplatztheater*, n.d.).



Рис. 3. Фото балету «Жізель» у постановці К. А. Шрайнера в мюнхенському Гертнеплацтеатрі
Джерело: (Briane, n.d.-a, n.d.-b)

На думку постановника, який закінчує свою «Жізель» сценою пробачення, надмірні ревності головної героїні до Альбрехта з Батільдою були безпідставними, а закоханий у дівчину селянин Іларіон своїм «діонісійським» подарунком (баранячою тушею) не зміг розтопити її серце та замінити в думках Альбрехта. На фоні підозрілої уваги до себе та очевидних пліток навкруги Жізель втрачає довіру до будь-кого. Тож єдиною провинною коханого постановник бачить те, що Альбрехт не дав їй підстав думати інакше, позбавив підтримки та примусив пережити гіркі миті розпачу. Не випадково ж Батільда виявляється фатально схожою на очільницю месниць Мірту, бо полювання на чоловіків – їхня пристрасть, яка підпорядковується вакхічним обрядам та чуттєвим уподобанням. Сатири з рогами, які виникають серед звичайних персонажів, тільки підтверджують цю спокусу. Врешті сама Жізель за наказом Мірти повинна стати фурією-месницею, частиною її безжалісної спільноти. Але чи варто їй робити цю жахливу послугу Мірті? Колись вона справді любила Альбрехта. Чи можна все почати знову після такого образливого досвіду? (*Gärtnerplatztheater*, n.d.).

У такій концепції нова сценічна «Жізель» з відкритим фіналом недостатньо переконує емоційно та залишає багато питань у логічній побудові драматургії та причинах конфлікту головних дійових осіб. До того ж пластична мова персонажів обмежена способами контемпорарі, і все це не може компенсувати недоліки сценарної драматургії.

Відомо, що кожен мешканець Німеччини сьогодні має право вільно проявляти свою гендерну та сексуальну ідентичність. І це не вимушена поступка, а закон.



Отже, і в мистецтві можна навести чимало нових викликів традиційним гендерним уявленням, які демонструє «Жізель» 2023 р. хореографа аргентинського походження Деміса Вольпі, який очолює балетну трупу Дюссельдорфа (Ballett am Rhein).

Як постановник він надає перевагу танцювальній оповідальності та магії сцени. Але у власній версії класичного балету Адана за допомогою драматурга Моріса Ленгарда зосереджується не на історії кохання Жізелі та Альбрехта, а на зустрічі двох жінок, які мають відношення до нього – Жізелі та Батільди. У трактуванні Вольпі це відбувається під час випадкової зустрічі двох жінок, які «... переживають щось нове, ніколи раніше не відчуте – потяг одне до одної, глибокий сердечний дотик. Але цей момент триває занадто коротко, щоб зафіксувати отримане почуття й докладно розвинути цю частину історії на сцені» (*Deutsche Oper am Rhein*, n.d.).

Від самого початку дії балетмейстер використовує прийом «театр у театрі», коли буцімто в кінці балетної вистави її глядачі – Батільда з чоловіком Альбрехтом – виходять на сцену. Батільді дуже хочеться відчутися запах повітря цього нового всесвіту, побачити театральну ілюзію зблизка. Таким чином балетмейстер підкреслює, що театр – це місце мрії, а на сцені може відбуватися те, що виходить за межі нашої реальності. За кулісами Батільда раптово потрапляє просто в обійми танцівниці Жізелі. Безпосереднє знайомство двох жінок призводить до ніжнього зближення. Жізель (Футаба Ісідзакі) крок за кроком веде її у свій всесвіт. Але насамкінець Батільда (Доріс Бекер) (рис. 4) все ж повертається до повсякденного життя з Альбрехтом; Жізель водночас залишається у своїй сфері, згадуючи ніжну, але приховану пристрасть зустрічі.



Рис. 4. Фото балету «Жізель» у постановці Деміса Вольпі:
Доріс Бекер (Батільда), Футаба Ісідзакі (Жізель)
Джерело: (Stöß, n.d.)



У фіналі виникає така картина: через багато років, коли Жізель померла, стара Батільда на її могилі згадує момент, що залишився у свідомості на все життя. Її не облишають сумніви, чи правильним було тодішнє розставання з Жізеллю? Вочевидь її туга є смутком за втраченими можливостями. А віліси у вигляді примар минулого, які здаються незліченними клонами Жізелі, підживлюють ці спогади...(рис. 5.)



Рис. 5. Фото балету «Жізель» у постановці Деміса Вольпі:
Анжеліка Ріхтер (стара Батільда), Шарлотта Краг (Батільда)
Джерело: (Senzek, n.d.)

«Романтична» драма, заснована на одностатевих стосунках, у наш час має, звичайно, як прихильників, так і недоброзичливців. Водночас не всіх переконують компліменти на адресу постановника щодо чистоти та грайливості хореографічної естетики, феєрверку життєвих емоцій тощо, бо саме її інтимно-емоційний зміст є неприйнятним для більшості спостерігачів, навіть якщо вони налаштовані толерантно. До того ж у першій дії жінки в робочих комбінезонах та чоловіки в балетних пачках (у другій дії віліс танцюють і жінки) відразу задають «правила гри», у яких теж жадає брати участь обмежена група глядачів.

Драматург Моріс Ленгард у програмній статті до прем'єри пропонує заглибитися в історію нової «Жізелі», простежує створення цієї вистави на тлі історичного контексту – від Гейне до сучасного дисбалансу традиційних гендерних образів. Але знов-таки результат залежить не від правомірності самої ідеї, а від її хореографічного втілення. Сьогодні Балет на Рейні під керівництвом Деміса Вольпі позиціонує себе компанією, яка водночас «...спирається на традиції й зосереджена на наданні класичному наративному балету сучасного звучання» (Deutsche Oper am Rhein, n.d.).

Але всі виклики, які декларує керівник трупи, а разом з ним 45 танцівників з багатьох країн світу, мають бути виваженими й відповідати потребам та зацікавленням глядацької аудиторії. Немає сумніву, що спільнота глядачів, орієнтована



на певну гендерну субкультуру, недостатня для якісної реалізації широкопрофільних художніх завдань та досягнень універсальної естетичної досконалості. До того ж прийоми сторітелінгу, продемонстровані в перероблюванні романтичної балетної історії, «...виявилися вкрай непереконаливими в хореографічному рішенні легенди про віліс у версії Деміса Вольпі» (Lamers, 2023).

Із нового сезону 2024/25 р. Бріджит Брайнер як головний хореограф і Рафаель Кумс-Марке як балетний директор спільно візьмуть на себе керівництво Балетом на Рейні. І це б мало тенденцію до покращання, якби очільник цього колективу Деміс Вольпі не був остаточно затверджений художнім керівником Гамбурзького балету замість Джона Ноймайера.

Наукова новизна дослідження полягає в оригінальності наукової постановки проблеми на тлі відсутності комплексних робіт подібної тематики.

Висновки. Встановлено, що саме вплив романтичного світогляду, творів та досліджень німецького поета Генріха Гейне надихнув письменника Теофіля Готье та групу французьких митців, зокрема композитора А. Адана, на ідею створення балету, який став окрасою хореографічного мистецтва та важливим чинником його самостійного розвитку. Проте на батьківщині Гейне пам'ять про німецькі та подекуди слов'янські джерела легенди на деякий час було втрачено. Лише через століття після прем'єри в Парижі, коли стало помітним суттєве розходження між старою балетною естетикою та новими тенденціями хореографічного мистецтва, почали з'являтися сучасні сценічні редакції шедевра балетного романтизму (Пітер Райт в Європі та низка уніфікованих постановок в СРСР).

Звичайно, що зміни у виставі були такими, що враховували нові естетичні та театральні тенденції, рівень розвитку балетної техніки, а насамперед – ідейно-художній зміст романтичної легенди. Таким чином, у Німеччині – спочатку в Штутгарті, а потім у Мюнхені (1974) – виникла популярна версія П. Райта, що корегувала співвідношення танцю та пантоміми, додавала достеменності сюжету та характерам героїв, але залишала майже незмінними академічні підвалини хореографії. На відміну від неї, представник стилю контемпорарі Карл Альфред Шрайнер в Мюнхенському Гертнерплацтеатрі (2022), спираючись вже на інший твір Гейне – «Боги у вигнанні» – захопився легендами про демонічні перетворення греко-римських божеств. Він створив виставу, що не вирізняється сюжетним драматизмом, а робить акцент лише на екзистенціальній провині чоловічого героя й небажанні головної героїні підкорятися зловісним мстивим фуриям. Звичайно, що в його новій версії музика Адана була перероблена сучасним композитором та цілеспрямовано слугувала цій ідеї.

Ще далі від сюжету та романтичних традицій виконуваного твору відійшов балетмейстер аргентинського походження Деміс Вольпі, який у Дюссельдорфі (2023) поставив історію нездійсненого кохання двох жінок – Жізелі та Батільди (остання залишається з чоловіком Альбрехтом, але в кінці життя нібито шкодує про цей вибір). Звичайно, що такий ракурс сценічного твору не тільки псує його віковий романтичний підтекст, а й значно звужує аудиторію балету до кола прихильників гендерної толерантності, що є властивим сучасному європейському соціуму.



СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Bayerische Staatsoper. (n.d.). *Giselle* [Image]. Retrieved January 12, 2024, from <https://bit.ly/3vTUB6y>
- Bayerisches staatsballett. (n.d.). *Giselle. "Ballet phantastique" in zwei Akten* [Program booklet].
- Briane, M.-L. (n.d.-a). *Alexander Hille (Albrecht), Amelie Lambrichts (Giselle)* [Image]. Gärtnerplatztheater. Retrieved January 12, 2024, from https://www.gaertnerplatztheater.de/de/produktionen/giselle.html#gallery_792-8
- Briane, M.-L. (n.d.-b). *Isabella Prinodi (Bathide/Myrtha), Ballet des Staatstheaters am Gärtnerplatz*. [Image]. Gärtnerplatztheater. Retrieved January 12, 2024, from https://www.gaertnerplatztheater.de/de/produktionen/giselle.html#gallery_792-18
- Chronicle. (2010, February 22). *Carlotta Grisi (Caronne Adele Josephine Marie Grisi) italienische Balletttänzerin, gesehen hier in "Giselle" Datum: 1819-1899* [Image]. Alamy. <https://bit.ly/43UCV7A>
- Deutsche Oper am Rhein. (n.d.). *Giselle. Demis Volpi*. Retrieved January 12, 2024, from <https://www.operamrhein.de/spielplan/a-z/giselle/>
- Gärtnerplatztheater. (n.d.). *Giselle* [Program booklet]. Retrieved January 12, 2024, from <https://bit.ly/4aulaOJ>
- Heine, H. (1834). *Elementargeister*. Projekt Gutenberg-DE. <https://www.projekt-gutenberg.org/heine/element1/chap01.html>
- Heine, H. (1853). *Die Götter im Exil*. Projekt Gutenberg-DE. <https://www.projekt-gutenberg.org/heine/goetterx/goetterx.html>
- Lamers, M. (2023, June 24). *Düsseldorf, Ballett: "Giselle", Adolphe Adam*. Der Opernfreund. <https://deropernfreund.de/duesseldorf-deutsche-oper-am-rhein/duesseldorf-ballett-giselle-adolphe-adam/>
- Lifar, S. (1942) *Giselle: Apotheose du ballet romantique*. Editions Albin Michel.
- Senzek, D. (n.d.). *Ensemble des Ballett am Rhein (Willis), Angelika Richter (die alte Bathilde), Charlotte Kragh (Bathilde)* [Image]. Deutsche Oper am Rhein. Retrieved January 12, 2024, from <https://bit.ly/3JeA0gv>
- Smith, M. E. (2000). *Ballet and opera in the age of Giselle*. Princeton University Press.
- Stöß, B. (n.d.). *Demis Volpi "Giselle": Doris Becker (Bathilde), Futaba Ishizaki (Giselle)* [Image]. Deutsche Oper am Rhein. Retrieved January 12, 2024, from <https://bit.ly/3JeA0gv>

REFERENCES

- Bayerische Staatsoper. (n.d.). *Giselle* [Image]. Retrieved January 12, 2024, from <https://bit.ly/3vTUB6y> [in German].
- Bayerisches staatsballett. (n.d.). *Giselle. "Ballet phantastique" in zwei Akten* ["Ballet phantastique" in two acts] [Program booklet] [in German].
- Briane, M.-L. (n.d.-a). *Alexander Hille (Albrecht), Amelie Lambrichts (Giselle)* [Image]. Gärtnerplatztheater. Retrieved January 12, 2024, from https://www.gaertnerplatztheater.de/de/produktionen/giselle.html#gallery_792-8 [in German].
- Briane, M.-L. (n.d.-b). *Isabella Prinodi (Bathide/Myrtha), Ballet des Staatstheaters am Gärtnerplatz* [Isabella Prinodi (Bathide/Myrtha), Ballet of the State Theater at Gärtnerplatz]. [Image]. Gärtnerplatztheater. Retrieved January 12, 2024, from https://www.gaertnerplatztheater.de/de/produktionen/giselle.html#gallery_792-18 [in German].
- Chronicle. (2010, February 22). *Carlotta Grisi (Caronne Adele Josephine Marie Grisi) italienische Balletttänzerin, gesehen hier in "Giselle" Datum: 1819-1899* [Carlotta Grisi (Caronne Adele



- Josephine Marie Grisi) Italian ballet dancer, seen here in "Giselle" Date: 1819–1899 [Image]. Alamy. <https://bit.ly/43UCV7A> [in German].
- Deutsche Oper am Rhein. (n.d.). *Giselle. Demis Volpi*. Retrieved January 12, 2024, from <https://www.operamrhein.de/spielplan/a-z/giselle/> [in German].
- Gärtnerplatztheater. (n.d.). *Giselle* [Program booklet]. Retrieved January 12, 2024, from <https://bit.ly/4aulaOJ> [in German].
- Heine, H. (1834). *Elementargeister* [Elemental spirits]. Projekt Gutenberg-DE. <https://www.projekt-gutenberg.org/heine/element1/chap01.html> [in German].
- Heine, H. (1853). *Die Götter im Exil* [The gods in exile]. Projekt Gutenberg-DE. <https://www.projekt-gutenberg.org/heine/goetterx/goetterx.html> [in German].
- Lamers, M. (2023, June 24). *Düsseldorf, Ballett: "Giselle", Adolphe Adam* [Düsseldorf, Ballet: "Giselle", Adolphe Adam]. Der Opernfreund. <https://deropernfreund.de/duesseldorf-deutsche-oper-am-rhein/duesseldorf-ballett-giselle-adolphe-adam/> [in German].
- Lifar, S. (1942) *Giselle: Apotheose du ballet romantique* [Giselle: Apotheosis of the Romantic Ballet]. Editions Albin Michel [in German].
- Senzek, D. (n.d.). *Ensemble des Ballett am Rhein (Willis), Angelika Richter (die alte Bathilde), Charlotte Kragh (Bathilde)* [Ensemble of the Ballett am Rhein (Willis), Angelika Richter (the old Bathilde), Charlotte Kragh (Bathilde)] [Image]. Deutsche Oper am Rhein. Retrieved January 12, 2024, from <https://bit.ly/3JeA0gv> [in German].
- Smith, M. E. (2000). *Ballet and opera in the age of Giselle*. Princeton University Press [in English].
- Stöß, B. (n.d.). *Demis Volpi "Giselle": Doris Becker (Bathilde), Futaba Ishizaki (Giselle)* [Image]. Deutsche Oper am Rhein. Retrieved January 12, 2024, from <https://bit.ly/3JeA0gv> [in German].



УДК 793.3'06(477)"2018/2021":[7.078:336.563.1
DOI: 10.31866/2616-7646.7.1.2024.307008

**ВПЛИВ НАЦІОНАЛЬНИХ
ГРАНТОВИХ ПРОГРАМ
НА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ
ПРОЄКТИ УКРАЇНСЬКОГО
СУЧАСНОГО ТАНЦЮ
2018-Х – 2021-Х РОКІВ**

**IMPACT OF NATIONAL GRANT
PROGRAMMES ON CULTURAL
AND ARTISTIC PROJECTS
OF UKRAINIAN
CONTEMPORARY DANCE
IN 2018–2021**

Маншилін Олександр Олександрович,
виконавчий директор,
ГО «Всеукраїнська асоціація «Платформа
сучасного танцю»;
викладач кафедри хореографічного
мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-6025-9626>
manshylin@gmail.com

Oleksandr Manshylin,
Executive Director,
NGO All-Ukrainian Association
“Contemporary Dance Platform”;
Lecturer at the Department
of Choreographic Art,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-6025-9626>
manshylin@gmail.com

Анотація

Мета статті – ввести до наукового обігу результати мистецтвознавчого дослідження розвитку українського сучасного танцю у 2018–2021 рр., простеживши динаміку масштабування та роль національних грантових програм на прикладі проєктів. **Методологія**: історико-хронологічний метод, порівняльний аналіз. **Наукова новизна** полягає в мистецтвознавчому осмисленні унікальних феноменів України останніх років – національних грантових програм з реалізації українських культурно-мистецьких проєктів у галузі сучасного танцю. **Висновки**. Іноземна культурна дипломатія була важливим чинником розвитку сучасного танцю в Україні на попередньому етапі. Її інструменти дозволяли брати участь в освітніх програмах за кордоном, формувати систему зв'язків, знайомити українську аудиторію з сучасним танцем зі всього світу. Але ця робота не могла ствердити власну суб'єктність. Національні програми Українського культурного фонду значно вплинули саме на цей чинник. Танцівники давно чекали на таку можливість та були до

Abstract

The purpose of the article is to introduce into scientific circulation the results of art studies research on the development of Ukrainian contemporary dance in 2018–2021, tracing the dynamics of scaling and the role of national grant programmes on the example of projects. **The research methodology** includes historical and chronological methods and comparative analysis. **The scientific novelty** lies in the art historical understanding of the unique phenomena of Ukraine in recent years – national grant programmes for the implementation of Ukrainian cultural and artistic projects in the field of contemporary dance. **Conclusions**. Foreign cultural diplomacy was an important factor in the contemporary dance development in Ukraine at the previous stage. Its tools allowed participating in educational programmes abroad, forming a system of connections, and introducing contemporary dance from around the world to the Ukrainian audience. But this work could not assert its subjectivity. The national programmes of the Ukrainian Cultural Foundation had a significant impact on this factor. The dancers had



неї готові. Вже в перший грантовий сезон проєктів сучасного танцю було 3, в другий – 7, в ковідний 2020-й танцівники виходили в AR (доповнену реальність), влаштовували гібридні фестивалі та семінари з проєктного менеджменту. Спостерігаючи за цією активністю, команда УКФ вирішила запропонувати на 2021 р. окремий простір, Лот «Танець» в рамках програми «Інноваційний культурний продукт», який дозволяв танцівникам формувати свої ідеї у власному середовищі, не конкуруючи в спільних конкурсах з проєктами, до прикладу, театрального чи циркового мистецтва. Робота за підтримки національних грантових програм 2018–2021 рр. дозволила українським танцівникам зміцнити наявні зв'язки всередині спільноти, побудувати нові, співпрацювати з дієвцями інших культурно-мистецьких секторів та креативних індустрій, заявити про себе на міжнародній сцені. Сьогодні це дозволяє українському сучасному танцю не маргіналізуватися, не розпошитися по всьому світу, а бути важливим складником суспільства у формуванні національної ідентичності.

Ключові слова:

сучасний танець; незалежне мистецтво; проєкт «Артіль»; артікубатор; проєкт «ALTstage»; грантові програми; Український культурний фонд; Всеукраїнська асоціація «Платформа сучасного танцю».

been waiting for this opportunity for a long time and were ready for it. There were 3 contemporary dance projects in the first grant season, and 7 in the second, and Covid 2020 saw dancers entering AR (augmented reality), organising hybrid festivals and project management seminars. Observing this activity, the UCF team decided to offer a separate space for 2021, the Dance Lot within the Innovative Cultural Product programme, which allowed dancers to form their ideas in their own environment without competing in joint competitions with projects, for example, in theatre or circus arts. The work supported by national grant programmes in 2018–2021 allowed Ukrainian dancers to strengthen existing ties within the community, build new ones, collaborate with artists from other cultural and artistic sectors and creative industries, and make themselves known on the international stage. Today, this allows Ukrainian contemporary dance not to be marginalised or scattered around the world, but to be an important component of society in shaping national identity.

Keywords:

contemporary dance; independent art; Artel project; art incubator; ALTstage project; grant programmes; Ukrainian Cultural Foundation; All-Ukrainian Association "Platform of Contemporary Dance".

Актуальність теми дослідження. Зранку 24 лютого 2022 р. і протягом кількох наступних місяців більшість активних дівців українського сучасного танцю (як і багато інших українців) відчували одне й те саме: весь попередній обсяг роботи, весь набутий досвід, всі плани та ідеї для майбутнього – все знецінене, помножене на нуль. Потім, після виходу зі стану шоку, був період перетворення себе в новій реальності, і тільки зараз ми повертаємось думками в період великих змін і надій, у час від Революції гідності до вечора 23 лютого 2022 р.

Для митців українського сучасного танцю цей період (в контексті теми статті) відзначився двома напрямками можливостей: активізацією програм іноземної культурної дипломатії та започаткуванням національних грантових програм.

Зроблене українськими танцівниками протягом 2018–2021 рр. за підтримки національних грантових програм дало їм відчуття країни, відчуття своєї значущості позбавило комплексу меншовартості в контактах із колегами з більш економічно розвинених країн. Врешті, після початку повномасштабного вторгнен-



ня рф це дозволило їм зберегтися у професії та не позиціювати себе в іноземних спільнотах жертвами.

Період 2018–21 рр. для української спільноти сучасного танцю був достатньо хаотичним у зв'язку з надзвичайно динамічним розвитком, тому події цього часу потрібно намагатися зафіксувати та осмислити.

Аналіз останніх досліджень. Звичайно, тема цієї статті є достатньо вузькоспеціальною, обмеженою лише чотирирічним періодом, достатньо наближеним до моменту написання статті. Втім послатися на кілька попередніх робіт важливо. Передусім це аналітично-соціологічне дослідження «Український театр: шлях до себе», здійснене 2018 р. колективом авторів. У розділі «Форми фінансування і менеджменту в сучасному українському театрі: вади, виклики, перспективи» йдеться, зокрема, про те, що культурно-мистецька сфера в Україні «перебуває в стадії переходу до нових форм фінансування» (Васильев та ін., 2018, с. 87).

У статті «Діяльність українських незалежних компаній сучасного танцю у 2022–2023 роках» (Скиба, 2023) авторка згадує три танцювальні компанії. Всі вони активно проявили себе в час існування українських грантових програм для незалежних митців 2018–2021 рр.: О. Дробиш була переможницею грантової програми 2021 р., Totem Dance К. Шишкарьової та Я. Кайнара ставав переможцем таких програм двічі, І. Мірошніченко – двічі.

У статті «Сучасний танець і новітні технології: грані взаємодії» (Герц, 2023) науковиця, окрім робіт Уейна МакГрегора, Мерса Каннінгема, Вільяма Форсайта, Адрієна Мондо та Клер Барден, Дайто Манаб, згадує також проекти «ALTstage» та «P.A.N.TER», про котрі йтиметься далі.

Мета статті – ввести до наукового обігу результати мистецтвознавчого дослідження розвитку українського сучасного танцю у 2018–2021 рр., простеживши динаміку масштабування та роль національних грантових програм на прикладі проектів.

Виклад основного матеріалу. Сучасний танець з'явився в Україні в середині 1990-х рр. як «експортований» продукт. Це визначає багато різних його властивостей, але ми сфокусуємося на одній: на відміну від спільнот драматичного театру, спільноти сучасного танцю весь час мали тісні зв'язки з колегами з розвинених країн – обмінювалися матеріалами, цікавилися творами й фестивалями одне одного, запрошували одне одного для копродукцій, знайомилися з інфраструктурою мистецтва. Відповідно, завдяки фактичним знанням достатньо конкретно уявляли, які умови для розвитку мистецтва у власній країні хотіли б мати. Поняття «проект», «open call», «міжнародне партнерство», «резиденція», «кошторис» і «звітність» у розвинених спільнотах є постійною частиною робочого вокабуляра фахівця сучасного танцю (танцівника, хореографа, викладача тощо). Відповідно, щоразу, коли ці слова набували конкретних значень в Україні, коли якась організація формувала з них свої меседжі, українські танцівники відчували, що звертаються й до них. У 1990-ті це були міжнародні фонди, і з ними співпрацювала Марина Лимар, керуючи інформаційно-освітнім і продюсерським центром «Інші танці» (Чілікіна, 2012, с. 151); Лариса Венедиктова, видаючи журнал «Світ мистецтва» та працюючи з групою «Tanzlaboratorium» (Пароваткіна, 2012). У 2010-ті це були іноземні програми культурної дипломатії, і в співпраці з ними розвивався Міжнародний фестиваль сучасного танцю Zelyonka (Лобова & Овчинников, 2015).



З 2017 р. це став Український культурний фонд, команда якого відразу декларувала те, про що давно мріяли українські митці – роботу в напрямі формування культурних політик. Ці політики визначалися переліком цілей фонду, його пріоритетами, системою грантових та інституційних програм, лотів та видів проєктів, поділом культурно-мистецької сфери на сектори (Український Культурний Фонд, 2019).

Дієвці сучасного танцю співпрацювали з УКФ від першого ж конкурсу проєктних заявок, оголошеного в травні 2018 р. Розглянувши цю співпрацю на прикладі двох довготривалих напрямів, спробуємо зафіксувати та проаналізувати її зміст.

Проєкт «Артіль» заснував у 2016 р. Антон Овчінніков. Його метою було допомогти молодим хореографам сучасного танцю у створенні своїх перших мистецьких робіт у форматі вистав чи перформансів. Моделлю, за якою створювалась «Артіль», був проєкт «Premiere» колег з Естонії. В умовах відсутності зовнішнього фінансування український проєкт мав такі особливості:

- учасники відбиралися через відкритий конкурс;
- кожному з них було запропоновано ментора – досвідченого хореографа;
- гарантувався показ роботи в рамках найближчого Zelyonka Fest;
- автори створювали виставу за власний кошт.

Потрібність та своєчасність такого проєкту засвідчили відгуки спільноти: у грудні 2016 р. заявки на участь подали 27 претендентів, з яких було відібрано п'ятьох. У квітні 2017 р. були показані їхні роботи: «Напоготові» Олександри Захарової та Олени Криковлюк (менторка – Кристина Шишкарьова), «Electricity» Альони Снежик (менторка – Ольга Кебас), «Перезавантаження» Оксани Ларченко (менторка – Юлія Артеменко) та «Косми» Ольги Дробиш (менторка – Юлія Даниленко) (*Історія проєкту*, б.д.).

У грудні 2017 – квітні 2018 рр. відбувся другий сезон «Артілі», в якому були створені «Людина-портрет» Валерії Павлішиної (менторка – Ольга Кебас), «Навіщо дітям дорослі» Дениса Гаврилюка (ментор – Антон Овчінніков), «З/А/Бортом» Тетяни Знамеровської (менторка – Кристина Шишкарьова) (Люднова, 2018).

Влітку 2018 р. було відкрито перший грантовий сезон Українського культурного фонду й «Артіль» взяла в ньому участь. Незважаючи на те, що термін реалізації проєктів був дуже коротким (до 2-х місяців), а обсяг фінансування – невеликим (до 500 тис. грн), підходи до програми було якісно змінено:

- як і раніше, відбір учасників відбувався через відкритий конкурс;
- до роботи в проєкті було залучено не тільки хореографів з танцівниками, але й сценографку та художницю з костюмів Юлію Зауличну, світлохудожника Євгена Копйова, кількох композиторів: Микиту Косаренкова, Алісу Лі, Дмитра Коляду;
- робота відбувалася в форматі творчих резиденцій: першої – в бердичівській артстудії «Ризома», другої – в НЦТМ ім. Леся Курбаса в Києві;
- між двома резиденціями проміжний результат роботи показували професійній аудиторії як «work in progress»;
- завершені твори започатковували програму окремого заходу – Артіль мініфесту;
- після прем'єри в Києві Артіль мініфест гастролювала в Харкові та Львові (Сенишин, 2018).



Протягом жовтня – листопада 2018 р. було створено 5 вистав: «Геката» Христини Слободянюк (ментор – Олександр Маншилін), «Втеча від свободи» Микити та Алли Кравченків (менторка – Ольга Кебас), «Наступний» Дани Сарман (менторка – Марія Бакало), «Скільки потрібно тобі» Віолетти Матюшенко (ментори – Руслан та Марина Баранови), «Без свідків» Ганни Винограденко та Марії Носової (менторка – Юлія Даниленко) (*Хореографи*, б.д.).

Зовнішнє фінансування проєкту дозволило зробити його видимим в інформаційному просторі:

- відбулися промокампанії в соціальних мережах;
- завдяки партнерству з «Open Theatre» показ прем'єри відбувся не тільки в сценічних просторах, а й в онлайн-трансляції (OpenTheatre, 2018a, 2018b);
- «Артіль» одержала власну візуальну айдентику та двомовний вебсайт.

Навіть невеликий український грант дозволив зробити з ініціативи, що жила енергією ентузіастів, явище професійного рівня. Це засвідчив подальший розвиток проєкту. Презентація ідей, завдань та результатів «Артілі» іноземним колегам привела до утворення протягом грудня 2018 – січня 2020-го рр. консорціуму для реалізації цього проєкту в міжнародній співпраці. До консорціуму увійшли:

- Всеукраїнська асоціація «Платформа сучасного танцю» від України;
- Студія «Фугу» та Інститут Танцю Університету ім. Антона Брукнера від Австрії;
- Сілезький театр танцю та Люблінський центр культури від Польщі.

Кошторис проєкту становив понад 3 млн грн й забезпечував реалізацію таких напрямів:

- відкритий конкурс та відбір для участі чотирьох молодих хореографок від України, двох від Австрії та одного від Польщі;
- проведення двох тижневих освітніх резиденцій для цих семи митців: однієї в Лінці, на базі Університету ім. Антона Брукнера, другої – в Люблінському центрі культури (Centrum Kultury w Lublinie, 2019a);
- створення (через онлайн-кастинг) тимчасової компанії з 15 танцівників: двох від Австрії, трьох від Польщі та десятих від України;
- проведення в Києві та Бердичеві двох двотижневих мистецьких резиденцій;
- покази «work in progress» (Тягло, 2019) та прем'єр у форматі Артіль мініфест у Києві (Винниченко, 2019);
- гастрольний тур до Одеси, Харкова, Дніпра в Україні, Відня та Лінца в Австрії (ARTIL, 2019), Катовіце, Битома і Любліна в Польщі (Centrum Kultury w Lublinie, 2019b).

Освітній складник програми мав на меті вивчення творчого процесу в танці з різних точок зору, а також еволюцію ідей, з якими молоді митці зайшли в проєкт. Освітній складник містив лекції, лабораторії та індивідуальні менторські зустрічі:

- Роза Бройс (Австрія) прочитала дві лекції про хореографічні партитури як творчий та дослідницький інструмент у танці;
- Торстен Тойбль (Німеччина) провів дискусію про роботу драматурга в танці та методи мистецького дослідження;
- Олександр Каплун (США/Австрія) провів лекцію-демонстрацію зі сценографії;
- Ельдад Бен Сассон (Ізраїль) провів інтенсив із композиції в танці;
- Євген Копйов (Україна) провів лабораторію зі світлографії;
- Яцек Лумінський (Польща) прочитав серію лекцій з антропології танцю;



- Борис Чакширан (Сербія) прочитав курс лекцій з дизайну костюмів та сценографії в танці;
- Аліса Лі (Україна) провела лабораторію зі звучання й музики в танцювальній виставі;
- також індивідуальні менторські зустрічі з драматургії проводили Міхал Бушевіч (Польща) та Юлія Гончар (Україна) (*Art-інкубатор*, б.д.).

Команда проекту вирішила відмовитися від практики закріплення окремого ментора за кожною з робіт і дати можливість хореографам консультуватися з усіма фахівцями відповідно до конкретного запиту. У безпосередньому створенні вистав взяли участь сценографи Богдан Поліщук та Марія Крутоголова, композиторки Аліса Лі, Тетяна Хорошун та Яна Шлябанська, художниця зі світла Наталка Перчишена.

У результаті протягом липня-жовтня 2019 р. було створено 7 вистав: «Плем'я» (хореографка – Катаріна Людвіг), «EXIT (найкращого не існує)» (хореографка – Олександра Литвин), «Цикл» (хореографка – Ріта Ліра), «IMSPACE: шляхи світла» (хореограф – Даніель Лежонь), «Alter Ego, або 7 сцен для перетворення Я» (хореографка – Світлана Олексюк) (Open Theatre, 2019a), «ПОМИЛКА 404» (хореографка – Марія Сало), «Групова п'єса номер 1» (хореографка – Марсела Лопез) (Open Theatre, 2019b).

Приклад проекту «Артіль» показує, що потенціал, накопичений спільнотою сучасного танцю протягом перших 20 років існування цього явища в Україні, може приводити до надзвичайно динамічного зростання за появи перших національних програм підтримки незалежних митців.

Наступний приклад демонструє, як українська танцювальна спільнота може розробляти та реалізовувати проекти зі значним інноваційним складником, що вимагають кроссекторальної співпраці.

Ця послідовність проектів тривала чотири роки, починаючи з 2019 р. Її першим складником був сайт-специфік перформанс «Поринаючи в / Полишаючи Утопію» (*Перший перформанс*, 2019). Центральною локацією проекту стала будівля Держпрому в Харкові – конструктивістська пам'ятка, що давала можливість побачити й відчути шлях модерністських ідей на сторічному відтинку часу. Але, крім роботи з медіумами архітектура/тіло у фізичному плані, автори проекту також працювали з їхніми властивостями в доповненій реальності (augmented reality, AR). Протягом перформансу відбувалася взаємодія тіла й руху сучасного танцівника з архітектурними патернами історичної будівлі, в реальному тривимірному просторі та у двовимірному просторі екранів смартфонів глядачів. Авторами перформансу були Макс Шумахер та Марія П'яткова з Німеччини, виконавцями – українські танцівники, акторка Оксана Черкашина, програміст Антон Пендюк (Ovchinnikov, 2020). Фінансувався проект невеликим грантом Українського культурного фонду, промотувався – харківським театрално-урбаністичним фестивалем «Parade».

Як і в прикладі з «Артіллю», наступний етап розвитку ідей цього проекту почався з формування міжнародного консорціуму: з української асоціації «Платформа сучасного танцю», німецького «Post Theater» та IT-компанії «WeAR Studio». Ідея тепер повністю базувалася на використанні технології AR.

Задум був такий: створити та дослідити інфраструктуру, в якій танцівники й об'єкти могли б довільно переміщуватися між реальністю відео, фізичною ре-



альністю та доповненою реальністю. Такий план якнайкраще накладався на час перших хвиль COVID-19.

У грудні 2020 р. фандрайзинг було завершено (одержано фінансування програми ЄС «Дім Європи» та Українського культурного фонду) й почалася реалізація проекту «ALTstage» (Грабар, 2021). Було розроблено базову модель, яка передбачала функціональність у двох глядацьких досвідах:

- домашньому, де глядач зі смартфоном перебувають перед екраном ноутбука;
- театральному, де глядачі зі смартфонами перебувають перед сценою (ALTstage).

Водночас поверхня сцени розглядалася як така, що відповідає поверхні клавіатури ноутбука, а проєкція на задник сцени сприймалася відповідно до зображення на екрані ноутбука.

З погляду композиції танцювального твору «ALTstage» пропонувала авторіві експерименти з розташування візуально-пластичного змісту твору в одному з двох просторів або в переміщенні між ними:

- 1) двовимірний простір відео на екрані чи проєкції;
- 2) тривимірний простір перед ним, в якому можливо працювати у фізичній або доповненій реальності.

З огляду на роботу з глядацькою увагою середовище ALTstage відкривало перед автором ще менш досліджені аспекти, зміст яких, у порівнянні зі звичайним театром чи відео, окреслюється таким чином:

– у звичайному середовищі увага глядача коливається між двома об'єктами – концентрується або на тому, що відбувається на сцені (екрані), або на власних думках чи відчуттях;

– у середовищі ALTstage виникає третій елемент: смартфон чи планшет, який завжди поряд і в потрібні відрізки часу повідомляє, що зараз дія відбувається в доповненій реальності, і тому на сцену потрібно дивитися крізь екран гаджета. Таким чином, автор вистави може грати з увагою, що коливається у будь-якій послідовності чи напрямі між трьома об'єктами: сцена (екран) – глядач – гаджет,

До першої хвилі експериментів із середовищем ALTstage було відібрано за відкритим конкурсом чотири хореографічні проекти. Через кілька місяців було створено короткі мультимедійні твори: «Метаморфоза» (хореограф – Ярослав Кайнар), «In Between» (хореографка – Ірина Башук), «Повторіть, будь ласка» (хореографки – Ольга Безгінова та Анастасія Кузьмічова), «Поза часом» (хореографка – Ольга Дробиш) (*Крок з екрана*, 2021). Протягом травня – жовтня 2021 р. результати цього етапу реалізації проекту презентувалися в Києві (Винниченко, 2021), Харкові (АТН Харьков, 2021), Дніпрі (*Дніпрянки з'явилися*, 2021), Львові, Берліні та на багатьох онлайн-майданчиках.

Водночас із середини 2021 р. команда взялася до реалізації наступного етапу – створення «повнометражної» мультимедійної вистави «P.A.N.TER – Performing Arts Never Terminate» з використанням методів ALTstage. Проект тривав півтора року та фінансувався Українським культурним фондом та Німецьким федеральним культурним фондом.

Митцями, що брали участь в експерименті, стали режисер Макс Шумахер, хореографки Олександра Литвин та Олена Чучко, медіамитці Світлана Житня та Микита Худяков, шестеро перформерів (четверо професійних танцівниць та двоє



танцівників-аматорів, програмістів за фахом) та електроакустичний імпровізаційний ансамбль «Niebiezdny Drokon» (Мультимедійна вистава, б.д.).

Темою роботи було дослідження двох креативних кластерів в Україні – артистичного та айтішного. Тому в кожній ланці творчої команди брали участь і хореографи, й програмісти. Також мистецькому дослідженню передувала серія інтерв'ю, які хореографки й медіамитці проводили з респондентами з відповідних двох кластерів. Далі матеріали цих інтерв'ю, зібрані в блоки «Традиційне мистецтво» та «Інноваційне мистецтво», накладалися на сюжет оповідання Франца Кафки «Голодмайстер», моделювалися в різних ситуаціях цього сюжету.

У тому, що побачив глядач, система напівпрозорих екранів утворювала на сцені частину клітки, всередині й навколо якої відбуваються події «Голодмайстра» Кафки (Люднова, 2021). Протягом вистави ця клітка трансформувалася засобами доповненої реальності: то напливала на глядачів та відділяла їх від сцени, то розширювалася й забирала глядача всередину себе. Перед екранами працювали перформери, які з фізичної реальності могли переходити або в екранну, або в доповнену. І в екранній, і в доповненій реальностях розвивалися світи, створені медіамитцями.

У жовтні 2021 р. мультимедійну виставу було презентовано в Києві та Харкові. За рік після цього, вже в зовсім іншому часі, творча група проекту показала його в німецьких Галле та Дрездені разом із тижневою серією майстер-класів, лекцій та дискусій (P.A.N.TER., 2022).

Приклад послідовності проектів «Поринаючи в / Полишаючи Утопію», «ALTstage» та «P.A.N.TER – Performing Arts Never Terminate» показує, як потенціал української спільноти сучасного танцю може за наявності національних програм підтримки інтенсивно розвиватися в напрямі кроссекторальної співпраці, міжнародної за географією та інноваційної за змістом.

Висновки. Іноземна культурна дипломатія була важливим чинником розвитку сучасного танцю в Україні на попередньому етапі. Її інструменти дозволяли брати участь в освітніх програмах за кордоном, формувати систему зв'язків, знайомити українську аудиторію з сучасними танцями світу. Але ця робота не могла ствердити власну суб'єктність. Національні програми Українського культурного фонду значно вплинули саме на цей чинник. Танцівники давно чекали на таку можливість та були до неї готові. Вже в перший грантовий сезон проектів сучасного танцю було 3, в другий – 7, в ковідний 2020-й танцівники виходили в AR (доповнену реальність), влаштовували гібридні фестивалі та семінари з проектного менеджменту. Спостерігаючи за цією активністю, команда УКФ вирішила запропонувати на 2021 р. окремий простір, Лот «Танець» в рамках програми «Інноваційний культурний продукт», який дозволяв танцівникам формувати свої ідеї у власному середовищі, не конкуруючи в спільних конкурсах з проектами, до прикладу, театрального чи циркового мистецтва. Робота за підтримки національних грантових програм 2018–2021 рр. дозволила українським танцівникам зміцнити наявні зв'язки всередині спільноти, побудувати нові, налагодити співпрацю з дієвцями інших культурно-мистецьких секторів та креативних індустрій, заявити про себе на міжнародній сцені. Сьогодні це дозволяє українському сучасного танцю не маргіналізуватися, не розпорозитися по всьому світу, а бути важливим складником суспільства у формуванні національної ідентичності.



СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Арт-інкубатор*. (б.д.). Артіль. Взято 12 березня 2024 з <https://www.artil.org.ua/incubator>
АТН Харків. (2021, 16 серпня). *16.08.2021 – Доповнена реальність – нові технології з України* [Відео]. YouTube. https://youtu.be/N1a2fkHgGYE?si=jEGe5MBdbB8Ihk_c
- Васильєв, С., Чужина, І., Тукалевська, О., Жила, В., Соколенко, Н., Салата, О., Тукалевська, О., & Жила, В. (2018). *Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми*. Громадська організація «Культурна Асамблея».
- Винниченко, С. (2019, 11 вересня). *Що відомо про «Перформанс невидимого»? Театральна риболовля*. <http://www.t-fishing.co.ua/plays/shcho-vidomo-pro-performans-nevydumoho>
- Винниченко, С. (2021, 20 липня). *Театральна діджиталізація 2021. «ALTstage. Крок з екрану»*. Театральна риболовля. <http://www.t-fishing.co.ua/anthology/altstage-2021>
- Герц, І. (2023). Сучасний танець і новітні технології: грані взаємодії. *Мистецтвознавчі записки*, 43, 58–63. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286836>
- Грбар, Д. (2021, 6 травня). *Українська AR-технологія ALTStage пропонує зробити «крок з екрану»*. Yabl. <https://yabl.ua/2021/05/06/ukrayinska-ar-tehnologiya-altstage-proponuye-zrobiti-krok-z-ekranu>
- Дніпрянки з'явилися в перших у світі виставах з доповненою реальністю*. (2021, 29 липня). Днепр. Главное. <https://glavnoe.dp.ua/articles/dniprianky-z-iavylysia-v-pershykh-u-sviti-vystavakh-z-dopovnenoiu-realnistiu/>
- Історія проекту*. (б.д.). Артіль. Взято 12 березня 2024 з <https://www.artil.org.ua/about#history>
Крок з екрана. Як українські митці та програмісти помістили живих людей в AR для проекту ALTstage. (2021, 2 жовтня). Vector. <https://vctr.media/ua/krok-iz-ekranu-yak-ukrayinski-mitczy-ta-programisti-pomistili-zhivih-lyudej-u-ar-dlya-proyektu-altstage-99280/>
- Лобова, Е., & Овчинников, А. (2015). ZelyonkaFest: цвета европейских флагов. *Танець в Україні та світі*, 2(10), 30–31.
- Люднова, А. (2018, 22 травня). *Проект «Artil» відкриває молоді таланти*. ГО «Неподільна Україна». <http://www.indivisibleukraine.in.ua/novini/162-proekt-artil-vidkrivaemolodi-talanti>
- Люднова, А. (2021, 18 жовтня). *Знайди свій код до розуміння. Огляд вистави P.A.N.TER з доповненою реальністю*. ArtMess. <https://artmess.com.ua/events/p-a-n-ter-z-dopovnenoiu-realnistiu-alt-stage/>
- Міжнародна команда розробляє в Україні унікальний продукт, яким зможуть користуватись в усьому світі*. (б.д.). Платформа сучасного танцю. ALTstage. Взято 12 березня 2024 з <https://danceplatform.org.ua/altstage/about>
- Мультимедійна вистава з доповненою реальністю «P.A.N.TER. – Performing Arts Never Terminate»*. (б.д.). Платформа сучасного танцю. Говори тілом. Взято 12 березня 2024 з <https://danceplatform.org.ua/panter>
- Пароваткіна, Г. (2012, 4–10 лютого). «Біла ворона» арт-простору. *Дзеркало тижня*, 13.
- Перший перформанс в Держпромі вже у вересні! (2019, 21 серпня). *Український тиждень*. <https://tyzhden.ua/pershyj-performans-v-derzhpromi-vzhe-u-veresni/>
- Сенишин, О. (2018, 27 листопада). *У Львові влаштували фестиваль сучасного танцю «Артіль»*. Zaxid.net. https://zaxid.net/u_lvovi_vlashtovali_festival_suchasnogo_tantsyu_artil_n1470720
- Скиба, Ю. (2023). Діяльність українських незалежних компаній сучасного танцю у 2022–2023 роках. *Танцювальні студії*, 6(2), 164–172. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.6.2.2023.295182>
- Тягло, К. (2019). *Work in progress – Артіль мініфест 2019*. Велика ідея. <https://bit.ly/4bUdzII>
Український Культурний Фонд. (2019). *Культура та креативність для порозуміння та розвитку. Стратегія Українського культурного фонду на 2019–21 роки*.



- Хореографи, які пройшли інкубацію в Артіль.* (б.д.). Артіль. Взято 12 березня 2024 з <https://www.artil.org.ua/portfolio#choreographers>
- Чілікіна, Н. О. (2012). Особливості існування театру танця в Україні. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 3, 148–151.
- ARTIL: Länderübergreifendes Netzwerk.* (2019, September 19). *Tanzschrift*. <https://www.tanzschrift.at/pinnwand/aktuell/1075-artil-laenderuebergreifendes-netzwerk>
- Centrum Kultury w Lublinie. (2019a, July 26). *Międzynarodowy projekt ARTIL w CK*. Retrieved March 12, 2024, from <https://ck.lublin.pl/2019/07/miedzynarodowy-projekt-artil-ck>
- Centrum Kultury w Lublinie. (2019b, September 18). *Międzynarodowy Projekt ARTIL w Centrum Kultury*. Retrieved March 12, 2024, from <https://ck.lublin.pl/2019/09/miedzynarodowy-projekt-artil-centrum-kultury/>
- Manshylin, O. (2018). International projects of Ukrainian contemporary dance groups 2010–2017. *Танцювальні студії*, 2, 62–68. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2018.154493>
- OpenTheatre. (2018a, 22 листопада). «Артіль»: міні-фестиваль хореографічних вистав. Частина 2 [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/live/1KbzMH3opTA?si=tX5esgIZGp4mvhxR>
- OpenTheatre. (2018b, 22 листопада). «Артіль»: міні-фестиваль хореографічних вистав. OpenTheatre – театр онлайн [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/live/ExHlWPAAdL4?si=FgiEnmM5NwLkjd9>
- OpenTheatre. (2019a, 10 вересня). *Перформанс невидимого. Артіль: «IMSPACE», «Alter Ego, або 7 сцен для перетворення Я»* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/live/8ybfTRQI0w8?si=NwyIvm2wg-beL0Fp>
- OpenTheatre. (2019b, 10 вересня). *Перформанс невидимого. Артіль: «Помилка 404», «Групова н'єса № 1»* [Відео]. YouTube. [https://www.youtube.com/live/iiCH07\]h-T0?si=7JRqUHhSZavTMh3s](https://www.youtube.com/live/iiCH07]h-T0?si=7JRqUHhSZavTMh3s)
- Ovchinnikov, A. (2020, 15 жовтня). *L*ving UTOPIA performance teaser* [Відео]. YouTube. <https://youtu.be/9vPp1t0dV7Q?si=zBnK2geEXyouq-mf>
- P.A.N.TER. (2022, November 4). WUK Theater Quartier. Retrieved March 12, 2024, from <https://www.wuk-theater.de/panter>

REFERENCES

- ARTIL: Länderübergreifendes Netzwerk* [ARTIL: Cross-border network]. (2019, September 19). *Tanzschrift*. <https://www.tanzschrift.at/pinnwand/aktuell/1075-artil-laenderuebergreifendes-netzwerk> [in German].
- Art-inkubator* [Art incubator]. (n.d.). Artil. Retrieved March 12, 2024, from <https://www.artil.org.ua/incubator> [in Ukrainian].
- ATN Kharkov. (2021, August 16). *16.08.2021 – Dopovnena realnist – novi tekhnolohii z Ukrainy* [08/16/2021 – Augmented reality – new technologies from Ukraine] [Video]. YouTube. https://youtu.be/N1a2fkHgGYE?si=jEGe5MBdbB8Ihk_c [in Ukrainian].
- Centrum Kultury w Lublinie. (2019a, July 26). *Międzynarodowy projekt ARTIL w CK* [International ARTIL project in CC]. Retrieved March 12, 2024, from <https://ck.lublin.pl/2019/07/miedzynarodowy-projekt-artil-ck> [in Polish].
- Centrum Kultury w Lublinie. (2019b, September 18). *Międzynarodowy Projekt ARTIL w Centrum Kultury* [International ARTIL project at the Cultural Center]. Retrieved March 12, 2024, from <https://ck.lublin.pl/2019/09/miedzynarodowy-projekt-artil-centrum-kultury/> [in Polish].
- Chilikina, N. O. (2012). Osoblyvosti isnuvannia teatru tantsia v Ukraini [Features of the theater dance in Ukraine]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 3, 148–151 [in Ukrainian].



- Dniprianky zivaylysia v pershykh u sviti vystavakh z dopovnenoiu realnistiu* [Dnipro women appeared in the world's first performances with augmented reality]. (2021, July 29). Dnepr. Glavnoe. <https://glavnoe.dp.ua/articles/dniprianky-z-ivaylysia-v-pershykh-u-sviti-vystavakh-z-dopovnenoiu-realnistiu/> [in Ukrainian].
- Herts, I. (2023). Suchasnyi tanets i novitni tekhnolohii: hrani vzaiemodii [Modern dance and the latest technologies: Facets of interaction]. *Notes On Art Criticism*, 43, 58–63. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286836> [in Ukrainian].
- Hrabar, D. (2021, May 6). *Ukrainska AR-tekhnoloiiia ALTStage proponuie zrobyty "krok z ekranu"* [Modern dance and the latest technologies: Facets of interaction]. Yabl. <https://yabl.ua/2021/05/06/ukrayinska-ar-tehnologiya-altstage-proponuye-zrobiti-krok-z-ekranu> [in Ukrainian].
- Istoriia proektu* [History of the project]. (n.d.). March. Retrieved March 12, 2024, from <https://www.artil.org.ua/about#history> [in Ukrainian].
- Khoreohrafi, yaki proishly inkubatsiiu v Artil* [Choreographers who underwent incubation at Artil]. (n.d.). Artil. Retrieved March 12, 2024, from <https://www.artil.org.ua/portfolio#choreographers> [in Ukrainian].
- Krok z ekranu. Yak ukrainski myttsi ta prohramisty pomistly zhyvykh liudei v AR dlia proiektu ALTstage* [Step from the screen. How Ukrainian artists and programmers put live people in AR for the ALTstage project]. (2021, October 2). Vector. <https://vctr.media/ua/krok-iz-ekranu-yak-ukrayinski-mitczy-ta-programisti-pomistili-zhivih-lyudej-u-ar-dlya-proyektu-altstage-99280/> [in Ukrainian].
- Liudnova, A. (2018, May 22). *Proekt "Artil" vidkryvae molodi talanty* ["Artil" project discovers young talents]. NGO Indivisible Ukraine. <http://www.indivisibleukraine.in.ua/novini/162-proekt-artil-vidkrivae-molodi-talanti> [in Ukrainian].
- Liudnova, A. (2021, October 18). *Znaidy svii kod do rozuminnia. Ohliad vystavy P.A.N.TER z dopovnenoiu realnistiu* [Find your code to understand. Overview of the P.A.N.TER performance with augmented reality]. ArtMess. <https://artmess.com.ua/events/p-a-n-ter-z-dopovnenoiu-realnistiu-alt-stage/> [in Ukrainian].
- Lobova, E., & Ovchinnikov, A. (2015). ZelyonkaFest: tsveta evropeiskikh flagov [ZelyonkaFest: Colors of European flags]. *Dance in Ukraine and in the World*, 2(10), 30–31 [in Russian].
- Manshylin, O. (2018). International projects of Ukrainian contemporary dance groups 2010–2017. *Dance Studies*, 2, 62–68. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2018.154493> [in English].
- Mizhnarodna komanda rozrobliiae v Ukraini unikalnyi produkt, yakym zmozht korystuvatys v usomu sviti* [International collaborators met in Ukraine to create an entirely original invention for the world]. (n.d.). Contemporary Dance Platform. ALTstage. Retrieved March 12, 2024, from <https://danceplatform.org.ua/altstage/about> [in Ukrainian].
- Multymediina vystava z dopovnennoiu realnistiu "P.A.N.TER. – Performing Arts Never Terminate"* [Multimedia performance with augmented reality "P.A.N.TER. – Performing Arts Never Terminate"]. (n.d.). Contemporary Dance Platform. Let the Body Speak. Retrieved March 12, 2024, from <https://danceplatform.org.ua/panter> [in Ukrainian].
- OpenTheatre. (2018a, November 22). *"Artil": mini-festyval khoreografichnykh vystav. Chastyna 2* ["Artil": A mini-festival of choreographic performances. Part 2] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/live/1KbzMH3opTA?si=tX5esglZGp4mvhxR> [in Ukrainian].
- OpenTheatre. (2018b, November 22). *"Artil": mini-festyval khoreografichnykh vystav. OpenTheatre – teatr onlain* ["Artil": A mini-festival of choreographic performances. OpenTheatre – online theater] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/live/ExHIw-PAdL4?si=FgiEnmM5NwLkjdk9> [in Ukrainian].
- OpenTheatre. (2019a, September 10). *Performans nevydymoho. Artil: "IMSPACE", "Alter Ego, abo 7 stsien dlia peretvorenna Ya"* [Performance of the invisible. Artil: "IMSPACE", "Alter Ego, or 7 scenes for the transformation of the Self"] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/live/8ybfTRQI0w8?si=NwyIvm2wg-beL0Fp> [in Ukrainian].



- OpenTheatre. (2019b, September 10). *Performans nevydymoho. Artil: "Pomylka 404", "Hrupova piesa № 1"* [Performance of the invisible. Artil: "Error 404", "Group Play No. 1"] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/live/iiCH07Jh-T0?si=7JRqUHhSZavTMh3s> [in Ukrainian].
- Ovchinnikov, A. (2020, October 15). *L*ving UTOPIA performance teaser* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/9vPp1t0dV7Q?si=zBnK2geEXyouq-mf> [in Ukrainian].
- P.A.N.TER. (2022, November 4). WUK Theater Quartier. Retrieved March 12, 2024, from <https://www.wuk-theater.de/panter> [in Ukrainian].
- Parovatkina, H. (2012, February 4–10). "Bila vorona" art-prostoru ["White crow" of the art space]. *Dzerkalo tyzhnia*, 13 [in Ukrainian].
- Pershyi performans v Derzhpromi vzhe u veresni! [The first performance at Derzhprom is already in September!] (2019, August 21). *Ukrainskyi tyzhden*. <https://tyzhden.ua/pershyi-performans-v-derzhpromi-vzhe-u-veresni/> [in Ukrainian].
- Senyshyn, O. (2018, November 27). *U Lvovi vlashtuvaly festyval suchasnoho tantsiu "Artil"* [The modern dance festival "Artil" was held in Lviv]. Zaxid.net. https://zaxid.net/u_vovi_vlashtuvali_festyval_suchasnogo_tantsyu_artil_n1470720 [in Ukrainian].
- Skyba, Yu. (2023). Diialnist ukrainskykh nezalezhnykh kompanii suchasnoho tantsiu u 2022–2023 rokakh [Activities of Ukrainian independent contemporary dance companies in 2022–2023]. *Dance Studies*, 6(2), 164–172. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.6.2.2023.295182> [in Ukrainian].
- Tiahlo, K. (2019). *Work in progress – Artil minifest 2019* [Work in progress – Artil minifest 2019. Great idea]. Velyka ideia. <https://bit.ly/4bUdzJI> [in Ukrainian].
- Ukrainian Cultural Foundation. (2019). *Kultura ta kreatyvnist dlia porozuminnia ta rozvytku. Stratehiia Ukrainskoho kulturnoho fondu na 2019-21 roky* [Culture and creativity for understanding and development. Strategy of the Ukrainian Cultural Fund for 2019-21] [in Ukrainian].
- Vasyliiev, S., Chuzhynova, I., Tukalevska, O., Zhyla, V., Sokolenko, N., Salata, O., Tukalevska, O., & Zhyla, V. (2018). *Ukrainskyi teatr: shliakh do sebe. Zdobutky. Vyklyky. Problemy* [Ukrainian theater: The way to yourself. Gains. Challenges Problems]. Social organization "Cultural assembly" [in Ukrainian].
- Vynnychenko, S. (2019, September 11). *Shcho vidomo pro "Performans nevydymoho"?* [What is known about "Performance of the Invisible"?]. Teatralna rybolovlia. <http://www.t-fishing.co.ua/plays/shcho-vidomo-pro-performans-nevydymoho> [in Ukrainian].
- Vynnychenko, S. (2021, July 20). *Teatralna didzhytalizatsiia 2021. "ALTstage. Krok z ekranu"* [Theatrical digitalization 2021. "ALTstage. A step from the screen"]. Teatralna rybolovlia. <http://www.t-fishing.co.ua/anthology/altstage-2021> [in Ukrainian].

**ТАНЕЦЬ У МІЖДИСЦИПЛІНАРНІЙ
ПЛОЩИНІ**

DANCE IN THE INTERDISCIPLINARY PLANE





УДК 796.012.656:37.091.33]:796.412.2-055.25-053.5
DOI: 10.31866/2616-7646.7.1.2024.307011

ЗАСОБИ ХОРЕОГРАФІЇ В ПОЧАТКОВІЙ ПІДГОТОВЦІ З ХУДОЖНЬОЇ ГІМНАСТИКИ ДІВЧАТ 6-9 РОКІВ

MEANS OF CHOREOGRAPHY FOR PRIMARY TRAINING IN RHYTHMIC GYMNASTICS FOR GIRLS AGED 6-9 YEARS

Сосіна Валентина Юріївна,

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

Valentyna Sosina,

PhD in Pedagogy, Professor,
Head of the Department of Choreography
and Art Studies,
Lviv State University of Physical Culture
Ivan Boberskyi Lviv State University
of Physical Culture,
Lviv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0003-4866-532X>,
valentina.sosina@gmail.com

Мазур Ірина Володимирівна,

народна артистка України,
доцент кафедри хореографії та
мистецтвознавства,
Львівський державний університет
фізичної культури
ім. Івана Боберського,
Львів, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-3595-6737>,
mazur.kubok.leva@gmail.com

Iryna Mazur,

People's Artist of Ukraine, Associate Professor
at the Department of Choreography
and Art Studies,
Lviv State University of Physical Culture
Ivan Boberskyi State University
of Physical Culture,
Lviv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-3595-6737>,
mazur.kubok.leva@gmail.com

Токар Тетяна Василівна,

викладачка кафедри хореографії та
мистецтвознавства,
Львівський державний університет фізичної
культури
ім. Івана Боберського,
Львів, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-2723-6094>,
tanatokar824@gmail.com

Tetiana Tokar,

Lecturer at the Department of Choreography
and Art History,
Lviv State University of Physical Culture
Ivan Boberskyi Lviv State University of Physi-
cal Culture,
Lviv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-2723-6094>,
tanatokar824@gmail.com

Анотація

Мета дослідження – виявити чинники підвищення ефективності хореографічної підготовки в художній гімнастиці на етапі початкової підготовки та сформулювати пропозиції щодо вдосконалення програми з використанням засобів хореографії для гімнасток 6–9 років, які займаються

Abstract

The purpose of the research is to identify the factors of increasing the effectiveness of choreographic training in rhythmic gymnastics at the stage of primary training and to formulate proposals for improving the programme using choreography for gymnasts aged 6-9 years who are engaged in rhythmic gym-



художньою гімнастикою на етапі початкової підготовки. **Методологія** дослідження: теоретичний аналіз і узагальнення; педагогічне спостереження; опитування; метод експертних оцінок; педагогічний експеримент; методи математичної статистики. **Наукова новизна** дослідження полягає у введенні до наукового обігу даних проведеного опитування фахівців та педагогічних спостережень, за результатами яких удосконалено систему хореографічної підготовки спортсменок, що займаються художньою гімнастикою на етапі початкової підготовки; у розробці методичних рекомендацій щодо використання програми хореографічної підготовки в художній гімнастиці на етапі початкової підготовки. **Висновки.** Доведено, що найбільше часу приділяється заняттям хореографією на етапі початкової підготовки, коли формується база для подальшого оволодіння складними руховими діями. В результаті аналізу літератури, документальних матеріалів, опитування фахівців з художньої гімнастики, педагогічних спостережень було удосконалено програму хореографічної підготовки для гімнасток на етапі початкової підготовки. Програма включає вправи біля опори та посеред залу в поєднанні з елементами вільної пластики, поворотами й стрибками з урахуванням виду спорту та підготовленості дітей 6–9 років. Експериментальна перевірка програми свідчить про її ефективність для гімнасток на етапі початкової підготовки. Впровадження удосконаленої програми хореографічної підготовки на етапі початкової підготовки в художній гімнастиці дозволило не лише покращити результати виконання більшості хореографічних вправ, але й сприяло зниженню варіативності показників у групі (в середньому від 10,2% до 53,6%). Систематичні заняття хореографією сприяли якісному засвоєнню вправ класичного екзерсису на 24,2%, танцювальної зв'язки на 44,7% і базових стрибків на 34,8%.

Ключові слова:

хореографія в художній гімнастиці; хореографічна підготовка; художня гімнастика; початкова підготовка спортсмена; культура рухів.

nastics at the stage of primary training. **The research methodology** consists in theoretical analysis and generalisation; pedagogical observation; survey; method of expert assessments; pedagogical experiment; and methods of mathematical statistics. **The scientific novelty** of the research lies in the introduction into scientific circulation of the conducted survey's data of specialists and pedagogical observations, which resulted in the improvement of the system of choreographic training of female athletes engaged in rhythmic gymnastics at the stage of initial training; in the development of methodological recommendations for the use of the programme of choreographic training in rhythmic gymnastics at the stage of primary training. **Conclusions.** It has been proved that the most time is given to choreography classes at the stage of primary training when the basis for further mastering complicated motor actions is formed. As a result of the analysis of literature, documentary materials, a survey of rhythmic gymnastics specialists, and pedagogical observations, the programme of choreographic training for gymnasts at the stage of initial training was improved. The programme includes exercises at the barre and in the middle of the hall, combined with elements of free plastics, turns and jumps, taking into account the sport and fitness of children aged 6–9. Experimental verification of the programme shows its effectiveness for gymnasts at the stage of primary training. Implementation of the improved choreographic training programme at the initial training stage in rhythmic gymnastics not only allowed to improve the results of the majority of choreographic exercises, but also contributed to the reduction of variability of indicators in the group (on average from 10.2% to 53.6%). Systematic choreography classes contributed to the qualitative mastery of classical exercise exercises by 24.2%, dance linkage by 44.7% and basic jumps by 34.8%.

Keywords:

choreography in rhythmic gymnastics; choreographic training; rhythmic gymnastics; primary training of an athlete; culture of movements.



Актуальність теми дослідження. Художня гімнастика – це вид спорту, створений на основі хореографічного мистецтва й наближений до нього більшою мірою, ніж решта техніко-естетичних видів спорту (ТЕВС). Правила змагань із цього виду спорту висувають значні вимоги до хореографічної підготовленості спортсменок, яка повинна спиратися на основи класичного танцю та включати всі відомі засоби хореографії. Сутність хореографічної підготовки в художній гімнастиці полягає в виборі адекватних засобів і методів підготовки спортсменів, особливостей їхнього застосування в залежності від специфіки спортивної діяльності, загальних тенденцій розвитку виду спорту, вимог правил змагань до спортивної діяльності, відмінностей методики підготовки артистів балету та спортсменів.

У сучасній художній гімнастиці значно підвищилися вимоги до виконавської майстерності гімнасток, у зв'язку з чим лише гармонія між складністю, композицією та виконанням дає гімнастці шанс стати переможницею на змаганнях різного рангу. Саме високий рівень розвитку артистичності, рухової виразності, танцювальності, музичних здібностей іноді стає вирішальним під час виставлення суддями балів спортсменкам за умови однакового рівня їхньої технічної підготовленості. Тому для перемоги на змаганнях недостатньо ідеально з точки зору техніки виконати елементи, виступи гімнасток мають бути виразними, яскравими та артистичними (Артем'єва & Мошенська, 2018; Сосіна, 2013). Усі ці якості та здібності розвиваються в процесі хореографічної підготовки спортсменок, які займаються художньою гімнастикою. Крім занять класичною хореографією, спортсменки використовують усі відомі засоби хореографічної підготовки; особлива увага приділяється вивченню та вдосконаленню елементів вільної пластики, стрибків, рівноваги й поворотів. Останнім часом дуже поширеними стали уроки хореографії біля опори, посеред залу та в партері з використанням різних предметів.

Для проведення дослідження було обрано етап початкової підготовки як один із найважливіших, оскільки саме на ньому закладається основа подальшого оволодіння спортивною майстерністю. Головна мета ранніх занять хореографією – це створення міцної бази для виховання здорового, сильного й гармонійно розвиненого молодого покоління.

Аналіз останніх досліджень. Питання хореографічної підготовки в спорті досліджувало чимало фахівців – Г. Артем'єва, Мошенська (2018), І. Іванов, О. Авраменко (2014), В. Сосіна (2013; 2021) та ін. У їхніх працях розглянуто значення хореографічної підготовки для досягнення майстерності в техніко-естетичних видах спорту, особливості використання засобів хореографії залежно від виду спортивної діяльності, способи адаптації вимог класичного танцю до вимог спорту.

Зауважимо, що Програма для ДЮСШ з художньої гімнастики, яка є основним нормативно-правовим документом і яким користуються тренери України, розроблена ще в 1999 році й не відповідає сьогоднішнім вимогам виду спорту (Федерація гімнастики України, 1999), про що ми зазначали (Сосіна, 2018). Основну частину тренувального процесу спрямовано на вдосконалення технічної підготовки без предмета та особливо з предметами. Загальний обсяг хореографічної підготовки згідно з Навчальною програмою на етапі початкової підготовки становить 27,3–33,3%; на етапі попередньої базової підготовки – 16,6–23,1%; спеціалізованої базової підготовки – 14,8–16,0% та на етапі підготовки до вищих досягнень – 12,7% від загальної кількості запланованих годин тренування (Сосіна,



2018). Проте цього часу, відведеного на хореографічну підготовку, вочевидь недостатньо для того, щоби виконати всі вимоги та досягти необхідного рівня майстерності в сучасній художній гімнастиці.9895583

Мета дослідження – виявити чинники підвищення ефективності хореографічної підготовки в художній гімнастиці на етапі початкової підготовки та сформулювати пропозиції щодо вдосконалення програми з використанням засобів хореографії для гімнасток 6–9 років, які займаються художньою гімнастикою на етапі початкової підготовки.

Виклад основного матеріалу. Художню гімнастику завжди вважали видом спорту, спорідненим із хореографічним мистецтвом, ба більше, вона була створена його основою. Класичний танець – це основа художньої гімнастики. Без перебільшення можна сказати, що це єдиний ТЕВС, де хореографічній підготовці гімнасток необхідно приділяти дуже багато уваги. Щоденні заняття хореографією потрібні спортсменкам для того, щоби «відчути своє тіло», оволодіти всіма позиціями рук, ніг, тулуба. Мета занять з класичної хореографії полягає в тому, щоби через виконання спеціальних вправ розвинути в гімнасток навички, без яких неможливо оволодіти танцювальною технікою (виворотність, стійкість, балетний крок, апломб, балон й елевация та ін.), вдосконалити техніку виконання хореографічних елементів водночас із вихованням виразності та артистичності.

На основі аналізу змісту навчальної програми з художньої гімнастики було визначено місце хореографічної підготовки в навчально-тренувальному процесі, яке становить від 6,6% до 22% загального часу тренувань. Дефіцит часу на проведення хореографічної роботи в художній гімнастиці та інших ТЕВС можна пояснити багатогранністю спортивної підготовки, де хореографія не є самостійним видом підготовки, а лише одним зі складників загальної системи водночас із технічною, фізичною, психологічною та іншими видами підготовки (Сосіна, 2018).

Для з'ясування думок тренерів щодо методики проведення хореографічної підготовки в художній гімнастиці було проведено опитування дванадцяти фахівців з художньої гімнастики, які працюють у спортивних клубах м. Львова. Результати опитування свідчать, що серед тренерів-хореографів, які працюють з юними гімнастками на етапі початкової підготовки, відсутні однотайні підходи щодо методики проведення занять з хореографії. Найбільші розбіжності думок тренерів викликали питання щодо засобів, методів хореографічної підготовки, а також завдань, які вона повинна вирішувати.

Аналіз традиційної методики проведення занять з хореографії на етапі початкової підготовки в художній гімнастиці свідчить, що тренери та хореографи у зв'язку з відсутністю розробленої та структурованої навчальної програми з виду спорту, покладаються переважно на власний досвід та інтуїцію. Це призводить до відсутності єдиної методики підготовки юних гімнасток, використання різних підходів до навчання й удосконалення хореографічних вправ, відсутності планомірного й послідовного вивчення базових вправ хореографії.

На основі аналізу науково-методичної та спеціальної літератури, аналізу Навчальної програми з художньої гімнастики, опитування фахівців і педагогічних спостережень на навчально-тренувальних заняттях було вдосконалено програму хореографічної підготовки для гімнасток 6–9 років, які займаються на етапі початкової підготовки.



Під час удосконалення програми окреслено основні завдання хореографічної підготовки, до яких належать: 1) постановка корпусу, ніг, рук і голови в процесі оволодіння найпростішими вправами хореографії; 2) оволодіння основами класичного тренажу; 3) розвиток елементарних навичок координації (Іванов & Авраменко, 2014; Мартиненко, 2020; Цветкова, 2007).

Урок хореографії будувався за загальноприйнятною схемою і містив три частини: підготовчу, основну й заключну, зміст кожної з яких було вдосконалено й доповнено основними засобами хореографії. Удосконалена програма передбачала вивчення базових вправ класичного екзерсису, а також можливих їх різновидів і найпростіших поєднань. Завдяки цьому гімнастки опановували не лише техніку виконання основних хореографічних вправ, а й збагачували свій руховий досвід, поліпшували координацію, навчалися мислити під час виконання звичних рухів, вдосконалювали їхнє виконання.

Серед методів було використано наочний, словесний і практичний з його методичними прийомами (цілісної вправи, розподільної вправи, підвідних вправ та ін.), а також ігровий і змагальний. Урок хореографії проводився з обов'язковим музичним супроводом.

Група експертів оцінювала результати виконання вправ хореографії згідно з правилами змагань з художньої гімнастики. Контрольними вправами були визначені:

1) 7 основних вправ класичного екзерсису біля опори (демі та гранд пліе, батман тендю, батман тендю жете, ронд де жамб пар тер по точках, релеве, пор де бра, гранд батман жете). Експерти оцінювали точність, амплітудність, музикальність виконання вправ згідно з вимогами до виконання хореографічного екзерсису.

2) Танцювальна зв'язка, що складалася з 7 елементів: кроки польки з правої та лівої ноги, два схресних повороти на 180 градусів, чотири підскоки, асамбле й рівновага на одній нозі, друга назад. Експерти оцінювали якість виконання танцювальної зв'язки згідно з вимогами правил змагань з художньої гімнастики.

3) Техніка виконання 7 стрибків: поштовхом двома; поштовхом двома, згинаючи ноги вперед і назад; відкритий і закритий стрибок; кроком і торкаючись. Експерти оцінювали якість виконання стрибків згідно з вимогами правил змагань з художньої гімнастики.

Максимально можлива оцінка за кожну вправу становила 1 бал, гімнастка могла отримати за всі контрольні вправи від 0 до 21 балів.

Упровадження вдосконаленої програми хореографічної підготовки на етапі початкової підготовки в художній гімнастиці дозволило не лише покращити результати виконання більшості хореографічних вправ, але й сприяли зниженню варіативності показників у групі (V %) (табл. 1). Систематичні заняття хореографією сприяли якісному засвоєнню вправ класичного екзерсису (на 24,2%), танцювальної зв'язки (на 44,7%) і базових стрибків (34,8%), а також зменшенню розкиду показників хореографічної підготовленості в групі (в середньому з 10,2% до 53,6%).

Особливо цінним, на наш погляд, є підвищення загального рівня хореографічної підготовленості в групі, оскільки в ній немає гімнасток, що відстають. Тобто, в процесі систематичних занять хореографією, вивчення й удосконалення базових рухів значно знизилася варіативність показників, їхній розкид за всіма складниками хореографічної підготовленості (рис. 1).



Таблиця 1

Показники хореографічної підготовленості гімнасток 6–9 років на етапі початкової підготовки в процесі експерименту (n=14)

№ п/п	Контрольні вправи	До експерименту		Після експерименту		Зміни		P
		X±σ, бали	V,%	X±σ, бали	V,%	(%)	V,%	
1	Вправи класичного екзерсису	3,3±0,9	27,3	4,1±0,5	12,2	24,2	15,1	>0,05
2	Танцювальна зв'язка	3,8±0,8	21,1	5,5±0,6	10,9	44,7	10,2	>0,05
3	Стрибки	2,3±1,9	82,6	3,1±0,9	29,0	34,8	53,6	>0,01

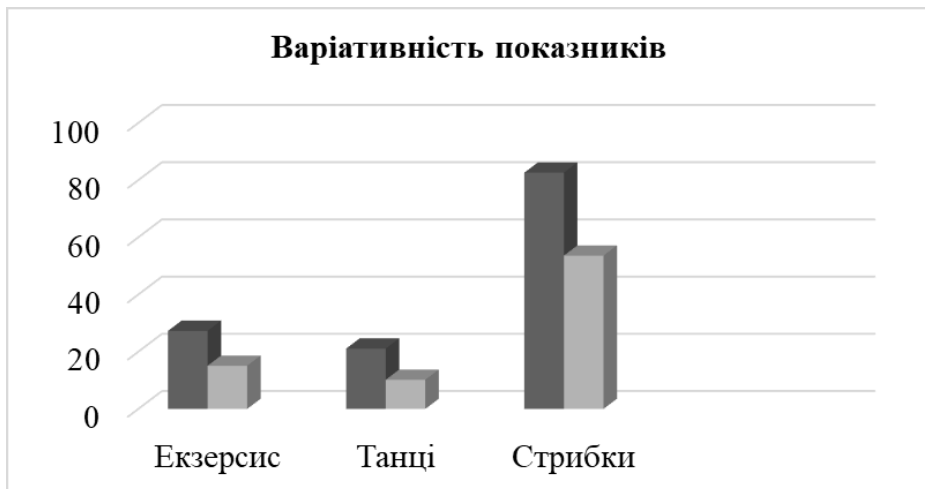


Рис. 1. Зміна варіативності показників хореографічної підготовленості в гімнасток на етапі початкової підготовки в процесі експерименту (%)

Навчання правильній техніці виконання становить одну з головних проблем спортивної підготовки в художній гімнастиці. Воно розпочинається з етапу початкової підготовки, з оволодіння базовими елементами хореографії та художньої гімнастики, переважно без предмету. Тому на етапі початкової підготовки так важливо навчити гімнасток правильного виконання хореографічних елементів, які вони могли здійснювати якісно й стабільно, оскільки на наступних етапах підготовки до цього вже додається потужна робота з предметами.

Наукова новизна дослідження полягає у введенні до наукового обігу даних проведеного опитування фахівців та педагогічних спостережень, за результатами яких удосконалено систему хореографічної підготовки спортсменок, що займаються художньою гімнастикою на етапі початкової підготовки; у розробці мето-



дичних рекомендацій щодо використання програми хореографічної підготовки в художній гімнастиці на етапі початкової підготовки.

Висновки. Аналіз наявної навчальної програми для ДЮСШ з художньої гімнастики засвідчив її застарілість та відсутність врахування сучасних тенденцій розвитку виду спорту, особливостей змагальної діяльності, видів змагальної програми (групові вправи чи індивідуальні виступи), які набувають суттєвого значення в процесі хореографічної підготовки. Тренери та хореографи найчастіше орієнтуються не на застарілі вимоги навчальної програми, а на власний досвід та інтуїцію під час навчання й планування хореографічної підготовки зі спортсменками.

Результати опитування фахівців з художньої гімнастики свідчать, що серед тренерів та хореографів відсутні однотайні підходи щодо методики проведення занять з хореографії на етапі початкової підготовки. Найбільші розбіжності думок тренерів викликали проблеми використання засобів, методів хореографічної підготовки, а також завдань, які вона повинна вирішувати.

На основі огляду науково-методичної та спеціальної літератури, аналізу Навчальної програми для ДЮСШ з художньої гімнастики, опитування фахівців, а також на основі педагогічних спостережень удосконалено програму хореографічної підготовки для гімнасток 6–9 років на етапі початкової підготовки. Під час удосконалення програми окреслено основні завдання хореографічної підготовки, доповнено частини уроку хореографії основними засобами. Програма передбачає вивчення базових вправ класичного екзерсису, найпростіших видів стрибків, поворотів, елементів вільної пластики, що дає змогу гімнасткам оволодіти технікою виконання хореографічних вправ, збагатити свій руховий досвід, покращити координацію та ін. Серед методів використано наочний, словесний і практичний та їхні методичні прийоми, а також ігровий і змагальний. Урок хореографії має проводитися з обов'язковим музичним супроводом.

Упровадження вдосконаленої програми хореографічної підготовки на етапі початкової підготовки в художній гімнастиці дозволило не лише покращити результати виконання більшості хореографічних вправ, але й сприяло зниженню варіативності показників у групі (в середньому від 10,2% до 53,6%). Систематичні заняття хореографією сприяли якісному засвоєнню вправ класичного екзерсису на 24,2%, танцювальної зв'язки на 44,7% і базових стрибків на 34,8%.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Артем'єва, Г., & Мошенська, Т. (2018). Роль і значення хореографії у гімнастичних і танцювальних видах спорту. *Слобожанський науково-спортивний вісник*, 4(66), 32–36.
- Іванов, І. В., & Авраменко, О. В. (2014, 10–12 грудня). Теоретичне обґрунтування предметного вивчення хореографії як навчальної дисципліни у професійній підготовці тренерів у складно-координаційних видах спорту з музичним супроводом. В *Фізична культура, спорт та здоров'я* [Матеріали конференції] (с. 73–76). Харківська державна академія фізичної культури. <https://bit.ly/3U7VSjG>
- Мартиненко, О. (2020). Пошуки інноваційних підходів до методики викладання класичного танцю (початковий етап) у закладах позашкільної освіти. В О. А. Плахотнюк (Ред.), *Кінезіологія танцю* (с. 162–180). Сполом.



- Сосіна, В. Ю. (2013, 18–19 квітня). Особливості хореографічної підготовки спортсменів. В А. Підлипська (Упоряд.), *Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри* [Матеріали конференції] (Ч. 1, с. 231–234). Видавничий центр КНУКіМ.
- Сосіна, В. Ю. (2018). Аналіз навчальних програм з техніко-естетичних видів спорту у контексті вимог до хореографічної підготовки. В О. А. Плахотнюк (Упоряд.), *Кінезіологія танцю та складно-координаційних видів спорту* (с. 142–150). Споллом.
- Сосіна, В. Ю. (2021). *Хореографія в спорті*. Олімпійська література.
- Федерація гімнастики України. (1999). *Художня гімнастика: навчальна програма для дитячо-юнацьких спортивних шкіл, спеціалізованих дитячо-юнацьких спортивних шкіл олімпійського резерву, шкіл вищої спортивної майстерності*. Державний комітет України з фізичної культури і спорту.
- Цветкова, Л. Ю. (2007). *Методика викладання класичного танцю (2-ге вид.)*. Альтерпрес.

REFERENCES

- Artemieva, H., & Moshenska, T. (2018). Rol i znachennia khoreohrafii u himnastychnykh i tantsiuvalnykh vydakh sportu [Role and importance of choreography in gymnastic and dance sports]. *Slobozhanskyi Herald of Science and Sport*, 4(66), 32–36 [in Ukrainian].
- Federatsiia himnastyky Ukrainy. (1999). *Khudozhnia himnastyka: navchalna prohrama dlia dytiachycho-iunatskykh sportyvnykh shkil, spetsializovanykh dytiachycho-iunatskykh sportyvnykh shkil olimpiiskoho rezervu, shkil vyshchoi sportyvnoi maisternosti* [Rhythmic gymnastics: Curriculum for children's and youth sports schools, specialized children's and youth sports schools of the Olympic reserve, schools of higher sports skills]. Derzhavnyi komitet Ukrainy z fizychnoi kultury i sportu [in Ukrainian].
- Ivanov, I. V., & Avramenko, O. V. (2014, December 10–12). Teoretychne obgruntuvannia predmetnoho vvychnennia khoreohrafii yak navchalnoi dystsypliny u profesiinii pidhotovtsi treneriv u skladno-koordinatsiinykh vydakh sportu z muzychnym suprovodom [Theoretical substantiation of the subject study of choreography as an educational discipline in the professional training of coaches in complex coordination sports with musical accompaniment]. In *Fizychna kultura, sport ta zdorovia* [Physical culture, sport and health] [Conference proceedings] (pp. 73–76). Kharkiv State Academy of Physical Culture. <https://bit.ly/3U7VSjG> [in Ukrainian].
- Martynenko, O. (2020). Poshuky innovatsiinykh pidkhodiv do metodyky vykladannia klasychnoho tantsiu (pochatkovyi etap) u zakladakh pozashkilnoi osvity [The search for innovative approaches to the method of teaching classical dance (initial stage) in out-of-school education institutions]. In O. A. Plakhotniuk (Ed.), *Kineziolohiia tantsiu* [Kinesiology of dance] (pp. 162–180). Spolom [in Ukrainian].
- Sosina, V. Yu. (2013, April 18–19). Osoblyvosti khoreohrafichnoi pidhotovky sportsmeniv [Peculiarities of choreographic training of athletes]. In A. Pidlypska (Comp.), *Khoreohrafichna ta teatralna kultura Ukrainy: pedahohichni ta mystetski vymiry* [Choreographic and theatrical culture of Ukraine: Pedagogical and artistic dimensions] [Conference proceedings] (Pt. 1., pp. 231–234). KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- Sosina, V. Yu. (2018). Analiz navchalnykh program z tekhniko-estetychnykh vydiv sportu u konteksti vymoh do khoreohrafichnoi pidhotovky [Analysis of training programs for technical and aesthetic sports in the context of requirements for choreographic training]. In O. A. Plakhotniuk (Comp.), *Kineziolohiia tantsiu ta skladno-koordinatsiinykh vydiv sportu* [Kinesiology of dance and complex coordination sports] (pp. 142–150). Spolom [in Ukrainian].
- Sosina, V. Yu. (2021). *Khoreohrafiia v sporti* [Choreography in sports]. Olimpiiska literatura [in Ukrainian].
- Tsvietkova, L. Yu. (2007). *Metodyka vykladannia klasychnoho tantsiu* [Methods of teaching classical dance] (2nd ed.). Alterpres [in Ukrainian].

Наукове видання

ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Том 7, № 1
2024

Науковий редактор	А. М. Підлипська
Літературні редактори	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 7, No 1
2024

Scientific Editor

A. M. Pidlypska

Literary editors

L. V. Taran

English text editor

N. I. Sarnovska

Bibliographic editor

Ya. S. Buriak

Cover design

A. Yu. Demenchuk

Technical editing
and computer layout

O. P. Shcherbyna

Підписано до друку: 05.04.2024

Формат 70x100 1/16
Ум. др. арк. 5,68. Обл. др. арк. 4,32.
Наклад 100 прим.
Замовлення № 5311

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