

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І
МИСТЕЦТВ**

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

ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

DANCE STUDIES

Collection of scientific papers

**ВИПУСК 1
ISSUE 1**

Засновано у 2018 р.
Founded in 2018 year

**КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКІМ
KYIV
KNUKIM PUBLISHING
2018**

Танцювальні студії : зб. наук. пр. Вип. 1 / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2018. – 112 с.

У збірнику висвітлюються актуальні питання теорії, історії та практики вітчизняної та зарубіжної хореографічної культури, а також міждисциплінарні проблеми, дотичні до означеної сфери.

Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, усіх, хто прагне отримати знання з хореографії теоретичного і прикладного характеру.

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв (протокол № 23 від 02.03.2018 р.)

Редакційна колегія

Курочкін О., доктор історичних наук, професор кафедри режисури естради та масових свят, Київський національний університет культури і мистецтв, Україна, м. Київ (*голова редакційної колегії*);

Підлипська А., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народної хореографії, Київський національний університет культури і мистецтв, Україна, м. Київ (*заступник голови редакційної колегії*);

Гутник І., кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народної хореографії, Київський національний університет культури і мистецтв, Україна, м. Київ;

Чурпіга Т., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри сучасної хореографії, Київський національний університет культури і мистецтв, Україна, м. Київ;

Бойко О., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сучасної хореографії, Київський національний університет культури і мистецтв, Україна, м. Київ;

Веселовська Г., доктор мистецтвознавства, професор кафедри театрознавства, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Україна, м. Київ;

Чепалов О., доктор мистецтвознавства, професор кафедри народної хореографії, Харківська державна академія культури, Україна, м. Харків;

Коваль П., доктор педагогічних наук, професор кафедри фахових методик і технологій початкової освіти, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна, м. Івано-Франківськ;

Леонова М., доктор філософії з мистецтвознавства, професор кафедри класичного танцю Академії танцю імені Алісії Алонсо, Університет короля Хуана Карлоса, Іспанія, м. Мадрид;

Гутковська С., кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри хореографії, Білоруський державний університет культури і мистецтв, Білорусь, м. Мінськ;

Кавець А., доктор філософії з музикознавства, завідувач хореографічного відділення, Консерваторія ім. Дезидера Кардоша, Словаччина, м. Топольчани.

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор

Адреса редакційної колегії: м. Київ, вул. Є. Коновальця, 36, к. 801.

Київський національний університет культури і мистецтв, видавничо-редакційний відділ, тел.: (044) 529–97–90.

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації Серія КВ №23124-12964Р

ISSN 2616-7646 (Print)

ISSN 2617-3786 (Online)

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

Чурпіта Т.	Не народний, але заслужений: маловідомі сторінки творчої біографії Миколи Трегубова	6
Чепалов О.	Хореологія як наука: культурологічні та мистецтвознавчі аспекти	16
Плахотнюк О.	Квінтесенція соціальних танців	28

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ
ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОСТІ**

Manshulin O.	Formation and development of contemporary dance in Ukraine	37
Sharykov D.	Neoclassical ballet by Kenneth Macmillan “Prince of Pagodas”: formal technical, musical-artistic, lexical aspects	48
Чілікіна Н.	Сучасна проблематика танцювальних студій	57

ТАНЦЮВАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

Підлипська А.	Дисципліна «Хореографічна критика» в системі підготовки фахівця танцювального мистецтва у закладах вищої освіти України	70
----------------------	---	----

ТАНЕЦЬ У МІЖДИСЦИПЛІНАРНІЙ ПЛОЩИНІ

Сосіна В.	Шляхи інтеграції хореографічного мистецтва та техніко-естетичних видів спорту	81
Дем'янчук А.	Творчість Євгена Лисика та балетний театр	90
Чура В.	Участь неформальних спілок культури у фестивальному русі Волинської області періоду перебудови	101



СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ТАНЦА

Чурпита Т.	Не народный, но заслуженный: малоизвестные страницы творческой биографии Николая Трегубова	6
Чепалов А.	Хореология как наука: культурологические и искусствоведческие аспекты	16
Плахотнюк А.	Квинтэссенция социальных танцев	28

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОСТИ

Маншилин А.	Становление и развитие современного танца в Украине	37
Шариков Д.	Неоклассический балет Кеннета Макмиллана «Принц пагод»: формально-технический, музыкально-художественный, лексический аспекты	48
Чиликина Н.	Современная проблематика танцевальных студий	57

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

Пидлыпская А.	Дисциплина «Хореографическая критика» в системе подготовки специалиста танцевального искусства в учреждениях высшего образования Украины	70
----------------------	--	----

ТАНЕЦ В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ ПЛОСКОСТИ

Сосина В.	Пути интеграции хореографического искусства и технико-эстетических видов спорта	81
Демьянчук А.	Творчество Евгения Лысыка и балетный театр	90
Чура В.	Участие неформальных объединений культуры в фестивальном движении Волынской области периода перестройки	101

CONTENTS

HISTORY AND THEORY OF DANCE

Churpita T.	Not people's, but honored: the little-known pages of Mykola Trehubov's creative biography	6
Chepalov O.	Horeology as science: cultural and art history aspects	16
Plakhotniuk O.	Quintessence of social dances	28

ACTUAL PROBLEMS OF CHOREOGRAPHIC ART OF OUR TIME

Manshylin O.	Formation and development of contemporary dance in Ukraine	37
Sharykov D.	Neoclassical ballet by Kenneth Macmillan "Prince of Pagodas": formal technical, musical-artistic, lexical aspects	48
Chilikina N	The modern problems of dance studios	57

DANCE PEDAGOGY

Pidlypska A.	Discipline "Choreographic criticism" in the system of training of dance art specialist in higher education institutions in Ukraine	70
---------------------	--	----

DANCE IN THE INTERDISCIPLINARY PLANE

Sosina V.	Ways of integration of choreographic art and technical-aesthetic sports	81
Dem'ianchuk A.	Creative work of Yevhen Lysyk and the ballet theater	90
Chura V.	Participation of the informal societies of culture in the festival movement of the Volyn region of the perestroika period	101



ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

УДК 792.82(477)

НЕ НАРОДНИЙ, АЛЕ ЗАСЛУЖЕНИЙ: МАЛОВІДОМІ СТОРІНКИ ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ МИКОЛИ ТРЕГУБОВА

Чурпіта Тетяна Миколаївна,

<https://orcid.org/0000-0001-5412-404X>

кандидат педагогічних наук, доцент,

Київський національний університет культури і мистецтв,

nikolaschurpita@gmail.com

Мета статті – на основі аналізу архівних документів, періодичних видань та спеціальної літератури відтворити маловідомі сторінки творчого шляху заслуженого артиста УРСР Миколи Трегубова. **Методологія.** Автор підготував статтю із застосуванням історичних, історіографічних та аналітичних підходів. **Наукова новизна.** У статті вперше систематизовано творчий шлях Миколи Трегубова як виконавця та балетмейстера. Значну увагу приділено особливостям присвоєння почесних звань майстру. **Висновки.** М. Трегубов – особистість значна і неординарна, яка вписала багато яскравих сторінок в історію українського балету. Попри тернистий життєвий шлях, за спиною майстра залишилася ціла галерея неповторних балетів (перелік творів, поставлених М. Трегубовим, налічує понад 52 найменування), тонко відточених образів (понад 22 балетні партії). Незважаючи на це, вищі державні органи замінили почесне звання М. Трегубову з пропонуваного «Народний артист УРСР» на «Заслужений діяч мистецтв УРСР». Причиною цього може бути тільки робота балетмейстера на окупованій території під час Другої світової війни і його подальше перебування у таборі системи ГУЛАГ. Варто згадати й те, що протягом свого довгого творчого життя, працюючи на провідних посадах в оперних театрах України, М. Трегубов ніколи не належав до Комуністичної партії Радянського Союзу. Єдиною силою, яка спрямовувала майстра, була любов до величного мистецтва танцю. Ця спадщина має бути докладно вивчена молодим поколінням українських артистів і хореографів.

Ключові слова: Микола Трегубов; виконавська діяльність; соліст балету; танцівник; балетмейстер; балетний театр; педагог; почесне звання.

НЕ НАРОДНЫЙ, НО ЗАСЛУЖЕННЫЙ: МАЛОИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ НИКОЛАЯ ТРЕГУБОВА

Чурпита Татьяна Николаевна,

<https://orcid.org/0000-0001-5412-404X>

кандидат педагогических наук, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина,
nikolaschurpita@gmail.com

Цель статьи – на основе анализа архивных документов, периодических изданий и специальной литературы воссоздать малоизвестные страницы творческого пути заслуженного артиста УССР Николая Трегубова. **Методология.** Автор подготовил статью с применением исторических, историографических и аналитических подходов. **Научная новизна.** В статье впервые систематизирован творческий путь Николая Трегубова как исполнителя и балетмейстера. Значительное внимание уделено особенностям присвоения почетных званий мастеру. **Выводы.** Н. Трегубов – личность великая и неординарная, вписавшая множество ярких страниц в историю украинского балета. Несмотря на тернистый жизненный путь, за спиной мастера осталась целая галерея неповторимых балетов (перечень произведений, поставленных Н. Трегубовым, насчитывает более 52 наименований), тонко отточенных образов (более 22 балетных партий). Несмотря на это, высшие государственные органы заменили почетное звание Н. Трегубову с предлагаемого «Народный артист УССР» на «Заслуженный деятель искусств УССР». Причиной этому может быть только работа балетмейстера на оккупированной территории во время Второй мировой войны и его дальнейшее пребывание в лагере системы ГУЛАГ. Стоит вспомнить и то, что в течение своей долгой творческой жизни, работая на ведущих должностях в крупнейших оперных театрах Украины, Н. Трегубов никогда не принадлежал к Коммунистической партии Советского Союза. Единственной силой, которая направляла мастера, была любовь к великому искусству танца. Именно это наследие должно быть подробно изучено молодым поколением украинских артистов и хореографов.

Ключевые слова: Николай Трегубов; исполнительская деятельность; солист балета; танцовщик; балетмейстер; балетный театр; педагог; почетное звание.



NOT PEOPLE'S, BUT HONORED: THE LITTLE-KNOWN PAGES OF MYKOLA TREHUBOV'S CREATIVE BIOGRAPHY

Churpita Tetiana,

<https://orcid.org/0000-0001-5412-404X>

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Kiev National University of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine

nikolaschurpita@gmail.com

The main objective of the study is to recreate the little-known pages of the creative path of Mykola Trehubov, Honored Artist of the Ukrainian SSR, on the basis of an analysis of the archival sources, periodicals and special literature. **Methodology.** The author has prepared an article using historical, historiographical and analytical approaches. **Scientific novelty.** In the article, for the first time, the creative path of Mykola Trehubov as a performer and choreographer has been systematized. Considerable attention has been paid to the peculiarities of awarding honorary titles to the master. **Conclusions.** Mykola Trehubov is outstanding and extraordinary personality, who contributed many bright pages to the history of the Ukrainian ballet. Despite the thorny life path, behind the master remained a gallery of unique ballets (a list of works by Mykola Trehubov, which includes more than 52 titles), finely honed images (more than 22 ballet parts). Despite this, the authorities replaced the honorary title of Mykola Trehubov from the proposed "People's Artist of the Ukrainian SSR" to "Honored Artist of the Ukrainian SSR". The reason for this can only be the choreographer's work in the occupied territory during World War II and his subsequent being in the camp of the Gulag system. It is worth recalling that during his long creative life, working in leading positions in the largest opera houses of Ukraine, Mykola Trehubov never belonged to the Communist Party of the Soviet Union. The only force that led the master, was the love to the great art of dance. This heritage should be studied in detail by a young generation of Ukrainian artists and choreographers.

Keywords: *Mykola Trehubov; performance; ballet soloist; dance; choreographer; ballet theatr; pedagogue; honorary title.*

Актуальність теми дослідження. Розвиток вітчизняної виконавської, балетмейстерської, педагогічної школи тісно пов'язаний з ім'ям Миколи Івановича Трегубова (1912–1997), більша половина творчого життя якого пройшла в Україні (1937–1997).

На жаль, практично непоміченими залишаються питання, пов'язані з професійним становленням майстра, роками творчості хореографа в Київському, Львівському, Одеському та Донецькому оперних театрах (1937–1970), особливостями перебування майстра в таборі системи ГУЛАГ (1945–1949), перипетіями присвоєння М. Трегубову почесних звань державою, його творчою діяльністю за межами Української РСР. Так, попри свою важливість для розуміння внеску діяча в національний культурологічний процес і розвиток балетного

мистецтва в Україні, всебічного дослідження спадщини М. Трегубова проведено ще не було.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Про митця можна знайти відомості, хоча й досить фрагментарні, у спеціальних синтетичних працях: словнику-довіднику «Все о балете» (1966), енциклопедії «Балет» (1981), біобібліографічному довіднику «Хореографічне мистецтво України у персоналіях» (Туркевич, 1999). Згадки про діяльність М. Трегубова знаходимо в публікаціях О. Паламарчук (1996), В. Гайдабури (2009), С. Максименко (2015). Балетмейстерська діяльність хореографа другої половини ХХ ст. була проаналізована найбільш ґрунтовно в роботах М. Загайкевич (1978), Ю. Станішевського (2001), А. Терещенко (1989). Останнім часом з'явилася низка публікацій, присвячених М. Трегубову, що базуються на старих довідниках і, на нашу думку, не претендують на наукову новизну. Так, відтворено окремі періоди життя і творчості митця у працях Н. Захарчук (2003), Н. Миронюк (2015).

Мета дослідження – на основі аналізу архівних документів, періодичних видань та спеціальної літератури відтворити маловідомі сторінки творчого шляху заслуженого артиста УРСР Миколи Трегубова.

Виклад основного матеріалу. Життєвий шлях М. Трегубова розпочався 25 березня 1912 р. в м. Ставрополі. Попри те, що родина хлопця перебувала у вкрай скрутному становищі, в 1928 р. Трегубов закінчив неповну середню школу (Архів КНУКіМ, ф. Р1516, оп. 1 «Л», арк. 1; Архів КНУКіМ, ф. Р1516, оп. 2, арк. 1–2). Професійне становлення майстра відбувалось у Ленінграді протягом 1928–1937 рр. Закінчивши вечірні курси славетного хореографічного училища, 1930 року він успішно складає іспити і вступає на денне відділення закладу, де всебічно студіює танцювальне мистецтво під керівництвом кращих викладачів: В. Семьонова та В. Пономарьова. За роки навчання М. Трегубов проявив себе талановитим учнем, який, незважаючи на свій вік (розпочав професійне навчання у 16 років), зміг засвоїти складну техніку класичного, характерного й дуетного танців, набути акторського хисту, розвинути смак до сюжетів академічного репертуару та естетики хореодрами. Саме його рекомендували на головні ролі в балетах «Фадетта» й «Катерина». За часів свого учнівства М. Трегубов працював артистом балету і балетмейстером у низці культурно-мистецьких закладів Ленінграда. Два роки сценічної практики в Кіровському театрі та участь у балетах Р. Захарова, Л. Лавровського, виступи поряд із провідними балетними виконавцями того періоду розширили професійний світогляд М. Трегубова та дозволили йому в майбутньому стати майстром хореографічної справи (Красовская, 1989, с. 179).

У 1937 році Комітет у справах мистецтв направляє М. Трегубова до Київського державного академічного театру опери і балету ім. Т. Шевченка, де він обіймає посаду соліста балету (Архів КНУКіМ, ф. Р1516, оп. 1 «Л»). Тут майстер танцював протягом трьох сезонів (1937–1938, 1938–1939, 1939–1940). У цей час він стає енергійним учасником пошуків інтерпретацій зразків світової хореографічної спадщини, які здійснював оновлений балетний колектив. У театрі він виконував партії Блакитного птаха і принца Дезіре у «Сплячій красуні», графа Зігфріда в «Лебединому озері», хана Гірея в «Бахчисарайському фонтані»,



Полоненого в постановці балету «Кавказький полонений». За цей час діапазон його професійних можливостей постійно розширювався, у кожній сольній ролі танцівник шукав власний підхід до розкриття сценічного образу. У дуєтному танці він був надійним кавалером, виконавцем як класичних, так і характерних партій. Паралельно М. Трегубов працював асистентом балетмейстера в балетах «Спляча красуня» і «Бахчисарайський фонтан», консультантом і постановником танців у спектаклях «Піднята цілина» І. Дзержинського і «Русалка» О. Даргомижського. У центральних газетах 1930-х рр. з'являлися і позитивні, і критичні статті-рецензії на виступи М. Трегубова, що свідчить про інтерес до творчості артиста з боку тогочасної преси. Найбільшу увагу було приділено ролі принца Дезіре зі «Сплячої красуні», хана Гірея і Полоненого в драм-балетах «Бахчисарайський фонтан» і «Кавказький полонений» (Дніпров, 1938).

У 1940 році київський Комітет у справах мистецтв України направив М. Трегубова на роботу до Львівського державного театру опери та балету, де, починаючи з 1939 року, поступово формувався творчий колектив (Архів КНУКіМ, ф. Р1516, оп. 1 «Л», арк. 2). Традиції балетного театру в Галичині були зовсім молодими, тож на танцівників і балетмейстерів чекала копітка й наполеглива праця. М. Трегубов керував балетною трупю, виконував провідні партії у спектаклях «Дон Кіхот», «Червоний мак» і ставив окремі номери в оперних виставах «Тихий Дон», «Травіата», «Кармен», які схвально оцінювали місцеві рецензенти. Перший сезон у львівському театрі для митця був творчо насиченим і вдалим.

Агресія гітлерівської Німеччини проти Радянського Союзу 22 червня 1941 р. змусила М. Трегубова самотужки залишити Львів у пошуках порятунку. Митарства артиста закінчилися полонем і поверненням до Львівського оперного театру, де протягом кінця грудня 1942 – середини червня 1944 рр. творчий доробок митця досягнув повноти свого вияву (ЦДКФФА України імені Г. С. Пшеничного, ф. 1, оп. 24, спр. 4373).

В особі М. Трегубова балетна трупа театру дістала фахівця з класичного танцю, виконавська майстерність якого набула високої філігранності, балетмейстера-постановника з власним індивідуальним стилем, педагога-наставника молодих артистів балету. За час роботи в театрі (18 місяців) він створив лібретто і здійснив постановку балетної вистави «Серпанок П'єретти» на музику Е. Донаньї та інших композиторів в обробці Л. Туркевича, окремі номери в операх «Кавалерія Рустікана» П. Масканьї, «Продана наречена» Б. Сметани, «Ноктюрн» М. Лисенка, «Маргарета» Ш. Гуно і в опереті «Пташник із Тіроля» К. Целлера, готував збірні концертні програми («Строкатий вечір»), брав участь у мистецьких заходах. Його виконавський талант розкрився в партіях іскрометного Базиля в «Дон Кіхоті», Фреда у «Серпанку П'єретти», Пер Гюнта в однойменному балеті, у сценах одноактівки «Вальпургієва ніч» з опери «Маргарета». Створюючи образи персонажів, М. Трегубов знаходив несподівані акторські рішення, що підкреслювали індивідуальність їхніх характерів. Театральні оглядачі з інтересом спостерігали за роботою майстра й широко висвітлювали його балетмейстерську і виконавську діяльність на газетних шпальтах (Пастернакова, 1942).

Силами М. Трегубова і його колег балетний сектор театру перетворився на самостійну творчу одиницю, здатну створювати якісні вистави європейського зразка, формуючи тим самим високі театральні смаки глядачів, але після зайняття Львова радянськими військами майстер вимушено продовжив свою професійну діяльність уже в Державному ансамблі пісні і танцю, підтримуючи своїм мистецтвом бойовий дух воїнів на фронтних дорогах Європи.

Попри те, що в постановках митця не було жодного ідеологічного підтексту, «львівський» доробок М. Трегубова був розцінений як робота на ворога. 1 грудня 1945 року артиста засудили на п'ять років перебування у Волзькому ВТТ. Скрутне становище не зламало творчий дух майстра навіть у ГУЛАГу. Там він увійшов до творчого складу Центрального театрального ансамблю КВО Волгобуду, де художнім керівником був С. Радлов. Видатний режисер зумів організувати першокласний колектив, який і вдень, і вночі ніс світло мистецтва до похмурого табору, за що дістав щиру любов глядача.

В ансамблі М. Трегубов був танцівником, балетмейстером, завідуючим постановочною частиною, а також виступав у ролі драматичного артиста. Він відзначився як постановник танців і виконавець ролі Миловзорова у виставі «Без вини винні» О. Островського, здійснював балетмейстерську роботу в пушкінському концерті «Борис Годунов». Хореографу довелося виконувати драматичні ролі у виставі «Фатальний спадок» О. Штейна. В одноактному комічному балеті «Арлекін-рознощик» на музику Й. Штрауса М. Трегубов був одним із виконавців балетних партій і поставив танцювальну частину концерту, зокрема циганський номер (Гайдабура, 2009, с. 217–219, с. 76, с. 207, с. 64–65, с. 163–164). Без балетмейстерського таланту М. Трегубова не обійшлося й у композиції балету «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва. Так, своєю роботою майстер неодноразово виділявся, високо поцінювався адміністрацією і художнім керівництвом табірної колективу.

М. Трегубову пощастило більше, ніж іншим репресованим діячам культури й мистецтва. Після чотирирічного перебування в ГУЛАГу (1945–1949) він повернувся в Україну і згідно з наказом № 53 від 18 квітня 1950 року був зарахований до Львівської опери на посаду балетмейстера-постановника (Архів КНУКіМ, ф. Р1516, оп. 2, арк. 3).

Разом із композитором А. Кос-Анатольським М. Трегубов розпочав складну роботу зі створення мальовничого танцювального полотна – балету «Хустка Довбуша» (1951), присвяченого героїчній визвольній боротьбі західноукраїнських селян проти польських гнобителів під проводом легендарного ватажка Олекси Довбуша (Терещенко, 1989, с. 29). У кращих танцювальних сценах спектаклю він синтезував класичну хореографію і специфічні форми гуцульського танцю, створивши повнокровні людські характери. Прем'єра нового балету була безпрецедентною подією в мистецькому житті молодого Львівського театру, адже ознаменувала перше широке й багатогранне використання в балетній практиці своєрідного гуцульського фольклору. Критики розповідали про вкрай плідну співпрацю авторів, режисерів балету та колективу артистів («Хустка Довбуша». Прем'єра..., 1951). Основні прорахунки першої редакції балету М. Трегубов



спробував виправити у новому варіанті постановки (1953 р.), який «безсумнівно, став ціліснішим і переконливішим» (Терещенко, 1989, с. 30), зайнявши почесне місце в репертуарі театру.

Важливу роль у процесі пошуку нових сценічних рішень зіграли львівські версії балетів «Мідний вершник» Р. Глієра та «Юність» М. Чулакі (1951). Балети М. Трегубова запам'яталися глядачам новими й цінними хореографічними рішеннями, успішними танцювальними епізодами та цікавими акторськими роботами. В обох постановках майстер приділив основну увагу почуттям простих людей, які відтворив у ліричних дуетах і трагічних сценах, точно доніс основну ідею лібретто й музики, досяг образності й виразності танцю, його нерозривного зв'язку з пантомімою. М. Трегубов зміг знайти для кожного персонажу індивідуальні, тільки для нього характерні рухи. Кожен епізод вистави ставав наступним етапом, який розвивав образ дійової особи (Котляревський, 1952).

Через те, що в обох постановках М. Трегубова найбільше цікавив внутрішній світ героїв, а не ідеологічне підґрунтя сюжету, хореографа неодноразово критикували, але це тільки спонукало митця до пошуку нової хореографічної лексики та оригінальних сценічних рішень.

Так, 1952 року головний балетмейстер М. Трегубов збагатив репертуар балетної трупи Львівського театру трьома постановками: редакція «Сплячої красуні» відзначилася святковістю, вдалимими сольними та ансамблевими танцями, «Фадетта» – мізансценами в пантомімах, грою комедійних персонажів і вдалим вибором артистів, а «Алі-Батир» – масовими сценами, в яких відчувався національний колорит оригінального твору, що повною мірою розкрив таланти М. Трегубова як постановника і науковця-дослідника. Музикальність, балетмейстерська винахідливість, високий художній смак і щедрість танцювальних барв характеризували його інтерпретації.

Загалом протягом 1950–1958 рр. М. Трегубов здійснив постановку понад 20 балетних вистав, серед яких балети класичної спадщини, оригінальні національні балети на музику українських композиторів, інсценізації балетів за творами О. Пушкіна тощо (Балет, 1981, с. 532–533). Ця плідна праця не залишилася без уваги керівництва, і з вересня 1955 року тодішній директор театру В. Мілевський розпочав підготовку документів щодо присвоєння головному балетмейстеру М. Трегубову почесного звання «Заслужений артист УРСР». У характеристиках, підписаних директором театру, начальником Обласного управління культури Я. Вітошинським, відзначалися висока культура, плідна співпраця з композиторами, активна громадська та педагогічна діяльність балетмейстера-постановника, його професіоналізм.

Відповідно до вищенаведеного в. о. міністра культури В. Білозуб перед Президією Верховної Ради УРСР зазначив, що Міністерство вважає, що М. Трегубов заслуговує на присвоєння почесного звання заслуженого артиста Української РСР, яке майстер і отримав 26 жовтня 1956 р. (ЦДКФФА України імені Г.С. Пшеничного, Ф. 1, Оп. 24, Спр. 5150).

У 1958 р. за невідомих обставин М. Трегубов залишає роботу у Львові й переїжджає до Одеси, де працює головним балетмейстером місцевого

оперного театру протягом 1958–1970 рр. Після постановки «Блакитної стрічки» Р. Свірського він узявся за балет «Торжество любові» Ю. Знатокова (1959 р.), цікаві танцювальні епізоди якого відтворювали життя радянської молоді. А новаторська і по-справжньому сучасна музика балету «Берег Надії» А. Петрова (1963 р.) дала можливість майстру знайти оригінальні хореографічні засоби, що переконливо розкрили характери і стосунки відважного юнака-рибалки та його коханої. Як зазначав Ю. Станішевський, «танець – яскравий і образний, породжений музикою, торжествує у спектаклі» (Станишевский, 1964).

М. Трегубов першим у республіці поставив «Спартак» А. Хачатуряна (1962 р.) та «Отелло» А. Мачаваріані (1964 р.). Хореографа не зупинили скромні можливості театру для здійснення таких масштабних полотен. Головну увагу в постановці було приділено розкриттю емоційних образів видатних героїв, чому допомагали сольні варіації і масові сцени кордебалету. Роботи одеського балетмейстера були оригінальними (у партитурах відкривалися усі купюри) та динамічними. Цікаво, по-своєму підійшов М. Трегубов до втілення українських балетних творів, які до нього не були достатньо представленими на балетній афіші театру. Прикладом цьому є «Лісова пісня» М. Скорульського в оригінальній інтерпретації майстра (1962 р.) (Там само).

Враховуючи численні успіхи М. Трегубова в галузі оперного і балетного мистецтва України, керівництво Одеської опери звернулося до державних органів із клопотанням про присвоєння балетмейстеру звання «Народний артист УРСР». У характеристиці, підписаній директором театру Л. Богдановичем та головним диригентом Я. Воцаком від 11 березня 1964 року, особливо відзначався талант майстра, його досягнення як лібреттиста та постановника балетів, що були представлені на Декаді українського мистецтва і літератури у Москві («Торжество любові», «Чорне золото»), були позитивно оцінені активна суспільна та педагогічна діяльність М. Трегубова, його беззаперечний авторитет у театральному середовищі. У рекомендації наголошувалося на тому, що він «є одним із провідних балетмейстерів республіки» (ЦДКФФА України імені Г.С. Пшеничного, ф. 1, оп. 24, спр. 5150). Як висновок, засідання Художньої ради Одеської опери постановило: подати клопотання про присвоєння звання «Народний артист УРСР» головному балетмейстеру М. Трегубову (протокол № 2 від 11 березня 1964 р.) (Там само).

Незважаючи на вищенаведене, Міністерство культури УРСР в особі Р. Бабійчука зробило подання до Президії Верховної Ради УРСР щодо присвоєння М. Трегубову тільки почесного звання «Заслужений діяч мистецтв УРСР» (протокол № 14–249–119 від 1 квітня 1964 р.). Звернення міністерства було схвалено, і відповідно до наказу Президії Верховної Ради УРСР від 9 квітня 1964 р. М. Трегубов став заслуженим діячем мистецтв УРСР (Там само).

Наукова новизна. У статті вперше систематизовано творчий шлях Миколи Трегубова як виконавця та балетмейстера. Значну увагу приділено особливостям присвоєння почесних звань майстру.

Висновки. М. Трегубов – особистість значна і неординарна, яка вписала багато яскравих сторінок в історію вітчизняного балету. Попри тернистий життєвий



шлях, за спиною майстра залишилася ціла галерея неповторних балетів (перелік творів, поставлених М. Трегубовим, налічує понад 52 найменування), тонко відточених образів (понад 22 балетні партії). Незважаючи на це, вищі державні органи замінили почесне звання М. Трегубову з пропонованого народного на заслуженого. Причиною цього може бути тільки робота балетмейстера на окупованій території під час Другої світової війни і подальше чотирирічне перебування у таборі системи ГУЛАГ. Варто згадати й про те, що протягом свого довгого творчого життя, працюючи на провідних посадах в оперних театрах України, М. Трегубов ніколи не належав до Комуністичної партії Радянського Союзу. Єдиною силою, яка спрямовувала майстра, була любов до величного мистецтва танцю.

Попри віднайдені матеріали, питання, що стосуються гастрольної діяльності М. Трегубова за межами УРСР та його педагогічної роботи, потребують нових наукових пошуків.

Бібліографічні посилання

Архів КНУКіМ. Ф. Р1516. Оп. 1 «Л». Спр. 195. Арк. 1–3.

Архів КНУКіМ. Ф. Р1516. Оп. 2. – Спр. 2623. – Арк. 1–4.

Балет: енциклопедія / гл. ред. Ю. Григорович. Москва: Советская энциклопедия, 1981. 623 с.

Все о балете: словарь-справочник / сост. Е. Суриц. – Москва-Ленинград: Музыка, 1966. 454 с.

Гайдабура В. *ГУЛАГ і світло театру: листи із зони Сергія та Анни Радлових (1946–1953)*. Київ: Факт, 2009. 240 с.

Дніпров К. «Бахчисарайський фонтан» – новий спектакль у столичному театрі. *Літературна газета*. 1938. 18 травня.

Загайкевич М. *Драматургія балету*. Київ: Наукова думка, 1978. 257 с.

Захарчук Н. *Творча концепція балетмейстера Миколи Трегубова. Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 24. С. 218–226.

Котляревський А. «Юність». Нова вистава у Львівському театрі опери та балету. *Вільна Україна*. 1952. 22 січня.

Красовская В. *Ваганова*. Ленинград: Искусство, 1989. 223 с.

Максименко С. *Український театр у Львові в період німецької окупації: 1941–1944*. Львів, 2015. 324 с.

Миронюк Н. *Постановки М. Трегубова за межами України. Динаміка розвитку вищої хореографічної освіти як складової художньої культури України: зб. матер. Всеукр. наук-практ. конф.* Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2015. С. 121–122.

Паламарчук О. *А музи не мовчали*. Львів: Зерна, 1996. 96 с.

Пастернакова М. Вистава «Пер Гінта» у Львові. *Краківські вісті*. 1942. 24 лютого.

Станишевський Ю. *Жизнь в танце. Знамя коммунизма*. 1964. 26 сентября. С. 3.

Станишевський Ю. *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність*. Київ: Музична Україна, 2002. 736 с.

- Терещенко А. *Львівський театр опери та балету імені Івана Франка: піввіковий творчий шлях*. Київ: Музична Україна, 1989. 208 с.
- Туркевич В. *Хореографічне мистецтво у персоналіях: біобібліографічний довідник*. Київ, 1999. 224 с.
- «Хустка Довбуша». Прем'єра балету лауреата Сталінської премії А. Кос-Анатольського у Львівському театрі опери та балету. *Вільна Україна*. 1951. 31 березня.
- ЦДКФФА України імені Г. С. Пшеничного. – Ф. 1. – Оп. 24. – Спр. 4373. – Арк. 61–66.
- ЦДКФФА України імені Г. С. Пшеничного. – Ф. 1. – Оп. 24. – Спр. 5150. – Арк. 61–66.

References

- Arkhiv KNUKiM* [Archive of Kyiv National University of Culture and Arts]. F. R1516, D. 1“L”, С. 195, P. 1–3 [in Russian].
- Arkhiv KNUKiM* [Archive of Kyiv National University of Culture and Arts]. F. R1516, D. 2, С. 2623, P. 1–4 [in Russian].
- Grigorovich, Yu. (Ed) (1981) *Balet: entsiklopediya* [Ballet: encyclopedia]. Moscow. : Sovetskaya Entsiklopediya. [in Russian].
- Haidabura, V. (2009). *HULAH i svitlo teatru: Lysty iz zony Serhiia ta Anny Radlovykh (1946–1953)* [Gulag and theatre light: Letters from the zone of Serhii and Anna Radlovs (1946–1953)]. Kyiv: Fakt.
- Dniprov, K. (1938). «Bakhchysaraiskyi fontan» – novyi spektakl u stolychnomu teatri / K. Dniprov [“The Fountain of Bakhchisaray” – a new performance in the capital’s theatre]. *Literaturna hazeta*, May 18. [in Ukrainian].
- Zahaikevych, M. (1978). *Dramaturhiia baletu* [Dramaturgy of the ballet. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
- Zakharchuk, N. (2013). *Tvorcha kontseptsii baletmeistera Mykoly Trehubova* [Creative concept of ballet master Mykola Trehubov]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 24, 218–226. [in Ukrainian].
- Kotliarevskiy, A. (1952). «Iunist». Nova vystava u Lvivskomu teatri opery ta baletu [“Youth”. A new performance in the Lviv Opera and Ballet Theatre]. *Vilna Ukraina*, January 22. [in Ukrainian].
- Krasovskaia, V. (1989). *Vahanova* [Vaganova]. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
- Maksymenko, S. (2015). *Ukrainskyi teatr u Lvovi v period nimetskoï okupatsii (1941–1944)* [The Ukrainian Theatre in Lviv during the German Occupation (1941–1944)]. Lviv [in Ukrainian].
- Myroniuk, N. (2015). *Postanovky M. Trehubova za mezhamy Ukrainy* [Stagings of M. Trehubov outside Ukraine]. Proceedings from *Dynamika rozvytku vyshchoi khoreohrafichnoi osvity yak skladovoi khudozhnoi kultury Ukrainy* Kyiv: Kievan national university of culture and arts. P. 121–122. [in Ukrainian]
- Palamarchuk, O. (1996). *A muzy ne movchaly* [And the Muses were not silent]. Lviv: Zerna [in Ukrainian].



- Pasternakova, M. (1942). Vystava «Per Hinta» u Lvovi [“Peer Gynt” performance in Lviv. *Krakovski visti*, February 24 [in Ukrainian].
- Stanyshchyskyi, Yu. (1964). Zhyzn v tantse [Life in dance]. *Znamya kommunizma*, September 26, 3 [in Russian].
- Stanishevskyi, Yu. (2002). *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: Istoriia i suchasnist* [The National Academic Theatre of Opera and Ballet of Ukraine named after Taras Shevchenko: History and Modernity]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Suryts, E. (1966). *Vse o baleti: slovar-spravochnyk* [All about ballet: vocabulary-directory]. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Tereshchenko, A. (1989). *Lvivskiy teatr opery ta baletu imeni Ivana Franka: Pivnikoviy tvorchiy shliakh* [The Lviv Opera and Ballet Theater named after Ivan Franko: The half-century creative way]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Turkevych, V. (1999). *Khoreografichne mystetstvo u personaliiakh: biobibliografichnyi dovidnyk* [The choreographic art of Ukraine through personalities: bibliographical guide]. Kyiv: Biografichnyi instytut NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- «Khustka Dovbusha». *Premiera baletu laureata Stalinskoi premii A. Kos-Anatolskoho u Lvivskomu teatri opery ta baletu* [A premiere of the ballet of the winner of the Stalin Prize of A. Kos-Anatolsky at the Lviv Opera and Ballet Theatre]. (1951). *Vilna Ukraina*, March 31. [in Ukrainian].
- Tsentralnyi derzhavnyi kinofotofonoarkhiv Ukrainy imeni H. S. Pshenychnoho*. [Central State Film, Photo, and Sound Archive of Ukraine named after H.S. Pshenychnyi]. F. 1, D. 24, C. 4373, P. 61–66 [in Ukrainian].
- Tsentralnyi derzhavnyi kinofotofonoarkhiv Ukrainy imeni H. S. Pshenychnoho*. [Central State Film, Photo, and Sound Archive of Ukraine named after H.S. Pshenychnyi]. F. 1, D. 24, C. 5150, P. 61–66 [in Ukrainian].

© Чупніма Т. М., 2018

Стаття надійшла до редакції 15.02.2018

УДК 793.3

ХОРЕОЛОГІЯ ЯК НАУКА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ АСПЕКТИ

Чепалов Олександр Іванович,
<https://orcid.org/0000-0002-2033-357X>
доктор мистецтвознавства, професор,
Харківська державна академія культури,
Харків, Україна
chepalovst@gmail.com

Мета дослідження – виявити понятійний апарат та основне коло проблем хореології як дисципліни, що розкриває сучасні уявлення про танець

в широкому культурологічному контексті, розширює і уточнює танцювальний словник, пов'язує специфіку рухів з філософією танцю, а також аналізує його стилістику і жанри, вже сформовані або такі, що розвиваються. **Методологія** базується на історичному, порівняльному, семіотичному та герменевтичному методах, які в комплексі забезпечують опанування нового підходу до танцю як явища культури. Сукупність підходів слугує базою для розв'язання конкретної дослідницької проблематики та ствердження власних наукових концепцій, на які спирається запропонована розвідка. Конкретнонаукова методологія у цьому випадку зажадала звернення до концепцій провідних учених у галузі хореології та суміжних дисциплін (зокрема семіотики), досягнення яких є загальноновизнаними у світовій науковій спільноті. **Наукова новизна** підтверджується одноосібними розробками теорії танцю на базі власних методів викладення хореології. Уперше у вітчизняному мистецтвознавстві та культурології схарактеризовано досвіди дансологів Центру Лабана, що може прислужити для подальших розробок вітчизняних теоретиків та практиків танцю. **Висновки.** Хореологія належить до наук, в яких предметом дослідження є текст (в даному випадку хореографічний), зміст (сенс) якого є адекватним його знаковій формі. Процес референції (перекладу конкретних знакових форм мовою танцю) здійснюється за допомогою рухів людського тіла і взаємодій останнього з іншими патернами (структурними елементами цього культурного зразка). Хореологія вивчає танець і як форму комунікації, і як окремий вид мистецтва (з огляду на його семіотичні та феноменологічні якості), проте насамперед висувається розгляд танцю як явища культури. Формування хореології як науки та окремої культурологічної і мистецтвознавчої дисципліни підтверджує, що у фокусі її уваги зараз знаходяться засоби виражальності танцю ХХ – початку ХХІ століття.

***Ключові слова:** хореологія; семіотика; теорії виникнення танцю; філософія танцю; когнітивність; танець; хореографія.*

ХОРЕОЛОГИЯ КАК НАУКА: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ И ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Чепалов Александр Иванович,

<https://orcid.org/0000-0002-2033-357X>

доктор искусствоведения, профессор, Харьковская государственная академия культуры,
Харьков, Украина
chepalovst@gmail.com

Цель исследования – выявить понятийный аппарат и основной круг проблем хореологии как дисциплины, которая раскрывает современные представления о танце в широком культурологическом контексте, расширяет и уточняет танцевальный словарь, связывает специфику движений с философией танца, а также анализирует его стилистику и жанры, уже сформированные или развивающиеся. **Методология** базируется на историческом, сравнительном,



семиотическом и герменевтическом методах, которые в комплексе обеспечивают освоение нового подхода к танцу как явлению культуры. Совокупность подходов служит базой для решения конкретной исследовательской проблематики и утверждения собственных научных концепций, на которые опирается предложенная разведка. Конкретнонаучная методология в этом случае потребовала обращения к концепциям ведущих ученых в области хореологии и смежных дисциплин (в частности семиотики), достижения которых являются общепризнанными у мировой научной общественности. **Научная новизна** подтверждается единоличными разработками теории танца на базе собственных методов изложения хореологии. Впервые в отечественном искусствоведении и культурологии охарактеризован опыт дансологов Центра Лабана, что может служить для дальнейших разработок отечественных теоретиков и практиков танца. **Выводы.** Хореология принадлежит к наукам, в которых предметом исследования является текст (в данном случае хореографический), содержание (смысл) которого является адекватным его знаковой форме. Процесс референции (перевода конкретных знаковых форм языком танца) осуществляется с помощью движений человеческого тела и взаимодействий последнего с другими паттернами (структурными элементами этого культурного образца). Хореология изучает танец и как форму коммуникации, и как отдельный вид искусства (учитывая его семиотические и феноменологические качества), однако в первую очередь выдвигается рассмотрение танца как явления культуры. Формирование хореологии как науки и самостоятельной культурологической и искусствоведческой дисциплины подтверждает, что в фокусе ее внимания сейчас находятся средства выразительности танца XX – начала XXI века.

Ключевые слова: хореология; семиотика; теории возникновения танца; философия танца; когнитивность; танец; хореография.

HOREOLOGY AS SCIENCE: CULTURAL AND ART HISTORY ASPECTS

Chepalov Oleksandr,

<https://orcid.org/0000-0002-2033-357X>

doctor of art history, professor,

Kharkiv State Academy of Culture,

Kharkiv, Ukraine

chepalovst@gmail.com

The purpose of the research is to reveal the conceptual apparatus and the main circle of problems of choreology as a discipline that reveals modern concepts of dance in a broad cultural context, expands and refines the dance vocabulary, connects the specificity of movements with the philosophy of dance, and also analyzes its stylistics and genres already formed or developing. **The methodology** is based on historical, comparative, semiotic and hermeneutical methods, which together provide the mastery of a new approach to dance as a cultural phenomenon. The set of approaches serves as a

basis for solving specific research problems and approving their own scientific concepts, which are based on the proposed intelligence. The specific scientific methodology in this case required the reference to the concepts of leading scientists in the field of choreology and related disciplines (in particular semiotics), the achievements of which are universally recognized among the world scientific community. **Scientific novelty** is confirmed by individual developments of the theory of dance on the basis of its own methods of choreological exposition. For the first time in the national art criticism and culturology, the experience of the dansologists of the Laban Center has been characterized, which can serve for the further development of domestic theorists and practitioners of dance. **Conclusions.** Choreology belongs to the sciences in which the subject of the study is the text (in this case, choreographic), the content (meaning) of which is adequate to its sign form. The process of reference (the translation of specific symbolic forms by the language of dance) is carried out with the help of the movements of the human body and the interactions of the latter with other patterns (the structural elements of this cultural pattern). Choreology studies dance both as a form of communication, and as a separate art form (taking into account its semiotic and phenomenological qualities), but first of all the consideration of dance as a cultural phenomenon is advanced. The formation of choreology as a science and an independent cultural and art history discipline confirms that the focus of her attention now is on the expressiveness of the dance of the twentieth and early twenty-first centuries.

***Key words:** choreology; semiotics; theories of the origin of dance; dance philosophy; cognition; dance, choreography.*

Актуальність теми дослідження підтверджується тим, що на відміну від інших галузей мистецтвознавства (музика, театр, кіно, образотворче мистецтво), хореологія не має достатніх теоретичних основ і базується на емпіричному (іноді доволі консервативному) досвіді. Культурологічні аспекти вивчення танцю при цьому або взагалі не розглядаються або вивчаються останньої черги.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дана стаття продовжує викладення авторської концепції хореологія (теорія танцю або дансологія), що була введена в учбовий процес на хореографічному факультеті Харківської академії культури як експериментальний курс в 2004 році. Серед подібних розробок можна виокремити роботи Д. Шарикова, як от «Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури» (2013) в 3-х частинах, які мають назви «Філософія балету та онтологія танцю» (Ч. I, 2013), «Історія та художня практика хореографічної культури» (Ч. II, 2013), а також «Типологія хореографії» (Ч. III, 2013). Незважаючи на заявлений широкий обсяг культурологічного дослідження і зовнішню науковість структури, воно подекуди виглядає строкатим та дещо необґрунтованим, особливо у формулюванні хореологічних дефініцій та наведенні прикладів з історії танцю та хореографічної практики. У даній роботі пропонуються інші підходи, що базуються на досвіді дансологів Інституту Лабана (Велика Британія), а також науковців Росії, Швеції, Білорусі.

Мета дослідження – виявити та уточнити понятійний апарат та основне коло проблем хореології як дисципліни, що розкриває сучасні уявлення про танець



в широкому культурологічному контексті, розширює і уточнює танцювальний словник, пов'язує специфіку рухів з філософією танцю, а також аналізує його стилістику і жанри, вже сформовані або такі, що розвиваються.

Виклад основного матеріалу. Виконавцями сучасного танцю хореологія іноді розглядається як наука про рух, або схема, що дозволяє вербально виразити візуальні враження. Сучасні хореологи виступають також консультантами раціонального руху, виходячи з лікувальних і тренувальних можливостей танцю. Іноді хореологією практики танцю називають систему запису, який створило подружжя Бенеш в 1956 році. У 1960-і роки у Великобританії був створений Інститут хореології, де в основу досліджень танцю були покладені принципи німецького теоретика і хореографа Рудольфа фон Лабана. Нині цей інститут став Центром Лабана. Його учені поєднують культурологічні дослідження з практичними методами вивчення танцю, що характерно для методології Лабана.

«Хореологом, першої черги, називають людину, яка записує партитури і репетирує балети по цих партитурах, тоді як обидві ці функції лише частина хореології, – пише відомий фахівець Лондонського Центру Лабана Валері Престон-Данлоп, – хореолог може не бути фіксатором хореографічного тексту, але при цьому використовувати асоціативні прийоми, необхідні для його аналізу і синтезу, аби забезпечити адекватність теорії і практики» (Preston-Danlop, 2002).

Розгляд танцю передбачає не лише звичайний у сучасній практиці підхід до нього як явища мистецтва, але, перш за все, опанування нового підходу до танцю як явища культури. При цьому значно розширюються межі поняття танцювальності за рахунок сучасних соціальних танців, танцювальної терапії, а в історичній ретроспективі – за рахунок військових, ритуальних та інших танців, що культивувалися у світових культурах минулого. Це переконливо довів новосибірський науковець і дансолог *В. Ромм* у своїй фундаментальній роботі «Танець і секрети найдавніших цивілізацій» (2002): «Визначати танець тільки як вид мистецтва – значить визнати не танцем майже половину танцювальних проявів. Тобто, – уточнює *В. Ромм*, – дефініція “танець” розповсюджується і на дії (тобто рухову практику, кінесіку – О.Ч.), які не підходять під категорію “вид мистецтва”» (с. 25).

У цьому ж аспекті необхідно розглядати не лише створення художнього образу за допомогою танцю, але і його включення в знакові системи, що особливо характерно для танцю епохи постмодерну, коли елементом танцю почали визнавати будь який рух людини.

«Мистецтво тривалий час ухилялося від семіотичного аналізу, – писав *Р. Якобсон* в роботі «Погляд на розвиток семіотики» (1985), – проте немає жодного сумніву, що усі мистецтва, або темпоральні, подібно до музики або поезії, або побудовані на просторових стосунках, такі як живопис або скульптура, або синкретичні, просторово-темпоральні, як театр, циркові видовища або кіно, – усі вони пов'язані зі знаком і, об'єднуючись, створюють мережу художніх конвенцій» (с. 124).

З точки зору культурології будь який витвір хореографічного мистецтва може розглядатись як артефакт, у якому найбільш важливим аспектом вивчення є

герменевтична спрямованість (тобто проблема розуміння та інтерпретації). При цьому має значення також культурно-антропологічний аспект, тобто походження конкретних виражальних засобів хореографічного твору і його комунікативна домінанта (виявлення структурних особливостей та семантичних функцій).

Таким чином, хореологія належить до наук, у яких предметом дослідження є текст (в даному випадку хореографічний), зміст (смісл) якого є адекватним його знаковій формі. Процес «референції», тобто перекладу конкретних знакових форм на образну мову хореографії здійснюється за допомогою рухів людського тіла та взаємодії останнього з іншими паттернами (структурними елементами даного культурного зразка).

Найбільш теоретично розробленою системою наукового погляду на мову (літературну та водночас засіб спілкування між людьми) є лінгвістика (мовознавство). Усталені методи лінгвістичного аналізу спокусливо перенести на інші галузі художньої творчості, хоча кожна з них має власні, характерні особливості мови як такої, у образотворчому мистецтві, музиці, кіно. До речі, саме кінознавство має найбільш переконливі розвідки у розробці власної теорії, заснованої на лінгвістичних та філософських дефініціях. У музикології така теорія існує здавна, проте не завжди встигає за розвитком композиторської техніки та образного мислення.

Вже згадуваний *Р. Якобсон*, роботи якого прислужили сучасним хореологам, увів таке поняття, як система розпізнавальних ознак. Вона є ефективним та економічним кодом, кожна ознака якого – це бінарна опозиція наявності та відсутності будь якої характеристики (на кшталт двоїчної інформації у цифрових обчислювальних пристроях – О. Ч.). «Інвентар розпізнавальних ознак, які існують у різних мовах світу, гранично обмежений, – наполягає вчений, – а сумісність ознак у межах однієї мови, укладається в загальні імплікативні закони» (с. 312).

Проте, на думку Якобсона, необхідно враховувати, що «в будь-якому мовному співтоваристві та будь якому існуючому мовному коді відсутня жорстка однаковість: будь-яка людина входить водночас у кілька мовних співтовариств різного обсягу; вона вносить різноманітність у свій код та сполучає у собі різні коди. Можливість перекладу будь якого мовного знаку у інший, більш експліцитний знак, має велике значення для процесу комунікації. Якобсон підкреслював, що люди звичайно проявляють вузьку мовну компетенцію як відправники мовних повідомлень та більш широку – у якості їх отримувачів» (Якобсон, 1985, с. 312).

З цього можна зробити висновок, що «емоційний жест у невербальному зв'язку є віддзеркаленням внутрішніх поривань людини. Саме він доходить першим до співрозмовника, перш ніж той одержить вербальну інформацію. Можлива творча транспозиція – з однієї системи знаків до іншої і, нарешті, межсеміотична транспозиція – з однієї системи знаків у іншу, наприклад з вербального мистецтва у музику, танець, кіно, живопис» (Якобсон, 1985, с. 397).

Таким чином, хореологія, як наука про танець, хоча і не належить до математично точних галузей, однак потребує розширення теоретичної бази та більш конкретного визначення об'єктів вивчення та засобів їх мовного утілення. Важливо брати до уваги, що процес інтерпретації орієнтується на пам'ять,



культурний та життєвий досвід глядача. Останній конструює ті значення, котрі йому надають виконавці, завдяки власним знанням та чеканням. Себто співставлення – це активний, індивідуальний процес, який стимулює уяву та фантазію того, хто дивиться результат праці хореографа та виконавців.

Інакше кажучи, для того, щоб народився хореографічний твір, технічна новація або конкурентне танцювальне середовище, треба, щоб креативні ідеї впливали на створення танцювальних засобів. Останнє відбувається згідно певного відношення хореографів і виконавців до культурних традицій та естетичних норм.

Ця теоретична позиція базується на постулаті, що у будь-якому жанрі художньої творчості засоби виражальності впливають на креативні ідеї завдяки власним унікальним якостям (звук у музиці, слово у поезії, матеріал у скульптурі тощо). Трансформація ідеї у хореографічний твір відбувається невербальними засобами, властивими танцю.

Ідея не обов'язково є нарративною, тобто традиційно пов'язаною з оповідальністю. Креативні ідеї мають насамперед культурологічну новизну та жанрову природу. Концептуальні ідеї взагалі не нарративні.

У хореології «зв'язки між ідеями, засобами та відношеннями простежуються як у вербальній, так і у візуальній практиці. Осягнення того, як ці зв'язки використовуються у студії, як відбувається процес їх утілення, які інтенції (навмисності) та враження вони викликають та які інтерпретації пропонують, є частиною хореологічної практики» (Preston-Danlop, 2002, с. 31).

Система кодів у танцювальній практиці того чи іншого митця або жанрового напрямку – це усталені та закріплені засоби робити щось відповідно. Наприклад, це приховані коди поведінки, за допомогою яких міми передають те чи інше значення, або принципи визволення м'язового напруження тощо. Тобто коди – це принципова система, застосування якої полегшує культурний обмін та взаємодію у мистецьких процесах: від репетицій до показу вистав.

Всі види мистецтва оперують кодами, проте у авангардних творах свідоме порушення традиційних кодів є звичайним явищем. Балет схильний до усталених кодів академічного танцю, а у танці модерн нові коди створює кожен непересічний хореограф. На відзнаку від правил, норми зазвичай не зафіксовані на папері, хоча вони теж регулюють прийнятну поведінку у певному значенні та типових обставинах.

Відомі особистості у сучасному світі танцю розвивають власну хореографічну методику, творчий процес та прийоми його реалізації. Дж. Баланчін, М. Грем, М. Кеннінгем, П. Бауш та У. Форсайт – хореографи з особистісним підходом до танцю. Кожен з них певним чином оцінив танцювальну культуру свого часу та утілював у творчості відповідну реакцію, що у свою чергу вплинуло на сучасне мистецтво.

Дослідження, проведені фахівцями Центру Лабана, можна поставити поряд із досвідами вивчення театральної семіотики взагалі. Це стосується, насамперед, знакових систем, які мають багато спільного у театральних і танцювальних виставах. Сутність подібних пошуків – у розумінні природи інтуїції та суб'єктивних вражень, які дозволяють оцінювати явище до його раціонального аналізу. Такі враження частіше за все можна одержати у перформансах, хепенінгах та інших акціях

сучасного мистецтва, суміжних з хореографічним видовищем.

Семіотика, стосовно хореології, таким чином, виступає як наука про знаки, утілені в практиці виконання. Вона розглядає питання про те, як артисти створюють візуальні, слухові та кінетичні образи, значення яких пізнається у межах певної культури. Вербальність грає відносно невелику роль в одержанні суб'єктивного досвіду. Проте можна вербалізувати, тобто озвучити характер зв'язків, які насправді не є вербальними.

Прибічники методів структурної лінгвістики вважали знаками усе, що відбувається на сцені. З іншого боку, об'єкти та люди в театрі не тільки знаки, які мають дещо на увазі, вони й самі уособлюють «речі». «Танець, як складова перформансу, також є матеріальним об'єктом та елементом знакової системи. Отже хореологія вивчає танець і як форму комунікації і як окремий вид мистецтва з огляду на його семіотичні та феноменологічні якості» (Preston-Danlop, 2002, с. 104).

Театральна семіотика є незалежною від традиційної семіотики ланкою у тому розумінні, що остання пов'язана з вербальними мовами. Тобто театральний дискурс вирізняється від інших лінгвістичних моделей значущості. Таким чином, у традиційній лінгвістичній семіотиці інтерпретація знаку базується на ідеї домовленості та конвенціоналізації (знак означає те, що може бути розпізнано безумовно). Навпаки, у театрі знак випробується у процесі «десеміотизації», що пояснюється багатозначністю його розуміння.

Наявність кодів у виконанні настроює глядача на чекання певних вражень та на виключення інших, не властивих даній знаковій системі. Так, наприклад, відбувається у виставах класичного балету, які підпорядковуються усталеним вимогам жанру: ритуал погашення світла, увертюра у певному музичному стилі, відкриття завіси та інші ознаки дотримання усталених кодів.

«Хореографи-новатори порушують принципи наслідування певним кодам. Це можуть бути як окремі новітні деталі, так і більш принципове руйнування традицій. Кінець кінцем руйнація теж стає нормою. Нові коди додаються до існуючих. Прикладом можуть бути особистісні, експресивні коди М. Грем, яка змінила кодифікаційні принципи попередників. Згодом її послідовник Мерс Кенінгем, у свою чергу, порушив низку усталених ланок естетики М. Грем. Послідовність та стабільність кодів Кенінгема призвела до їх стабілізації, котру порушили постмодерністи. Останні висувають питання щодо зв'язків між танцем і реальністю, ототожнюючи танцювальні коди з реаліями повсякденного життя. Такі складні, суперечливі взаємовідносини є предметом розгляду хореології, яка вводить їх в широкий соціокультурний та історичний контекст», – зазначає Н. Чілікіна (2013, с. 141).

Аналіз мови танцю варто вести з точки зору теорій його виникнення (ритуальної, комунікативної, фізіологічної і т. ін.), оскільки це найточніше характеризує рухи танцюючого. Потрібне також роз'яснення, що теорія танцю, яка доводила, нібито він пішов від трудового процесу, є приналежністю марксистсько-ленінської ідеології, і тому в науковому сенсі є рудиментарною. З цими проблемами свого часу зіштовхнулися і китайські науковці, чії роботи



1950–60-х рр. також базувалися на виключно матеріалістичному, марксистському тлумаченні процесів культури: вважалося, що її початковий період пов'язаний з ранньою стадією розвитку людства, коли людина навчилася робити знаряддя праці. Потім з'явилась писемність, держава, класове суспільство, наука, мистецтво, релігія, закони і т. д. У Радянському Союзі такі уявлення були базовими у зв'язку із нормами атеїстичного виховання. При цьому майже вичавлювався з розгляду той історичний період, коли міфопоетичні уявлення про світ пропонували своє розуміння процесу зародження культури і формували такі категорії і символи, що її характеризують. Це був період, що «пробудив в людині жадобу пізнання, Релігійні почуття, розвиваючи в ній інтелект, схильність до філософствування і творчості» (Серова, 2009). Звичайно, що обов'язкові атеїстичні уявлення негативно вплинули на розробку достеменних теорій виникнення танцю.

Пріоритет філософії танцю, емоційно вираженої в різних кінетичних формах, може бути наочно показаний на схемі будови курячого яйця: в жовтку знаходиться сенс задуманого, білок – його емоційний зміст, а шкаралупа – зовнішня оболонка, тобто самі рухи, форма висловлювання емоцій. Зрештою емоційний жест в невербальному зв'язку є віддзеркаленням чуттєвих поривів людини, але живиться її світоглядом.

Наведемо кілька прикладів такого підходу, пов'язаних з духовними цінностями Сходу та відповідною філософією. У Японії, наприклад, прихильники синтоїзму поводяться з непорушним спокоєм, душевною рівновагою, що відбивається у пластиці рухів. Під час церемонії змін провідних осіб імператорської династії чотири танцівники розташовуються з орієнтацією на південь, північ, схід та захід по периметру демонстраційної площадки. Обертальними рухами, з найменш вираженою амплітудою, вони нібито намагаються уповільнити перебіг часу, аби досягти ефекту повного збереження усталеного порядку та стабільності в управлінні державою. Музичний супровід традиційних японських інструментів у темпі *lento* цілком відповідає цьому задуму, тож в цілому видовище, навіть у присутності глядачів, сприймається більше як ритуал, а не мистецька акція.

Подібні філософсько-релігійні мотиви лежать також в основі танцю *буто*, хоча в Японії він вважається андерграундом. Деякі танцівники просто імітують форму танцю *буто*, засновником якого був Тацумі Хідзіката. *Буто* (точніше Анкоку *буто* – «танець темряви») створений ним і Кадзуо Оно в Японії після Другої світової війни і заснований на гіперконтрольованих рухах корпусу, у тому числі наданих імпульсами внутрішньої мускулатури.

Як стверджує майстер *буто* Кудо Такетеру, бесіда з яким у мене (О. Ч.) відбулася 25 жовтня 2012 р. у Харківському Будинку актора, «енергію для танців йому надає Всесвіт, а тому його мистецтво – це сни, ілюзії, безумство, втілені в рухах». Танець Кудо Такетеру схожий і на шаманство і на танці прибульців, якщо їх можна собі уявити. В той же час на його стиль вплинула і недавня радіаційна аварія в Японії, яка спотворила та отруїла місця, де він народився і виріс. Перша сольна робота Такетеру була створена в 1991 році в Токіо. У 1997 році він заснував власну танцювальну трупку *Tokuo Guienkan*, до якої приєдналися легендарні артисти післявоєнного японського андеграунду. З

1998 по 2004 роки Кудо в якості танцюриста, хореографа і режисера працював в танцювальній компанії Asbestos-hall, заснованою вдовою Хідзікати, Акіко Мотофудзі. У 2001 в паризькому «Театрі Сільвії Монтфорт» Кудо поставив виставу «O-Shila» – за назвою дерев'яних постатей синтоїстських божків, яких танцівник з дитинства сприймає як образи ідеалу краси. Такетеру Кудо брав участь у багатьох міжнародних проектах по всьому світові. Одна з головних тем його перформансів – людина та її крихкість. Можливо тому естетика прекрасного і потворного такі близькі в його композиціях. Кажучи про було-перформанс «Явище Карми – Гозараші», Такетеру Кудо підкреслює, що для нього поняття тіла «є порожнім, доки він його не оживить» (Запис бесіди з Такетеру Кудо..., 2012). І тому на початку видовища Такетеру власне «мертве» тіло наповнює енергією. У фінальній сцені теж відбувається незвичайна метаморфоза, і танцюрист спробує стати жінкою. Проте в його арсеналі є і нематеріальні перетворення – так окрім цілком впізнаваних персонажів він «танцює» світло. Тож творчість цього митця є насамперед художнім висловом філософсько-релігійних мотивів, прикладом ставлення до світу та відтворення його сакральних таємниць.

Серед послідовників суфізму в Турції існує танець «сема», під час, якого танцюючий дервіш обертається навколо власної вісі. Танець став частиною духовного вчення Мевляни Джелаладіна Румі, поета і проповідника з турецького містечка Коньї. «Кружляння є символом руху, що відбувається в усіх істотах, процесом, що є характерним для мікро- та макросвіту – усе обертається від атомів до галактик, змінюються пори року, відбувається кровообіг в наших тілах. Обертання це життя, сема – ритуал що підтримує життя у всесвіті і символізує сім східців містичного сходження до Істини» (Ритуал вращення дервишей..., 2011).

Коли дервіш крутиться, його довга спідниця розкривається, символізуючи саван для егоїзму, а висока повстяна шапка є його надгробком. Виконуючи сему, дервіш-семазен немов здійснює сходження до божественної любові. Вважається, що він повертається зі своєї духовної подорожі людиною більш зрілою та досконалою.

Танцюючи, дервіш обертається за стрілкою годинника навколо свого серця, немов обіймаючи з любов'ю і ніжністю весь світ. Починаючи обертатися, він тримає руки хрестом на грудях, виражаючи покірність Богові, після чого руки розкриваються. Правиця повернена долонею до неба та готова отримати благословення, а ліва повернена до землі. Так семазен «перетворюється на провідника, через танець якого на людей має зглянутись благодать від бога, що невпинно за ними спостерігає» (Ритуал вращення дервишей..., 2011). Таким чином, танець, що є зазвичай предметом зацікавленості туристів, насправді є сакральним актом, ритуалом, що живиться релігійними та духовними джерелами.

Наукова новизна підтверджується одноосібними розробками теорії танцю на базі власних методів викладення хореології. Уперше у вітчизняному мистецтвознавстві та культурології схарактеризовано досвіди дансологів Центру Лабана, що може прислужити для подальших розробок вітчизняних теоретиків та практиків танцю.

Висновки. Емоційний сенс кінетичного руху в прагненні балетмейстерів і



виконавців виразити думку, ідею, концепцію є когнітивним, тобто пізнавальним. Цей процес властивий танцю давніх часів та цивілізацій (особливо східних), проте особливо характерним він є для мистецтва танцю ХХ століття, особливо, балету, коли він з «мистецтва красивих поз» (за висловом Т. Готьє) перетворився на експресивне видовище, що виражає певною мірою картину навколишнього світу і емоційний спектр сучасної людини: «важливо не те, як люди рухаються, а та сила, яка ними рухає» (Піна Бауш). Підтвердження цього постулату можна побачити й у творчості багатьох східних митців, що є насамперед художнім висловом філософсько-релігійних мотивів, прикладом ставлення до світу та відтворення його сакральних таємниць.

Хореологія належить до наук, в яких предметом дослідження є текст (в даному випадку хореографічний), зміст (сенс) якого є адекватним його знаковій формі. Процес референції (перекладу конкретних знакових форм мовою танцю) здійснюється за допомогою рухів людського тіла і взаємодій останнього з іншими патернами (структурними елементами цього культурного зразка). Формування хореології як науки та окремої культурологічної і мистецтвознавчої дисципліни підтверджує, що у фокусі її уваги зараз знаходяться засоби виражальності танцю ХХ – початку ХХІ століття.

Перспективи подальшого вивчення даного питання знаходяться саме у колі такої проблематики і передбачають занурення у знакову систему мови тіла, що певним чином пояснює ту чи іншу хореографічну ідею, її культурні витоки та ступінь когнітивності для глядацької аудиторії.

Бібліографічні посилання

- Ритуал вращения дервишей как развитие православной доктрины*. 2011. URL: <http://www.lookatme.ru/flow/posts/science-techno/115255-ritual-vrascheniya-dervishhey-kak-razvitie-pravoslavnoy-doktriny> (дата звернення: 21.01.2018).
- Ромм В. *Танец и секреты древнейших цивилизаций*. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2002. 456 с.
- Серова С. А. Ритуали театр (проблема модернизации Китая). *Труды Объединенного научного центра проблем космического мышления*. 2009. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ritual-i-teatr-problema-modernizatsii-kitaya-ritual-i-teatr-problema-modernizatsii-kitaya> (дата звернення: 21.01.2018).
- Чілікіна Н. О. Проблема виразності тіла (body) як джерела знакових кодів у когнітивній системі розпізнавання танцю. *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 23. С. 138–145.
- Шариков Д. *Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури*. У 3 ч. Ч. 1.: *Філософія балету та онтологія танцю*. Київ: КиМУ, 2013. 204 с.
- Шариков Д. *Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури*. У 3 ч. Ч. 2.: *Історія та художня практика хореографічної культури*. Київ: КиМУ, 2013. 204 с.
- Шариков Д. *Мистецтвознавча дисципліна хореологія як феномен художньої культури*. У 3 ч. Ч. 3.: *Типологія хореографії*. Київ: КиМУ, 2013. 90 с.

Якобсон Р. *Избранные работы*. Москва: Прогресс, 1985. 456 с.

Preston-Danlop, V. & Sanchez-Colberg, A. (2002). *Dance and the performative. A choreological perspective*. Laban and beyond. Verve publishing : London.

References

- Ritual vrascheniya dervishey kak razvitie pravoslavnoy doktriny* [The ritual of dervishes rotation as the development of Orthodox doctrine] (2011). Retrieved from: <http://www.lookatme.ru/flow/posts/science-techno/115255-ritual-vrascheniya-dervishey-kak-razvitie-pravoslavnoy-doktriny> [in Russian].
- Romm, V. (2002). *Tanets i sekrety drevneyshikh tsivilizatsiy* [Dance and Secrets of the Ancient Civilizations]. Novosibirsk : Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki [in Russian].
- Serova, S. A. (2009). *Ritual i teatr (problema modernizatsii Kitaya)* [Ritual and theater (the problem of China's modernization)]. *Trudy Obedinennogo nauchnogo tsentra problem kosmicheskogo myshleniya*. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/ritual-i-teatr-problema-modernizatsii-kitaya-ritual-i-teatr-problema-modernizatsii-kitaya> [in Russian].
- Chilikina, N. O. (2013). *Problema vyraznosti tila (body) yak dzherela znakovykh kodiv u kohnityvni systemi rozpiznavannia tantsiu* [The problem of body expressiveness as a source of alphanumeric codes in the cognitive recognition system of dance]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, issue 23, pp. 138–145 [in Ukrainian].
- Sharykov, D. (2013). *Mystectvoznavcha nauka horeologija yak fenomen hudozhn'oi' kul'tury. U 3-h ch. Ch. 1. Filosofija baletu ta ontologija tancju* [Art science science choreology as a phenomenon of artistic culture. In 3 vol. Vol. 1. Philosophy of ballet and dance ontology]. Kyiv: Kyiv International University [in Ukrainian].
- Sharykov, D. (2013). *Mystectvoznavcha nauka horeologija yak fenomen hudozhn'oi' kul'tury. U 3 ch. Ch.2. Istorija ta hudozhnja praktyka horeografichnoi' kul'tury* [Art science science choreology as a phenomenon of artistic culture. In 3 vols. Vol. 2. History and artistic practice of choreographic culture]. Kyiv: Kyiv International University [in Ukrainian].
- Sharykov, D. (2013). *Mystectvoznavcha dyscyplina horeologija yak fenomen hudozhnoi' kul'tury. U 3 ch. Ch. 3. Typologija horeografii'* [Art science science choreology as a phenomenon of artistic culture. In 3 vols. Vol. 3. Typology of choreography]. Kyiv: Kyiv International University [in Ukrainian].
- Yakobson, R. (1985). *Izbrannye raboty* [Selected Works]. Moscow: Progress [in Russian].
- Preston-Danlop, V. & Sanchez-Colberg, A. (2002). *Dance and the performative. A choreological perspective*. Laban and beyond. Verve publishing: London [in English].

© Чепалов О. І., 2018

Стаття надійшла до редакції 12.02.2018



УДК 793.3

КВІНТЕСЕНЦІЯ СОЦІАЛЬНИХ ТАНЦІВ

Плахотнюк Олександр Анатолійович,

<https://orcid.org/0000-0003-4130-8653>

кандидат мистецтвознавства,

Львівський національний університет імені Івана Франка,

Львів, Україна

vidlunnya@gmail.com

Мета дослідження – осмислити можливі потенційні площини представлення соціального танцю в українській хореографії; виявити основні вектори до історичних умов його розвитку як самостійні осередки хореографічного мистецтва; виділити і окреслити ключові характеристики соціального танцю; сформувати визначення терміну соціальний танець. **Методологія.** Загальнонаукові методи об'єктивності, історизму, порівняння та системності. Метод об'єктивності й історизму надав змогу простежити передумови, основні етапи становлення та розвитку соціального танцю. Порівняльний метод застосовувався в дослідженні при аналізі спортивно-бального та соціального танців, що дає можливість виявити власне спільні та відмінні риси. Системний підхід дозволив комплексно підійти до досліджуваної проблематики. Важливими елементами системи виступають взаємозв'язки її частин – структурні елементи побутового, бального фольклорного танцю. Метод спостереження використаний для синтезування соціального танцю, що виявив його інтернаціональний характер і водночас засади національних і стильових параметрів. **Наукова новизна:** узагальнено наукові дослідження із соціального танцю у мистецтвознавчому дискурсі ХХ–ХХІ ст.; окреслено специфіку соціального танцю у новітніх художньо-мистецьких формах; уточнено понятійно-категоріальний апарат опису соціального танцю. **Висновки.** Соціальний танець як похідний у бального та фольклорного танців сформував свої відповідні форми, які майже за столітню історію розвитку виробили прості і доступні канони виконання, манери, положення виконавців у парах та основні спрощення танцювальних кроків, зрозумілості ритмічності й динаміки їх виконання. Відповідно їх виконують як на балах, так і на вечорах відпочинку, в побуті. Зважаючи на вище наведене, можна визначити наступне: соціальний танець – танці або танцювальні стилі різних народів світу, якими займаються в основному для проведення дозвілля, спілкування між партнерами, їх основна мета – досягнення позитивних емоцій, а не хореографічної віртуозності. Вони мають латиноамериканське коріння та фольклорне походження. Соціальний танець – це нове сприйняття танцювальної культури сьогодення, основою якої є легке і невимушене танцювання будь-якого виду хореографії, спрямоване на задоволення естетичних, соціальних і комунікативних потреб людини, а не заради професійного виконавства чи спортивних досягнень.

Ключові слова: соціальний танець; хореологія; хореографія; танцювальна культура; бальний танець; спортивно-бальний танець; фольклорний танець.

КВИНТЭССЕНЦИЯ СОЦИАЛЬНЫХ ТАНЦЕВ

Плахотнюк Александр Анатольевич,

<https://orcid.org/0000-0003-4130-8653>

кандидат искусствоведения,

Львовский национальный университет имени Ивана Франко,

Львов, Украина

vidlunnya@gmail.com

Цель исследования – осмыслить потенциальные возможности представления социального танца в украинской хореографии; выявить основные векторы исторических условий его развития как самостоятельные формы хореографического искусства; выделить и определить ключевые характеристики социального танца; сформировать определение термина социальный танец. **Методология.** Общенаучные методы объективности, историзма, сравнения и системности. Метод объективности и историзма дал возможность проследить предпосылки, основные этапы становления и развития социального танца. Метод сравнения применялся при анализе спортивно-бального и социального танцев, дает возможность выявить собственно общие и отличительные черты. Системный подход позволил комплексно подойти к исследуемой проблематике. Важными элементами системы выступают взаимосвязи ее частей – структурные элементы бытового, бального, фольклорного танцев. Метод наблюдения использован для анализа социального танца, обнаружил его интернациональный характер и в то же время основы национальных и стилевых параметров. **Научная новизна:** обобщены научные исследования по социальному танцу в искусствоведческом исследовании XX–XXI вв.; обозначена специфика социального танца в новейших художественно-творческих формах; уточнен понятийно-категориальный аппарат описаний социального танца. **Выводы.** Социальный танец как исходящий из бального и фольклорного танцев сформировал свои соответствующие формы, которые почти за столетнюю историю развития выработали простые и доступные каноны исполнения, манеры, положение исполнителей в парах и основные упрощения танцевальных шагов, понятности ритмичности и динамики их выполнения. Соответственно они исполняются как на балах, так и на вечерах отдыха и в быту. Из сказанного можно сформулировать следующее определение: социальный танец – танцы или танцевальные стили разных народов мира, которыми занимаются в основном для проведения досуга, общения между партнерами, их основная цель – достижение положительных эмоций, а не хореографической виртуозности. Они имеют латиноамериканское и фольклорное происхождение. Социальный танец – это новое восприятие танцевальной культуры настоящего, основой которой является легкое и непринужденное исполнение любого вида танца с целью удовлетворения эстетических, социальных и коммуникативных потребностей человека, а не ради профессионального исполнительства или спортивных достижений.

Ключевые слова: социальный танец; хореология; хореография; танцевальная культура; бальный танец; спортивно-бальный танец; фольклорный танец.



QUINTESSENCE OF SOCIAL DANCES

Plakhotniuk Oleksandr,

<https://orcid.org/0000-0003-4130-8653>

Candidate of Art,

The Lviv National University of the name of Ivan Franco,

Lviv, Ukraine

vidlunnya@gmail.com

Main objective of the study is to comprehension of possible potential opportunities for presenting social dance in Ukrainian choreography; the identification of the main vectors of the historical conditions of its development as independent forms of choreographic art; to identify and define the key characteristics of social dance; form a definition of the term social dance. **Methodology.** The general scientific method of objectivity, historicism, comparison and system. The method of objectivity and historicism made it possible to trace the prerequisites, the main stages in the formation and development of social dance. The method of comparison was used in the analysis of sports-ballroom and social dance, makes it possible to identify the common and distinctive features. The system approach allowed a comprehensive approach to the problem. Important elements are the interconnection of its parts – the structural elements of everyday, ballroom, folklore dance. The method of observation is used for the analysis of social dance, has revealed its international character and at the same time the foundations of national and style parameters. **Scientific novelty:** the scientific researches on social dance in art history research of 20–21 centuries are generalized; specifies the specificity of social dance in the newest artistic and creative forms; the categorical apparatus of descriptions of social dance is specified. **Conclusions.** Social dance to originate from a ballroom and folk dance formed their respective forms, which nearly a hundred years of history have developed a simple and affordable, the canons of performance, manners, the position of performers in pairs and basic dance steps simplification, clarity of rhythm and dynamics of their implementation. According to the fact that they are performed both at balls, and at parties of rest, and at home. From the foregoing, we can formulate the following definition: social dance – dancing or dance styles of the different nations of the world, which are predominantly for leisure, communication between partners, their main goal is to achieve positive emotions rather than choreographic virtuosity. They are of Latin American and folklore origin. Social dance – a new perception of dance culture of the present, the main of which is easy and effortless execution of any type of dance, whose goal is the satisfaction of aesthetic, social and communication needs of the person, and not for professional performance or sporting achievements.

Key words: *social dance chorology; choreography; dance culture; ballroom dance; sports ballroom dance; folk dance.*

Актуальність теми дослідження. Соціальні танці – поняття, що здається новим у категоріальному словнику хореології. Та все ж вони мають глибоке коріння у своїй виконавській природі, що передбачає загальнодоступну форму

виконання, легкість у вивченні та оволодінні танцювальними навиками, масовість, що є для людей передусім засобом спілкування та обміну емоцій, а не елементом змагання, на відміну від спортивно-бального танцю, віртуозності виконання народно-сценічного та сучасного танців і тим більше неакадемічного, досконалого виконання класичного танцю (балету). Останні в свою чергу вимагають не одного року фахової підготовки, перш ніж виконавці опанують методику, відповідну манеру танцювальної культури. Можна сказати, що соціальний танець більше споріднений із фольклорним за своєю природою, походженням та виконанням.

Із визнанням Міжнародним олімпійським комітетом спортивно-бального танцю видом спорту та призначенням його кандидатом до олімпійських видів спорту змінили форму і зміст організації вивчення бального танцю. Відповідно в Україні зараз стали популярними саме уроки соціальних танців, які проходять не стільки з метою участі в змаганнях, а більше для власного задоволення, особистісного розвитку, отримання нових емоцій. Тому і стає актуальним розуміння сутності соціального танцю у мистецтвознавчому дискурсі сьогодення, його основних етапів формування та видозмінювання.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Хоча сучасна хореологія у наукових дослідженнях вже неодноразово зверталася до проблематики соціальної адаптації танцю, проте з розвитком танцювальних практик виникають нові аспекти, пов'язані не лише з бальним, народним, сучасним танцями, а й із необхідністю розуміння новітніх проявів танцювальної культури в соціальному середовищі. Цей аспект ще залишається практично не розкритим в українській науковій мистецько-хореографічній думці. Питання генези, трансформації, використання основних принципів бального танцю як основи соціального танцю аналізувались у працях таких дослідників, як П. Боттомер, (2001), О. Дініц (2003), Л. Браїловська (2003) та ін.

Зазначимо, що на формування специфіки соціального танцю великий вплив мали саме бальні танці. Зрозуміло, що бальний танець є одним із видів парних танців, систематизований, упорядкований, кодифікований, сформований та залучений до програми спортивних змагань. Відповідно використовуються терміни спортивний танець або спортивно-бальний танець.

У роботі «Джазові танці» О. Дініц розглянула манеру виконання танців із програми бального танцю, що у своїй основі мають джазове коріння. Автор звернула увагу на історію виникнення джазових танців, теоретично обґрунтувала їх розвиток, охарактеризувала положення виконавців у парі, основні танцювальні па, манеру виконання. Авторка зазначила, що «неповторність джазових танців у їх колористиці, захопленості, можливості імпровізації. Тільки навчившись танцювати, можна отримати задоволення від танцювання в парі, насолоджуватись музикою» (2003, с. 3). Ця думка вдало формулює квінтесенцію соціальних танців.

Один із провідних фахівців бального танцю Англії П. Боттомер розглядає клубні й бальні танці, найпоширеніші у світі – соціальні. Він дослідив їх у трьох аспектах: клубні танці, латиноамериканські та європейські бальні танці. Аналізуючи клубні танці – самба-реггі, ламбада, меренга, сальса, мамбо, аргентинське танго, автор зазначив: «Нещодавно вони були більше популярними



в Америці, тепер же зі зростанням інтересу до латиноамериканської музики у всьому світі – стали інтернаціональними» (с. 6). Що, у свою чергу, підтверджує доступність соціальних танців у всіх країнах світу.

Варто зазначити, що соціальний танець не є чужим і для культурного простору України. У краєзнавчій праці Ю. Винничука «Кнайпи Львова» (2013), попри аналіз історії створення кав'ярень Львова в період із XVIII ст. до середини ХХ ст., зосереджено увагу на описі атмосфери, що панувала у закладах, подано характеристику танців, які любили виконувати мешканці міста. «Танець був улюбленою розвагою, танцювалося по домах приватних, на публічних балах, у танцбудах, на редуках, пікніках, у садах і шинках» (с. 11). Автор навів історичні факти існування міських танцювальних майданчиків Львова, де відповідно танцювали модні на той час соціальні танці.

Мета дослідження:

- осмислити можливі потенційні площини представлення соціального танцю в українській хореографії;
- виявити основні вектори до історичних умов його розвитку як самостійні осередки хореографічного мистецтва;
- виділити і окреслити ключові характеристики соціального танцю;
- сформувані визначення терміну соціальний танець.

Виклад основного матеріалу. Соціальний танець ХХ ст. закладався на основі європейського танцю, який у 1920–1940-х рр. синтезувався з новою джазовою американською музично-танцювальною культурою. Велика кількість соціальних танців мають афроамериканське, латиноамериканське «коріння». У широкому розумінні соціальним танцем можна назвати будь-який розважальний танець, який можна танцювати на вечірках, балах, у танцювальних залах чи салонах, та й не тільки тут, і спільні святкування або виїзди на природу тощо.

Соціальні танці потрібно розглядати як різновид парних танців, упорядкованих та кодифікованих для доступного виконавства та вивчення, що виокремилися із бального та фольклорного танців. А процеси їхнього розвитку й формування технічних канонів утвердили своєрідну європейську танцювальну школу соціального танцю.

Ще у другій половині ХІХ ст. у праці відомого одеського викладача танцю А. Цорна «Граматика танцювального мистецтва і хореографії» (2011) (перше видання 1890 р.) зазначалося: «Танці зазвичай поділяються на два головні розділи: салонні танці і танці, що виконуються на сцені» (с. 43), інакше кажучи, на танці, що виконувались у побуті (соціальні), і балетні танці.

У 20–30-х рр. ХХ ст. у Великій Британії при королівському товаристві вчителів танців було утворено спеціальну Раду з бальних танців. Англійські фахівці розпочали стандартизування таких танців, як танго, вальс, швидкий та повільний фокстроти. Так почали визначати «конкурсні» бальні танці. У 30–50-х рр. ХХ ст. кількість конкурсних бальних танців збільшилася за рахунок латиноамериканської програми (самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль, джайв) (Шариков, 2013, с. 105). Це зумовило виокремлення великої кількості танцювальних клубів, де збираються шанувальники соціальних танців, які практикують організацію не тільки

танцювальних вечорів, а й, наприклад, танцювання просто неба на площі міста. Побідного характеру заходи сприяли формуванню тісної взаємодії суспільства з танцем та зробили його доступним і демократичним. Особливо сьогодні, коли більшість населення змушена велику кількість свого часу проводити на роботі, а на відпочинок, зміну своєї діяльності його не вистачає.

До соціальних відносяться танцювальні стилі багатьох країн світу, але всі рекорди популярності б'ють танці латиноамериканського походження, а саме: сальса, бачата, меренге, реггетон та ін. – більшість людей приходить на уроки соціальних танців, аби навчитися танцювати саме їх.

На відміну від спортивно-бальних танців, що поділяються на дві програми – стандартну і латиноамериканську, до кожної з груп входять по п'ять танців: вальс, віденський вальс, фокстрот, квікстеп та танго – до стандартної програми; самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль, джайв – до латиноамериканської програми. Окремо виділяється програма, яку виконують на змаганнях в Америці й Канаді, а саме американська «плавна» програма (вальс, танго, фокстрот, квікстеп, віденський вальс) і американська ритмічна програма (ча-ча-ча, румба, іст-коуст, болеро, мамбо) (Боттомер, 2001; Браиловская, 2003; Денежко, 2008). Для них чітко прописані правила виконавства і демонстрації їх на змаганнях, соціальний танець характеризується своєю демократичністю при виконанні, що робить його наймовірно масовим і доступним для хореографічно непідготовленої людини.

Фольклорне походження соціального танцю підтверджує той факт, що майже кожна країна світу володіє своїм власним соціальним танцем (Цорн, 2011, с. 43). Саме для української побутової танцювальної культури XIX ст. було притаманним танцювати у кав'ярнях, де винаймали фордансерок, які отримували свій відсоток від рахунків, що оплачували гості закладу, в окремих кав'ярнях винаймали фордансерів, які запрошували до танцю панянок (Винничук, 2013, с. 23). Нерідко ними були молоді студенти, які володіли простою технікою танцювання, тим самим заробляли собі на прожиття. Свого часу відомий український письменник-новеліст селянського походження, талановита особистість із Галичини Василь Ткачук (1916–1944), у студентські роки був фордансером, це була його перша та й найлегша професія (Там само, с. 34). Вправність фордансерок і фордансерів відзначалася ще й тим, що вони могли швидко навчити партнера модним танцям того часу. Нерідко прості селяни, які торгували в містах і потрапляли у розважальні заклади – кав'ярні, ресторації, або могли зайти до танцювального залу «дансінгових льокалів», де був невеликий оркестр, могли вже після кількох спроб танцювати модний на той час англійський танець ламберт валк (Там само, с. 34).

Як зазначала М. Пастернакова, народний танець, коли його переймали вищі суспільні та міські верстви, ставав національним, наприклад, в Україні коломийка, козачок, у поляків краков'як, а коли їх адаптували теж і інші народи, тоді вони стали загально товариськими (соціальними. – О. П.) міжнародними танцями, як чеська полька, польська мазурка, німецький вальс та ін. (Пастернакова, 1963, с. 40).

Український соціальний танець здобув свого нового розвитку і значення в імміграції. Переселенці до Канади привезли не тільки побутові звички, а й естетичні та культурні надбання, адже Галичина і Буковина, звідки була велика



хвиля імміграції, були багатими на фольклорні традиції, в яких виховувалися люди з дитинства (Нагачевский, 2001, с. 78). Вже у Канаді люди, оселившись у селищах та містах, об'єднувались у громади, винаймали приміщення або створювали національні осередки, попри спілкування вони танцювали коломийки, козачки, кадрили, аркан, гуцулку та ін. Це були звичайне просте танцювання у недільний день після служби в церкві, або танці під час обрядових дійств із циклу життя людини: весілля, хрестини, уродини, або танці, пов'язані з календарною обрядовістю весни, літа, осені, зими (Нагачевский, 2001). Репертуар побутово-соціального танцю еміграції в Канаді водночас зберігав і постійність, і змінність. Деякі форми танцю продовжують танцювати аж до кінця ХХ – початку ХХІ ст., інші втрачають популярність і виходять із моди (Там само, с. 167). Та саме український соціальний танець українських іммігрантів здобув змістовного навантаження як ознака української етнічної приналежності.

Сьогодні в Україні попри велику кількість танцювальних осередків, аматорських ансамблів танцю різної направленості відкриваються клуби українського народного соціального танцю для усіх бажаючих, основним девізом діяльності яких є: «Соціальний український танець для людей із будь-якою підготовкою і будь-якого віку». Даний факт визначає соціальний танець як важливий чинник соціалізації людини в суспільстві, визначенні його національної приналежності та адаптації до великої кількості найсучасніших впливів іноземних субкультур.

На сьогодні можна відзначити, що низка соціальних танців мають у собі аспекти мистецького значення, оскільки їх танцюють не тільки для розваги й задоволення у вільний від роботи час: на балах, вечорах, танцювальних майданчиках, а також використовують у сценічному мистецтві, тобто в театрі, кіно, на телебаченні. Нерідко можна побачити зразки соціального танцю у сучасних балетних постановках. Це може слугувати аспектом для подальшого наукового дослідження.

Наукова новизна: узагальнено наукові дослідження із соціального танцю у мистецтвознавчому дискурсі ХХ–ХХІ ст.; окреслено специфіку соціального танцю у новітніх художньо-мистецьких формах; уточнено понятійно-категоріальний апарат опису соціального танцю.

Висновки. Отже, соціальний танець як похідний від бального та фольклорного танців сформував свої відповідні форми, які майже за столітню історію розвитку виробили прості і доступні канони виконання, манери, положення виконавців у парах та основні спрощення танцювальних кроків, зрозумілості ритмічності й динаміки їх виконання. Їх виконують як на балах, так і на вечорах відпочинку, в побуті. Відповідно до вище сказаного можна навести наступне визначення: соціальні танці (англ. social dance) – танці або танцювальні стилі різних народів світу, якими займаються в основному для проведення дозвілля, спілкування між партнерами, їх основна мета – досягнення позитивних емоцій, а не хореографічної віртуозності. Вони мають латиноамериканське коріння – меренга, сальса, бачата, меренге, реггетон, танго та ін. або фольклорне походження – польки, вальси, коломийки та ін. Соціальний

танець – це нове сприйняття танцювальної культури сьогодення, основою якої є легке і невимушене танцювання будь-якого виду хореографії, спрямоване на задоволення естетичних, соціальних та комунікативних потреб людини, а не заради професійного виконавства чи спортивних досягнень.

Бібліографічні посилання

- Боттомер П. *Учимся танцевать*. Москва: ЭКСПО-Пресс, 2001. 256 с.
- Браиловская Л. *Самоучитель по танцам: вальс, танго, самба*. Ростов-на-Дону: Феникс, 2003. 224 с.
- Винничук Ю. *Кнайпи Львова*. Львів: Піраміда, 2013. 290 с.
- Денежко И. Особенности развития любительских и творческих объединений, основанных на джазовой культуре. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов, 2008. №1 (1). С. 24–26.
- Диниц О. *Джазовые танцы*. Донецк: Сталкер, 2003. 61 с.
- Нагачевский А. *Побутові танці канадських українців*. Київ: Родовід, 2001. 190 с.
- Пастернакова М. *Українська жінка в хореографії. Вінніпег*. Едмонтон: Накладом Союзу України Канади з фундації ім. Наталії Кобринської, 1963. 216 с.
- Цорн А. *Грамматика танцевального искусства и хореографии*. Санкт-Петербург: Лань, 2011. 544 с.
- Шарилов Д. *Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Історія та художня практика хореографічної культури*. Київ: КиМУ, 2013. Ч.2. 204 с.

References

- Bottomer, P. (2001). *Uchimsya tantsevat'* [Learning to dance]. Moskva: EKSP-Press [in Russian].
- Braylovskaja, L. (2003). *Samouchitel' po tantsam: val's, tango, samba* [Tutorial on dance: waltz, tango, samba]. Rostov-na-Donu: Fenyks [in Russian].
- Vynnychuk, Yu. (2013). *Kneippy of Lviv*. Lviv: Piramida [in Ukrainian].
- Denezhko, Y. (2008). Features of the development of amateur and creative associations based on jazz culture. (Article) *Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice*. (Vols. 1), (pp. 24–26) [in Russian].
- Dynyts, O. (2003). *Jazz Dancing*. Donetsk : Stalker [in Ukrainian].
- Nahachevskiy, A. (2001). *Household Dance Canadian Ukrainians*. Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].
- Pasternakova, M. (1963). *Ukrainian woman in choreography. Winnipeg*. Edmonton: Published by Ukrainian Women's Ass'n of Canada Natalia Kobrynska Foundation [in Ukrainian].
- Tsorn, A. (2011). *Grammar of dance art and choreography*. St. Petersburg: Lan [in Russian].



Sharykov, D. (2013). *Art science science choreology as a phenomenon of artistic culture. History and artistic practice of choreographic culture.* (Vols. 2). Kyiv: Kyiv International University [in Ukrainian].

© Плахотнюк О. А., 2018

Стаття надійшла до редакції 10.02.2018

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ
ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОСТІ**

UDK 793.3(477)

**FORMATION AND DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY DANCE
IN UKRAINE**

Manshylin Oleksandr,
<https://orcid.org/0000-0002-6025-9626>
university lecturer,
Kiev National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
manshylin@gmail.com

The purpose of the research is to reveal the features of the development of modern dance in Ukraine in the period from the late 1990s to the beginning of the 2010s. **Methodology:** historical-chronological and biographical methods, stylistic analysis, and semantic analysis made it possible to carry out scientifically objective research. **Scientific novelty:** for the first time a wide range of phenomena in the development of modern dance in Ukraine has been systematized. **Conclusions.** As well as in other countries of the post-Soviet space, during the 1990s, the phenomena of contemporary dance in Ukraine took place in the context of information hunger and conceptual confusion. In the conditions of the conservative state of professional theatrical dance, until the 1990s, the hubs of the plastic experiment were sports, drama theater and children's dance. Clarity and certainty of the directions of the development of contemporary dance in Ukraine began to appear only after a number of dancers passed through training courses of European and American teachers. The most noticeable and stable phenomenon in the researched field since the mid-2000s was the activity of the theater "Kiev Modern Ballet". The fact that the work of this theater in its aesthetics is much closer to ballet art than to contemporary dance is indicative. Similar facts can be observed during the development of contemporary dance in Eastern Europe in the 1980s – the 1990s. This stage of the research prepares the study of the work of Ukrainian dancers beyond the connection with the ballet theater, and in the context of the development of Western contemporary dance.

Key words: *choreography; contemporary dance in Ukraine; contemporary ballet.*



СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК СУЧАСНОГО ТАНЦЮ В УКРАЇНІ

Маншилін Олександр Олександрович,

<https://orcid.org/0000-0002-6025-9626>

викладач,

Київський національний університет культури і мистецтв,

Київ, Україна

manshylin@gmail.com

Мета дослідження – виявити особливості розвитку сучасного танцю в Україні у період з кінця 1990-х до початку 2010-х років. **Методологія:** історико-хронологічний та біографічний методи, стилістичний аналіз, семантичний аналіз дозволили провести науково об’єктивне дослідження. **Наукова новизна:** вперше систематизовано широке коло явищ у процесі розвитку сучасного танцю в Україні. **Висновки.** Так само, як і в інших країнах пострадянського простору, протягом 1990-х рр. явища сучасного танцю в Україні відбувалися в умовах інформаційного голоду та понятійної плутанини. В умовах законсервованості професійного театрального танцю до 1990-х рр. прихистком пластичного експерименту були спорт, драматичний театр та дитячий танець. Ясність та визначеність напрямків розвитку сучасного танцю в Україні почала проявлятися тільки тоді, коли деякі танцівники пройшли курси навчання в європейських та американських викладачів. Найбільш помітним та стабільним явищем у досліджуваній царині з середини 2000-х рр. стала діяльність театру «Київ модерн-балет». Той факт, що постановки цього театру за своєю естетикою набагато ближчі до балетного мистецтва, ніж до сучасного танцю, є показовим. Аналогічні факти можна спостерігати у процесі розвитку сучасного танцю в країнах Східної Європи протягом 1980–1990-х років. Даний етап дослідження готує вивчення роботи українських танцівників поза зв’язками із балетним театром, але у контексті розвитку сучасного західного танцю.

Ключові слова: хореографія; сучасний танець в Україні; сучасний балет.

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА В УКРАИНЕ

Маншилин Александр Александрович,

<https://orcid.org/0000-0002-6025-9626>

преподаватель,

Киевский национальный университет культуры и искусств,

Киев, Украина

manshylin@gmail.com

Цель исследования – выявить особенности развития современного танца в Украине в период с конца 1990-х до начала 2010-х годов. **Методология:** историко-хронологический и биографический методы, стилистический анализ,

семантический анализ позволили провести научно объективное исследование. **Научная новизна:** впервые систематизирован широкий круг явлений в процессе развития современного танца в Украине. **Выводы.** Так же, как и в других странах постсоветского пространства, в течение 1990-х гг. явления современного танца в Украине происходили в условиях информационного голода и понятийной путаницы. В условиях законсервированности профессионального театрального танца до 1990-х годов пристанищами пластического эксперимента были спорт, драматический театр и детский танец. Ясность и определённость направлений развития современного танца в Украине начала проявляться только после прохождения рядом танцовщиков курсов обучения у европейских и американских преподавателей. Наиболее заметным и стабильным явлением в исследуемой сфере с середины 2000-х годов стала деятельность театра «Киев модерн-балет». Тот факт, что работы этого театра по своей эстетике гораздо ближе к балетному искусству, чем к современному танцу, является показательным. Аналогичные факты можно наблюдать в ходе развития современного танца в странах Восточной Европы в 1980–1990-е годы. Данный этап исследования подготавливает изучение работы украинских танцовщиков вне связи с балетным театром, а в контексте развития современного западного танца.

Ключевые слова: *хореография; современный танец в Украине; современный балет.*

Actuality of the research topic. Watching the development of the contemporary dance community in Ukraine, discussing this process with colleagues from East European countries, one often has to face the constant problem – the lack of interest of Ukrainian professional art critics to Ukrainian contemporary dance. Most often, the following argument is given as the reason for such indifference. It is admitted that from time to time, separate works of contemporary dance created by Ukrainian artists appears to the Ukrainian audience. Some of them really deserve attention. However, these phenomena are rare, the authors produces works irregularly and it seems problematic to follow the work of the individual author during any significant period of time with the example of at least six or seven works. Thus, the need to trace the processes and phenomena of Ukrainian contemporary dance is obvious.

Analysis of recent research and publications. Productive attempts to research art history processes of development of contemporary dance in Ukraine as a whole has still not been undertaken. A number of articles are devoted to the work of particular groups or authors. It should be noted the texts of *Larisa Babiy* (Where is the place for body-memory in public discourse?) (Babii, 2016), *Mariana Matveichuk* (Shevchenko. Fatigue (performance of “TanzLaboratorium”) (Matveichuk, 2014) and other analytical articles of “TanzLaboratorium” participants, dedicated to the work of this group. Several texts devoted to certain aspects of the work of Ukrainian dancers were provided by the author of this study for publication in foreign journals (International projects of (with) Ukrainian contemporary dance groups (individuals) 2010–2017). The function of the relatively systematic journalistic tracing the magazine “Dance in Ukraine and in the World” was carrying out from 2011 to 2016.



The purpose of the research is to trace and describe the processes and phenomena of contemporary dance in Ukraine from the late 1990s to the early 2010s.

In the Ukrainian dance community, there was always the conviction that contemporary dance exists and develops in our country. This conviction was supported by the section “contemporary choreography” in the program of ballet competitions, as well as those dance styles and forms that were offered in children’s amateur groups and which could not be fully attributed to either classical or folk-stage dance. Another sign of the style was music: it was believed that an uniquely matched phonogram turned any choreography into a work of contemporary dance. In addition, the confusion in the concepts contributed pop genres such as backing dances or Pjing in nightclubs.

In the late 1990s and early 2000s, some higher education institutions already offered «contemporary dance» as a future profession. However, boys and girls, having chosen this specialty, had a very vague idea about the subject, and this confusion often did not become clear up even after graduation.

In 2001, specialists with higher education in “contemporary dance” were trained by the Kherson State University, the Kiev National University of Culture and Arts, the State Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts, the Kharkov State Academy of Culture, the “International Slavic University”. At the same time, the professional environment consisted of several unrelated phenomena:

- since 1996 in Kiev, under the direction of Aniko Rekhviashvili, the theater of contemporary choreography “Aniko Ballet” has worked;
- since 1998, in Dnipropetrovsk, the process of organizing dancers around Elena Budnitskaya and Marina Lymar has begun;
- in 1999 in Kiev, Larysa Venediktova began publishing the magazine “World of Art” and created a group “TanzLaboratorium”;
- in 2000, Lyudmila Mova organized a dance and movement laboratory “Maluma & Takete” in Kyiv.

It is generally accepted that in countries with a developed ballet theater, the modern dance movement usually grows very slowly. For example, Merce Cunningham called the situation with dancing in France in the 1960s as “pinned to classicism” (Michel M. & Ginot I., 2002, p. 175). However, one of the most powerful impulses for the development of New Dance in France took place just at the Paris National Opera, when in 1974 Carolyn Carlson, an American dancer from the Alwin Nikolas Company was invited to the post of “Choreographer-Etoile” (*Les saisons...*, 1997, p. 8).

None of the six Ukrainian state theaters of opera and ballet (from west to east: Lviv, Odessa, Kyiv, Dnipropetrovsk, Kharkiv, Donetsk theaters) has not yet decided to admit to work “stranger”. The most radical experiments in the environment of the ballet theater managed to make Radu Poklitaru. In 2002 he created his own version of “Carmen Suite” in Odessa and the evening of one-act ballets: “Pictures at an Exhibition” by Mussorgsky and “Rite of Spring” by Stravinsky in Kyiv.

Performances by Alla Rubina at the Kharkov Opera and Ballet Theater (“The Rite of Spring” (1999) and “Petrushka” by Stravinsky (2000)) and Aniko Rekhviashvili at the Kiev National Opera (“Vienna Waltz” (2001) by J. Strauss (father), J. Strauss (son), Josef Strauss and “Daniela” (on M. Chemberdzhii’s music) were made more

in traditional (ballet) way.

Changes were happening outside the ballet theater.

Alla Rubina, who graduated from Kiev State Choreographic College and worked as a ballet dancer in Odessa and Kiev for ten years, left the theater in 1975 and began working as a choreographer for sports acrobatics and gymnastics. She immediately had to forget the ballet aesthetics. The search for tools based on completely different vocabulary of movements had begun. Then there was figure skating, and again the learning of an unfamiliar language, the desire to speak out on it. Rubina had to learn to refuse the temptation to impose her own choreographic ideas. Instead, she developed the ability to understand the nature of the performer and develop his capabilities.

Rubina worked with athletes for twelve years, and it was an experimental work, something fresh, unexpected and surprising was needed all the time. One could compose a technique, a school from Rubina's finds, but she was never carried away by the idea of ordering and compiling a stable "language". Her method of creation is different: she offers the artist a detailed artistic analysis and gives an opportunity to get carried away playing with it. If Rubina talks about some successful work, she will never say "I created the dance", but she will share her impressions about the creative process, interaction with the performer.

Rubina never had her own company. In 1982, she created her first ballet "The Circle" based on Shakespeare's "Hamlet", on Shostakovich's music for the artists of the Kiev Opera and Ballet Theater (Hamlet was danced by Sergei Lukin, Ophelia and Gertrude by Lyudmila Smorgacheva). From 1982 to 1986, Rubina choreographed for performances of the Variety Theater and Music Hall. From 1989 to 1995 she worked at the Jewish musical and drama theater "Mazltov", where she assembled a company of ten ballet dancers and created performances "Path", "Mikhoels", "Small-town extravaganza", "Freilekhs" (Станишевский, 2008, p. 290). Then performances in the Musical Theater for Children and Youth: the ballet "May Night" (1994) (based on Gogol, to the music of Stankovich), opera-ballet "Child and Magic" (to the music of Ravel). Also the dance performance "Anna Frank" (2004) with the pupils of the school "Parostok" in Poltava, the ballets "Chosen of the Sun" (2008) in the folklore ensemble "Kalina", "Carmen Street" (2005) for the students of the children's dance school "Kiyanochka", folk-opera-ballet "Fern Flower" (2003) in Grigory Verevka Chorus and many other works. In 1994 and 1996 Rubina won the nomination "choreographers" of Serge Lifar Contest, she was awarded several times the theatrical prize "Kyiv Pectoral" for the plastic decision of dramatic performances.

In 2001, she created dance performance "The Incredible Ball" by the actors of the Lesya Ukrainka Russian drama theater. The word "modern dance" flashed in the newspaper reviews, although Rubina simply decided once again to approach the potential of artists with whom she had worked for several years (Брежан, 2001). Actors, like colorful glasses, twirled in common dances, and then froze in the tracery, against which one character or a history of relationships glinted in different colors. The music of "The Incredible Ball" was assembled from separate three-four-minute tracks (Nino Rota, Renee Aubrey, Goran Bregovic), mise-en-scenes were also connected by collage. But as a result, separate emotions joined together, resonated with each other,



intensified, and there was the impression of a snowball rolling down the mountain.

Today Alla Rubina continues to work: conducts rehearsals, creates dances for students of the Kiev Choreographic College, creates choreography for drama performances, teaches composition for students of the University of Theatre and the University of Culture and Arts. And she continues to study her self, she tries not to miss interesting events, whether it is a premiere of a dance performance, workshop of an interesting teacher or performance at the Contact Improvisation Festival.

In 1996, Aniko Rekhviashvili, together with the students of the folk choreography department of the Kyiv Institute of Culture, organized a theater of contemporary choreography “Aniko Ballet”. The repertoire of the company consisted of concert dances, which compiled the program “Italian Album”, and several one-act ballets (Vivaldi’s “Four Seasons”, Ravel’s “Bolero”, “Rondo” to the music of Gian Reverbery). In 2000, “Aniko Ballet” together with the percussion orchestra “Ars Nova” (head of Georgy Chernenko) created the program “New Day”. The company was institutionalized at the Kyiv University of Culture and Arts, having formed the department of contemporary and classical choreography.

Aniko Rekhviashvili was trained in dance studio at the Pavlo Virsky Folk Dance Ensemble. However, the vocabulary of classical and folk-stage choreography became for her only the building material from which her author’s style emerged. The lyrical nature of ballet adagios or the cheerfulness of Virsky’s compositions are not immanent in her style, she prefers complicated rhythms and extremely fast tempos. The choreographer is not satisfied with the smooth and internally logical overflows of one movement into another, she needs sharp changes of angles, fleet feet technique, an unexpected contre-force in the turning. Dances of Rehviashvili are rarely built on the narrative plot. Much more often the composition consists of several contrasting emotions embodied in dance.

The understanding of contemporary dance as a phenomenon in Ukraine has changed abruptly with the emergence of a new context. In 1998, the festival “Dance of the XXI Century” appeared in Kyiv, consisting of several programs during the season. Its organizers (leader – Oleg Kalishenko) found the opportunity to bring to Ukraine choreographers and dancers of different directions of contemporary dance. The festival was held on a grand scale, performances were shown on the central stages, a program of workshops was organized. Kyiv saw dancers from France, Sweden, Poland, Belgium, Switzerland, the United States, Israel. In addition, the program of the festival included the dances of Ukrainian choreographers: Alla Rubina, Olena Budnitskaya, Tatyana Ostroverkh, Eugene Chernov, and others.

Everything new that was shown in the “Dance of the XXI Century” was perceived by the public with some difficulty. Most of the audience, including ballet lovers of course, found nothing for themselves in what they saw. Often there were remarks like “this is not a dance” or “it’s a dance for the sake of dancing” or “it’s too depressing”. And, of course, new art inspired young and searching.

Grandiose plans of the festival management, including the functioning of the “Contemporary Choreography Center” in Kyiv, were dissolved together with the festival in 2001. But the content of the work of young, talented and ambitious

Ukrainian choreographers has changed a lot. First of all, it became clear to them that contemporary dance does not begin from nowhere right now. Ukrainian dancers began to look for opportunities to learn.

In 1999, Ruslan Baranov (Santah) (supported by Oleg Kalishenko) became a participant of the five-week series of workshops of the contemporary dance festival in Vienna (ImPulsTanz). Since 2000, Tatyana Ostroverch has been trained in France at the Rick Odums International Jazz Dance Center. Anton Ovchinnikov studied there in 2004. Before that for two years he studied jazz and modern-jazz techniques at master classes in St. Petersburg and Moscow. Since 2001, Tatiana Vinokurova participated intensives on the same techniques at the Open Look Contemporary Dance Festival in St. Petersburg.

Larysa Venediktova danced in the early 1990's in an English company, then in 2001 she trained for ADF in the United States, since 2003 she participated in Min Tanaka's laboratory "Before the Dance" at the theater "School of Dramatic Art". Lyudmila Mova (psychologist by basic education) in 1994 participated in a two-week actor's psychotechnics and dance/movement therapy intensive of Vladimir Baskakov and Elena Gorshkova; then from 1999 she studied at the programs of the Association of Dance/Movement Therapy. Olena Budnitskaya from Dnepropetrovsk in 1997 came to the festival ADF/Russia in Moscow. Marina Lymar in 1998 was at the MontpellierDanse Festival in France.

Continuing to learn from foreign teachers, all of the above began to implement new knowledge in their own work in Ukraine.

In 1996, Olena Budnitskaya and Marina Lymar organized in Dnepropetrovsk a school of contemporary choreography "Other Dances". After five years the same name theater emerged from the pupils of the school. Since 2002, "Other Dances" held Free Dance Festival in Dnepropetrovsk where invited companies from all over the world. The forum lasted until 2008, and the programs of the last three years were held both in Dnepropetrovsk and Kyiv. In 2007, "Other dances" were divided into two groups: the first under the former name and Lymar's leadership transformed into a children's studio, the second became a dance theater-school "Potoki" (leader Olena Budnitskaya).

Larysa Venediktova in 1997 began teaching at the Faculty of Choreography at the "International Slavic University" in Kyiv. From 1999 to 2001 she published in Ukraine the "World of Art" magazine, the content of which consisted of articles about dance in the context of contemporary art, as well as translated articles. At the same time the group "TanzLaboratorium" was organized. A few years before the others, this group began to actively participate in European festivals and residences associated with contemporary dance. The workspaces for TanzLaboratorium were the Les Kurbas Center for Theatrical Art and the "Vilna Scene" Theater.

Lyudmila Mova in 2000 opened the dance/movement laboratory "Maluma & Takete".

Anton Ovchinnikov in 2005 organized a jazz ballet "Black O!Range". In 2008 it was transformed to dance theater. In 2011 Ovchinnikov and his group started ZelyonkaFest contemporary dance theater festival.

Tatiana Vinokurova from the beginning of the 2000s introduced the course



on modern jazz dance in her own children's studio "FORS" and began to put dance miniatures in this technique.

Ruslan Baranov (Santah) since 2000 began to give in Kyiv regular classes on contact improvisation and release techniques.

Unexpectedly, in Kyiv appeared the performance "Le Forze Del Destino", from which the theater "Kyiv Modern-Ballet" of Radu Poklitaru soon grew up. The creator of this performance by that time (2005) was already quite famous, but still a freelance artist. In Kiev, there were already a lot of talented dancers who were not attached to any stereotypes and, of course, also freelancers. Vladimir Filippov, the businessman and Maecenas invested money in this expensive opera-ballet. After this performance, Radu Poklitaru was offered to organize his own author's theater in Kyiv.

As Poklitaru never studied any of the modern or contemporary dance techniques, his approach to choosing "Kyiv Modern-Ballet" dancers was based mainly on an intuitive sense of the artistic potential of castings members. The company was based on the students of the Contemporary Choreography Department of Kyiv University of Culture and Arts. They were taught the basics of modern, contemporary and jazz techniques by Vladimir Buchko, Tatyana Ostroverkh, Olga Kebas, Anton Ovchinnikov, Ruslan Santah, who later entered the company as dancer.

In the debut performance of the new theater, Poklitaru did not undertake radical experiments, but he took the following approach to the subject he had previously developed: "Carmen" of Bizet. His first "Carmen" was created in 2001 at the National Opera of Moldova, next in 2002 in Odessa, with the dancers of the Opera and Ballet Theater. In Kyiv, Poklitaru added the prefix "TV" to the title of the performance and interpreted the well-known plot as a classical soap opera. From the edge of the proscenium was placed a typical lover of Latin American passions, which seemed to be watching Carmen's story from the TV screen. She prompted the actions to the characters, and fell in love with Jose, and hated the rival gypsy woman.

Against the background of sluggish stagnation in the ballet theater, "Carmen.TV" of "Kyiv Modern-Ballet" looked extremely impressive. Olga Kondakova (Carmen) metropolitan critics even nominated for the theatrical award "Kyiv Pectoral" as "the best performer of the main role" (Заболотная, 2007). Kondakova didn't become a laureate, but the first and subsequent performances of the theater ("Verona Myth: Shexperiments", "Bolero", "The Rain", "The Nutcracker" (all of 2007)) were awarded in the nominations "Best Performance", "Best Work of the Choreographer" and the "Event of the Year".

In the spring of 2008, "Kyiv Modern-Ballet" produced the performance "Underground" on the music of Peteris Vasks. This work was not based either on the material of previous creations of Radu Poklitaru, nor on ballets of classical heritage. A laboratory method was used in this production, all the dancers' proposals were tested. "Underground" was no longer the creation of a choreographer for the company, but the fruit of the work of the creative team, headed by the director.

The characters of the play were dressed in burnt tails, tuxedos and evening dresses. People, completely unprepared for real stresses, Poklitaru threw in the underground shelter and offered to study their behavior.

The structure of the performance was built from pauses, filled with intense listening in external sounds, into what was going on outside the subterranean. Each new sound was a threat, could talk about approaching the end of the world, and this greatly made acute the hearing of performers and spectators. The complex score of the “Concerto for Violin and String Orchestra” (“Distant Light”) by Vasks was easily opened with such a key. It became an acting force, a character. At the same time, the director got the right to intrude into the world of sounds, and not just to illustrate it. The scene could explode with a crash of falling columns-shells, buzzing from the tramping of feet, moaning with a laugh of despair.

Unbalanced by the premonition of a catastrophe, the characters of “Underground” rushed into opposite emotional states: from fear – to hope, from hope – to apathy, from apathy – to ecstasy, from ecstasy – to yearning, from yearning – to frenzied cruelty, from cruelty – to love, from love – to grief, from grief – again to hope. “Underground” was successfully shown at international festivals in Estonia and Russia.

Institutionally, “Kiev Modern-Ballet” until 2009 was a private enterprise. Then, after the cessation of funding from the bankrupt Vladimir Filippov, the company has become part of the Musical Theater for Children and Youth. However, providing the company with a space, and the dancers with a salary, the city budget has not incurred any expenses connected with the theatrical production. For several years the company created works in conditions of poor theater. Poklitaru transferred to “Kyiv Modern-Ballet” his performances “Two for the Seesaw” and “In PIVO veritas”, created several sketches for future works and staged a one-act “Quartet-a-Tet” (the work and original music for it (Ad Maas) was commissioned by the Eindhoven Park Theatre).

In the last of these works, the choreographer explored the tools of abstract ballet. The viewer was proposed to observe the metamorphoses of the scenic space, divided into two unequal parts by a white screen, the size of the stage mirror. The space on this side of the screen was understandable, for that – mysterious and beckoning. On this side was a man, on that side – something that reacted to the touch, could repel or envelop, condense in the form of a person or become emptiness.

The “other side” substance did not tolerate coercion. While someone was playing with it, it responded with new transformations, but the attempt to immobilize certain forms resulted the appearance of anti-creative energy: these forms crumpled, cringed, became a shadow and disappeared. Only a huge white flat canvas left at the end.

In the same period, Poklitaru launched a laboratory of young choreographers inside the theater. This was very important for his dancers, since most of them had higher education in the specialty of “choreographer”. In the repertoire of “Kyiv Modern-Ballet” appeared “The Concert”, the content of which changed as the artists prepare new works.

In 2012, the theater issued two big premieres: co-production with the Perm Opera and Ballet Theater, the ballet “Gereven” on the music of Vladimir Nikolaev and the performance “Crossroad”, a collaboration of “Kyiv Modern-Ballet” and the Kiev National Opera. To the music of the Ukrainian composer Myroslav Skoryk (artistic director of the National Opera), in collaboration with the stage designer Alexander Druganov, Poklitaru created a two-act action about the homelessness of mankind, his



desire to create a deity, the pursuit of the happiness and simplicity of truths. In contrast to previous low-budget productions, Poklitaru and Druganov filled the stage of the opera house with transforming architectural constructions, continuous video projection, falling “from heaven” accessories, swinging pendulums and other theatrical wonders.

The example of “Kyiv Modern-Ballet” is unique for Ukraine. None of the other new dance companies has private or state support (at least partially). None of the groups has the same tour schedule and regular performances on its own venue. None of the companies has the opportunity to work fully with scenography or lighting-design.

Partly this is explained by the fact that Poklitaru is developing his “Modern-Ballet”, following institutional models, methods of management and marketing, touring routes and other patterns formed by the ballet theater in the post-Soviet space. The aesthetics of his performances are also related to the tradition of the ballet theater. However, he doesn’t continue it, but does something opposite, pushes back from the ballet tradition and strives to develop his own plastic language. Poklitaru is not familiar with new dance techniques, methods of composition, ways of relationships with the spectators, formed by contemporary dance. “Kyiv Modern Ballet” does not study the body-mind. Here the means of the dance embody the actual subjects, translate the works of contemporary academic music into the language of the theater, interpret classical ballet texts.

The tasks and ways of development of contemporary dance in Ukraine are different. They will be discussed in the next part of this research.

Scientific novelty. The art history research on tracing and describing the processes and phenomena of contemporary dance in Ukraine is carrying out for the first time.

Conclusions. In accordance with the purpose, on the results of the research it is possible to formulate the following conclusions:

- As well as in other countries of the post-Soviet space, during the 1990s. the phenomena of contemporary dance in Ukraine took place in the context of information hunger and conceptual confusion.

- In the conditions of the conservative state of professional theatrical dance, until the 1990s, the hubs of the plastic experiment were sports, drama theater and children’s dance.

- Clarity and certainty of the directions of the development of contemporary dance in Ukraine began to appear only after a number of dancers passed through training courses of European and American teachers.

- The most noticeable and stable phenomenon in the researched field since the mid-2000s was the activity of the theater “Kiev Modern Ballet”. The fact that the work of this theater in its aesthetics is much closer to ballet art than to contemporary dance is indicative. Similar facts can be observed during the development of contemporary dance in Eastern Europe in the 1980s – the 1990s.

- This stage of the research prepares the study of the work of Ukrainian dancers beyond the connection with the ballet theater, and in the context of the development of Western contemporary dance.

Бібліографічні посилання

- Бабій Л. Де місце для тілесної пам'яті в публічному дискурсі? *Курбасівські читання: Науковий вісник*. Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2016. С. 93–103.
- Брежан Л. Воистину «Невероятный» бал. *День*. 2001. № 205. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/obshchestvo/voistinu-neveroyatnyu-bal> (дата звернення: 15.01.2018).
- Заболотная В. Сбылось! Размышления по поводу «Киевской пекторали – 2006». *День*. 2007. № 60. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/sbylos> (дата звернення: 15.01.2018).
- Матвейчук М. Шевченко. Втома (вистава «Танцлабораторіум»). *Курбасівські читання: Науковий вісник*. Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2014. С. 191–195
- Станишевский Ю. *Украинский балетный театр: история и современность*. Київ: Музична Україна, 2008. 411 с.
- Michel M., Ginot I. *La danse au XXe siècle*. Paris: Larousse, 2002. 263 p.
- Verrière P., Martin C., Breton M.-G. *Les saisons de la danse. HS 1. 99 biographies pour comprendre la jeune danse française*. Paris: Les Saisons de la danse, 1997. 50 p.

References

- Babii, L. (2016). De misce dlja tilesnoi' pam'jati v publiclnomu dyskursi? [Where is the place for body-memory in public discourse?]. *Kurbasivski chytannia: Naukovyi visnyk*, 93–103 [in Ukrainian].
- Brezhan, L. (2001). Voistinu «Neveroyatnyy» bal. [Truly “Incredible” ball]. *Den*, 205. Retrieved from <https://day.kyiv.ua/ru/article/obshchestvo/voistinu-neveroyatnyu-bal> [in Russian].
- Zabolotnaya, V. (2007). Sbylos'! Razmyshleniya po povodu «Kievskoy pektoralii – 2006» [It happened! Reflections on the “Kyiv Pectoral – 2006”]. *Den*, 60. Retrieved from <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/sbylos> [in Russian].
- Matveichuk, M. (2014). Shevchenko. Vtoma (vystava «Tanclaboratorium») [Shevchenko. Fatigue (performance of “TanzLaboratorium”)]. *Kurbasivski chytannia: Naukovyi visnyk*, 191–195 [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2008). *Ukrainskii baletnyi teatr: istoriya i sovremennost* [Ukrainian ballet theater: history and modernity]. Kyiv: Musical Ukraine [in Russian].
- Verrière, P., Martin, C. & Breton, M. (1997). *Les saisons de la danse. HS 1. 99 biographies pour comprendre la jeune danse française*. Paris: Les Saisons de la danse [in French].
- Michel, M. & Ginot, I. (2002). *La danse au XXe siècle*. Paris: Larousse [in French].

© Манишлін О. О., 2018

Стаття надійшла до редакції 12.02.2018.



UDC 792.8

NEOCLASSICAL BALLET BY KENNETH MACMILLAN “PRINCE OF PAGODAS”: FORMAL TECHNICAL, MUSICAL-ARTISTIC, LEXICAL ASPECTS

Sharykov Denys,

<https://orcid.org/0000-0002-3757-5559>

Candidate of Art Criticism,

The Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Art,

Kiev, Ukraine,

d.ballet77@gmail.com

The **aim of the research** was to determine the choreological and ballet-specific features of Kenneth Macmillan’s neoclassical ballet “Prince of the Pagodas”. **Methodology.** The methodology of the research is based on the integrated approach to ballet examination. The combination of general scientific, analytical, historical-chronological, historical-cultural, comparative-historical, descriptive, dialectical methods, as well as synthesis and simulation contributes to a comprehensive understanding of the ballet. **Scientific novelty** – for the first time in art criticism, the formal technical, stylistic, semiotic-symbolic and lexical aspects of the neoclassical choreography of the world-famous British choreographer Kenneth MacMillan in the ballet “Prince Pagodas” are determined. **Conclusions.** In the genre and stylistic aspect, Kenneth Macmillan’s ballet “The Prince of Pagodas” is built on a mixed principle, where, with the preservation of the neoclassical basis, much is borrowed from modern ballet, folk-stage and popular forms. In the disclosure of artistic images is accented on the philosophical aspects. Ballet action is built on the principle of the architectonics of the dramatic work, artistic design clearly focuses on the plot, time and terrain accurately convey the costumes of performers and scenery in the ballet.

Key words: *neoclassicism; choreographic culture; ballet; neoclassical ballet; Kenneth Macmillan; artistic image; dance.*

НЕОКЛАСИЧНИЙ БАЛЕТ КЕННЕТА МАКМІЛЛАНА «ПРИНЦ ПАГОД»: ФОРМАЛЬНО-ТЕХНІЧНИЙ, МУЗИЧНО-ХУДОЖНІЙ, ЛЕКСИЧНИЙ АСПЕКТИ

Шариков Денис Ігорович,

<https://orcid.org/0000-0002-3757-5559>

кандидат мистецтвознавства,

Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв,

Київ, Україна,

d.ballet77@gmail.com

Мета дослідження – виявити стилістичні та лексичні особливості неокласичного балету Кеннета Макміллана «Принц Пагод». **Методологія**

дослідження ґрунтується на комплексному підході до розгляду балету. Поєднання загальнонаукового, аналітичного, історико-хронологічного, історико-культурного, порівняльно-історичного, описового, діалектичного методів, а також синтезу та моделювання сприяє комплексному осмисленню балету. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше у мистецтвознавстві деталізується та визначаються формально-технічні, стилістичні, семіотично-символічні та лексичні аспекти неокласичної хореографії всесвітньовідомого британського балетмейстера Кеннета Макміллана у балеті «Принц Пагод». **Висновки.** У жанрово-стилістичному аспекті балетне дійство Кеннета Макміллана «Принц Пагод» побудовано за змішаним принципом, де при збереженні неокласичної основи чимало запозичено з модерн-балету, народно-сценічних і популярних форм. У розкритті художніх образів акцентовано на філософських аспектах. Балетне дійство будується за принципом архітектоніки драматичного твору, художнім оформленням чітко орієнтується на сюжет, час і місцевість точно передають костюми виконавців і декорації в балеті.

***Ключові слова:** неокласицизм; хореографічна культура; балет; неокласичний балет; Кеннет Макміллан; художній образ; танець.*

НЕОКЛАССИЧЕСКИЙ БАЛЕТ КЕННЕТА МАКМИЛЛАНА «ПРИНЦ ПАГОД»: ФОРМАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКИЙ, МУЗЫКАЛЬНО- ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ, ЛЕКСИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

Шариков Денис Игоревич,

<https://orcid.org/0000-0002-3757-5559>

кандидат искусствоведения,

Киевская муниципальная академия эстрадного и циркового искусств,

Киев, Украина,

d.ballet77@gmail.com

Цель исследования – выявить стилистические и лексические особенности неоклассического балета Кеннета Макміллана «Принц Пагод». **Методология исследования** основана на комплексном подходе к рассмотрению балета. Сочетание общенаучного, аналитического, историко-хронологического, историко-культурного, сравнительно-исторического, описательного, диалектического методов, а также синтеза и моделирования способствует комплексному осмыслению балета. **Научная новизна** заключается в том, что впервые в искусствоведении детализируется и определяются формально-технические, стилистические, семиотической-символические и лексические аспекты неоклассической хореографии всемирно известного британского балетмейстера Кеннета Макміллана в балете «Принц Пагод». **Выводы.** В жанрово-стилистическом аспекте балетное действо Кеннета Макміллана «Принц Пагод» построено по смешанному принципу, где при сохранении неоклассической основы немало заимствовано из модерн-балета, народно-сценических и популярных форм. В раскрытии художественных образов акцентировано на философских



аспектах. Балетное действие строится по принципу архитектоники драматического произведения, художественным оформлением четко ориентируется на сюжет, время и местность точно передают костюмы исполнителей и декорации в балете.

Ключевые слова: неоклассицизм; хореографическая культура; балет; неоклассический балет; Кеннет Макмиллан; художественный образ; танец.

Actuality of the research topic. In the ballet criticism, the questions and problems of the neo-classical ballet theater of Britain were practically not explored in the context of forms and techniques, stylistics and expressive means, as well as his personalities.

Analysis of recent research and publications. A small number of Ukrainian art works on the contemporary ballet of cultural, its genres are represented by the studies of *D. Bernadska* (Бернадська, 2005), *N. Kabachok* (Кабачок, 2013), *O. Plakhotniuk* (Плахотнюк, 2013), *M. Pohrebniak* (Погребняк, 2013), *O. Shepalov* (Чепалов, 2007; Чепалов, 2008), who studied the common features of the ballet theater of the twentieth century, synthesis of arts in scenic domestic choreography and foreign forms of modern dance, jazz dance, impressionistic and neoclassical displays in the ballets of Igor Stravinsky, Moris Ravel, as well as a gene in modern choreographic art.

Foreign art studies in the field of contemporary choreographic culture of the XX – beginning of the XXI century, the pain presented is broader and covers almost all of its types – folk dance, classical ballet, forms and methods of ballroom choreography, modern dance, choreography teaching techniques, choreography art. This, in particular, the works of *M. Guatterini* (Гваттерини, 2001), *N. Mankovskaia* (Маньковская, 2000), *M. Michel* (1995).

The **aim of the research** was to determine the choreological and ballet-specific features of Kenneth Macmillan's neoclassical ballet "Prince of the Pagodas".

Statement of the main material. Contemporary neoclassical choreography culture is closely related to the philosophical currents that shaped its ethical and aesthetic principles. The artistic image and form in the ballet art of the twentieth and early twenty-first centuries creates a choreographer, consciously or unconsciously focusing on certain aesthetic concepts of psychoanalysis, intuitionism, existentialism and cosmism.

Representatives of the neoclassical ballet and neoclassicism in the choreographic culture in the twentieth century proposed an entirely new model and concept of choreographic art perception in general (Кабачок, 2013).

They noted that the main thing is the combination of traditional academic ballet rules with the newest forms of dance. They developed and contributed to the development in the art of ballet of free improvisation and experiment, limited from the ballet canons and principles for conveying the inner feeling, impression, emotion, psychology of relationships through the movements of professional dance.

Introduced the philosophical and psychological concept in the ballet as the main. Classical dance is no longer its main factor, as in the academic ballet, but only an expressive means, it represents the psychological meaning and load in the literary-dramatic plot or abstract author's association.

The main is the philosophical idea (author's) or philosophical concept. Included in the choreographic system of training elements and techniques of sport, acrobatics. Two principles for the development of classical dance in the new ballet were defined: internalistic – the constant development of their own academic forms, movements, exercises exclusively in their own system, and carefully preserving and analyzing the academic traditions of the school and new technical techniques; externalistic – the development of scenic receptions present, enriched with new formal and technical means and techniques of modernity, to remain the only universal system and scientific method in the choreographic culture.

They proved that the treatment of the plot and the creation of an artistic image in a new stage ballet dance is possible through the transfer of psychological load and the content of movement, combination, while maintaining the technical virtuosity of the performance. The choreographic action can take place in two types of scenic method in ballet: plotless (dance symphonic or experimental), as well as plot (total – according to the theory of Boris Eifman), a clear and consistent treatment of exclusively literary works on the academic principles of ballet dramatic art, using new expressive means of the second half XX century and the synthesis of arts in visual representation. That is, neoclassical dance is a psychological and virtuosic form of classical dance for creating an artistic image in the scenic method of contemporary choreography today (Маньковская, 2000, с. 154). Neoclassical fairytale ballet by Kenneth Macmillan in John Crank's script "Prince Pagodas". When considering the features of the libretto and the score, close attention is paid to the genre aspect of the ballet, the problem of the sources of the story is raised, and the libretto is the basis for creation. A special role in composing a unique atmosphere of the "mythological fairy tale" was played by the composer's approach to the choice of musical expressive means. Therefore, some important features of the score of ballet are revealed, in particular, the imitation of the sound of Indonesian gamelan by means of a symphony orchestra with the help of which Benjamin Britten achieved the effect of exotic ladingtonational contrast with respect to fragments of the score in the West European Harmonic system.

"Prince of the Pagodas" is the only musical full-length piece for the ballet, which Benjamin Britten started writing in 1954 at the request of the English theater «Saddlers Wells». Fate brought him to the island of Bali (Indonesia), where he got to a concert of local musicians and was fascinated by national music gamelan. Returning to the UK, Britten resumed work on the score of the ballet and tried to use Balinese musical ideas in the 2nd and 3rd acts (*The Prince of the...*).

Neoclassical fairytale ballet in three acts and six scenes – the performance of the Royal English Ballet, edited by choreographer Kenneth Macmillan, was first staged in 1989. The most famous show in 1990 will be analyzed. As already mentioned, the music of Benjamin Britten is performed by the Royal Orchestra of Orchestra of the Royal Opera House, directed by the conductor Ashley Lawrence.

Characters of the ballet and its executors: Princess Rose – Darcy Bassel, Princess Epina – Fiona Chadwick, Prince – Jonathan Cope, Emperor – Anthony Dowell, Jester – Simon Rice, King of the North – Anthony Dawson, King of the East – Bruce Sensen, King of the West – Mark Silver The King of the South is Ashley Page (ibid.).



Plot. In honor of the engagement of his beloved daughter Princess Rosa with the magic prince, the old Emperor decides to share her kingdom between Rosa and her sister, Princess Epin. The greedy princess of Epin, who wants everything to be hers alone, turns the prince into a salamander and drives him out of the kingdom. With the help of the Jester, Rosa crosses the whole world in search of the groom, persecuted by the kings of the four corners of the world, whom she at one time refused and are now allies of Princess Epina. She does not recognize her prince in a reptile when she finds him in Pagoda's country, but her compassion destroys the enchantment. The Jester accompanied the girl and for a time deprived her of sight, and the duo-meeting "went to the touch". Discovering that Rose and Prince are together again, Princess Epin loses her strength and flies. Wedding.

Musical scenes (according to Benjamin Britten). The first act. Scene 1: – Prelude. The Palace of the Emperor of the Middle Kingdom. The Fool and the Dwarf. March and Courtiers 'Dance. Entry of the Pages and the Four Kings. Scene 2: Variation of the King of the North. Variation of the King of the East. Variation of the King of the West. Variation of the King of the South. The Kings bow before the Emperor. Variation of Princess Belle Epine. Variation of Princess Belle Rose and Pas de Deux. The Kings and Belle Rose. Belle Epine and the Four Kings. The Rage of the Kings. Entry of the Four Winged Frogs.

The second act. Scene 1: The Strange Journey of Belle Rose to the Pagoda Land. Introduction: Belle Rose borne in by the Frogs. Waltz: Clouds, Stars and Moon. Belle Rose borne in by the Frogs. Entrée: Sea Horses, Fish Creatures and Waves. Variation: Sea Horses. Variation: Fish Creatures. Coda. Belle Rose borne in by the Frogs. Pas de Deux: Male and Female Flames. Variation: Male Flame. Variation: Female Flame. Coda. Belle Rose, exhausted, borne in by the Frogs. Scene 2: The Arrival and Adventures of Belle Rose in the Kingdom of the Pagodas. Belle Rose in darkness. The Pagodas. The Salamander. Pas de Deux: The Prince and Belle Rose. Belle Rose hunts for the Prince (*Benjamin Britten. The Prince...*).

The third act. Scene 1: The Palace of the Middle Kingdom. Empress Belle Epine. The Old Emperor. Appearance of Belle Rose and the Salamander. Scene 2: The Pagoda Palace. Transformation. Pas de Six: Entrée. Variation I: Pas de Deux. Variation II: Girl's Solo. Variation III: Boy's Solo. Pas de Trois. Coda. Pas de Caractère: The Emperor and the Fool. Pas de Deux: Belle Rose and the Prince of the Pagodas. Variation IV: The Prince. Variation V: Belle Rose. Finale. Apotheosis (*ibid.*).

Now let us pass directly to the description of the most, significant and choreographically saturated neoclassical combinations of Kenneth Macmillan.

Variation of the King of the North. Grand battement développé 120° a la seconde with the left foot, preparation a la quatrieme croisé, en tournent en dehors on the right (turn), grand battement développé 120° a la seconde with the left foot, preparation a la quatrieme croisé, en tournent en dehors, preparation a la quatrieme croisé, grand battement développé 120° a la seconde with the right foot because of the grand rond to get back into a la quatrieme. Double pirouette en dedans with jeté 120 ° a la seconde, preparation a la quatrieme croisé, en tournent through jumping.

This is followed by jumping over jumps with changing angles and poses, with

jumps to double pirouette en dedans with a jeté 120° a la seconde, preparation a la quatrieme croisé, en tournent through jumping.

Manège part – tombé coupé en tournent sautbasque, grand jeté sur plase en 3rd arabesque, tombé coupé en tournent sautbasque, grand jeté sur plase en 3rd arabesque, repeated twice.

Next, posing, jumping over jumping with changing angles and poses, moving to the Manège part – tombé coupé en tournent grand jeté, tombé coupé en tournent grand jeté, tombé coupé en tournent grand jeté, pas couru (scenic running in a circle).

Jazz movements with a body – grand battenent 90° a la seconde on demi plié en face with a pass (by gender), grand battement 90° a la seconde on demi plié en dos with a pass (by gender), grand battement 90° a la seconde on demi plié en face with a sliding pass (on the floor). The end of the variation in a jazz manner with the grand rond de jamb jeté case, battement 90°, four times, then with the sliding-slide in the grand ecart (twine) with the transition foueté and ending on the knee in a large pose.

Variation of the King of the East (performed with a small mirror in hand).

Tour en dedans, with the exit en 1st arabesque, tour en dedans, plié-relevé tour en dedans, exit en 1st arabesque, passé balensoies 90 ° en avant (translation of the leg in front) with exit en 1st arabesque, in demi plié, is executed from two legs.

Double pirouette en dedans en grand pose croisé (majestic pose with hand looking in the mirror), with the right foot, on the left double pirouette en dedans en grand pose croisé (majestic pose with hand looking in the mirror), with the left foot to the right. Step by foot, with the right foot on the demi plié battement battus three times, go to the inclined pose, en face, right foot, flex foot, the body is tilted forward. Grand pas ciseaux with the right foot, sit on the knee (right) position epoulement croisé.

Manege part – pas de bourré souvi en demi plié, double pirouette en dedans, with the passage through pour batteries in double pirouette en dehors with the exit en grand pose croisé.

Tour en dedans, with the exit en 1st arabesque, tour en dedans, plié-relevé tour en dedans, exit en 1st arabesque, passé balensoies 90 ° en avant (translation of the leg in front) with exit en 1st arabesque, in demi plié with the transition to the Manege part of the pas de bourré souvi en demi plié, tombé coupé en tournent grand sautbasque with the output of developpé-passé, tombé coupé en tournent grand sautbasque with the release of developpé-passé, pas de bourré souvi en demi plié, tombé coupé en tournent grand sautbasque with the release of developpé-passé, grand sautbasque with the release of developpé-passé, grand sautbasque with the release of developpé-passé, soutenu en tournent, majestic pose with hand, looking in the mirror, kinking back with exit in the knee and the transition through par terre en demi grand ecart (M. Michel, 1995, p. 23–27).

Sitting on the back leg (right), the left leg is pulled forward, pose (looking in the mirror). Soutenu en tournent, a majestic pose with a hand looking in the mirror, kinking back with an exit to the knee and going through the parterre en demi grand ecart, sitting on the back leg (right), the left leg is pulled forward, pose (looking in the mirror).

Variation of the Belle Epine. Manege part. Preparation (top right diagonal of epoulement croisé). Tours en dedans right with access to 1st arabesque, pas glissade,



grand jeté pas de chat in 1st arabesque, tours en dedans right with access to 1st arabesque, pas glissade, grand jeté pas de chat in 1st arabesque. Tour piqué soutenu tours en dehors soutenu, free transitions from foot to foot.

Preparation (diagonal of epoulement croisé). Tours en dedans right with access to 1st arabesque, pas glissade, grand jeté pas de chat in 1st arabesque, tours en dedans right with access to 1st arabesque, pas glissade, grand jeté pas de chat in 1st arabesque. Tour piqué soutenu tours en dehors soutenu, tour piqué soutenu tours en dehors soutenu, free transitions from foot to foot.

A circle, Waltz moving steps jazz manner with casing inflection (pas glissade-tombé en tournent), terre-à-terre, performed in triplicate. Heading toward the right sliding waltz steps jazz manner with casing inflection (pas glissade-tombé, soutenu), terre-à-terre.

Scientific novelty – for the first time in art criticism, the formal technical, stylistic, semiotic-symbolic and lexical aspects of the neoclassical choreography of the world-famous British choreographer Kenneth MacMillan in the ballet «Prince Pagodas are determined.

Conclusions. Kenneth MacMillan's neoclassical ballet "Prince Pagodas" in the genre-stylistic aspect – an appeal to the plot genre of ballet and intimate lyrics. But, unlike academic ballets, the plot becomes both a literary work and a modern author's interpretation of the oriental fairy tale; the construction of a ballet act on all components of a modern dramatic work – prologue, knot, development of action, culmination, decoupling, epilogue or finale. The artistic design is clearly oriented to the plot, time and geographic area, as well as the costumes of performers and ballet dancers.

In the symbolic aspect, interpretation of the characteristic and folk-stage dance (the variation of the King of the East) is interesting in a modern program, where the main thing is the reproduction of both the character and the psychology of a particular region or social group.

In the formal-technical aspect, it is an appeal to choreodramatical multi-acted ballet, where ballet dramaturgy is clearly arranged by architectonics: antreé, danse d'enssamblé, danse de caractère, danse d'action, grand pas, pas de deux, and along with the execution of plot solo, douetto active dance pantomime, as well as contemporary plastic and household movements are actively used. Much attention is paid to the discovery of the psychology of relationships through neoclassical movements in duet dance – support, jumps, turns, transitions from posturet to posture.

Бібліографічні посилання

- Бернадська Д. *Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії* : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2005. 20 с.
- Гваттерини М. *Азбука балета*. Москва : БММ АО, 2001. 240 с.
- Кабачок Н. *Феномен неокласики в хореографічній культурі ХХ ст. (на досвіді Дж. Баланчина)* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Харків : Харківська державна академія культури, 2013. 18 с.

- Маньковская Н. *Эстетика постмодернизма*. Санкт-Петербург : Алетея, 2000. 337 с.
- Плахотнюк О. Contemporary jazz-dance та його практики в системі хореографічної освіти України. *Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe (Львівсько-Ряшівські наукові зошити)*. 2013. Вип. 1. С. 261–268.
- Погребняк М. Неокласичний танець: генеза та формування його естетико-стильових особливостей у театрі Джорджа Баланчина. *Вісник ЛНУ ім. Івана Франка. Серія «Мистецтвознавство»*. 2013. № 13. С. 250–259.
- Чепалов О. *Жанрово-стильова модифікація вистав західноєвропейського хореографічного театру ХХ ст.*: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 26.00.01. Харків : Харківська державна академія культури, 2008. 32 с.
- Чепалов О. *Хореографічний театр Західної Європи ХХ століття*: монографія. Харків : Харківська державна академія культури, 2007. 344 с.
- Benjamin Britten. *The Prince of the Pagodas*. URL: https://wn.com/benjamin_britten_prelude_and_dances_from_the_prince_of_the_pagodas (дата звернення: 10.02.2018).
- The Prince of the Pagodas*. URL: https://wn.com/benjamin_britten_the_prince_of_the_pagodas_prelude_and_dances_from_the (дата звернення: 10.02.2018).
- Michel M., Ginot I. *La Dance au XX-e siecle*. Paris : Bordas, 1995. 264 p.

References

- Bernadska, D. (2005). Fenomen syntezy mystetstv v suchasni ukrainiskii stsenichnii khoreohrafi [Phenomenon of the synthesis of mysteries in the everyday Ukrainian scenic choreography]. Abstract of thesis candidate's dissertation. Kyiv: Kiev National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
- Guatterini, M. (2001). *Azbuka baleta [The ABC of the Ballet]*. Moscow: BMM AO [in Russian].
- Kabachok, N. (2013). *Fenomen neoklasyky v khoreohrafichnii kulturi KhKh st. (na dosvidi Dzh. Balanchyna)* [The phenomenon of neoclassics in the choreographic culture of the twentieth century (at the end of G. Balanchine)]. Abstract of thesis candidate's dissertation. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
- Mankovskaia, N. (2000). *Estetika postmodernizma [Aesthetics of Postmodernism]*. St. Petersburg : Aleteja [in Russian].
- Plakhotniuk, O. (2013). Contemporary jazz-dance та yoho praktyky v systemi khoreohrafichnoi osvity Ukrainy [Contemporary jazz-dance and yoga practice in the system of choreography of Ukraine]. *Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe (Lvivsko-Riashivski naukovi zoshyty) [Lviv-Ryashevsky scientific notebooks]*, Issue 1, 261–268 [in Ukrainian].
- Pohrebniak, M. (2013). Neoklasychnyi tanets: geneza ta formuvannia yoho estetyko-stylovykh osoblyvostei u teatri Dzhordzha Balanchyna [Neoclassical dance: the dance of the form of yogi estetiko-style specialities in the theater of George Balanchine]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia mystetstvoznnavstvo. [Visnyk of Lviv University. Series of art criticism]*, № 13, 250–259 [in Ukrainian].



- Chepalov, O. (2008). *Zhanrovo-stylova modyfikatsiia vystav zakhidnoievropeiskoho khoreorafichnogo teatru XX st.* [Genre-style modification of the performances of the Western European choreographic theater of the XX century]. Abstract of thesis doctoral dissertation. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
- Chepalov, O. (2007). *Khoreorafichniy teatr Zakhidnoi Yevropy XX st.* [Choreographic theater of Western Europe of the twentieth century]: Monograph. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
- Benjamin Britten. *The Prince of the Pagodas*. Retrieved from https://wn.com/benjamin_britten_prelude_and_dances_from_the_prince_of_the_pagodas [in English].
- The Prince of the Pagodas*. Retrieved from https://wn.com/benjamin_britten_the_prince_of_the_pagodas_prelude_and_dances_from_the [in English].
- Michel, M. & Ginot, I. (1995). *La Dance au XX-e siecle*. Paris : Bordas [in French].

© Шариков Д. І., 2018

Стаття надійшла до редакції 15.02.2018.

УДК 793.3

СУЧАСНА ПРОБЛЕМАТИКА ТАНЦЮВАЛЬНИХ СТУДІЙ

Чілікіна Наталія Олександрівна,<https://orcid.org/0000-0003-3571-0566>

кандидат мистецтвознавства,

Харківська державна академія культури,

Харків, Україна,

natabz@ukr.net

Стаття присвячена низці проблем сучасного хореографічного мистецтва, пов'язаних із танцювальною практикою, хореографічною освітою, теорією танцю і методологією його дослідження (хореологією), які вивчаються сучасними танцювальними студіями. **Метою дослідження** є виявлення актуальних та перспективних напрямів вивчення сучасного хореографічного мистецтва. **Методологія.** Дослідження сучасного хореографічного мистецтва відбувається сьогодні в рамках широко розвинутого підходу, тобто через звернення до інтегральних функцій наукового дискурсу. В даній статті культурологічний напрям уможливив розгляд сучасних танцювальних студій у різних аспектах – феноменологічному, онтологічному, гносеологічному, аксіологічному, культурно-історичному, соціологічному тощо. Введення культурологічного контексту дозволяє виявити багаторівневу культурну інформацію, яку містить танцювальна практика, та на її основі з'ясувати напрями досліджень сучасної хореографічної культури. Також був використаний семіотично-герменевтичний метод наукового дослідження для визначення проблеми створення хореографічного образу, пов'язаної з режисерською та педагогічною практикою балетмейстерів і танцівників. **Наукова новизна.** У даній роботі використовуються нові дослідницькі можливості для аналітики сучасного хореографічного мистецтва за допомогою проблематики танцювальних студій. **Висновки.** В даній статті доведено, що в дослідженнях хореографічного мистецтва поступово змінюються й доповнюються концептуальні основи, що відкриває нові можливості виконавства, освіти та творчості хореографів сучасності. Актуальними та перспективними напрямами вивчення сучасного хореографічного мистецтва та використання результатів у танцювальній практиці, хореографічній освіті, хореології є: концепт «тілесне знання»; синергетика; соматичне навчання та кінезіологія.

Ключові слова: танець; хореологія; хореографічна освіта; тілесне знання; танцювальні студії.



СОВРЕМЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ТАНЦЕВАЛЬНЫХ СТУДИЙ

Чиликина Наталия Александровна,

<https://orcid.org/0000-0003-3571-0566>

кандидат искусствоведения,

Харьковская государственная академия культуры,

Харьков, Украина,

natabz@ukr.net

Статья посвящена ряду проблем современного хореографического искусства, связанных с танцевальной практикой, хореографическим образованием, теорией танца и методологией его исследования (хореологией), которые изучаются современными танцевальными студиями. **Целью исследования** является выявление актуальных и перспективных направлений изучения современного хореографического искусства. **Методология.** Исследование современного хореографического искусства происходит сегодня в рамках широкого подхода, то есть через обращение к интегральным функциям научного дискурса. В данной статье культурологический подход помог осуществить рассмотрение современных танцевальных студий в разных аспектах – феноменологическом, онтологическом, гносеологическом, аксиологическом, культурно-историческом, социологическом и т. п. Введение культурологического контекста позволяет выявить многоуровневую культурную информацию, которую содержит танцевальная практика, и на ее основе выяснить направления исследований современной хореографической культуры. Также был использован семиотически-герменевтический метод научного исследования для определения проблемы создания хореографического образа, которая связана с режиссерской и педагогической практикой балетмейстеров и танцовщиков. **Научная новизна.** В данной работе используются новые исследовательские возможности для аналитики современного хореографического искусства с помощью проблематики танцевальных студий. **Выводы.** В данной статье доказывается, что в исследованиях хореографического искусства постепенно меняются и дополняются концептуальные основы, открываются новые возможности исполнительства, образования и творчества хореографов современности. Актуальными и перспективными направлениями изучения современного хореографического искусства и использования его результатов в танцевальной практике, хореографическом образовании, хореологии являются: концепт «телесное знание»; синергетика; соматическое обучение и кинезиология.

Ключевые слова: танец; хореология; хореографическое образование; телесное знание; танцевальные студии.

THE MODERN PROBLEMS OF DANCE STUDIOS

Chilikina Nataliia Aleksandrovna,
<https://orcid.org/0000-0003-3571-0566>
 Candidate of Art Criticism,
 Kharkiv State Academy of Culture,
 Kharkiv, Ukraine
 natabz@ukr.net

Article is devoted to a number of problems of contemporary choreographic art, associated with dance practice, choreographic education, dance theory and methodology of its study (choreology), which are studied by modern dance studios. **Purpose of research** is to identify relevant and promising areas for studying modern choreographic art. **Methodology.** The study of contemporary choreographic art takes place today within the framework of a broad approach, that is, through an appeal to the integral functions of scientific discourse. In this article, the culturological approach helped to consider contemporary dance studios in different aspects – phenomenological, ontological, epistemological, axiological, cultural-historical, sociological, and so on. The introduction of the culturological context makes it possible to reveal the multilevel cultural information that dance practice contains, and on its basis to elucidate the directions of studies of contemporary choreographic culture. How the study was done. Semiotically – hermeneutic method of scientific research was also used to determine the problem of creating a choreographic image, which is connected with the director's and pedagogical practice of choreographers and dancers. **Scientific novelty.** The article uses new research opportunities for analyzing modern choreographic art with the help of the problems of dance studios. **Conclusions.** In this article it is proved that in the studies of choreographic art the conceptual bases are gradually changing and supplemented, new possibilities for performing, education and creativity of contemporary choreographers are opening up. Actual and perspective directions of studying modern choreographic art and using its results in dance practice, choreographic education, choreology are: the concept of “bodily knowledge”; synergetics; somatic training and kinesiology.

Key words: dance; choreology; choreographic education; physical knowledge; dance studios.

Актуальність теми дослідження. Для сучасного хореографічного мистецтва характерні прагнення щодо відтворення та трактування соціальних явищ, які, в свою чергу, проходять через фундаментальні зміни. Тому його адаптація стосовно культурних орієнтирів сучасного суспільства має бути постійною. Дослідження танцю потребує винайдення нових шляхів, які знайдуть «спосіб говорити про рух тіла у публічному просторі та артикуляцію соціальних категорій ідентичності, їх демонстрації, трансформації, сприйняття, відтворення. Ось кілька питань, які ставлять сучасні студії танцю» (Desmond, 1997, р. 2–3). Діапазон сучасних наукових пошуків у мистецтві та культурології, становлення науки хореології дозволили переглянути межі терміна «хореографія», відкрили



шлях до інтердисциплінарних досліджень і поставили багато питань щодо методології й інструментарію досліджень танцю та тілесності, чим зумовили нео-або постдисципліну студії танцю, підкреслюючи симптоми змін у соціальному та академічному середовищах.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У вітчизняному мистецтвознавстві проблематиці становлення хореології як науки присвячені наукові роботи дослідників *О. Чепалова* (2005), *Д. Шарикова* (2012) та ін. До дослідження різних підходів європейських та американських танцювальних студій зверталась *Ю. Півторак*, визнаючи, що існує три різні, але необхідні один одному шляхи для розгляду явищ, об'єднаних категорією хореографії, тілесності, руху та танцю як такого (2014, с. 34). Часто обговорюється, але рідко аналізується питання щодо здобуття знань через тілесний досвід, що дотепер відбувається переважно на рівні інтуїції. Сондра Фрелейг зауважує стосовно цього, що «майстерність танцівника є однією з форм його знання, проте можна говорити про кінетичну складову інтелекту як аспект майстерності виконавця» (Parviainen, 2003). Тож, під час аналізу цього питання корисними можуть бути когнітивна психологія та феноменологія. Пізнавальні можливості концепту «тілесне знання» неодноразово були предметом дослідження зарубіжних науковців. Наприклад, Г. Рул ще у 1949 році стверджував, що «праця розуму і дії тіла аналогічні, таким чином, розумовий словник є просто іншим засобом опису дії» (Parviainen, 2003). Трактуванню синергетики як наукового напрямку присвячені праці низки дослідників. У сучасній хореографічній освіті виникає потреба вивчення синергетики, використання принципу поліхудожності, інтегральності, діалогічності, що доводить у своїх роботах *Л. Павлішена* (2014).

Метою дослідження є виявлення актуальних та перспективних напрямів вивчення сучасного хореографічного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Специфіка явищ сучасного танцю ХХ ст. визначила його як спосіб невербального, пластичного осмислення в царині тілесного, тактильного сприйняття світу. Тому й інструментарій наукових досліджень сучасного танцю використовується такий, що склався у філософському дискурсі тілесності ХХ ст.

Танець і студії танцю частіше за історію мистецтва, студії перфомену та інші споріднені дисципліни прив'язані до поняття тіла (Півторак, 2014, с. 32). Саме сучасний танець, на думку *Н. Курюмової*, досліджує «тілесність сучасної людини; від тіла, що розуміється функціонально, як інструмент створення ідеального художнього образу, до тіла як субстанції, як самодостатнього джерела значень і сенсів» (2011, с. 14). Фізичне тіло є джерелом та інструментом створення певних знакових структур, що здатні замінити традиційні художньо-образні узагальнення. Тож за допомогою феноменологічних методів аналізу та семіотики як науки про знакові системи можна одержати потрібну об'ємну картину сучасного танцю, що має багаторівневу структуру та складну мізансценічну побудову.

Система кодів у танцювальній практиці того чи іншого митця або жанрового напрямку – це усталені та закріплені засоби робити щось відповідно. Застосування цієї принципової системи полегшує не тільки культурний обмін, а й взаємодію у

мистецьких процесах: від репетицій до показу вистав.

Зв'язки між ідеями, засобами та відношеннями простежуються в теорії танцю як у вербальній, так й у візуальній практиці. Частиною ж хореологічної практики є осягнення того, як ці зв'язки використовуються в штудії, як відбувається процес їх утілення, які інтенції (навмисності) та враження вони викликають, які інтерпретації пропонують.

Сучасне мистецтво є постнеокласичним, синергетичним, воно покликане впливати на новий «відповідальний трансдисциплінарний суб'єкт» (Кремінь, 2012, с. 6), виховуючи особистість, яка здатна до пошуку істини та відкрита до діалогу з непротим суб'єктом духовної культури, «яка несе відповідальність за істину людського буття в динамічному світі» (Аршинов, Буров & Гордин, 2007, с. 121). Тож, сучасній хореографії притаманні поліжанровість та варіативність. Межа почуттів, емоцій, поведінки людини часто «неадекватна», прийняття рішень у їх відображенні нелінійне (Павлішена, 2014, с. 68). Тому в сучасному танці немає єдино правильного, догматичного шляху, вибору рішень та стилю, а хореографічний процес сьогодні все частіше має характер нелінійності, що спонукає до діалогу в галузі мистецьких та гуманітарних знань, долаючи певну ідеалізацію суспільства та трансформуючи систему людських цінностей. Найпопулярнішим із сучасних механізмів, що репрезентують дію саме нелінійного мислення, є імпровізація, яка, спираючись на нестандартні обставини, різноманітні бажання та стани, руйнує рамки звичної поведінки та створює умови до самореалізації й самопізнання. Також прихильники постмодерного танцю додержуються принципу накладення вражень, порушують традиційні контексти й визнають випадковість легітимним чинником розвитку дії. Опір реальному, стандартному, запрограмованому логікою сучасні хореографи чинять саме нелінійним творчим мисленням, що сприяє свободі руху, звільненню від «панцира стандартів» (Там само).

Танцювальна практика не є очевидним об'єктом, як не є й об'єктом лінгвістичним, подібно до речення. Але без засвоєння деякої інтелектуальної складової неможливо отримати танцювальну освіту. Це доводить, що танцювальна практика недосяжна простими та безпосередніми вправами, хоча і викликає чималі труднощі. Танцівник, отримавши формальну освіту в галузі хореографії, в процесі навчання танцю все одно опановує нове знання тіла, що рухається. Використовуючи свої попередні навички та знання руху, танцівники та хореографи, зазвичай засобами імпровізації, виробляють нове тілесне знання. У своїх танцювальних штудіях виконавці набувають знання матеріалу про рух, і, як наслідок, вони виявляють можливість обробки матеріалу в новій формі. А складаючи нові стандарти художнього відтворення світу, процес хореографічної творчості розвивається у самоорганізовану систему, яка, в свою чергу, стає предметом дослідження синергетики. Проблема синергетики є новою та мало вивченою темою як у хореології, так і в танцювальній практиці. Тому й виникає потреба вивчення синергетики, використання принципу поліхудожності, інтегральності та діалогічності, насамперед, у хореографічній освіті.

В євроамериканській університетській системі паралельно розвивалися три



незалежні моделі навчальних програм студії танцю – у Лейпцигу (Німеччина), Сюрреї (Велика Британія) та Ріверсайді (Каліфорнія, США). Вони й заклали основні напрямки роботи: архівування, аналіз і хореографію відповідно (Giersdorf, 2009, с. 27). Американська постмодерна теорія, англійський естетичний проект та німецький архів – три різні, але разом із тим необхідні один одному шляхи для розгляду явищ, об'єднаних категорією хореографії, тілесності, руху та танцю як такого. Основний вплив на формування цих трьох програм мали історія фізичного виховання, танцю модерн, фемінізм та рух за гігієну. Адже саме вони заклали підґрунтя для існуючого поділу на інтелектуальну і фізичну працю як основний аспект танцювальної освіти (Півторак, 2014, с. 30–31). Розглянемо докладніше два напрями досліджень танцю, що представлені в Україні, на думку автора, найменше.

Розробки академічної дисципліни студії танцю університету м. Сюррей визначила Дженет Ленсдейл як «послідовний набір ідей, об'єктів або досвідів, інтерес та вивчення яких обґрунтований. Це вивчення може бути теоретичним (результатом якого буде висновок), практичним (навчання процесу, як створити форму) чи оціночним (навчання, як робити критичні судження)» (Півторак, 2014, с. 34). Застосувавши це універсальне визначення щодо поля танцю, Ленсдейл визначає також і його основні категорії: творення (хореографія), виконання та оцінка танцю. Творення включає вміння ставити танці та знання основних принципів створення танцю; виконанням є вміння давати танцю життя (техніка) та інтерпретувати конкретну хореографію; а опис, аналіз, інтерпретація та власна оцінка танцю визначаються як центральна категорія саме цієї танцювальної студії університету м. Сюррей. Дослідниця також наполягає, що танець сам визначає, як його потрібно вивчати, тим самим натякаючи на певну автономію студії танцю, що стає дисципліною, яка визначається своїм власним предметом (Там само).

Завдяки роботам Сьюзан Лі Фостер програма студії танцю в університеті Ріверсайда розвивалась як інтердисциплінарна, мультикультурна та суто теоретична, що фокусувалася виключно на письмі про танець. Дослідниця застосовувала структурний підхід та розглянула кожен аспект танцю – від хореографії до рецепції – як культурний текст, у такий спосіб денатуралізуючи процес творення танцю. Фостер запропонувала, не втрачаючи з поля зору соціального та політичного потенціалу танцю та внаслідок постмодерної критики структуралістських універсалізацій, вважати інтерпретацію танцю знаковою системою. З іншого боку, науковець наголошує на тому, що дослідник танцю повинен володіти здатністю читати ці тексти, а не просто інтерпретувати їх. Програма значно змістила акцент від аналізу та документації до концептуальної теоретизації танцю, особливо у співвідношенні танцю та письма як різних знакових систем, базованих на соціальних структурах. Тож такий підхід сформував методологію студії танцю, додавши дисципліні інструментарій аналізу.

Сучасний танець – не суцільний збір навичок, які б могли вивчатися, а потім повторюватися автоматично знову та знову. Якщо б танець був простою імітацією кроків і поз, навиків, рухів або прийомів, то не була б потрібною тривала танцювальна освіта. Саме з аналізу кореляції тілесних навиків і тілесного знання

це стає очевидним. Тілесне знання включає «свідомо доступне знання, яке може бути ясно сформульоване та є характеристикою осіб, які вивчають навик через інструкції та правила щодо рухів» (Parviainen, 2003).

Танцівники та хореографи набувають знання руху поступово. В процесі танцю вони не можуть оволодіти знанням і навиками тіла, що рухається, безпосередньо. Інакше кажучи, тілесне знання танцівника – шлях, що розвивається та формується поступово, протягом усієї кар'єри. Новий навик, вивчений вчора, «осідає» в тілі танцівника, стаючи таким, що живе. Це «осадження» навиків, знання та досліди в тілі, на думку *Я. Парвіайнен*, можуть бути розцінені як особистий вибір певного стилю руху та долучення тіла до його словника (Там само).

Танцівники набувають знання, усвідомлюючи, як відтворювати їх у рухах бажаної форми і значення. Як зауважує *С. Фостер*, «танцівники можуть вивчати рухи, які тіло може сформувати і розміщує їх у специфічній формі під час показу. Тілесне знання надає їм можливість робити відмінності на ходу. Вони можуть відрізнити такі кінетичні тілесні відчуття, як гладкість і неповороткість, нестримність і повільність, брутальність і ніжність, тобто практично усі відмінності тілесного стану. У загальному процесі наукової категоризації рухових елементів створення відмінностей у побудові тілесності має вирішальне значення. Це вимагає чутливості до різних якостей рухів. Вивчаючи засоби танцю, що стають особливо чутливими щодо кінестетичного сенсу та власної мотивації виконавця, можна переконатись у тому, що тілесне знання є виконанням навичку руху, але знайти його специфіку можна, лише враховуючи індивідуальні особливості тілесності того чи іншого танцівника» (Foster, 1997, p. 12).

Виконавці, на думку *Марти Грем*, «не лише вчаться виконувати словник руху, але набувають знання рухливості тіла людини» (Чепалов, 2007, с. 172). Поки танцівники навчаються виконувати рух подібно до простого піруету, вони зазвичай мають тілесне знання оберту та балансу тіла. Проте навички руху можуть зникнути в результаті нещасного випадку або процесу старіння. Це не значить, що старі або травмовані танцівники не мають тілесного знання. Хоча вони не можуть далі виконувати навички самостійно, вони мають свою матеріальну схему до відтворення рухів у їх власному тілі та через кінестетичне розуміння їх у будь-якому іншому тілі. Таким чином, вони можуть викладати танець і передавати знання тіла для його відтворення (навчання дією). Зрозуміло, що на додаток до тілесного знання, викладач повинен мати педагогічні навички, щоб передавати знання та ідеї рухів танцівникам.

За ідентифікацією *М. Полані*, існує три механізми, якими таке знання зазвичай передається: імітація, ототожнення і навчання дією. Сучасні викладачі танцю віддають перевагу останньому, уникаючи простої імітації або ототожнення в передачі знання щодо танцю. Наприклад, у техніці *release* (розслаблення) викладач робить рух, а студенти переймають його особистий стиль. Вчення непряме: його центр не на русі як такому, а на якості руху, як, наприклад, різноманітність потоку, коли тіло «падає». Тому танцівники вчаться розслабляти тіло не лише в цьому специфічному стані, а також в інших рухах. Слова викладачів, тобто лінгвістичне



вираження часто завершують їх тілесне виконання, хоча вони не намагаються «перекласти» знання у буквальному сенсі (Parviainen, 2003).

Слід зазначити, що танець як специфічний метод тілесного знання включає в себе особисте знання, яке не є вербалізованим, тобто ясно сформульованим. Наприклад, довершений танцівник може мало знати про історію західного танцю. З іншого боку, знання історика танцю не робить його професійним хореографом. Дослідники танцю, можливо, мають багато чітко сформульованого знання про танець, що в сенсі усних уявлень про мистецтво не замінить освіту в галузі самого танцю. Проте, як стверджує американський фахівець із музичної освіти Беннет Раймер, ясно сформульовані теоретичні знання та тілесне знання танцю не є конкурентними, навпаки, вони зазвичай доповнюють і поглиблюють уявлення про хореографічне мистецтво (Там само).

Динаміка сучасної хореографічної освіти як сфери культурного самотворення індивіда виявляється індикатором «онтологічної кореляції» духовних цінностей суспільства, їх історичної своєчасності та доречності, а також її ставлення до загальнолюдської культури. Саме тому в процесі навчання сучасній хореографії актуальними стають підходи використання соматичних практик та кінезіології. Використання соматичних практик та кінезіологічних вправ у сучасному хореографічному навчанні є прикладом підходів, що відображають назрілу якісну зміну ставлення людини до тіла. «Сучасний танець стає... «поворотом» до тіла та до тілесного, тактильного сприйняття світу» (Курюмова, 2011, с. 3). Тому поступове впровадження в хореографічну освіту навчання, що передбачає загальну усвідомленість тіла, використання соматичних практик та кінезіології, визначає сучасну багатофункціональну стратегію в танцювальних практиках та хореографічному вихованні.

Впровадження соматичних практик у хореографічну освіту відбувалося та відбувається не тільки за рахунок проходження практичних занять із соматичних дисциплін, а й за рахунок інтегрування в танцювальні практики соматичних принципів, таких як «мудрість тіла-розуму, ідеї сполучності та дихання» (Гордеева, 2014, с. 303). Подібна взаємодія носить назву соматичного навчання. У роботах про формування соматичного навчання дослідники звертають увагу на холистичну філософію; домінуюча мета навчання – заохочення в самоосвіті та самонавчанні; серед практик: імпровізація, аспекти рефлексивної практики, розвиток і використання практики внутрішньої усвідомленості. Сьогодні найзначніші програми в галузі соматичного навчання проводяться в університеті м. Хайфи, Паризькій консерваторії, Лабан центрі м. Лондона, освітніх танцювальних формаціях міст Амстердама, Ванкувера, Берліна та ін.

В Україні сьогодні відбувається процес становлення сучасних танцювальних студій та формування напрямів розвитку їх дисциплін. Найбільш цікавим із цього приводу, на думку автора, є досвід танцювальної студії університету м. Львова. Поряд із освітніми завданнями постійно йде пошук у площині хореографічного мистецтва (театр танцю «Tilo dance theater», UBT «PREMIERA») та наукових досліджень за темою «Проблематика хореографічної освіти і науки в Україні: теорія і історія хореографічної культури – хореологія як мистецтвознавча наука».

Перспективним додатком дослідження є також існуючий із 2010 року міжнародний конкурс сучасного хореографічного мистецтва «Super dance» (організатор і директор доцент О. Плахотнюк), у рамках якого проводяться науково-практичні конференції; різноманітні культурно-мистецькі акції; методичні об'єднання хореографів; виступи театрів танцю, а також міжнародні майстер-класи провідних фахівців із сучасного хореографічного мистецтва.

2018 року кафедра режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського університету імені Івана Франка спільно з кафедрою хореографії та мистецтвознавства Львівського державного університету фізичної культури провела Третю всеукраїнську науково-практичну конференцію «Педагогічні, психологічні та медико-біологічні аспекти в хореографії та спорті». Розглядаючи такі основні тематичні напрямки, як формування в Україні науки кінезіології та основи медичного забезпечення в хореографічних колективах і спортивних секціях, конференція піднімає також такі актуальні питання в сучасній хореографії, як: профілактика травматизму в хореографічних колективах і спортивних секціях; психологічні й педагогічні аспекти діяльності в хореографії та спорті; засоби корекції й відновлення засобами хореографії та спорту; арт-терапія засобами хореографічного мистецтва; особливості музично-рухової діяльності в хореографії та спорті; реабілітаційні заходи в хореографії та спорті (*Третя всеукраїнська науково-практична..., 2018*).

Також у рамках міжнародного проекту «Dancing Through Translation» 13 березня 2018 р. відбулася перша відеоконференція між студентами департаменту танцю і театру Marymount Manhattan College (США) та студентами кафедри режисури і хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка. Даний проект розпочато ще у вересні 2017 року. Завершення планується створенням вистави і міні-туром по містах України в серпні 2018 року. Проект здійснюється за підтримки програми публічних грантів Посольства США в Україні. Щодо сучасних досліджень тема проекту є актуальною, розглядаючи питання про культурні особливості, які закарбувала в тіло мова; про те, як зафіксувати простий побутовий рух випадково побаченої людини, описати його своєю рідною мовою (перевести в текст) і потім перекласти його іншою мовою. Студенти США та України під час відеоконференції обмінялися цими текстами та спробували перевести їх у рух: їм було запропоновано створити прості танцювальні етюди з цих транскрипцій. Значимість проекту його організатор в Україні Антон Овчінніков сформулював так: «Невеличка ілюстрація різючих відмінностей культур у доволі простих завданнях і результатах їх виконання дозволяють мені знову і знову переконуватися: лише спостерігаючи за іншими, маєш змогу розширитись і побачити цінне в собі» (Плахотнюк, 2018).

Висновки. Підсумовуючи, слід зазначити, що в дослідженнях хореографічного мистецтва поступово змінюються й доповнюються концептуальні основи, що відкриває нові можливості виконавства, освіти та творчості хореографів сучасності. Актуальними та перспективними



напрямами вивчення сучасного хореографічного мистецтва та використання результатів у танцювальній практиці, хореографічній освіті, хореології є: концепт «тілесне знання»; синергетика; соматичне навчання та кінезіологія.

Бібліографічні посилання

- Аршинов В., Буров В., Гордин П. Становление субъекта постнеклассической науки и образования. *Синергетическая парадигма. Синергетика образования*. Москва : Прогресс-Традиция, 2007. С. 114–136.
- Гордеева Т. Значение соматических дисциплин в процессах профессионального обучения в современном танце. *Хореографическое образование: Россия и Европа. Состояние и перспективы* : II Международная научно-практическая конференция, 13–15 марта 2013 г., Санкт-Петербург, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой) : Сборник статей. Санкт-Петербург : Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2014. С. 300–308.
- Кремінь В. Освіта і суспільство в парадигмі синергетичного мислення. *Педагогіка і психологія : Вісник Національної академії педагогічних наук України*. 2012. № 2 (75). С. 5–10.
- Курюмова Н. Современный танец в культуре XX столетия: смена моделей телесности : автореферат дис... канд. культурологии. Екатеринбург, 2011. 18 с.
- Павлішена Л. «Нелінійність» творчого мислення як характерна ознака постмодерного хореографічного мистецтва. *Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді: тенденції та перспективи розвитку* : методичний посібник / упорядник О. А. Плахотнюк. Львів : Центр творчості дітей та юнацтва, 2014. С. 63–70.
- Півторак Ю. Від архіву до теорії : підходи до вивчення танцю у сучасному євро-американському гуманітарному полі. *Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді: тенденції та перспективи розвитку* : методичний посібник / упорядник О. А. Плахотнюк. Львів : Центр творчості дітей та юнацтва, 2014. С. 28–36
- Плахотнюк О. Студенти, випускники кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка та першокурсники Marymount Manhattan College (USA) – міжкультурний діалог відбувся! 2018. URL : <http://kultart.lnu.edu.ua/news/studenty-ta-vypusknyky-kafedry-rezhysury-ta-horeohrafiji-lnu-im-franka-ta-pershokursnyky-marymount-manchattan-college-usa-mizhkulturnyj-dialoh-vid-buvsvya> (дата звернення: 14.01.2018)
- Третя всеукраїнська науково-практична конференція «Педагогічні, психологічні та медико-біологічні аспекти в хореографії та спорті». 2018. URL : <https://www.science-community.org/uk/node/187226> (дата звернення: 16.01.2018)
- Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія. Харків : Харківська державна академія культури, 2007. 344 с.
- Чепалов А. Хореология как научная дисциплина. *Вестник Западно-Сибирского*

отделения Международной Славянской Академии наук, образования, искусств и культуры. 2005. № 3(6). URL: <http://slavzso.narod.ru/6/Thepal.htm> (дата звернення: 18.01.2018).

- Шариков Д. Теорія й історія хореографічної культури – «хореологія» як мистецтвознавча наука. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2012. № 11. С. 261–266.
- Desmond J. *Meaning in Motion : New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University Press, 1997. 403 с. doi.org/10.1215/9780822397281
- Giersdorf J. *Dance Studies in the International Academy : Genealogy of a Disciplinary Formation*. *Dance Research Journal*. 2009. № 1. P. 23–44.
- Foster S. *Dancing Bodies*. Durham : Duke University Press, 1997. 328 p. doi.org/10.1215/9780822397281-013
- Parviainen J. *Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance*. 2003. URL : <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1478130?uid=3739232&uid=2&uid=4&sid=21101727781393> (дата звернення: 15.01.2018).

References

- Arshinov V., Burov V., & Gordin P. (2007). Stanovlenie sub'ekta postneklassicheskoy nauki i obrazovaniya [Formation of the subject of post-non-classical science and education]. *Sinergeticheskaya paradigma. Sinergetika obrazovaniya [Synergetic paradigm. Synergetics of education]*. Moscow: Progress-Traditsiya, 114–136 [in Russian].
- Gordeeva, T. (2014). Znacheniesomaticeskikh distsiplin v protsessakh professional'nogo obucheniya v sovremennom tantse [The importance of somatic disciplines in the processes of professional training in modern dance]. *Khoreograficheskoe obrazovanie: Rossiya i Evropa. Sostoyanie i perspektivy [Choreographic Education: Russia and Europe. Condition and prospects]*: 2 International Scientific and Practical Conference, March 13–15, 2013, St. Petersburg, Russian Vaganova Academy of Russian Ballet : Collection of articles. St. Petersburg: Academy of Russian Ballet named after A. Ya. Vaganova, 300–308 [in Russian].
- Kremin, V. (2012). Osvita i suspilstvo v paradyhmi synerhetychnoho myslennia [Education and society in the paradigm of synergetic thinking]. *Pedahohyka i psykholohiia : Visnyk Natsionalnoi akademii pedahohichnykh nauk Ukrainy [Pedagogics and Psychology: Bulletin of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine]*, № 2 (75), 5–10 [in Ukrainian].
- Kuryumova, N. (2011). *Sovremenny tanets v kul'ture XX stoletiya: smena modeley telesnosti [Modern dance in the culture of the twentieth century: the change of models of corporeality]*. Abstract of thesis candidate's dissertation. Ekaterinburg [in Russian].
- Pavlishena, L. (2014). «Neliniinist» tvorchoho myslennia yak kharakterna oznaka postmodernoho khoreografichnoho mystetstva [“Nonlinearity” of creative thinking as a characteristic feature of postmodern choreographic art]. Plakhotniuk, O. (Ed.) *Vykhovnyi ta mystetskyi vplyv suchasnoho khoreografichnoho mystetstva na rozvytok tvorchykh zdibnostei molodi: tendentsii ta perspektivy*



rozvytku [Educational and artistic influence of modern choreographic art on the development of creative abilities of youth: trends and prospects of development]: methodical manual. Lviv: Tsentr tvorchosti ditei ta yunatstva, 63–70 [in Ukrainian].

Pivtorak, Yu (2014). Vid arkhivu do teorii : pidkhody do vyvchennia tantsiu u suchasnomu yevro-amerykanskomu humanitarnomu poli [From Archive to Theory: Approaches to Dance Study in the Modern Euro – The American Humanitarian Field] Plakhotniuk, O. (Ed.) *Vykhovnyi ta mystetskyi vplyv suchasnoho khoreorafichnoho mystetstva na rozvytok tvorchykh zdibnostei molodi: tendentsii ta perspektyvy rozvytku* [Educational and artistic influence of modern choreographic art on the development of creative abilities of youth: trends and prospects of development]: methodical manual. Lviv: Tsentr tvorchosti ditei ta yunatstva, 28–36 [in Ukrainian].

Plakhotniuk, O. (2018). Studenty, vypusknky kafedry rezhysury ta khoreografii LNU imeni Ivana Franka ta pershokursnyky Marymount Manhattan College (USA) – mizhkulturnyi dialoh vidbuvsia! [Students, graduates of the Department of Directing and Choreography of the Ivan Franko National University of Lviv and Marymount Manhattan College (USA) freshmen – an intercultural dialogue has taken place!]. Retrieved from <http://kultart.lnu.edu.ua/news/studenty-ta-vypusknky-kafedry-rezhysury-ta-horeorafiji-lnu-im-franka-ta-pershokursnyky-marymount-manhattan-college-usa-mizhkulturnyj-dialoh-vid-buvsya> [in Ukrainian].

Tretia vseukrainska naukovo-praktychna konferentsiia «Pedahohichni, psykholohichni ta medyko-biolohichni aspekty v khoreografii ta sporti» [Third All-Ukrainian Scientific and Practical Conference “Pedagogical, Psychological and Medical-Biological Aspects in Choreography and Sports”]. (2018). Retrieved from <https://www.science-community.org/uk/node/187226> [in Ukrainian].

Chepalov, O. (2007). *Khoreorafichnyi teatr Zakhidnoi Yevropy XX st.* [Choreographic theater of Western Europe of the twentieth century]: Monograph. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture in Ukrainian].

Chepalov, O. (2005). Khoreologiya kak nauchnaya distsiplina [Choreology as a scientific discipline]. *Vestnik Zapadno-Sibirskogo otdeleniya Mezhdunarodnoy Slavyanskoy Akademii nauk, obrazovaniya, iskusstv i kul'tury* [Bulletin of the West-Siberian Branch of the International Slavic Academy of Sciences, Education, Arts and Culture], № 3(6). Retrieved from <http://slavzso.narod.ru/6/Thepal.htm> [in Russian].

Sharykov, D. (2012). Teoriia y istoriia khoreorafichnoi kultury – «khoreolohiia» yak mystetstvoznavcha nauka [Theory and history of choreographic culture – «choreology» as art criticism]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii mystetstvoznavstvo*. [Visnyk of Lviv University. Series of art criticism], № 11, 261–266 [in Ukrainian].

Desmond, J. (1997). *Meaning in Motion : New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822397281> [in English].

Giersdorf, J. (2009). *Dance Studies in the International Academy: Genealogy of a*

Disciplinary Formation. *Dance Research Journal*, № 1, 23–44 [in English].

Foster, S. (1997). *Dancing Bodies*. Durham: Duke University Press doi. org/10.1215/9780822397281-013 [in English].

Parviainen, J. (2003). *Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance*. Retrieved from <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1478130?uid=3739232&uid=2&uid=4&sid=21101727781393> [in English].

© Чілікіна Н. А., 2018

Стаття надійшла до редакції 15.02.2018.



ТАНЦЮВАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

УДК 793.3+7.072+378(477)

ДИСЦИПЛІНА «КРИТИКА ХОРЕОГРАФІЇ» В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦЯ ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

Підлипська Аліна Миколаївна,

<https://orcid.org/0000-0002-7892-337X>

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Київський національний університет культури і мистецтв,

Київ, Україна,

alinaknukim@ukr.net

Мета дослідження – обґрунтувати доцільність викладання та запропонувати змістовне наповнення дисципліни «Критика хореографії» в системі підготовки фахівця танцювального мистецтва у закладах вищої освіти України. **Методи дослідження.** Зважаючи на прикладний характер представленої праці, окрім теоретичного аналізу джерельної бази, систематизації емпіричного матеріалу, проведено концептуалізацію дисципліни «Критика хореографії». **Наукова новизна** полягає в аналізі сучасного стану танцювальної критики в Україні та світі, окресленні змістовно-тематичного кола дисципліни «Критика хореографії» в системі підготовки фахівця танцювального мистецтва у закладах вищої освіти України. **Висновки.** Основним завданням танцювальної критики є пошук адекватних формулювань у вираженні критично-оцінного ставлення до феноменів хореографії сучасності, де алогічна композиційна побудова, нелінійний розвиток сюжету, уникання канонізованої лексики вимагає формування нового критичного лексикону, нових художньо-естетичних орієнтирів в оцінці. В умовах низької вербальної активності практиків хореографічного мистецтва введення дисципліни «Критика хореографії» в систему підготовки фахівців танцювального мистецтва в закладах вищої освіти України може стати одним із дієвих механізмів поглиблення обізнаності у сфері критично-оцінної діяльності. У межах дисципліни раціонально розглянути три тематичні блоки: методологічний (художня критика як естетична категорія, особливості художньо-критичного осмислення феноменів хореографічної культури сучасності), історичний (становлення та розвиток балетної критики у відповідності до основних етапів розвитку балетного театру, європейська, російська та радянська, українська балетознавчі школи), прикладний (розгляд на конкретних прикладах основних форм, об'єктів, жанрів, стилістики та композиції критичних виступів з хореографії, смислових компонентів рецензії, критичної статті.

Ключові слова: танцювальна критика; хореографія; критика хореографії; вища освіта в Україні.

ДИСЦИПЛИНА «КРИТИКА ХОРЕОГРАФИИ» В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТА ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА В УЧРЕЖДЕНИЯХ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ УКРАИНЫ

Пидлыпская Алина Николаевна,
<https://orcid.org/0000-0002-7892-337X>

кандидат искусствоведения, доцент,
Киевский национальный университет культуры и искусств,
Киев, Украина,
alinaknukim@ukr.net

Цель исследования – обосновать целесообразность преподавания и предложить содержательное наполнение дисциплины «Критика хореографии» в системе подготовки специалиста танцевального искусства в учреждениях высшего образования Украины. **Методы исследования.** Учитывая прикладной характер представленной работы, кроме теоретического анализа источниковой базы, систематизации эмпирического материала, проведено концептуализацию дисциплины «Критика хореографии». **Научная новизна** заключается в анализе современного состояния танцевальной критики в Украине и мире, очерчивании содержательно-тематического круга дисциплины «Критика хореографии» в системе подготовки специалиста танцевального искусства в учреждениях высшего образования Украины. **Выводы.** Основной задачей танцевальной критики является поиск адекватных формулировок в выражении критически-оценочного отношения к феноменам хореографии современности, где алогичное композиционное построение, нелинейное развитие сюжета, уход от канонизированной лексики требует формирования нового критического лексикона, новых художественно-эстетических ориентиров в оценке. В условиях низкой вербальной активности практиков хореографического искусства введение дисциплины «Критика хореографии» в систему подготовки специалистов танцевального искусства в учреждениях высшего образования Украины может стать одним из действенных механизмов углубления осведомленности в сфере критически оценочной деятельности. В рамках дисциплины рационально рассмотреть три тематических блока: методологический (художественная критика как эстетическая категория, особенности художественно-критического осмысления феноменов хореографической культуры современности), исторический (становление и развитие балетной критики в соответствии с основными этапами развития балетного театра; европейская, русская и советская, украинская балетоведческие школы), прикладной (рассмотрение на конкретных примерах основных форм, объектов, жанров, стилистики и композиции критических выступлений хореографической тематики, смысловых компонентов рецензии, критической статьи).

Ключевые слова: танцевальная критика; хореография; критика хореографии; высшее образование в Украине.



DISCIPLINE “CRITICISM OF CHOREOGRAPHY” IN THE SYSTEM OF TRAINING OF DANCE ART SPECIALIST IN INSTITUTIONS OF HIGHER EDUCATION IN UKRAINE

Pidlypska Alina

<https://orcid.org/0000-0002-7892-337X>

Candidate of Art History, Associate Professor

Kiev National University of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine,

alinaknukim@ukr.net

The aim of the study is to justify the appropriateness of teaching and to offer a substantive content of the discipline “Criticism of Choreography” in the system of preparation of dance art specialist in institutions of higher education in Ukraine. **Research methods.** Taking into account the applied nature of the presented work, in addition to the theoretical analysis of the source base, systematization of empirical material, the discipline “Criticism of Choreography” was conceptualized. **The scientific novelty** consists in analyzing the current state of dance criticism in Ukraine and the world, outlining the content-thematic circle of the discipline “Criticism of Choreography” in the system of training a specialist in dance art in institutions of higher education in Ukraine. **Conclusions.** The main task of dance criticism is the search for adequate formulations in the expression of the critically-appraising attitude to the phenomena of modern choreography, where the illogical composition structure, nonlinear development of the plot, the departure from the canonical vocabulary requires the formation of a new critical lexicon, new artistic and aesthetic landmarks in the assessment. In conditions of low verbal activity of practitioners of choreographic art, the introduction of the discipline “Criticism of Choreography” into the system of training dance art specialists in institutions of higher education in Ukraine can become one of the effective mechanisms for deepening awareness in the field of critically evaluated activity. Within the discipline it is rational to consider three thematic blocks: the methodological (artistic critique as an aesthetic category, the features of the artistic critical examination of the phenomena of the choreographic culture of our time), the historical (the development and development of ballet criticism in accordance with the main stages of the development of the ballet theater, Russian and Soviet, Ukrainian ballet schools), application (considering specific examples of basic forms, objects, genres, stylistics and composition of critical performances of the choreographic theme, the semantic components of the review, a critical article).

Key words: *dance criticism; choreography; criticism of choreography; higher education.*

Актуальність теми дослідження. В Україні та світі в останні роки гостро постали питання танцювальної критики як важливого сегмента хореографічної культури. В сучасних умовах швидкого накопичення мистецьких артефактів саме виявлення ціннісно-сислової сутності хореографічних творів є одним

з вагомих чинників культуротворення. В нашій країні катастрофічно бракує фахівців з розумінням специфіки та ролі критики хореографії, орієнтованих не лише на швидкий інформаційно-просвітницький виклад матеріалу, а на аналітику високого гатунку. Введення дисципліни «Критика хореографії» в систему підготовки фахівців танцювального мистецтва в закладах вищої освіти України може стати одним із дієвих механізмів поглиблення обізнаності у сфері критично-оцінної діяльності. Накреслення концептуальних підходів щодо викладання цієї дисципліни є однією з актуальних науково-прикладних проблем, що не потрапляли до кола наукової рефлексії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Художньо-критичне осмислення різних видів мистецтва та підготовки фахівців для цієї діяльності є одними із злободенних аспектів вітчизняних наукових розвідок, однак нині можна констатувати недослідженість цих проблем у сфері хореографії, про що свідчить відсутність праць, спеціально присвячених темі. Розмірковуючи над шляхами вкорінення у вітчизняну наукову систему дисципліни «Хореологія», О. Чепалов не оминає і проблем, пов'язаних із хореографічною критикою, зупиняючись на підготовці кадрів («...потребує поліпшення і професійний рівень підготовки балетних критиків, журналістів, які висвітлюють питання хореографічного мистецтва») (Чепалов, 2013, с. 66)), оновленні підходів до сучасних танцювальних феноменів («...критичне осмислення творів сценічного хореографічного мистецтва за новітніми ідейними та художніми критеріями») (Там само, с. 68)).

Певною методологічною основою наукової розвідки із заявленої теми можуть стати монографії О. Петрова (Петров, 1982; Петров, 1995); праця Н. Коршунової (2010) та ін. Динаміку змін у російській балетній критиці кінця ХХ – початку ХХІ ст. відзеркалено у збірнику «Нова російська музична критика. 1993–2003. Балет» («Новая русская музыкальная критика...»). Критиці хореографії присвячено різноаспектні дослідження Д. Теодорес (Theodores, 1979), Д. Кемпа (1981), К. Крофт (Croft, 2014) та ін. Проблема підготовки та діяльності критиків хореографії активно обговорюється К. Шваб (Schwab, 2015), К. Лідон (Lydon, 2011) та ін.

У жодній праці не йдеться про набуття компетентностей фахової критичної оцінки феноменів танцювальної культури в системі підготовки кадрів за спеціальністю «хореографія», чим додатково підтверджується актуальність теми статті.

Мета дослідження – обґрунтувати доцільність викладання та запропонувати змістовне наповнення дисципліни «Критика хореографії» в системі підготовки фахівця танцювального мистецтва у закладах вищої освіти України.

Виклад основного матеріалу. Важливість критики для розвитку будь-якого мистецтва та науки про мистецтво є незаперечним. Критика хореографії є однією з найбільш складних різновидів критичної діяльності, що вимагає досконалого володіння майстерністю вербальної інтерпретації мистецтва іншої, порівняно із словесною, знакової системи. Проблеми критично-оцінної діяльності у сфері хореографії актуальні упродовж тривалого часу. Наприклад, ще у 1979 р. на сьомій конференції «Танці у Канаді», що відбулася в Торонто (Канада) в Університеті



Ватерлоо, піднімалися питання професійності та перспектив танцювальної критики. Д. Теодорес висловлювала занепокоєння щодо професійної обізнаності критиків, стверджуючи: «Попри те, що є критики, які можуть написати прекрасну поетичну літературу про танець, без глибокого розуміння сутності танцю та хореографічного ремесла такі тексти не відображають основного напрямку розвитку танцювальної критики» (Theodores, 1979). Вона вбачала майбутнє за критиками, які володіють витонченим розумінням танцю разом із глибоким знанням споріднених форм мистецтва. «Дуже важливо, щоб танцювальна спільнота упритул зайнялась завданням виховання перспективних танцювальних критиків, оскільки їхні праці є надзвичайно важливими для всього розвитку танцювального мистецтва», – стверджувала Д. Теодорес (Там само).

І сьогодні проблеми критичного осмислення сфери хореографії залишаються актуальними. Занепокоєння викликає поглинання професійної критики іншими формами оцінних виступів, що знижують загальний рівень пошуку розуміння танцю. Нині, за думкою члена Американської асоціації критиків Р. Беттманна, відбувається «диверсифікація» службових обов'язків критиків танцю, що пов'язане з розміщенням критики у блогах, соціальних мережах тощо (Bettmann, 2017). Такі канали оприлюднення у більшості випадків не передбачають розгорнутої аналітики, вимагають стислості, інформативності, що негативно позначається на загальному рівні критичного осмислення подій хореографічної культури.

Сучасність висуває високі вимоги до підготовки фахівців в системі вищої освіти, що стає запорукою успішної соціалізації, отримання широких можливостей по працевлаштуванню, втілення високих професійних прагнень випускників. Для реалізації мети навчання на другому (магістерському) рівні вищої хореографічної освіти, що прописана у «Стандарті вищої освіти України», а саме «формування у студентів комплексу компетентностей, що забезпечить провадження педагогічної, балетмейстерської, організаційно-управлінської, науково-дослідної діяльності у сфері хореографії» («Стандарт...», с. 3), набуття фахової компетентності «здатність до художньо-критичної діяльності у сфері хореографії» (Там само, с. 6), та досягнення результату навчання – «володіти усними та письмовими навичками художньо-критичного осмислення явищ хореографічної культури сучасності в контексті загальнономистецького поступу» (Там само, с. 8) до навчального плану підготовки магістрів за спеціальністю 024 «хореографія» бажано ввести дисципліну «Критика хореографії». Нині у Київському національному університеті культури і мистецтв у межах дисципліни «Хореологія» студенти опановують основні аспекти критично-оцінної діяльності у сфері хореографії. Серед завдань цієї дисципліни – виявити етапи розвитку балетної критики, скласти уявлення про основні форми, об'єкти, жанри хореографічної критики. Широкий спектр завдань, багатий емпіричний матеріал, навички систематизації якого повинні бути сформовані у студентів, необхідність набуття практичних навичок тощо доводить раціональність введення самостійної дисципліни «Критика хореографії».

У межах дисципліни важливо розглянути художню критику як естетичну

категорію та особливості художньо-критичного осмислення феноменів хореографічної культури сучасності (методологічний розділ у дисципліні «Критика хореографії»). Прослідкувати динаміку змін ролі балетної критики, її функціональності у кореляції із соціокультурними змінами є одним із важливих завдань наукового осмислення хореографічного мистецтва в цілому.

Естетика другої половини ХХ ст. відводила художній критиці вагому суспільну роль: формування думки реципієнта щодо твору мистецтва та особи художника, ба більше – формування його художніх смаків та соціальних орієнтирів, вплив на художника в аспекті коректування його діяльності та ін. (Борев, 1981, с. 128). Нині ситуація змінилась: в умовах зміщення акценту з взаємин художник-твір на твір-реципієнт, повсюдної свободи трактувань, множинності сенсів художнього твору, що виникають саме у процесі сприйняття останнього, на критику вже не покладається обов'язок «маніпулювання» свідомістю суспільства у відповідності до ідеологічних настанов влади, акцент зміщується у бік професійної аналітики, демонстрації авторської позиції рецензента, виявлення широкого спектру розуміння твору.

Однак залишаються незмінними формальні основи балетної критики, яка виникає на основі практики балетного театру, безумовно пов'язана з читацькою та глядацькою аудиторіями, але має вагоме самостійне значення: виявляє, оцінює, аналізує та фіксує тенденції розвитку хореографічного мистецтва. Недарма ж критика є складовою будь-якої мистецтвознавчої дисципліни, включаючи й хореологію.

Головним завданням критики сучасності Н. Коршунова вважає відтворення та збереження «для майбутніх поколінь “образу” показаної вистави, що складається з хореографічного та музичного матеріалу, живописно-декораційного оформлення та індивідуального виконання артистів» (Коршунова, 2010). Актуальність критики як дієвого механізму фіксації образів, що транслює хореографія, нині можна оскаржувати. Від критики хореографії у ХХІ ст. очікують не стільки «фіксації», скільки фахової критичної «інтерпретації», акцентування на тих аспектах, які критик з авторських позицій вважає художньою цінністю. Також у сучасному комерціалізованому світі від критиків очікують фахового виступу щодо цінності творчості кожного митця, але тут виникають певні загрози необ'єктивності, пов'язані з «монетизацією» думки критика, який виявляється втягнутим у маркетингову систему. І ця проблема потребує окремої уваги.

Сьогоднішнє вільне поведження митців зі структурними хореографічними формами, нелінійний розвиток сюжету у балеті, відхід від суворо класифікованої лексики призвели до пошуку адекватних формулювань у вираженні критично-оцінного ставлення до феноменів сучасної хореографії. Формування нового критичного лексикону, нових художньо-естетичних орієнтирів в оцінці, а скоріше авторській вербальній інтерпретації сучасної хореографічної мови на балетній сцені, балансування між вітійоватою белетристикою та конкретикою фактажу притаманне хореографічній критиці початку ХХІ ст., яка вже не в змозі спиратися лише на рефлексії класичної хореографії, школа якої була сформована попередніми десятиліттями.



У наступному («історичному») розділі дисципліни «Хореографічна критика» доцільно розглянути становлення та розвиток балетної критики у відповідності до основних етапів розвитку балетного театру, ознайомитись із європейська балетознавчою школою, приділити увагу становленню та розвитку радянської балетної критики, звернувши увагу на такий її аспект, як ідеологічний тиск (енциклопедичним прикладом балетної критики як засобу ідеологічного тиску стала редакційна стаття «Балетна фальш» у газеті «Правда» (1936), де композитора Д. Шостаковича та балетмейстера Ф. Лопухова, авторів вистави Большого театру «Світлий струмок», було звинувачено у формалізмі, а балет заборонено демонструвати).

Формування балетної критики йшло паралельно з професіоналізацією балету. У газетах Франції, Англії, Італії та інших країн оприлюднювали рецензії на балетні вистави критики, чий імена залишились в історії хореографічного мистецтва (Суриц, Чернова, Петров, 1981). Саме вони стали чи не єдиним джерелом інформації щодо балетмейстерського та виконавського мистецтва певних епох для істориків балету, що не задовольнилися лише сухим фактажем афіш та програмок вистав. Серед визначних критиків балету XVIII–початку ХХ ст. Ф. Кастиль-Блаза, Т. Готьє у Франції, А. Хаскел у Великобританії, Я. Штелін, М. Яковлев, І. Бочаров, А. Волинський в Росії. У СРСР значний внесок у розвиток хореографічної критики зробили музикознавці та театрознавці Б. Асаф'єв, О. Гвоздев, В. Івінг, А. та М. Гозенпуд, балетознавці Ю. Слонимський, В. Красовська, В. Гаєвський, Н. Аркіна, В. Ванслов, Н. Шереметьєвська та ін.

Вагомою складовою історичного розділу дисципліни «Критика хореографії» повинен стати розгляд проблеми ролі балетної критики в Україні в радянський та пострадянський періоди. Автори одних з перших фундаментальних праць з історії українського балетного театру Ю. Станішевський (1963), М. Загайкевич (1978) та ін. цитують газетно-журнальні публікації, але не приділяють увагу персоналіям критиків українського балету. Авторами публікацій часто були поети, літератори, композитори, музикознавці та театрознавці: М. Вериківський, М. Вороний, П. Козицький, Я. Полф'єров, М. Шелюбський та ін. У 30-60-ті рр. з ґрунтовними рецензіями на балетні вистави театрів України у всесоюзній та республіканській пресі виступали І. Белза, Я. Ган, А. Гозенпуд, Є. Кротевич, М. Рильський, В. Чаговець (Цебенко, 2003). У подальшому публікації Л. Долохової, Ю. Станішевського, М. Загайкевич, Т. Швачко, В. Туркевича, О. Чепалова заклали професійні основи української балетної критики.

До практичного розділу дисципліни «Критика хореографії» (назва «практичний» застосована досить умовно) необхідно внести теми, пов'язані із прикладними аспектами критики. Зокрема, на конкретних прикладах розглянути специфіку основних форм хореографічної критики (газетно-журнальні публікації, теле-радіо- критика, специфічні інтернет-публікації тощо), основні об'єкти критично-оцінної діяльності (твір, учасники процесу, організація тощо), жанри. При розгляді стилістики та композиції критичної публікації з хореографії доцільно торкнутися засобів словесної образності (лексика, епітети, порівняння, метафори), балетознавчих штамів. Необхідно ознайомитись зі смисловими

компонентами рецензії, критичної статті, а саме: опис об'єкту, формулювання проблеми, аналіз, інтерпретація, оцінка, висновки; також зупинитись на наукових рисах критичного виступу. В якості прикладів доцільно запропонувати публікації хореографічної тематики у вітчизняних журналах «Танець в Україні та світі», «Музика», «Кіно-Театр» та ін., зарубіжних «Dancing Times» (Велика Британія), «Dance Magazine» (США), «Pointe» (США), «Балет» (Росія), «PRO Танець» (Росія) тощо.

Важливим підсумком опанування курсу «Критика хореографії» стане виявлення проблем професійної танцювальної критики та перспектив розвитку критично-оцінної діяльності у сфері хореографічної культури в Україні та світі.

На жаль, в Україні відсутня система підготовки мистецтвознавців з хореографічного мистецтва, дуже мало журналістів, хто спеціалізується на цій сфері. Серед тих, хто сьогодні пише журнальні та газетні рецензії та статті про балет і танець, не всі достатньо обізнані в історії вітчизняного балету, не всі розуміють, яке він посідає місце у загальному контексті світового хореографічного мистецтва, і яку роль відіграє хореографічна критика для фахового середовища та суспільства в цілому.

Незважаючи на те, що дисципліна «Критика хореографії» не може ставити за мету підготовку професійних критиків, вважаємо, що набуті компетентності значно підвищать рівень розуміння ролі критично-оцінної діяльності для розвитку хореографічного мистецтва, його популяризації у суспільстві.

Наукова новизна дослідження полягає в аналізі сучасного стану танцювальної критики в Україні та світі, окресленні змістовно-тематичного кола дисципліни «Критика хореографії» в системі підготовки фахівця танцювального мистецтва у закладах вищої освіти України.

Висновки. Основним завданням танцювальної критики є пошук адекватних формулювань у вираженні критично-оцінного ставлення до феноменів хореографії сучасності, де алогічна композиційна побудова, нелінійний розвиток сюжету, уникання канонізованої лексики вимагає формування нового критичного лексикону, нових художньо-естетичних орієнтирів в оцінці. В умовах низької вербальної активності практиків хореографічного мистецтва введення дисципліни «Критика хореографії» в систему підготовки фахівців танцювального мистецтва в закладах вищої освіти України може стати одним із дієвих механізмів поглиблення обізнаності у сфері критично-оцінної діяльності. У межах дисципліни раціонально розглянути три тематичні блоки: методологічний (художня критика як естетична категорія, особливості художньо-критичного осмислення феноменів хореографічної культури сучасності), історичний (становлення та розвиток балетної критики у відповідності до основних етапів розвитку балетного театру, європейська, російська та радянська, українська балетознавчі школи), прикладний (розгляд на конкретних прикладах основних форм, об'єктів, жанрів, стилістики та композиції критичних виступів з хореографії, смислових компонентів рецензії, критичної статті).

Представлене дослідження не вичерпує всіх аспектів проблеми формування фахівців, обізнаних у сфері танцювальної критики, в процесі підготовки магістрів



за спеціальністю 024 «хореографія» в закладах вищої освіти України, а лише окреслює основні напрями її розгляду.

Бібліографічні посилання

- Балетная фальш. *Правда*. 1936. 6 февраля
- Борев Ю. *Эстетика*. Москва : Издательство политической литературы, 1981. 399 с. URL : <http://etika-estetika.ru/books/item/f00/s00/z00000004/st128.shtml> (дата звернення: 2.02.2018).
- Загайкевич М. *Драматургія балету*. Київ : Наукова думка, 1978. 258 с.
- Коршунова Н. *Русская балетная критика 1910-х годов и творчество А. А. Горского: дис... ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.01 / Государственный институт искусствознания*. Москва, 2010. 220 с. URL : <http://www.dissercat.com/content/russkaya-baletnaya-kritika-1910-kh-godov-i-tvorchestvo-aa-gorskogo#ixzz5L5Fhp9FU> (дата звернення: 7.02.2018).
- Кэмп Д. *Философские проблемы танцевальной критики*. Москва, 1981. 206 с.
- Новая русская музыкальная критика. 1993–2003. В 3-х т. Т. 2: Балет / сост. П. Гершензон, А. Рябин, Б. Королек. Москва : Новое литературное обозрение, 2015. 664 с.
- Петров О. *Русская балетная критика второй половины XIX века*. Петербург : монография. Екатеринбург : Сфера, 1995. 415 с.
- Петров О. *Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века*. Москва : Искусство, 1982. 319 с.
- Стандарт вищої освіти України*. Другий (магістерський рівень). Спеціальність 024 хореографія : проект / Міністерство освіти і науки України. Київ, 2017. URL : https://mon.gov.ua/storage/app/media/vyshcha/naukovo-metodychna_rada/proekty_standartiv_VO/024-xoreografiya-magistr-31.10.2017.docx (дата звернення: 27.01.2018).
- Станішевський Ю. О. *Український радянський балет*. – Київ : Мистецтво, 1963. – 176 с.
- Суриц Е., Чернова Н., Петров О. Балетоведение. *Балет* : энциклопедия / гл. ред. Ю. Григорович. Москва : Советская энциклопедия, 1981. С. 50–54.
- Цебенко І. Балетознавство. *Енциклопедія сучасної України*. 2003 URL : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=40114 (дата звернення: 24.01.2018).
- Чепалов О. Мистецтву танцю – широкі наукові обрії. *Культура України*, 2013. Вип. 42. С. 62–70.
- Bettmann R. *The Waning Impact of Dance Critics by Robert Bettmann*. 2017. March 1. URL : <http://www.dancecritics.org/blog/?p=276> (дата звернення: 22.01.2018).
- Croft C. *Feminist Dance Criticism and Ballet*. 2014. 18 Jun. doi: 10.1080/01472526.2014.915455
- Lydon K. *Confessions of a Dance Critic*. 2011. 16 November. URL : <https://www.pointemagazine.com/issuesdecember-2011january-2012confessions-dance-critic-2412810982.html> (дата звернення: 22.01.2018).

- Schwab K. *Is Dance Criticism Dead?* 2015. 24 August. URL : <https://www.dancemagazine.com/is-dance-criticism-dead-2306972115.html> (дата звернення: 24.01.2018).
- Theodores D. *On Critics And Criticism of Dance*. 1979. URL : <http://sarma.be/docs/707> (дата звернення: 22.01.2018).

References

- Baletnaya fal'sh. (1936) [Ballet Feint]. *Pravda*. February 6 [in Russian].
- Borev, Ju. (1981). *Estetika* [Aesthetics]. Moscow: Izdatel'stvo politicheskoy literatury [Political Literature Publishing House]. Retrieved from <http://etika-estetika.ru/books/item/f00/s00/z0000004/st128.shtml> [in Russian].
- Zahaikevych, M. (1978). *Dramaturhiia baletu* [The dramaturgy of Ballet]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Korshunova, N. (2010). *Russkaya baletnaya kritika 1910-kh godov i tvorchestvo A. A. Gorskogo* [Russian ballet criticism of the 1910s and the work of A. A. Gorskiy] (dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism). Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya [State Institute of Art], Moscow. Retrieved from <http://www.dissercat.com/content/russkaya-baletnaya-kritika-1910-kh-godov-i-tvorchestvo-aa-gorskogo#ixzz5L5Fhp9FU> [in Russian].
- Kemp, D. (1981). *Filosofskie problemy tantseval'noy kritiki* [Philosophical problems of dance criticism]. Moscow [in Russian].
- Novaya russkaya muzykal'naya kritika. 1993–2003* [New Russian musical criticism. 1993–2003]. In 3 volumes. Gershenzon P., Rjabin A. & Korolek B. (Eds.) Vol. 2: *Ballet*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie [New literary review] [in Russian].
- Petrov, O. (1995). *Russkaya baletnaya kritika vtoroy poloviny XIX veka. Peterburg : monografiya* [Russian ballet criticism of the second half of the XIX century. Petersburg: monograph]. Ekaterinburg: Sfera [Sphere] [in Russian].
- Petrov, O. (1982). *Russkaya baletnaya kritika kontsa XVIII – pervoy poloviny XIX veka* [Russian ballet criticism of the late XVIII – first half of the XIX century]. Moscow: Iskusstvo [Art] [in Russian].
- Ministry of Education and Science of Ukraine. (2017). *Standart vyshchoi osvity Ukrainy. Druhyi (mahisterskyi riven). Spetsialnist 024 khoreohrafiia : proekt* [The standard of higher education of Ukraine. Second (Master's level). Specialty 024 choreography: project]. Kyiv. Retrieved from https://mon.gov.ua/storage/app/media/vyshcha/naukovo-metodychna_rada/proekty_standartiv_VO/024-xoreografiya-magistr-31.10.2017.docx [in Russian].
- Stanishevskiy, Yu. (1963). *Ukrainskyi radianskyi balet* [Ukrainian Soviet Ballet]. Kyiv: Mystetstvo Art [in Ukrainian].
- Suric, E., Chernova, N. & Petrov, O. (1981). *Baletovedenie* [Ballet Studies]. Grigorovich, Ju. (Ed.) *Balet: entsiklopediya* [Ballet: Encyclopedia]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [Soviet Encyclopedia], 50–54 [in Russian].



- Tsebenko, I. (2003). *Baletoznavstvo* [Ballet Studies]. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of modern Ukraine]. Retrieved from http://esu.com.ua/search_articles.php?id=40114 [in Ukrainian].
- Chepalov, O. (2013). *Mystetstvu tantsiu – shyrokii naukovii obrii* [The art of dance – wide scientific horizons]. *Kultura Ukrainy* [Culture of Ukraine], Issue 42, 62–70 [in Ukrainian].
- Bettmann, R. (2017). *The Waning Impact of Dance Critics by Robert Bettmann*. March 1. Retrieved from <http://www.dancecritics.org/blog/?p=276> [in English].
- Croft, C. (2014) *Feminist Dance Criticism and Ballet*. Jun 18. doi: 10.1080/01472526.2014.915455 [in English].
- Lydon, K. (2011). *Confessions of a Dance Critic*. November 16. Retrieved from <https://www.pointemagazine.com/issuesdecember-2011january-2012confessions-dance-critic-2412810982.html> [in English].
- Schwab, K. (2015). *Is Dance Criticism Dead?* August 24. Retrieved from <https://www.dancemagazine.com/is-dance-criticism-dead-2306972115.html> [in English].
- Theodores, D. (1979). *On Critics And Criticism of Dance*. Retrieved from <http://sarma.be/docs/707> [in English].

© Підлицька А. М., 2018

Стаття надійшла до редакції 12.02.2018

ТАНЕЦЬ У МІЖДИСЦИПЛІНАРНІЙ ПЛОЩИНІ

УДК 792.8+796

ШЛЯХИ ІНТЕГРАЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА ТЕХНІКО-ЕСТЕТИЧНИХ ВИДІВ СПОРТУ

Сосіна Валентина Юріївна,

<https://orcid.org/0000-0003-4866-532X>

кандидат педагогічних наук, професор,

Львівський державний університет фізичної культури,

Львів, Україна,

valentina.sosina@gmail.com

Проблема інтеграції спорту та мистецтва не нова, однак особливе значення вона набула у теперішній час. У зв'язку з цим аналіз шляхів, що сприяють інтеграції мистецтва та спорту, на прикладі хореографічного мистецтва та техніко-естетичних видів спорту є актуальним і представляє теоретичний і практичний інтерес. **Мета дослідження** полягала в аналізі шляхів інтеграції хореографічного мистецтва та техніко-естетичних видів спорту у світлі сучасних тенденцій їх розвитку. **Методи дослідження.** У ході дослідження було застосовано теоретичний аналіз даних науково-методичної та спеціальної літератури, документальних матеріалів (правила змагань, навчальні програми для хореографічних шкіл і танцювальних колективів, а також з техніко-естетичних видів спорту), відеоаналіз балетних спектаклів, виступів і практичних занять хореографічних колективів, балетних студій, провідних спортсменів тощо. **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що зроблено детальний аналіз факторів, що визначають можливі шляхи їх інтеграції, що обумовлені історичними аспектами виникнення обох видів діяльності людини, естетичним початком, значенням виразності, подібним засобам і методам навчання і виховання, переліком структурних груп і подібністю техніки виконання рухів, наявністю наперед складеної програми дій (композиції), способам музичного супроводу, вимогами до морфологічних, функціональних і фізичних показників, оформленням виступів, костюмів тощо. **Висновки.** Проведений аналіз дозволив виділити спільні та відмінні риси, а також можливі шляхи інтеграції, синтезу, взаємопроникнення та взаємозбагачення хореографічного мистецтва та техніко-естетичних видів спорту, завдяки яким виникли нові види спорту, де естетична значимість має яскраво виражений характер (художня гімнастика, синхронне плавання, фрістайл, черлідінг, естетична гімнастика та ін.). Виявлено, що завдяки сучасним тенденціям розвитку мистецтва хореографії та техніко-естетичних видів спорту й надалі буде відбуватиметься їх взаємна інтеграція, що сприятиме появі нових видів спорту і напрямів хореографічного мистецтва.

Ключові слова: інтеграція; мистецтво; хореографія; техніко-естетичні види; спорт.



ПУТИ ИНТЕГРАЦИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ТЕХНИКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВИДОВ СПОРТА

Сосіна Валентина Юрїївна,

<https://orcid.org/0000-0003-4866-532X>

кандидат педагогических наук, профессор,

Львовский государственный университет физической культуры,

Львів, Україна,

valentina.sosina@gmail.com

Проблема интеграции спорта искусства не нова, однако особое значение она приобрела в настоящее время. В связи с этим анализ путей, способствующих интеграции искусства и спорта, на примере хореографического искусства и технико-эстетических видов спорта является актуальным и представляет теоретический и практический интерес. **Цель исследования** заключалась в анализе путей интеграции хореографического искусства и технико-эстетических видов спорта в свете современных тенденций их развития. **Методы исследования.** В процессе исследования был использован теоретический анализ данных научно-методической и специальной литературы, документальных материалов (правила соревнований, учебные программы для хореографических школ и танцевальных коллективов, а также технико-эстетических видов спорта), видеоанализ балетных спектаклей, выступлений и практических занятий хореографических коллективов, балетных студий, ведущих спортсменов и т.п. **Научная новизна** исследования заключается в том, что выполнен детальный анализ факторов, определяющих возможные пути их интеграции, обусловленные историческими аспектами возникновения обоих видов деятельности человека, эстетическим началом, значением выразительности, подобным средствам и методам обучения и воспитания, перечнем структурных групп и сходством техники выполнения движений, наличием заранее составленной программы действий (композиции), способам музыкального сопровождения, требованиями к морфологическим, функциональным и физическим показателям, оформлением выступлений, костюмов и тому подобное. **Выводы.** Проведенный анализ позволил выделить общие и отличительные черты, а также возможные пути интеграции, синтеза, взаимопроникновения и взаимообогащения хореографического искусства и технико-эстетических видов спорта, благодаря которым появились новые виды спорта, где эстетическая значимость имеет ярко выраженный характер (художественная гимнастика, синхронное плавание, фристайл, черлидинг, эстетическая гимнастика и др.). Выявлено, что благодаря современным тенденциям развития искусства хореографии и технико-эстетических видов спорта и в дальнейшем будет происходить их взаимная интеграция, что будет способствовать появлению новых видов спорта и направлений хореографического искусства.

Ключевые слова: интеграция; искусство; хореография; технико-эстетические виды; спорт.

WAYS OF INTEGRATION OF CHOREOGRAPHIC ART AND TECHNICAL-AESTHETIC SPORTS

Sosina Valentyna,

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor,

Lviv State University of Physical Culture

Lviv, Ukraine,

valentina.sosina@gmail.com

The problem of integrating the sport of art is not new, but it has acquired special significance at the present time. In this regard, the analysis of ways that promote the integration of art and sports, on the example of choreographic art and technical and aesthetic sports is relevant and of theoretical and practical interest. **The aim of the study** was to analyze the ways of integrating choreographic art and technical and aesthetic sports in the light of current trends in their development. **Research methods.** The theoretical analysis of data from scientific and methodological and specialized literature, documentary materials (competition rules, training programs for choreographic schools and dance groups, and technical and aesthetic sports), video analysis of ballet performances, performances and practical exercises of choreographic collectives, ballet studios, leading athletes, etc. **The scientific novelty** of the research is that a detailed analysis of the factors determining the possible ways of their integration due to the historical aspects of the emergence of both types of human activity, the aesthetic beginning, the significance of expressiveness, the similar means and methods of teaching and upbringing, the list of structural groups and the similarity of the technique, , the presence of a pre-compiled program of actions (composition), methods of musical accompaniment, requirements for morphological, functional physical indicators, execution of performances, costumes and the like. **Conclusions.** The analysis allowed to identify common and distinctive features, as well as possible ways of integration, synthesis, interpenetration and mutual enrichment of choreographic art and technical and aesthetic sports, thanks to which new sports appeared where aesthetic significance has a pronounced character (rhythmic gymnastics, synchronized swimming, freestyle, cheerleading, aesthetic gymnastics, etc.). It was revealed that due to the modern trends in the development of the art of choreography and technical and aesthetic sports, their mutual integration will continue to take place, which will contribute to the emergence of new sports and trends in choreographic art.

Key words: *integration; art; choreography; technical and aesthetic types; sport.*

Актуальність теми дослідження. Інтеграція, синтез мистецтва та спорту мають давню традицію, яка бере свій початок з часів Стародавньої Греції. У сучасному світі мистецтво та спорт настільки зблизилися, що тепер важко сказати, чого більше в балетних спектаклях – спорту, акробатики чи хореографії, а у виступах спортсменів – мистецтва чи спорту? Відповідь на це питання турбує науковців, теоретиків і практиків, однак дотепер не знайшлося і швидше за все не знайдеться обґрунтованих аргументів на користь якогось її варіанту.



Уперше спроби такого об'єднання були зроблені у Стародавній Греції, яка залишила нам безсмертні твори в усіх галузях мистецтва. Досить згадати про слова одного з найвідоміших філософів античного світу – Платона, який сказав, що Бог дав людині дві здібності: музику і гімнастику, для темпераменту і для прихильності до мудрості, щоби вони об'єдналися у гармонії, і слід кожному з них підтягувати і відпускати, поки вони не будуть звучати узгоджено, як цього і вимагається (Алексанян і Коюмджян, 2016).

Довгим і суперечливим був шлях інтеграції мистецтва хореографії та різних видів спорту, пошук спільних рис, взаєморозуміння, взаємозбагачення. Більше як півстоліття боролися представники «чистого стилю» за відокремлення мистецтва від спорту, а спорту від мистецтва. Однак аналіз тенденцій розвитку кожного з них свідчить, що у сучасному світі ця інтеграція, взаємопроникнення і синтез будуть відбуватися й надалі, сприяючи появі нових напрямків мистецтва і нових видів спорту. У зв'язку з цим, на наш погляд, цікаво буде здійснити аналіз шляхів, що сприяють інтеграції мистецтва та спорту, на прикладі хореографічного мистецтва та техніко-естетичних видів спорту. Такій вибір обумовлений історичними аспектами виникнення обох видів діяльності людини, естетичним початком, значенням виразності, подібним засобам і методам навчання і виховання, переліком структурних груп і подібністю техніки виконання рухів, наявністю наперед складеної програми дій (композиції), способам музичного супроводу, вимогами до морфо-функціональних і фізичних показників, оформленням виступів, костюмів тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема інтеграції спорту мистецтва не нова, однак особливе значення вона набула у теперішній час. Вчені-теоретики разом з істотною різницею між ними змогли знайти багато спільного, що змушує вирішувати питання про можливість інтеграції, синтезу, взаємопроникнення цих елементів культури для подальшого їх розвитку і взаємозбагачення (Самусенкова, 1995; Столяров і Самусенкова, 1996; Królíca, 2006). Серед найбільш недосліджених аспектів цієї проблеми *В. І. Самусенкова* (1995) виділяє власне педагогічний, наголошуючи, що активні заняття мистецтвом або спортом призводять до розриву між духовним і фізичним розвитком людини. Як вважає автор, захоплення мистецтвом, сприяючи духовному розвитку особистості, можуть викликати погіршення її здоров'я, а активні заняття спортом – до збіднення духовного світу людини.

На думку відомого вченого В. Столярова та В. Самусенкової (1996), якщо під мистецтвом розуміти високий рівень професійної майстерності у будь-який (в тому числі й спортивній) діяльності або її естетичний характер, то спорт можна вважати мистецтвом. Однак принципова відмінність у цих двох головних ланках сучасної культури в тому, що в спорті не ставиться завдання створення цілісного художнього образу.

Серед численних спроб інтеграції спорту і мистецтва важливе місце займають такі, що мають на меті нівелювання різниці між ними на основі естетичного і духовного потенціалу спорту (Самусенкова, 1995; Столяров, Самусенкова, 1996; Królíca, 2006). Так виникли нові види спорту, в яких естетична значимість

має яскраво виражений характер, наприклад: художня гімнастика, синхронне плавання, фрістайл, черлідінг, естетична гімнастика та ін., які відносяться до групи техніко-естетичних.

Крім цього спроби інтеграції пов'язані з пошуком шляхів взаємозбагачення мистецтва і спорту. Підтвердженням цього автори називають, з однієї сторони, використання досвіду і засобів пластичних мистецтв (хореографії) у техніко-естетичних видах спорту, а з другої, – вплив спорту на моду в одязі, зачісках, хореографічне мистецтво (Алексанян, Коюмджян, 2016; Никифорова, Клочкова, Лаврухина, 2010).

Таким чином аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить, що інтеграція мистецтва і спорту відбувається у різних ланках сучасної культури, однак найбільше всього цей синтез помітний у хореографічному мистецтві і техніко-естетичних видах спорту, де він зрештою і викликає найбільше усього суперечностей.

Мета дослідження – проаналізувати шляхи інтеграції хореографічного мистецтва та техніко-естетичних видів спорту у світлі сучасних тенденцій їх розвитку.

Виклад основного матеріалу. На основі аналізу науково-методичної та спеціальної літератури, вивчення документальних матеріалів і відеоаналізу виступів провідних майстрів балетної сцени, виступів і практичних занять танцювальних колективів народного, сучасного, естрадного танців, виступів на змаганнях і участі у тренувальних заняттях представників спортивної еліти з художньої, спортивної, естетичної гімнастики, спортивної акробатики, бальних спортивних танців тощо були визначені відмінності та спільні риси у цих двох головних ланках сучасної культури – мистецтві та спорті.

У рамках цього дослідження не будемо детально зупинятися на спільних історичних аспектах виникнення хореографічного мистецтва і видів спорту, у яких вимагається прояв культури і виразності рухів, оскільки він детально описаний у історичних та академічних виданнях.

В основі діяльності спортсменів, так само як представників різних видів мистецтв лежить естетичний початок. Однак для аналізу шляхів, що об'єднують ці два види діяльності людини, було обрано мистецтво хореографії та техніко-естетичні види спорту (художню, спортивну, естетичну гімнастику, фігурне катання, спортивну акробатику, синхронне плавання тощо). Така назва виділених видів спорту найбільш відповідає їх сутності, оскільки свідчить про необхідність досягнення високого рівня технічної майстерності на тлі обов'язкового прояву естетичних, виразних компонентів і культури рухів. Саме в них найбільше акумулюється пріоритет у демонстрації фізичних, емоційних, технічних, музичних та інтелектуальних можливостей людини.

Сучасний балет – це синтез класичної хореографії, циркового мистецтва, акробатики, складних підтримок і пірамід, елементів вільної пластики, специфічних вправ художньої і спортивної гімнастики, до якого органічно увійшли пластичні елементи модерн-танцю та його численних напрямів і стилів. Достатньо подивитись сучасний балет «Лебедине озеро» у постановці китайських



майстрів сцени, щоби задатися питанням: що перед нами балет, цирк або спорт? А виконавці головних ролей – це артисти балету, які бездоганно володіють технікою складних акробатичних вправ, підтримками і вольгтіжними елементами чи акробати, які мають відмінну балетну підготовку? Можуть викликати спори і суперечливі думки «маленькі лебеді» – жаби, які танцюють свій танець, стоячи на на руках; або лібрето, у якому представлені усі види циркового мистецтва. Однак цей «інтегрований балет» має право на існування, він захоплює майстерністю акторів і виконавців, дивує зовсім новою інтерпретацією відомого сюжету, незвичним амплуа багатьох артистів.

Сучасні техніко-естетичні види спорту стають дедалі більше «мистецькими», що регламентується правилами змагань, видовищністю, музичним оформленням, костюмами. Спортсменам уже недостатньо показати надскладні, ризиковані, оригінальні та унікальні елементи в умовах жорсткої конкуренції, необхідно проявити високий рівень художніх, мистецьких здібностей, відтворити усе це у змагальній композиції, що складена за всіма законами балетмейстерського мистецтва (Сосина, 2009). Саме досконала складена композиція у техніко-естетичних видах спорту часто вирішує остаточний результат змагань. Для оцінювання техніки і артистичності виконання змагальних композицій у цих видах спорту задіяні дві бригади суддів, які за різними критеріями визначають виконавську майстерність спортсменів. Цікаво, що до критеріїв артистичного виконання композиції спортсменів входять показники, які мають велике значення й в хореографічному мистецтві, визначають видовищність і оригінальність постановки, а також артистичність її виконавців. До них у різних техніко-естетичних видах спорту відносять: музикальність, ритмічність, (узгодженість рухів з темпом і ритмом музики), танцювальність, ілюстративну та емоційну виразність, вміння створювати емоційно-руховий образ, елегантність, амплітудність, чистоту і точність рухів та ін.

Для досягнення високого рівня виконавської майстерності у хореографії та техніко-естетичних видах спорту використовують подібні методи навчання і виховання (наочний, словесний, практичний) та їх методичні прийоми; аналогічні засоби, серед яких виділяють стрибки, піруети, рівноваги, елементи вільної пластики та ін. При цьому у цих видах діяльності людини можна використовувати одні й ті самі або зовсім різні засоби й методичні прийоми формування рухових навичок, розвитку фізичних якостей і здібностей, або, навпаки, запозичати їх у незмінному виді як найбільш ефективні. Відомо, що спорт, для якого характерною рисою є змагальна діяльність, у більшій мірі може використовувати ігровий і змагальний метод навчання та тренування. Однак такі ж методи цілком прийнятні у дитячих танцювальних колективах як ефективні та емоційні. Прикладом можуть бути змагання («батли»), які стали популярними серед представників сучасного танцювального напрямку брейк данс.

В обох видах діяльності неможливо досягнути майстерності без використання класичного екзерсису біля опори і на середині залу. І хоча спосіб виконання багатьох хореографічних елементів має свою специфіку, що залежить від особливостей діяльності спортсменів у тому чи іншому виді спорту або

танцюристів у визначеному жанрі або стилі, загальні риси техніки притаманні обом видам, а основним критерієм якості і ефективності виконання служить чистота, легкість, невимушеність, природність і виразність. Більше того, сучасна техніка виконання багатьох хореографічних елементів настільки змінилася за рахунок інтеграції спортивної техніки, що важко сказати, хто перший її започаткував. Наочним прикладом цього факту може бути техніка виконання стрибків, яка в балеті набула «спортивної» амплітудності, а в спорті – ознак «чоловічої складності».

У художню гімнастику активно впроваджувалися елементи циркового мистецтва (жонглювання різними предметами: м'ячами, булавами, обручами), копіювалася техніка володіння цими предметами. В балеті або інших видах хореографії спостерігалася подібна ситуація, коли в них почали впроваджуватися елементи акробатики та гімнастики. Однак слід зазначити, що таке взаємопроникнення повинно мати певні границі, що обмежені особливостями професії артистів балету або танцюристів, а також правилами змагань з видів спорту. Наприклад, правилами змагань з окремих техніко-естетичних видів спорту забороняється заміна спортивної складовою композиції танцем, а використання танцювальних елементів більше як у половині композиції призводить до її не зарахування або суттєвих знижок в оцінці за виступ. Можливо для того, щоби частково «подолати» таку ситуацію, виникли і продовжують виникати нові дещо модернізовані види спорту, які відносяться до техніко-естетичних: танцювальна аеробіка, черлідінг, джаз-гімнастика, синхронне плавання, естетична гімнастика, спортивний рок-н-рол, фрістайл та ін. Саме в них у найбільшій степені прослідковується феномен інтеграції різних видів хореографії, акробатики, спортивної та художньої гімнастики, плавання, лижного спорту та ін. Виконання таких вправ у різному середовищі (вода, лід, сніг, повітряний простір, спеціальне покриття) підвищує можливості спортсменів, сприяє появі нових видовищних елементів і вправ.

Крім того, не можна не погодитися з тим, яке значення мають рухові навички, які опановують артисти танцювального жанру в процесі вивчення елементів спорту (художньої і спортивної гімнастики, акробатики, стрибків на батуті). Так само й спортсмени – в процесі хореографічної підготовки оволодівають новими формами рухів, виразністю, відточують свою майстерність, формують правильну поставу, що сприяє підвищенню спортивного результату. Підготовка танцюристів і спортсменів базується переважно на класичній основі, однак в обох видах діяльності обов'язковим є вивчення історико-побутового, народно-сценічного, бального і сучасного танців. Причому це задекларовано у навчальних програмах з видів спорту і програмах для дитячих танцювальних колективів і хореографічних шкіл. Збагачення рухового арсеналу новими вправами, формування нових рухових вмій і навичок із споріднених видів рухової діяльності дозволяє танцюристам і спортсменам вдосконалювати виконавську майстерність, розвивати необхідні для цього фізичні якості і рухові здібності.

Особливістю хореографічних та спортивних композицій у техніко-естетичних видах спорту є наперед створені балетмейстером або тренером-



хореографом композиції, які після багаторазового повторення оцінюються глядачами і суддями. В спорті говорять, що вони мають «програмний характер», що означає незмінність послідовності дій, комбінацій, елементів. Усі композиції виконуються під музичний супровід, який має відповідати характеру, стилю, жанру композиції, а в спорті – ще й суворо визначеному часу. Високохудожня музика у поєднанні з танцювальними вправами, оригінальні композиційні ідеї – усе це об'єднує хореографію і сучасні техніко-естетичні види спорту.

Неможливо незгадати у контексті визначеної проблеми про вимоги до фізичного розвитку артистів хореографічного жанру і представників техніко-естетичних видів спорту. Відомі випадки, коли дівчинка, відібрана до занять художньою або спортивною гімнастикою, ставала солісткою балету, демонструючи чудову розтяжку і техніку виконання хореографічних па (наприклад, Сільвія Гіллем), і, навпаки, закінчивши хореографічну школу, – гімнасткою світового рівня (Ірина Дерюгіна). Як для занять хореографією, так і для вибору техніко-естетичних видів спорту необхідно мати відповідну будову тіла, високий рівень розвитку гнучкості, координації, музикальності, вестибулярної стійкості. Слід зазначити, що викладачі хореографії часто мають проблеми з розвитком необхідних фізичних якостей учнів. З цими завданнями можна успішно справитися, використовуючи методiku, яка досконало розроблена і апробована в техніко-естетичних видах спорту (Алексанян, Коюмджян, Шарина, 2016; Сосина, 2009).

Вирішуючи поставлену перед дослідженням мету, хотілося зупинитися й на еволюції костюму, який у виступах сучасних танцюристів і спортсменів займає неабияке місце. Яскраві, оздоблені камінцями купальники, короткі спіднички, трико, відповідні зачіски та аксесуари – усе це результат взаємопроникнення і збагачення спорту і хореографії.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що зроблено детальний аналіз факторів, що визначають можливі шляхи їх інтеграції, які обумовлені історичними аспектами виникнення обох видів діяльності людини, естетичним початком, значенням виразності, подібним засобам і методам навчання і виховання, переліком структурних груп і подібністю техніки виконання рухів, наявністю наперед складеної програми дій (композиції), способам музичного супроводу, вимогами до морфологічних, функціональних і фізичних показників, оформленням виступів, костюмів тощо.

Таким чином, аналіз, зроблений на матеріалі хореографії та техніко-естетичних видів спорту, дозволив визначити можливі шляхи їх інтеграції, що буде сприяти подальшому розвитку та взаємозбагаченню.

Висновки. Виконано аналіз шляхів, що сприяють інтеграції мистецтва та спорту, на прикладі хореографічного мистецтва та техніко-естетичних видів спорту. Такій вибір обумовлений історичними аспектами виникнення обох видів діяльності людини, естетичним початком, значенням виразності, подібним засобам і методам навчання і виховання, переліком структурних груп і подібністю техніки виконання рухів, наявністю наперед складеної програми дій (композиції), способам музичного супроводу, вимогами до морфо-функціональних і фізичних показників, оформленням виступів, костюмів тощо.

Сучасні тенденції розвитку мистецтва хореографії та техніко-естетичних видів спорту свідчить, що й надалі відбуватиметься їх взаємна інтеграція, що сприятиме появі нових видів спорту і напрямів хореографічного мистецтва.

Бібліографічні посилання

- Алексян С., Коюмджян Е., Шарина О. *Средства и методы хореографии в танцевальной аэробике : учеб.-метод. пособие*. Екатеринбург : Уральский университет, 2016. 110 с. URL : <http://www.iprbookshop.ru/65986.html> (дата звернення 5.02.2018).
- Кудашов В., Кудашова Л. Роль эстетических видов спорта при создании художественного образа в спортивно-художественных представлениях. *Международная научная конференция, посвященная 75-летию художественной гимнастики, 6 ноября 2009 г., Санкт-Петербург* : сборник статей / Национальный государственный университет физической культуры спорта и здоровья им. П. Ф. Лесгафта. Санкт-Петербург, 2010. С. 19–27.
- Никифорова А., Клочкова А., Лаврухина Г. Гимнастика как неотъемлемая часть в подготовке артистов балета : *Международная научная конференция, посвященная 75-летию художественной гимнастики, 6 ноября 2009 г., Санкт-Петербург* : сборник статей / Национальный государственный университет им. П. Ф. Лесгафта. Санкт-Петербург, 2010. С. 39–43.
- Самусенкова В. *Интеграция спорта с искусством как социально-педагогическая проблема*: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 / Российская государственная академия физической культуры. Москва, 1995. 166 с.
- Сосина В. *Хореография в гимнастике : учеб. пособие для студ. вузов*. Киев, Олимпийская литература, 2009. 135 с.
- Столяров В., Самусенкова В. Современный спорт как феномен культуры и пути его интеграции с искусством (теория, методологические подходы, программы). *Спорт и искусство: альтернатива – единство – синтез? (Духовность. Спорт. Культура. Вып. 3)* : сб. / сост. и ред. В. Столяров. Москва : Российская академия образования, Гуманитарный центр «СпАрт» Российского государственного университета физической культуры, 1996. С. 49–178.
- Królica A. *Teatr tanca: geneza nowej formy sztuki teatralnej*. Kraków, 2006. 140 s.

References

- Aleksanyan, S., Koyumdzhyan, Ye. & Sharina, O. (2016). *Sredstva i metody khoreografii v tantsevalnoy aerobike* [Means and methods of choreography in dance aerobics]. Ekaterinburg: Uralskii univesitet [in Russian].
- Kudashov, V. & Kudashova, L. (2010). Rol esteticheskikh vidov sporta pri sozdanii khudozhestvennogo obraza v sportivno-khudozhestvennykh predstavleniyakh [The role of aesthetic sports in creating an artistic image in sports and art performances]. *Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya, posvyashchennaya 75-letiyu khudozhestvennoy gimnastiki, 6 noyabrya 2009 g., Sankt-Peterburg* : sbornik statey. Lesgaf National State University of Physical Education, Sport



- and Health. St. Petersburg, pp. 19–27 [in Russian].
- Nikiforova, A., Klochkova A., & Lavrukhina, G. (2010). *Gimnastika kak neotemlemaya chast v podgotovke artistov baleta* [Gymnastics as an integral part in the preparation of ballet dancers]. *Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya, posvyashchennaya 75-letiyu khudozhestvennoy gimnastiki, 6 noyabrya 2009 g., Sankt-Peterburg : sbornik statey*. Lesgaft National State University of Physical Education, Sport and Health. St. Petersburg, pp. 39–43. [in Russian].
- Samusenkova, V. (1995). *Integratsiya sporta s iskusstvom kak sotsialno-pedagogicheskaya problema* [Integration of sport with art as a social and pedagogical problem]. Candidate's thesis. Moscow. 166 p. [in Russian].
- Sosina, V. (2009). *Khoreografiya v gimnastike: ucheb. posobie dlya studentov vuzov* [Choreography in gymnastics : textbook for university students]. Kiev: Olimpiyskaya literatura [in Russian].
- Stolyarov, V. & Samusenkova, V. (1996). *Sovremennyy sport kak fenomen kultury i puti ego integratsii s iskusstvom (teoriya, metodologicheskie podkhody, programmy)* [Modern sport as a phenomenon of culture and ways of its integration with art (theory, methodological approaches, programs)]. *Sport i iskusstvo: alternativa – edinstvo – sintez?* (Dukhovnost. Sport. Kultura. Vyp. 3). Moscow: Russian Academy of Education, Humanitarian Center “SpArt” of the Russian State University of Physical Culture, 49–178 [in Russian].
- Krolica, A. (2006). *Teatr tanca: geneza nowej formy sztuki teatralnej* [Dance Theater: the genesis of a new form of theatrical art]. Kraków [in Polish].

© Sosina B. Yu., 2018

Стаття надійшла до редакції 8.02. 2018.

УДК 792.8+75.054

ТВОРЧИСТЬ ЄВГЕНА ЛИСИКА ТА БАЛЕТНИЙ ТЕАТР

Дем'янчук Андрій Львович,

<https://orcid.org/0000-0002-3399-4537>

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Львівський національний університет імені Івана Франка,

Львів, Україна

demianchukart@gmail.com

Мета дослідження – висвітлити аспекти формування творчої манери видатного львівського сценографа Євгена Лисика, його унікального стилю і техніки виконання значної частини монументально-живописних полотен як невід'ємної складової балетних вистав. **Методологія.** У дослідженні застосовано комплекс методів, а саме: історичний, порівняльний, типологічний, метод аналізу та узагальнень, описовий, візуальний, іконографічний (принципи та методи зображення); технологічний; документальний; художньо-стилістичний

(аналіз творчої манери окремих майстрів, їхніх шкіл, окремих художніх епох); філософський (сутність і явище; зміст і форма; необхідність і випадковість та ін.); індуктивний та дедуктивний методи; метод художнього аналізу. Завдяки цим методам було досліджено художню стилістику і творчу манеру Євгена Лисика в оформленні хореографічних творів. **Наукова новизна** полягає у дослідженні індивідуальної творчої манери та унікального живописного стилю видатного львівського сценографа у контексті оформлення балетних спектаклів. **Висновки.** Творам Є. Лисика властиві риси модернізму, конструктивізму і символізму, проте ці художні напрями не виходять за рамки «мистецького канону», розробленого в епоху Ренесансу. Художній манері митця притаманна легкість і розкутість, традиційність і новаторство, а логічно продумана ідейна концепція підпорядкована філософсько-символьним, метафоричним модулям в оформленні балетів («Спартак» А. Хачатуряна, 1965, «Створення світу» А. Петрова, 1972, «Лускунчик» П. Чайковського, 1982 та ін.). Поєднання академічного та народного живопису утворило новий національний стиль з елементами народно-міфологічних зображень («Цвіт папороті» Є. Станковича, Київ, 1978). За роки творчої діяльності Євген Лисик виробив власний оригінальний стиль і творчу манеру, яка не має прямого запозичення ні в давньому, ні в сучасному театральному мистецтві. Живописні стиль і техніка стали засобами поглиблення розкриття художнього задуму, образів балетів.

***Ключові слова:** Євген Лисик; українська сценографія; хореографія; балет; театральньо-декораційний живопис; стиль; новаторство.*

ТВОРЧЕСТВО ЕВГЕНИЯ ЛЫСЫКА И БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР

Демьянчук Андрей Львович,

<https://orcid.org/0000-0002-3399-4537>

кандидат искусствоведения, доцент,

Львовский национальный университет имени Ивана Франко,

Львов, Украина

demianchukart@gmail.com

Цель исследования. Исследовать аспекты формирования творческой манеры выдающегося львовского сценографа Евгения Лысыка, его уникального стиля и техники исполнения значительной части монументально-живописных полотен, как неотъемлемой составляющей балетных спектаклей. **Методология.** В исследовании применен комплекс методов, а именно: исторический, сравнительный, типологический, метод анализа и обобщений, описательный, визуальный, иконографический (принципы и методы изображения); технологический; документальный; художественно-стилистический (анализ творческой манеры отдельных мастеров, их школ, отдельных художественных эпох) философский (сущность и явление, содержание и форма, необходимость и случайность и др.) индуктивный и дедуктивный методы; метод художественного анализа. Благодаря этим методам были исследованы художественная стилистика



и творческая манера Евгения Лысыка в оформлении хореографических произведений. **Научная новизна** заключается в более глубоком исследовании духовного мировосприятия индивидуальной творческой манеры и уникального живописного стиля выдающегося львовского сценографа в контексте оформления балетных спектаклей. **Выводы.** Произведениям Е. Лысыка свойственны черты модернизма, конструктивизма и символизма, однако эти художественные направления не выходят за рамки «художественного канона», разработанного в эпоху Ренессанса. Художественной манере художника свойственна легкость и раскованность, традиционность и новаторство, а логически продуманная идеологическая концепция подчинена философско-символьным, метафорическим модулям в оформлении балетов («Спартак» А. Хачатуряна, 1965, «Сотворение мира» А. Петрова, 1972, «Щелкунчик» П. Чайковского, 1982 и др.). Сочетание академической и народной живописи создало новый национальный стиль с элементами народно-мифологических изображений («Цвет папоротника» Е. Станковича, Киев, 1978). За годы творческой деятельности Евгений Лысык выработал свой стиль и творческую манеру, которая не имеет прямого заимствования ни в древнем, ни в современном театральном искусстве. Живописный стиль и техника стали средствами углубленного раскрытия художественного замысла, образов балетов.

Ключевые слова: Евгений Лысык; украинская сценография; хореография; балет; театрально-декоративная живопись; стиль; новаторство.

CREATION OF YEVHEN LYSYK AND THE BALLET THEATER

Demianchuk Andrii,

<https://orcid.org/0000-0002-3399-4537>

Candidate of Art Criticism, Associate Professor,

Ivan Franko Lviv National University

Lviv, Ukraine,

demianchukart@gmail.com

The main purpose of the study is to highlight the problem of formation in the artistic manner of the outstanding stage designer in Lviv, his unique painterly style and technique of performance of a considerable part of his monumental-art canvases. **Methodology.** A complex of methods has been used in this study, namely: historical, comparative, typological, descriptive, visual, iconographic (image principles and methods), technological, analysis and summary; documentary; artistic and stylistic (analysis of the manner of individual artists, their schools, separate artistic epochs; philosophical (essentiality and phenomenon; content and form; necessity and chance, etc.); deductive and inductive methods, art analysis method. These methods have allowed to examine the art stylistics and imaginative manner of Yevhen Lysyk in his design of choreographic works. **Scientific novelty.** Scientific novelty lies in a deep research of spiritual world perception of the individual artistic manner and a unique scenic style of the outstanding stage designer in Lviv in the context of ballet show stage

setting. **Conclusions.** Results of this research give reason to affirm, that his artistic manner has been characterized by lightness and intemperance, academicism and pioneering, while his logically thoughtful ideological concept has been subordinated to philosophical-symbolic, metaphoric modules (“Spartacus” of A. Hachaturyan, 1965, “The Creation” of A. Petrov, 1972, “The Nutcracker” of P. Tchaikovski, 1982, etc.). The combination of academic and folk painting created the new national style with the elements of folk-mythological images in designing ballets (“The Color of Fern” of Ye. Stankovych, Kyiv, 1978). Through the years of his artistic work Yevhen Lysyk has developed his own style and creative manner, that have no direct borrowings neither in the ancient, nor in modern Art. The main idea of his works has been looked through the prism of his spiritual world perception, while the scenic style and technique are the means of personification of the artistic image, to bring a man closer to the Creator.

Key words: Yevhen Lysyk; Ukrainian stage design; choreography; ballet; scene-decorative painting; styl;, innovation.

Актуальність теми дослідження зумовлена важливістю розкриття місця та ролі творчості сценографа Євгена Лисика у балетному мистецтві України. Індивідуальна творча манера та унікальний живописний стиль художника перетворили його сценографію на невід’ємну складову хореографічного твору.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Творчості Є. Лисика присвячено низку наукових статей і монографій. Цінною є монографія І. Диченка «Євген Лисик» (1978), яка побачила світ за життя сценографа. Видано біобібліографічні покажчики про життя й творчість митця («Євген Лисик...», 2005; «Євген Лисик...», 2015). Неабиякий інтерес становить монографія професора В. Проскуракова (у співавторстві з О. Зінченко та З. Климко) «Творчість Є. М. Лисика в часі, просторі, сценографії та архітектурі» (Проскураков, Климко, Зінченко, 2016). Різні аспекти біографії Є. Лисика, основні факти і результати творчості видатного сценографа розглянуто в інших публікаціях (Бадяк, 2008; Єгорова, 2008; «Лисик...», 1973; «Лисик...», 1992; «Лисик...», 1997; Медвідь, 1997; Медвідь, 2004; Овсійчук, 1996; Овсійчук, 2001; Островський, 1986; Проскураков, 1995; «Творчо-організаційна...», 1990, с. 19–36; «Шевченківські лауреати...», 2001, с. 295–296; Янас, 2001). Проте, незважаючи на значну кількість наукових праць, присвячених Є. Лисику, виявлено й малодосліджені аспекти його творчості. Передусім це стосується творчої манери, зокрема унікального художнього стилю та авторської техніки, впливу класичного та модерного європейського мистецтва на його творчість, ролі створеної ним сценографії у розкритті художнього змісту балетних вистав.

Мета дослідження – проаналізувати художньо-стилістичні особливості індивідуальної творчої манери Є. Лисика на прикладі монументально-живописних полотен-горизонтів для оформлення балетних вистав «Спартак», «Цвіт папороті», «Створення світу» тощо.

Виклад основного матеріалу. Створення хореографічного твору – відповідальний і складний процес. Це спільна творчість великої кількості людей, основними з яких є композитор, балетмейстер та сценограф. Зауважимо, що



творчість невіддільна від людської культури, її призначення – вище духовне буття, яке полягає у служінні добру, правді і красі (Назар, 2016, с. 131). Це значною мірою стосується мистецтва сценографії, яке є невід’ємною складовою хореографічного твору, що надзвичайно сильно впливає на глядача, викликаючи незабутні враження, які подекуди залишаються у пам’яті на все життя.

Традиція оформлення театральних вистав засобами монументального живопису має свою історію, яка сягає епохи Ренесансу. Проте зупинимось на ХХ ст. – періоді втілення найбільших контрастів у мистецтві, зокрема в мистецтві української сценографії. У першій третині ХХ ст. у виставах українського авангарду з’являється так званий сценічний конструктивізм (В. Бобрицький, В. Дьяков, М. Калмиков, Б. Косарев, М. Міщенко, Б. Цибіс) (Френкель, 1980, с. 13). Авангардні сценічні конструкції проектували В. Меллер, А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, Г. Цапок, В. Шкляєв, М. Симашкевич та ін. (Веселовська, 2006, с. 42). У мистецтві другої третини ХХ ст. художники почали використовували європейський досвід відеопроєкцій та освітлювальну техніку (Триколенко, 2016, с. 44). Із середини 30-х рр. у мистецтві домінує соцреалізм, посилюється тенденція натуралістичного ілюстрування сценічного простору (В. Греченко, А. Петрицький (Там само, с. 49), Ф. Нірод (Там само, с. 50), В. Меллер, Б. Косарев, М. Духновський та ін.). У декораціях 50-х рр. формується натуралістичне пейзажне середовище (Л. Писаренко, В. Геращенко). Метафоричність, образність і символіка посіли домінуючі позиції в 60–80-х рр. (Мирон Кипріян (Оверчук, 2005), Федір Нірод (Триколенко, 2016, с. 53), Данило Лідер (Там само, с. 55–56), Євген Лисик, Ірина Карпинець (Там само, с. 54–55) та Володимир Фурик). Починаючи з 80-х років ХХ ст. у драматичних театрах почали надавати пошуку образно-метафоричних рішень, а в опері дотримуються усталених принципів ілюстративно-розповідної сценографії кінця ХІХ ст. (Антонова, 2007, с. 65).

Творчість українських сценографів в оформленні театральних вистав засобами монументального живопису наділена індивідуальними художньо-стилістичними особливостями. Унікальною є творча мова визначного львівського сценографа Є. Лисика. Він творив у той час, коли Україна перебувала у складі Радянського Союзу, де мистецтво було підпорядковане панівній ідеології – соцреалізму). Існувало так зване «мистецтво для суспільства», коли система насильно нав’язувала мистецтву свого ідола. Але це тільки одна крайність. Інша породжена ідеологією «вільного суспільства» західної цивілізації, де мистецтво, зокрема європейське, розвивалося під впливом сучасних авангардних художніх напрямів (експресіонізм, кубофутуризм, конструктивізм, сюрреалізм тощо). Ця ідеологія поширює так зване поняття «мистецтво для мистецтва», яке, на відміну від тоталітарної системи, само породжувало собі ідола, впливаючи на підсвідомість.

Проте на творчість українського сценографа ці чинники не мали значного впливу, оскільки Євген Лисик у житті керувався моральним законом добра, а в мистецтві стверджував правду і красу. Хоча мистецтво і мораль апіорі й утворюють два автономні світи (Маритен, 1991, с. 191), творчість Євгена Лисика завжди підпорядкована моралі.

Творча спадщина львівського маестро вражає. За період з 1962 до 1991 р. Є. Лисик створив грандіозні монументально-живописні полотна-горизонти до 85 балетно-оперних і драматичних вистав. Тільки для вистави «Створення світу» (Мінськ, 1965) митець намалював 8 панно площею 2500 м², а загалом за роки творчої діяльності площа живописних панно-горизонтів, палет і завіс становить 91800 м² (майже 10 гектарів) (Проскураков, 2004, с. 65–66).

Творчу діяльність Є. Лисика дослідники поділяють на чотири періоди: перший (1962–1965 рр.) – творче становлення і професійне зростання: «Болеро», «Попелюшка», «Спартак» (1965 р.), «Дюймовочка»; оперета «Бідний студент», опери «Дуенья», «Царівна-наречена», «Любовний напій», «Мадам Батерфляй», опера-балет «Терем-теремок» (1963 р.) та ін.; другий (1966–1975 рр.) – період знакових вистав і світового визнання: балети «Три мушкетери», «Дюймовочка» (1966 р.), «Ромео і Джульєтта», «Лебедине озеро», «Камінний господар», «Антоній і Клеопатра» (1969–1970 рр.), «Есмеральда», (1970, 1972 рр.), «Легенда про любов» (1967, 1974 рр.), «Створення світу» (1972 р.), «Раймонда», «Кармен-сюїта», «Тіль Уленшпігель»; опери «Пікова дама», «Золотий обруч», «Борис Годунов» та ін.; третій (1976–1985 рр.) – період високого професіоналізму: опери «Ріхард Зорге», «Тангейзер» (1977 р.), «Джордано Бруно», «Десять днів, що потрясли світ», «Війна і мир»; балети «Тіль Уленшпігель» (1977–1978 рр.), «Спартак» (1978, 1980 рр.), «Легенда про любов» (1979, 1981 рр.), «Кармен-сюїта», «Лускунчик», «Медея», «Лебедине озеро» (1979, 1985 рр.), фольк-опера «Цвіт папороті» та ін.; четвертий (1986–1991 рр.) – період відновлення і подальших експериментів: балети «Спартак» (1986 р.), «Лускунчик», «Створення світу» (1986 р.), «Есмеральда», «Ромео і Джульєтта» (1988 р.); опери «Тангейзер» (1986 р.), «Дон Жуан», «Отелло» та ін.; драматична вистава «Птахи» і фільм «Данило Галицький»; посмертні і нездійснені вистави – опери «Парсифаль», «Лоенгрін» (1976, 1999 рр.) та ін.) (Там само, с. 75–76).

Аналізуючи художню стилістику монументальних театральних живописних творів Є. Лисика, можна стверджувати, що їм властиві риси модернізму, конструктивізму і символізму, проте ці художні напрями у нього не виходять за рамки «мистецького канону», розробленого в епоху Ренесансу. Прикладом можуть слугувати ескізи сценографічних вирішень завіси балету «Ромео і Джульєтта» (1968 р.) та оформлення сцени балету «Лебедине озеро» (1968 р.) (Там само, с. 61), в яких композиція побудована з використанням мистецьких принципів (прямої перспективи, зокрема за зображення архітектури та пейзажу), які були застосовані у перспективних декораціях для комедії, трагедії та пасторалі Себастьяно Серліо, театральних завісах Джакомо Тореллі та ін. (Там само, с. 15).

Художній стилістиці творів властива особлива легкість і розкутість, традиційність і новаторство, а характер художнього мазка, штриха, лінії асоціативно перегукується з «фактурою» тексту, тим самим матеріалізуючи і вписуючи його у сценічний простір.

Є. Лисик, будучи надзвичайно ерудованою особистістю, завжди логічно продумував ідейну концепцію власних творів, у яких (на відміну від Ф. Нірода) майже повністю відмовився від домінації розповідних мальованих декорацій.



Художню стилістику підпорядкував філософсько-символьним, метафоричним модулям (вистави «Спартак» А. Хачатуряна, 1965 та «Есмеральда» Ц. Пуні, 1970). Для прикладу, у виставі «Спартак» відсутнє традиційне оформлення, яке б підкреслювало велич Римської імперії. А криваво-червона арена для глadiatorських боїв – основний модуль декорації – виявляє духовну порожнечу тоталітарного суспільства. Тут виразно простежується паралель між рабовласницьким античним і радянським суспільством (Триколенко, 2016, с. 54).

Поєднання академічного й народного живопису у творчості Є. Лисика утворило новий національний стиль (Челомбитько, 1985, с. 21–24). Прикладом може слугувати сценографія для фольк-опери «Цвіт папороті» Євгена Станковича (Київ, 1978) з елементами народно-міфологічних зображень. Для цієї вистави було намальовано чотири монументальні живописні полотна-горизонти на кожен пору року. У них мистецькими засобами було втілено певну ідею. Наприклад, у композиції «Зима» в центрі знаходився велетенський терновий вінок, у композиції «Весна» було розміщено три дерева, на яких у гніздах сиділи діти зі свічками, у композиції «Осінь» було показано розіп'ятих козаків. Проте художня рада, побачивши у трьох деревах втілення ідеї тризуба, а у дітях зі свічками – ангелів, наказала негайно перемалювати полотна. Через те, що Євген Лисик категорично відмовився руйнувати задум, усю сценографію було вилучено і знищено (Титаренко, 2015), а виставу оголосили націоналістичною і заборонили цензурою (Проскураков, 2004, с. 211–295).

Нині ці монументальні живописні полотна Є. Лисика можна побачити лише на ескізах. Добре, що так не сталося зі сценографією до «Лускунчика» (Титаренко, 2015), в якій можна розгледіти іконостас і тему Різдва, де на суцільному тлі технікою сфумато намальовані прозорі, ледь видимі образи святих, ангелів, поборників віри («Євген Лисик...», 2015, с. 64). «Не маючи змоги говорити про духовне відкриття, Євген Микитович діяв на підсвідомість глядачів своїм мистецтвом, промальовуючи тло завіс образами, які аж ніяк не відповідали радянській ідеологічній доктрині. Цей візуалізований заклик присутній і в інших виставах. Те, що така форма впливу на підсвідомість існує і її можна навіть виміряти фізичними приладами, довела наука. Отже, всі, хто будь-коли відвідував вистави Є. Лисика, ставали і стають хоча б трохи кращими...» – стверджує професор В. Проскураков і додає, що твори Є. Лисика «хвилювали космічною глибиною, гармонією зі Всесвітом, Вселенським спокоєм і прихованою енергією» (2016, с. 58), сильно впливаючи на багатьох людей і змушуючи звернутися до християнських цінностей («Євген Лисик...», 2015, с. 63).

У творах Є. Лисика віра і наука чудесно поєднані (Проскураков, 2016, с. 59). А композиційна побудова живописних горизонтів і завіс узгоджена з інтер'єром за принципом гармонії та закону золотого перетину. Для прикладу, у побудові композиції горизонту до вистави «Тіль Уленшпігель» (Мінськ, 1978 р.) за основу модуля взято половину середнього зросту людини, що перебувала в центрі композиції горизонту, а центр композиції можна вписати у квадрат і коло (Там само, с. 81).

Уцілілі ескізи сценографічних вирішень фольк-опери «Цвіт папороті»

також створені з урахуванням гармонійних законів, а художня стилістика має фольклорно-міфологічний характер. У центрі композиції першого ескізу, в еліпсі (символі нескінченності), зображено чарівну водойму (життєво-творчу силу українського народу). Відношення радіусів центрів еліпса дорівнює пропорції золотого перетину. В еліпс вписана композиція і другої завіси, в якій історія українського народу відтворена в подіях, міфологічних персонажах, символах та астрологічних знаках (Там само, с. 81–82).

Зображення Мадонни з Дитям вписане в коло у композиції завіси «Мадонна» для опери-балету «Створення світу» А. Петрова (Мінськ, 1987 р.) (Там само, с. 84). Невимовна духовність і виразність образу Марії і Дитятка, створеного після чорнобильської трагедії, підносить тему материнства і жертвності, нагадуючи цілу історію Спасіння. Коли цей горизонт з'являється під час вистави, глядачі не стримуються від оплесків (Там само, с. 81–82).

На інших полотнах закомпонована евольвента кола (спіралеподібна крива, що описується прямою лінією) (Там само, с. 82). Для цієї вистави митець власноруч намалював 658 панно площею 2500 м².

Є. Лисик працював не тільки для українських театрів, а й для театрів Туреччини, Югославії, Чехословаччини, Польщі та інших країн. У постановках 70–80-х рр. – «Золотий обруч» Б. Лятошинського (1971), «Тіль Уленшпігель» Є. Глебова (1975), «Десять днів, що потрясли світ» М. Кармінського (1977), «Вій» В. Губаренка (1985), «Лускунчик» П. Чайковського (1986), «Створення світу» А. Петрова (1987), «Дон Жуан» В.-А. Моцарта, «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва (1988), – весь сценічний простір підпорядковано чітко вираженим асоціативно-метафоричним модулям.

Для фольклорного фестивалю, який проходив у Львові в 1989 р. у Музеї народної архітектури та побуту, Є. Лисик та його колеги створили середовище фольклорного театру («Євген Лисик...», 2005, с. 64)

Наукова новизна полягає у дослідженні індивідуальної творчої манери та унікального живописного стилю видатного львівського сценографа у контексті оформлення балетних спектаклів.

Висновки. Творам Є. Лисика властиві риси модернізму, конструктивізму і символізму, проте ці художні напрями не виходять за рамки «мистецького канону», розробленого в епоху Ренесансу. Художній манері митця властива легкість і розкутість, традиційність і новаторство, а логічно продумана ідейна концепція підпорядкована філософсько-символьним, метафоричним модулям в оформленні балетів («Спартак» А. Хачатуряна, 1965, «Створення світу» А. Петрова, 1972, «Лускунчик» П. Чайковського, 1982 та ін.). Поєднання академічного та народного живопису утворило новий національний стиль з елементами народно-міфологічних зображень («Цвіт папороті» Є. Станковича, Київ, 1978). За роки творчої діяльності Євген Лисик виробив власний оригінальний стиль і творчу манеру, яка не має прямого запозичення ні в давньому, ні в сучасному театральному мистецтві. Живописні стиль і техніка стали засобами поглиблення розкриття художнього задуму, образів балетів.



Бібліографічні посилання

- Антонова О. Техника и технология современной сцены. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет сервиса и экономики, 2007. 112 с.
- Бадяк В. Мартиролог Львівської національної академії мистецтв : пошанований і призабутий. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2008. Вип. 19. С. 392–400.
- Веселовська Г. Модерний та авангардний театр в Україні першої третини ХХ століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття*. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 159–220.
- Диченко І. Євген Лисик. Нарис про життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1978. 112 с.
- Євген Лисик : біобібліографічний покажчик* / укл. В. Проскуряков, О. Зінченко. Львів : Срібне слово, 2005. 64 с.
- Євген Лисик : біобібліографічний покажчик у театральному часі, просторі, сценографії, архітектурі* / укл. В. Проскуряков, О. Зінченко, З. Климко. Львів : Срібне слово, 2015. – 68 с.
- Єгорова І. Планета «Лисик». *День*. 2015. 10 жовтня. URL : <https://day.kiev.ua/uk/article/kultura/planeta-lisik> (дата звернення 05.02.2018).
- Лисик Євген Микитович. *Мистецтво України : біографічний довідник* / упоряд. А. Кудрицький, М. Лабінський; за ред. А. Кудрицького. Київ : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1997. С. 367.
- Лисик Євген Микитович. *Митці України : енциклопедичний довідник* / упоряд. М. Лабінський, В. Мурза; за ред. А. Кудрицького. Київ: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1992. С. 361.
- Лисик Євген Микитович. *Словник художників України* / за ред. М. Бажана (відп. ред.) та ін. Київ : Головна редакція Української Радянської Енциклопедії, 1973. С. 133.
- Маритен Ж. Ответственность художника. *Самосознание европейской культуры ХХ в. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе*. Москва : Политиздат, 1991.
- Медвідь Л. Декілька слів про майстра. *Альманах 1995–1996*. Львів : Львівська академія мистецтв, 1997. С. 28–29.
- Медвідь Л. Євген Лисик: монументальність, простір, час. *Просценіум*. 2004. № 1–2(8–9). С. 23–27.
- Назар Н. *Споглядати улюбленого*. Жовква : Місіонер, 2016. 320 с.
- Оверчук М. Повір – і побачиш (ескіз до портрета сценографа Мирона Кипріяна). *Просценіум*. 2005. №3. С. 14.
- Овсійчук В. Євген Лисик. *Просценіум*. 2001. № 1. С. 36–44.
- Овсійчук В. Художник Євген Лисик. *Народознавчі зошити* / Інститут народознавства НАН України. 1996. № 5. С. 328–334.
- Островский Г. Евгений Лысык. *Советские художники театра и кино*. 1986. № 7. С. 102–110.
- Проскуряков В. *Архітектура українського театру. Простір і дія* : монографія.

- Львів : Видавництво Національного університету «Львівська політехніка»; Срібне слово, 2004. 523 с.
- Проскуряков В., Климко З., Зінченко О. *Творчість Є. М. Лисика в часі, просторі, сценографії та архітектурі : монографія*. Львів: Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2016. 136 с.
- Проскуряков В. Феномен Лисика. *Галицька брама*. 1995. № 8. С. 8–9.
- Творчо-організаційна діяльність Львівської організації Спілки художників УРСР 1939–1989* / авт. тексту та упор. М. Батіг. Львів : Облполіграфвидав, 1990.
- Титаренко М. Євген Лисик: нестерпна легкість (не?) буття. 85-літтю дня народження геніального львівського сценографа присвячується. *Zbruc*. 2015. 10 жовтня URL : <https://zbruc.eu/node/42420> (дата звернення 05.02.2018)
- Триколенко С. *Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції* : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 211 с.
- Френкель М. *Современная сценография. Некоторые вопросы теории и практики*. Київ : Мистецтво, 1980. 131 с.
- Челомбитько Г. Новые спектакли. Опера-балет «Вий» В. Губаренко в Одесском театре оперы и балета. *Советский балет*. 1985. № 1. С. 21–24.
- Шевченківські лауреати 1962–2001 : енциклопедичний довідник* / ред. М. Лабінський. Київ : Криниця, 2001. 691 с.
- Янас Л. Симфонія образів Євгена Лисика. *Театральна бесіда*. 2001. 4.2(10). С. 12–13.

References

- Antonova, O. (2007). *Tekhnika i tekhnologiya sovremennoy stseny* [Technology and technology of the modern scene]. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Service and Economics [in Russian].
- Badiak, V. (2008). Martyroloh Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv: poshanovanyi i pry zabutyi [Martirologist of the Lviv National Academy of Arts: honored and forgotten]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv* [Visnyk of Lviv National Academy of Arts], Issue 19, 392–400 [in Ukrainian].
- Veselovska, H. Modernyi ta avanhardnyi teatr v Ukraini pershoi tretyny XX stolittia [Modern and avant-garde theater in Ukraine of the first third of the twentieth century]. *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia* [Essays on the history of Ukrainian theatrical art of the XX century]. Kyiv: Intertekhnolohiia, 159–220 [in Ukrainian].
- Dychenko, I. (1978). *Yevhen Lysyk. Narys pro zhyttia i tvorchist* [Yevhen Lysyk. An Essay on Life and Creativity]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Proskuryakov, V. & Zinchenko, O. (Eds.). (2005). *Yevhen Lysyk : biobibliohrafichnyi pokazhchuk* [Yevhen Lysyk: bibliographic index]. Lviv: Sribne slovo [in Ukrainian].
- Proskuryakov, V., Zinchenko O. & Kly`mko, Z. (Eds.). (2015). *Yevhen Lysyk : biobibliohrafichnyi pokazhchuk u teatralnomu chasi, prostori, stsenohrafi*,



- arkhitekturi* [Yevhen Lysyk: bibliographic index in theatrical time, space, scenography, architecture]. Lviv : Sribne slovo [in Ukrainian].
- Yehorova, I. (2015). Planeta «Lysyk» [Planet «Lysyk»]. *Den*, 10 October. Retrieved from <https://day.kiev.ua/uk/article/kultura/planeta-lisik> [in Ukrainian].
- Kudrytskyi, A. (Ed.). (1997). Lysyk Yevhen Mykytovych. *Mystetstvo Ukrainy : biohrafichniy dovidnyk* [Art of Ukraine: biographical guide]. Kyiv : Ukrainska entsyklopediia im. M. P. Bazhana [in Ukrainian].
- Kudrytskyi, A. (Ed.). (1992). *Lysyk Yevhen Mykytovych. Myttsi Ukrainy : entsyklopedychnyi dovidnyk* [Ukrainian artists: encyclopedic guide]. Kyiv : Ukrainska entsyklopediia im. M. P. Bazhana [in Ukrainian].
- Bazhan, M. (Ed.). (1973). *Lysyk Yevhen Mykytovych. Slovnyk khudozhnykiv Ukrainy* [Dictionary of Artists of Ukraine]. Kyiv: Holovna redaktsiia Ukrainskoi Radianskoi Entsyklopedii [in Ukrainian].
- Mariten, Zh. (1991). Otvetstvennost khudozhnika [Responsibility of the artist]. *Samosoznanie evropeyskoy kultury XX v. Mysliteli i pisateli Zapada o meste kul'tury v sovremennom obshchestve* [Self-consciousness of European culture of XX century. Thinkers and writers of the West on the place of culture in modern society]. Moscow: Politizdat [in Russian].
- Medvid, L. (1997). Dekilka sliv pro maistra [A few words about the wizard]. *Almanakh 1995–1996*. Lviv: Lvivska akademiia mystetstv [in Ukrainian].
- Medvid, L. (2004). Yevhen Lysyk: monumentalnist, prostir, chas [Yevhen Lysyk: monumentality, space, time]. *Prostsenum*, issue 1–2, 23–27 [in Ukrainian].
- Nazar, N. (2016). Spohliadaty uliublenoho [Contemplate the beloved]. Zhovkva : Misioner [in Ukrainian].
- Overchuk, M. (2005). Povir – i pobachysh (eskiz do portreta stsenohrafa Myrona Kypriiana) [Believe me – and you will see (a sketch to a portrait of a scenographer Myron Kypriian)]. *Prostsenum*, 3, 14 [in Ukrainian].
- Ovsiichuk, V. (2001). Yevhen Lysyk. *Prostsenum*, 1, 36–44 [in Ukrainian].
- Ovsiichuk, V. (1996). Khudozhnyk Yevhen Lysyk [Artist Yevhen Lysyk]. *Narodoznavchi zoshyty*. Instytut narodoznavstva National Academy of Sciences of Ukraine, 5, 328–334 [in Ukrainian].
- Ostrovskiy, G. (1986). Yevgeniy Lysyk. *Sovetskie khudozhniki teatra i kino* [Soviet theater and film artists], 7, 102–110 [in Ukrainian].
- Proskuriakov, V. (2004). *Arkhitektura ukrainskoho teatru. Prostir i diia* [Architecture of the Ukrainian Theater. Space and action]. Lviv: Vydavnytstvo Natsionalnoho universytetu “Lvivska politekhnikha”; Sribne slovo [in Ukrainian].
- Proskuriakov, V., Klymko, Z. & Zinchenko, O. (2016). *Tvorchist Ye. M. Lysyka v chasi, prostori, stsenohrafii ta arkhitekturi*. Lviv : Vydavnytstvo Natsionalnoho universytetu «Lvivska politekhnikha» [in Ukrainian].
- Proskuriakov, V. (1995). Fenomen Lysyka [The phenomenon of Lysyk]. *Halytska brama*, 8, 8–9 [in Ukrainian].
- Batih, M. (Ed.) (2001). *Tvorcho-orhanizatsiina diialnist Lvivskoi orhanizatsii Spilky khudozhnykiv URSS 1939–1989* [Creative-organizational activity of the Lviv organization of the Union of Artists of the USSR from 1939–1989]. Lviv:

Oblpolihrafvydav [in Ukrainian].

- Tytarenko, M. (2015). Yevhen Lysyk: nesterpna lehkist (ne?)buttia. 85-littiu dnia narodzhennia henialnoho lvivskoho stsenohrafa prysviachuietsia [Yevhen Lisik: Unbearable ease (not?) Being. The 85th birthday of the genius Lviv scenographer is dedicated]. *Zbruc*, 10 October. Retrieved from <https://zbruc.eu/node/42420> [in Ukrainian].
- Trykolenko, S. (2016). *Ukrainska stsenohrafiia kintsia XX – pochatku XXI st.: osnovni tendentsii rozvytku ta avtorski pozytsii* [Ukrainian scenography of the late 20th – early 21st centuries: the main tendencies of development and authorship positions]: candidate's dissertation. Kyiv: Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho [in Ukrainian].
- Frenkel, M. (1980). *Sovremennaya stsenografiya. Nekotorye voprosy teorii i praktiki* [Modern scenography. Some questions of theory and practice]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Chelombitko, G. (1985). Novye spektakli. Opera-balet «Viy» V. Gubarenko v Odesskom teatre opery i baleta [New performances. Opera-ballet “Viy” V. Gubarenko in the Odessa Opera and Ballet Theater]. *Sovetskiy balet*, 1, 21–24 [in Russian].
- Labinskyi, M. (Ed.). (2001). *Shevchenkivski laureaty 1962–2001 : entsyklopedychnyi dovidnyk* [Shevchenko Laureates 1962–2001: Encyclopedic Guide]. Kyiv: Krynysia [in Ukrainian].
- Yanas, L. (2001). Symfoniia obraziv Yevhena Lysyka [Symphony of Yevhen Lysyk's images]. *Teatralna besida*, 4.2(10), 12–13 [in Ukrainian].

© Дем'янчук А. Л., 2018

Стаття надійшла до редакції 10.02.2018

УДК 94: 329. 15] (477. 82) «1988 / 1991»

УЧАСТЬ НЕФОРМАЛЬНИХ СПЛОК КУЛЬТУРИ У ФЕСТИВАЛЬНОМУ РУСІ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСТІ ПЕРІОДУ ПЕРЕБУДОВИ

Чура Василь Іванович,

<https://orcid.org/0000-0002-0464-0086>

доктор історичних наук, професор,

Львівський національний університет імені Івана Франка,

Львів, Україна

vschbox@ukr.net

Наукова розвідка простежує генезу самодіяльних спілок культури Волинської області УРСР у 1988–1991 рр. на тлі розгортання фестивального руху. У цей період у середовищі демократизаційних реформувань перебудови



утворилися самодіяльні мистецькі колективи, які згодом політизувалися й поповнили українські антикомуністичні партії та громадські об'єднання. Їх діяльність ще недостатньо вивчена у такому аспекті відновлення державної самостійності України, як початкові процеси відродження її національної культури на етапі перебудови. **Мета дослідження** – простежити хроніку переростання неформального середовища Волинської області на антикомуністичний визвольний розвій на фоні зародження фестивального руху.

До зазначених товариств входили просвітницькі, краєзнавчі, вокальні, хореографічні, театральні та естрадні колективи, котрі сформувалися як неформальні, тобто були непідконтрольними комуністичній владі. Вони активізували національний ренесанс, одним із проявів якого було виникнення великої кількості фестивалів, що, хоча й латентно, але позиціонували себе як антирадянські. Кількість фестивалів значно зростає у 1988 р., що сталося внаслідок ХІХ Всесоюзної партійної конференції, яка започаткувала політичну реформу в СРСР й уможливила демократичні новації у культурному середовищі країни. До участі у фестивалях нерідко потрапляли самодіяльні виконавці, які не були членами радянських творчих спілок, а тому виходили за межі офіційної доктрини розвитку комуністичного мистецтва. Тому розвиток фестивального руху у річищі національного відродження багато у чому уможливив регенерацію патріотичного самоусвідомлення мешканців регіону. Розуміючи, що неформали виходять за рамки соціалістичного реалізму, а відтак є опозиційними, місцева комуністична влада ставилася до них сприятливо лише формально. Насправді партійні структури чинили перешкоди й намагалися підпорядкувати самодіяльні спілки та ввести їх у комуністичне русло. Однак стрімке розгортання національно-визвольного руху на західноукраїнських землях не тільки консолідувало неформальні організації, а й політизувало їх, трансформуючи у прихильників відновлення державної самостійності України. **Методологія.** Методологічним інструментарієм наукової роботи є проблемно-хронологічний метод як визначальний у процесі реконструкції подій культурно-історичної ретроспективи. **Наукова новизна.** Джерелознавчою базою даного дослідження є архівні неопубліковані, таємні компартійні матеріали, а також періодичні видання комуністичної та національно-демократичної преси, опубліковані вперше. **Висновки.** У процесі національно-демократичного відродження українських земель періоду перебудови неформальні товариства культури посідали значне місце. У їх просвітницькій діяльності була добре помітною антикомуністична складова, яка уможливила регенерацію національного самоусвідомлення патріотично налаштованого населення та подальші антирадянські політичні трансформації краю. Ці фактори не в останню чергу спричинилися до відновлення державної самостійності України 1991 року.

Ключові слова: фестивалі; неформальні спілки; радянська влада; комуністичні структури; перебудова; національно-культурне відродження; визвольний рух.

УЧАСТИЕ НЕФОРМАЛЬНЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ КУЛЬТУРЫ В ФЕСТИВАЛЬНОМ ДВИЖЕНИИ ВОЛЫНСКОЙ ОБЛАСТИ ПЕРИОДА ПЕРЕСТРОЙКИ

Чура Василий Иванович,

<https://orcid.org/0000-0002-0464-0086>

доктор исторических наук, профессор,

Львовский национальный университет имени Ивана Франко,

Львов, Украина

vschbox@ukr.net

Научная статья прослеживает развитие самодеятельных объединений культуры Волынской области УССР в 1988–1991 гг. на фоне фестивального движения. В этот период в среде демократических преобразований перестройки возникли самодеятельные культурные сообщества, которые со временем политизировались и пополнили украинские антикоммунистические партии и общественные организации. Их деятельность еще недостаточно изучена в таком важном аспекте возобновления украинской государственности, как начальные процессы возрождения ее национальной культуры на этапе перестройки. **Цель исследования** – проследить хронику перерастания неформальной среды Волынской области в антикоммунистическое освободительное движение на фоне зарождения фестивального движения. В число таких сообществ входили просветительские, краеведческие, вокальные, хореографические, театральные и эстрадные коллективы, которые сформировались как неформальные, то есть не были подконтрольными коммунистической власти. Они, не в последнюю очередь, активизировали национальный ренессанс, одним из проявлений которого было возникновение множества фестивалей, которые, хотя и скрыто, но позиционировали себя как антисоветские. Их количество заметно увеличивается в 1988 г., что было следствием XIX Всесоюзной партийной конференции. Она инициировала политическую реформу в СССР, а поэтому сделала возможными демократические реформы в культурной среде страны. Участие в этих фестивалях нередко принимали самодеятельные исполнители, которые не были членами советских творческих союзов, а поэтому выходили за рамки официальной доктрины развития коммунистического искусства. Как следствие, развитие фестивального движения в контексте национального возрождения во многом сделало возможной регенерацию патриотического самосознания жителей региона. Понимая, что неформалы выходят за рамки социалистического реализма, а потому являются оппозиционными, коммунистическая власть воспринимала их благосклонно только формально. На самом деле партийные структуры препятствовали, пытались подчинить неформалов и направить их в коммунистическое русло. Но стремительное развитие национально-освободительного движения на западноукраинских землях не только консолидировало неформальные организации, а и политизировало их, трансформируя в сторонников возобновления государственной независимости



Украины. **Методология.** Методологическим инструментарием научной статьи является проблемно-хронологический метод как основной в процессе реконструкции событий культурно-исторической ретроспективы. **Научная новизна.** Источниковедческой базой предлагаемого исследования являются неопубликованные архивные материалы, секретные компартийные документы и периодические издания коммунистической и национально-демократической прессы. **Выводы.** В процессе национально-демократического возрождения украинских земель периода перестройки неформальные сообщества культуры занимали значительное место. В их просветительской деятельности хорошо просматривалась антикоммунистическая составляющая, которая не в последнюю очередь сделала возможной регенерацию национального сознания и последующие политические трансформации в Волынской области. Эти факторы во многом способствовали возобновлению украинской государственности в 1991 году.

Ключевые слова: фестивали; неформальные общества; советская власть; коммунистические структуры; перестройка; национально-культурное возрождение; освободительное движение.

PARTICIPATION OF THE INFORMAL SOCIETIES OF CULTURE IN THE FESTIVAL MOVEMENT OF THE VOLYN REGION OF THE PERESTROIKA PERIOD

Chura Vasyl Ivanovych,
<https://orcid.org/0000-0002-0464-0086>
doctor of historical sciences, professor,
Ivan Franko Lviv National University
Lviv, Ukraine,
vschbox@ukr.net

The aim of the study. Scientific research traces the genesis of amateur cultural unions of the Ukrainian SSR Volyn region during 1988–1991 against the background of the festival movement. During this period, in the environment of democratization reforms of perestroika, amateur artistic groups were formed, which subsequently became politicized and replenished Ukrainian anti-communist parties and public associations. It's activities has not yet been sufficiently studied in such an important aspect of restoration in Ukraine state independence, as the initial processes of the national culture revival at the stage of perestroika. Therefore, the purpose of a scientific article is on the background of the festival movement birth to explore the chronicle of the informal environment transformation of the Volyn region in the anti-communist liberation struggle.

Such communities included educational, ethnographic, vocal, choreographic, theatrical and stage groups, which were formed as informal, consequently they were not controlled by the communist government. It has intensified the national renaissance, one of the manifestations of which was the emergence of a large number of festivals, although latent, but positioned itself as anti-Soviet. Its number significantly grew up in

1988, which was the result of the XIX All-Union Party Conference, which initiated a political reform in the USSR and made possible the country democratic innovations in the cultural environment. Participation in festivals often took amateur performers, who were not members of the Soviet unions culture, and therefore went beyond the official doctrine of the communist art development. Therefore, the development of the festival movement in the rift of national revival in many respects allowed the regeneration of the region in habitants patriotic self-awareness. Understanding that non-formals went beyond socialist realism, and thus were oppositional, the local communist government favored them only formally. In fact, the party structures obstructed and tried to subordinate amateur unions and put it on the communist side. However, the rapid deployment of the national liberation movement in the West Ukrainian lands not only consolidated informal organizations, but also politicized it transforming it into the Ukraine's sovereignty restoration supporters. **Methodology.** The method of scientific work is a problem-chronological method, which is a determinative in the process of historical retrospective events reconstruction. **Scientific novelty.** The source of this study has been archived unpublished, secret Communist Party materials, as well as periodicals of the communist and national-democratic press. **Conclusions.** In the process of Ukrainian land's national-democratic revival of the perestroika period informal cultural societies occupied a significant place. In its educational activities anti-communist component was well visible, which enabled the regeneration of patriotic population's national self-awareness and further anti-Soviet political transformations of the region. These factors contributed to the restoration of Ukraine's state independence in 1991.

***Key words:** festivals; informal unions; Soviet power; communist structures; perestroika; national-cultural revival; liberation movement.*

Актуальність теми дослідження. Наприкінці 80-х рр. ХХ ст. Радянський Союз як геополітичний об'єкт, утворений росіянами у контексті пролонгування власної імперської традиції, закономірно доживав віку. Ключовими причинами його природної нежиттєздатності були автократична державна система та надумана виробнича модель, вміло закамouflьовані комуністичною доктриною. Вони покликали до життя конгломерат етнічних, політичних, економічних, релігійних та культурних проблем, які приховати було уже неможливо. Тому загроза комуністичній владі, що була стрижнем політичної системи країни, постала як об'єктивна необхідність. Запроваджена 1985 року перебудова не тільки не зміцнила позицій КПРС, але й спричинила антикомуністичне національно-культурне відродження українських земель. Тому актуальність теми полягає у перманентній потребі вивчення причин, динаміки та наслідків національно-культурного відродження українського народу у переддень відновлення його державної самостійності.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Особливо стрімко ренесанс національної культури розгортався на західноукраїнських землях – регіоні, де патріотичні налаштування були стійкими здавна. Однак вітчизняні дослідники приділили ще недостатньо уваги такому важливому аспекту відновлення



державної самостійності України, як початкові процеси відродження її національної культури на етапі перебудови. Фрагментарно зазначену проблему порушували такі науковці, як *В. Баран* (1992), *В. Даниленко* (Баран, Даниленко, 1999), *Т. Батенко* (1997; 1999), *С. Кульчицький* (1994; 1996), *О. Муравський* (2011), *Л. Сенік* та *Б. Якимович* (Сенік, Якимович, 1996).

Мета дослідження. Використовуючи проблемно-хронологічний метод, автор ставить перед собою завдання на фоні зародження фестивального руху простежити хроніку переростання неформального середовища Волинської області на визвольний антикомуністичний рух.

Виклад основного матеріалу. У 1985–1988 рр. ослаблений перебудовними новаціями комуністичний режим уважно спостерігав за виникненням невідконтрольних йому осередків культури, що виходили за рамки соціалістичного реалізму. Це історико-краєзнавчі та культурно-мистецькі спілки, дискусійні молодіжні політичні клуби, наукові, спортивні, хореографічні й музичні об'єднання, екологічні та релігійні організації, котрі не підпорядковувалися партапарату. Вони діяли на підприємствах та установах, у навчальних закладах, під егідою рад трудових колективів, комсомольських і студентських інституцій.

Домінантну роль у процесі національного відродження західноукраїнського краю відіграли Товариство української мови імені Т. Шевченка, Товариство Лева, об'єднання «Друзі українського мистецтва і літератури», Народознавче товариство імені І. Франка, «Просвіта», краєзнавче товариство «Кругозір», товариство народної творчості «Терен», мистецька спілка «Не журисть», спілка художників «Первоцвіт», літературний клуб «Золотий вересень», клуб самодіяльної пісні «Дисонанс», об'єднання «Тернове поле», «Ярославна», танцювальні колективи «Брейк данс», «Гармонія», мистецькі об'єднання «Терен», «Первоцвіт», «Вертеп», «Гуцульщина», літературна студія «Січ», Клуб шанувальників рок-музики, Товариство самодіяльної пісні та ін.

У другій половині 1980-х рр. відродження національної культури у Волинській області започаткували фестивалі «Рок-культура–88», «Оберіг», «Берегиня», «Різдвяна містерія», «Поліське літо з фольклором», «Лесина пісня». Цей стрімкий розвиток зародив думку серед патріотично налаштованої громадськості про волинський регіон як основний у контексті ренесансу етнічного фольклору України. У неформальному статусі в Луцьку відбувся Перший західноукраїнський фестиваль «Рок-культура–88», названий у пресі початком фестивального руху в УРСР. Він багато в чому проявив назрілу потребу проведення всеукраїнського співочого конкурсу, яким згодом стала «Червона рута» у Чернівцях (Чура, 2017). Конкурсанти змагалися у трьох номінаціях – авторської, рокової та популярної пісні. Поряд із цим, з ініціативи ректора Луцького педагогічного інституту Н. Бурчака, у рік відзначення 75-ї річниці з дня смерті Лесі Українки було проведено студентський пісенний фестиваль «Лесина пісня». Постановником став завідувач клубом Луцького електроапаратного заводу, а згодом головний режисер Волинської обласної філармонії В. Іваницький.

Партійний погляд на розгортання демократизації у культурному середовищі Волині найкраще ілюструвала таємна стенограма від 7 вересня 1988 р. Висвітлюючи завдання комуністів щодо реалізації рішень XIX Всесоюзної партконференції, перший секретар обкому Л. Павленко передбачливо наголошував, що перебудова – це не анархія і вседозволеність. КППС і надалі залишається авангардом радянського суспільства, а тому мистецтво повинно розвиватися у напрямку соціалістичного реалізму, не потрапляючи під вплив буржуазної культури. Тому він радив колегам уважніше придивитися до чисельних молодіжних самодіяльних організацій, які не завжди співпрацювали із комсомольськими установами та місцевими управліннями культури, порушували питання української мови та історії, виконували безідейні пісні та незрозумілі танці (*Державний архів Волинської області – ДАВО, ф. 1, оп. 17, спр. 963, арк. 3–5*). Наприкінці промови доповідач авторитетно заявляв: «Слід пам'ятати: розвиток демократичних починань – це не стихійний, а суворо керований партією процес» (Там само, арк. 5).

Як наслідок, першими відреагували на помітну активізацію неформального молодіжного середовища Волинської області місцеві органи КДБ. На це вказувало письмове застереження їх обласного начальника В. Шевчука від 4 квітня 1988 р. Виняткове занепокоєння партапарату спричинило виникнення чисельних неформальних спілок культури, які виходили за рамки радянського мистецтва й пропагували націоналістичні погляди. 15 квітня обком поширив таємну інформацію «Про подолання негативних тенденцій у діяльності деяких самодіяльних формувань». Згідно з її даними, в області діяло понад дві тисячі товариств різних напрямків культури та вісімнадцять молодіжних дискусійних клубів. «Разом із тим, – ішлося у документі, – окремі екстремістськи налаштовані особи, спекулюючи на гласності і демократії, спрямовують роботу неформальних об'єднань у розріз із діяльністю громадських організацій та надають їм націоналістичного відтінку». Особливе занепокоєння викликали Товариство української мови імені Т. Шевченка, «Меморіал», Народний рух України за перебудову та Українська Гельсінська спілка. Автор повідомлення – завідувач ідеологічним відділом обкому І. Лазорко дорікав керівникам парторганізацій тим, що вони не завжди володіли ситуацією, послабили контрпропагандистську роботу, що створювало конфліктну атмосферу в трудових колективах (*ДАВО, ф. 1, оп. 25, спр. 18, арк. 47*).

Газета «Радянська Волинь» у статті «Гласність і правопорядок» наголошувала на кримінальній відповідальності за проведення несанкціонованих заходів. Інтерв'ю міністра юстиції СРСР Б. Кравцова попереджувало про адміністративну відповідальність у вигляді штрафу в розмірі до 300 крб., у виняткових випадках арешту терміном на 15 діб. За ті ж дії, вчинені повторно, передбачалися накладення штрафу у розмірі 1 тис. крб. або виправні роботи терміном до двох місяців чи адміністративний арешт терміном на 15 діб. Організаторам встановлювалася кримінальна відповідальність у вигляді позбавлення волі до 6 місяців або штраф до 2 тис. крб. (Кравцов, 1988).

У 1989 р. ключовою рисою розгортання національно-культурного



відродження стала консолідація та політизація неформального середовища Волинської області. Надалі проводилися Другий студентський фестиваль співаної поезії «Лесина пісня» й Третій республіканський фестиваль лялькових театрів. Винятково резонансно пролунав започаткований у Луцьку неформальним молодіжним центром «Волинь» Перший фестиваль сучасної української авторської пісні «Оберіг». Серед організаторів були патріотично налаштовані діячі культури В. Ворон, О. Левченко, І. Криса, О. Покальчук. Позиціонований як український фестиваль авторської пісні та співаної поезії, він став мистецьким викликом радянській владі, вивів національні самодіяльні колективи на «велику сцену», виокремив їх як таких, що мають право на життя без патронату обласних управлінь культури. Фестиваль зібрав понад 30 учасників, більшість з яких не була членами творчих спілок, а відтак підпорядковувалася комуністичній владі, до певної міри, формально. На сцені, без попереднього прослуховування, лунали авторські твори, які не були узгоджені із рішеннями чисельних художньої комісії. У глядацькій залі консолідувалися здебільшого прихильники неформальних товариств. Це – молодіжний соціум, спраглий до національного мистецтва, позбавленого російського впливу.

Окрім того, партапарат зафіксував згуртування неформального середовища довкола опозиційних відділення Українського фонду культури, Товариства української мови імені Т. Шевченка, НРУ та «Меморіалу». Партійне керівництво відзначало, що значна кількість дискусійних клубів, екологічних спілок, краєзнавчих та мистецьких об'єднань політизувалася, поповнюючи ряди антирадянських організацій. Особливо в Луцьку, Нововолинську, Ковелі, Володимир-Волинському, Горохові, Маневичах, Ківерцях і Ратному (ДАВО, ф. 1, оп. 17, спр. 1020, арк. 2). 11 березня 1989 р. завідувач протокольним сектором обкому В. Немировський зареєстрував секретний план виконання постанови ЦК КПУ «Про заходи протидії створенню опозиційних політичних структур». Він свідчив, що прокуратура, УВС та КДБ отримали завдання захищати процес демократизації від екстремістських елементів та припиняти діяльність неформальних груп (ДАВО, ф. 1, оп. 17, спр. 967, арк. 21–28). 14 березня усім партструктурам була розіслана постанова, шість розділів якої зобов'язували партійне керівництво встановити відповідальність за проведення антирадянської діяльності, припиняти спроби несанкціонованих акцій (ДАВО, ф. 1, оп. 26, спр. 28, арк. 2–14). На пленумі 17 червня перший секретар обкому Л. Павленко вимагав встановити контроль за роботою неформальних спілок, а за потреби втручатися у їхню діяльність (ДАВО, ф. 1, оп. 17, спр. 967, арк. 114–115).

Про це «втручання» газета НРУ «Народна справа» писала, що «демократизацію» першого секретаря неформали не раз відчували на власній спині («Народна справа»). Справа в тому, що у доповідній записці від 13 листопада голова луцького міськвиконкому А. Кривицький описав протистояння правоохоронних органів міста із лідерами національного відродження М. Тиськівим, О. Юрченком, З. Навроцькою, О. Гудимою, котре сталося внаслідок мітингів біля взуттєвої фабрики та Замкової гори. Під тиском громадськості партапарату довелося звільнити затриманих заступника голови Обласного комітету охорони природи

Г. Жирнова та начальника відділу Р. Мігаса (*ДАВО, ф. 1, оп. 26, спр. 28, арк. 28–32*).

1990 року з успіхом проходить Другий фестиваль «Оберіг», який відтепер набрав міжнародного формату. Серед понад 100 виконавців у ньому брали участь співаки із Німеччини, Югославії та Чехословаччини, а також республік СРСР. Так внутрішня консолідація неформалів вийшла на «міжнародний рівень» і в умовах ізольованої країни створила можливість для безпосереднього спілкування з представниками різноманітних мистецьких напрямків.

Запланований як щорічний, студентський фестиваль «Лесина пісня» не проводився. Таємні партійні документи зазначали, що на початку навчального року студентсько-викладацький склад Луцького педагогічного та філії Львівського політехнічного інститутів відмовився виконувати прокомуністичну пропагандистську роботу у трудових колективах області і розпочав серію страйків (*ДАВО, ф. 1, оп. 17, спр. 1020, арк. 31*). У резолюціях зборів трудових колективів зазначалося, що працівники та студенти навчальних закладів вимагали надати «Декларації про державний суверенітет України» статусу конституційного акту, вважали неприпустимим підписання союзної угоди, засуджували діяльність депутатської «групи 239», вимагали передачі історичному факультету приміщення будинку політосвіти обкому партії. Особливо наголошувалося на цілковитій деідеологізації навчального процесу (*ДАВО, ф. 1, оп. 26, спр. 67, арк. 17–18*).

Таким чином, цього року молодіжне неформальне середовище Волині уливається до загального «мітингового марафону», котрий відтепер демонстрував ознаки трансформації демократичних вимог у національно-визвольні гасла. Він створював вектор розгортання політичної ситуації в області, унеможлилював спроби реставрації доперебудовних часів, розхитував нещодавно стійкі засади партапарату та прискорював загальну декомунізацію. Наприклад, 18 лютого на Замковій площі у Луцьку відбувся мітинг, організований активістами УГС, НРУ та УРП. Під гаслами «Геть КПРС!», «Слава Україні!», «Партію на смітник історії!» лунали заклики до розпаду Радянського Союзу, ліквідації парткомітетів та відмови від служби у збройних силах СРСР. Після цього демонстранти прийшли до приміщення обкому, де розпочалося його безстрокове пікетування (*ДАВО, ф. 1, оп. 17, спр. 1020, арк. 70*).

Після відновлення державної самостійності України 1991 року українська національна культура зрештою увільнилася від російського патронату, закамуюфльованого комуністичними гаслами. Як результат, українське мистецтво виходить з-під контролю соціалістичного реалізму і впливається до світового культурного розвою з усією його багатоманітністю. Тому неформальні спілки припиняють діяльність у політичному форматі. Цю функцію закономірно перебирають на себе політичні партії, яких тоді у Волинській області налічувалося понад сімнадцять («*Народна справа*»). У контексті розгортання фестивального руху «путівку в життя» отримали Перший республіканський фестиваль вистав за творами Лесі Українки, присвячений 120-річчю від дня народження великої української поетеси. Він перебрав на себе функції Республіканського фестивалю



театрів ляльок, започаткованого 1983 року. Був помітним Фестиваль музики молодії генерації «Солом'яний дзвін», що об'єднав виконавців до 18 років. Тривав Другий студентський співочий фестиваль «Лесина пісня».

Ключовою особливістю фестивального руху зразка 1991 р. був його вихід на міжнародний рівень. Зацікавлення мистецької громадськості викликав Міжнародний фестиваль українського фольклору «Берегиня», що відбувся у червні у Луцьку. Він був започаткований із метою відродження та збереження етнічних звичаїв, обрядів і творчості усіх жанрів українського народу, особливо у її локальних форматах. Ідея належала заслуженому працівнику культури України Володимиру Денисюку і заступнику міністра культури України Валентині Врублевській. Учасники репрезентували народну творчість усіх регіонів України, а також діаспори Польщі, Югославії, Чехословаччини, Молдови, Білорусі, Казахстану, Росії, Латвії, Литви і навіть Австралії.

Однак найбільшу увагу викликав Третій фестиваль авторської пісні «Оберіг», що проходив 5–9 червня того ж року. У ньому змагалися понад 200 учасників, серед яких були М. Бурмака, В. Жданкін, В. Хурсенко, Н. Франчук, О. Богомолець, І. Жук, В. Стеблюк, І. Козаченко, С. Щербатих, Л. Горова, К. Павляк, В. Ткаченко та інші. До організації спричинилася міська адміністрація на чолі із заступником голови міськради, народним депутатом О. Максимовичем. До складу оргкомітету входили О. Левченко, Б. Самохваленко, С. Правденко, Б. Рогоза, В. Дордюк та директор українських програм радіо «Свобода» Б. Нагайло. Гостями фестивалю були І. Драч, В. Коротич, Л. Танюк, Д. Павличко, В. Яворівський. Таким чином, на мистецькому тлі Волині відбулися події, які напередодні заколоту ДКНС та відновлення незалежності України сконсолідували українство з різних кутків світу й в умовах «Декларації про державний суверенітет України» не в останню чергу спричинили до організованої відсічі українців спробі російського комуністичного реваншу.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що його джерелознавчою базою є неопубліковані, таємні компартійні матеріали, а також періодичні видання комуністичної та національно-демократичної преси, які вперше залучені до наукового опрацювання.

Висновки. У процесі національно-демократичного відродження Волинської області періоду перебудови неформальні товариства культури посідали значне місце. У їх просвітницькій діяльності була добре помітною антикомуністична складова, яка уможливила регенерацію національного самоусвідомлення патріотично налаштованого населення та подальші антирадянські політичні трансформації краю. Одним із проявів ренесансу національної культури був фестивальний рух, що об'єднав неформальні осередки та афішував їх як самодостатній сегмент культурного розвитку мешканців регіону. Партійний апарат розумів небезпеки, які зароджувалися у непідконтрольному йому середовищі, а тому чинив перешкоди, намагаючися підпорядкувати неформалів та повернути їх у комуністичне річище. Однак демократичні вимоги волинської громадськості політизували самодіяльні колективи і вмонтували їх у загальний антикомуністичний рух за відновлення державної самостійності України.

Бібліографічні посилання

- Баран В. *Україна після Сталіна: нариси історії 1953–1985 рр.* Львів : Свобода, 1992. 124 с.
- Баран В., Даниленко В. *Україна в умовах системної кризи.* Київ : Альтернативи, 1999. 303 с.
- Батенко Т. *Опозиційна особистість: друга половина ХХ ст. Політичний портрет Б. Гориня.* Львів, 1997. 305 с.
- Батенко Т. *«Я повстаю, отже, я існую». Політичний портрет Івана Геля.* Львів, 1999. 222 с.
- Державний архів Волинської області (далі – ДАВО). Ф. 1 (Волинський обком Компартії України). Оп. 17. Спр. 963.
- ДАВО. Ф. 1. Оп. 17. Спр. 967.
- ДАВО. Ф. 1. Оп. 17. Спр. 1020.
- ДАВО. Ф. 1. Оп. 17. Спр. 1026.
- ДАВО. Ф. 1. Оп. 25. Спр. 18.
- ДАВО. Ф. 1. Оп. 26. Спр. 28.
- ДАВО. Ф. 1. Оп. 26. Спр. 67.
- Кравцов Б. Гласність і правопорядок. *Радянська Волинь.* 1988. 21 серпня. С. 3.
- Кульчицький С. Партійно радянський апарат у системі влади. *Український історичний журнал.* 1994. № 6. С. 3–15.
- Кульчицький С. Знищення тоталітаризму – головний підсумок горбачовської перебудови. *Перебудова: задум і результати в Україні (до 10-річчя проголошення курсу на реформи)* : Матеріали науково-теоретичного семінару. Київ : Інститут історії України НАН України, 1996. С. 3–6.
- Муравський О. *Західні землі України: шлях до незалежності (1985–1991).* Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011. 268 с.
- Народна справа.* 1989. Грудень. С. 1.
- Сеник Л., Якимович Б. *Форпост незалежності (Львів у 1988 – 1996 рр.).* Львів : Друкарня отців Василян «Місіонер», 1996. 638 с.
- Чура В. Фестиваль «Червона рута» 1989 р. у візії чернівецького партапарату. *Наукові зошити історичного факультету Львівського університету.* 2017. Вип. 18. С. 25–30.

References

- Baran, V. (1992). *Ukraine pislia Stalina: narysy istorii 1953–1985 rr.* [Ukraine after Stalin: essays on the history of 1953–1985]. Lviv: Svoboda [in Ukrainian].
- Baran, V. & Danylenko, V. (1999). *Ukraine v umovakh systemnoi kryzy* [Ukraine in a systemic crisis]. Kyiv: Alternatyvy [in Ukrainian].
- Batenko, T. (1997). *Opozytsiina osobystist: druha polovyna XX st. Politychnyi portret B. Horynia* [Oppositional person: the second half of the XX century. Political portrait of B. Horyn]. Lviv [in Ukrainian].
- Batenko T. (1999). *«Ja povstaiiu, otzhe, ya isnuuu». Politychnyi portret Ivana Helia* [“I am rising, therefore, I exist.” Political portrait of Ivan Hel]. Lviv [in Ukrainian].
- Derzhavnyi arkhiv Volynskoi oblasti [Record office of the Volhynia area]. F. 1 (Volynskiyi

- obkom Kompartii Ukrainy), D. 17, C. 963 [in Ukrainian].
- DAVO [Record office of the Volhynia area]. F. 1, D. 17, C. 967 [in Ukrainian].
- DAVO [Record office of the Volhynia area]. F. 1, D. 17, C. 1020 [in Ukrainian].
- DAVO [Record office of the Volhynia area]. F. 1, D. 17, C. 1026 [in Ukrainian].
- DAVO [Record office of the Volhynia area]. F. 1, D. 25, C. 18 [in Ukrainian].
- DAVO [Record office of the Volhynia area]. F. 1, D. 26, C. 28. [in Ukrainian].
- DAVO [Record office of the Volhynia area]. F. 1, D. 26, C. 67 [in Ukrainian].
- Kravtsov, B. (1988). Hlasnist i pravoporiadok [Publicity and the rule of law]. *Radianska Volyn* [Soviet Volyn], August 21, 3 [in Ukrainian].
- Kulchytskyi, S. (1994) Partiino radianskyi aparat u systemi vlady [Party Soviet apparatus in the system of power]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal* [Ukrainian Historical Magazine], 6, 3–15 [in Ukrainian].
- Kulchytskyi, S. (1996). Znyshchennia totalitaryzmu – holovnyi pidsumok horbachovskoi perebudovy [Destruction of totalitarianism is the main result of the Gorbachev perestroika]. *Perebudova: zadum i rezultaty v Ukraini (do 10-richchia proholoshennia kursu na reformy)* [Perestroika: plan and results in Ukraine (up to the 10th anniversary of the proclamation of the reform course)]: Materialy naukovo-teoretychnoho seminaru [Materials of the scientific and theoretical seminar]. Kyiv: Instytut istorii Ukrainy Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy [Institute of History of Ukraine of the National Academy of Sciences of Ukraine], 3–6. [in Ukrainian].
- Muravskyi, O. (2011). *Zakhidni zemli Ukrainy: shliakh do nezalezhnosti (1985–1991)* [Western lands of Ukraine: the path to independence (1985–1991)]. Lviv: Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy [in Ukrainian].
- Narodna sprava* [People's Affair]. (1989). December, 1 [in Ukrainian].
- Senyk L., & Yakymovych B. (1996). *Forpost nezalezhnosti (Lviv u 1988 – 1996 rr.)* [Forpost of Independence (Lviv in 1988–1996)]. Lviv: Drukarnia ottsiv Vasylian “Misioner” [Vasilian Fathers Press Office “Missionary”] [in Ukrainian].
- Chura, V. (2017). Festyval «Chervona ruta» 1989 r. u vizii chernivetskoho partaparatu [Festival “Chervona ruta” 1989 in the vision of the Chernivtsi party apparatus]. *Naukovi zoshyty istorychnoho fakultetu Lvivskoho universytetu* [Proceedings of History Faculty of Lviv University], Issue. 18, 25–30 [in Ukrainian].

Наукове видання

ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 1

DANCE STUDIES

Collection of scientific papers

Issue 1

Відповідальний та
науковий редактор

А. М. Підлипська

Літературний редактор

К. А. Спрогіс

Редагування англomовних текстів

В. А. Діброва

Дизайн і технічне оформлення

А. Ю. Деменчук

Підписано до друку: 31.05.2018

Формат 70x108 1/16

Ум. др. арк. 7,5. Обл. др. арк. 7,8.

Наклад 100 примірників

Замовлення № 3393

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