

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

Науковий збірник

DANCE STUDIES

Scientific Collection

ВИПУСК 2
ISSUE 2

Засновано у 2018 р.
Founded in 2018 year

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКІМ
KYIV
KNUKIM PUBLISHING
2018

Танцювальні студії : наук. зб. Вип. 2 / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2018. – 96 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 № 25 від 10.12.2018).*

Редакційна колегія

Чепалов О., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна (*головний редактор*);

Підлипська А., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна (*заступник головного редактора*);

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

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

Кавец А., доктор філософії в галузі мистецтвознавства, професор, завідувач хореографічного відділення, Консерваторія ім. Дезидера Кардоша, Топольчани, Словаччина;

Бігус О., кандидат мистецтвознавства, доцент, декан факультету хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна;

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

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

Веселовська Г., доктор мистецтвознавства, професор, головний науковий співробітник Відділу методології мистецької критики, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ, Україна;

Сосіна В., кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри хореографії та мистецтвознавства, Львівський державний університет фізичної культури, Львів, Україна;

Плахотнюк О., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії, Львівський національний університет ім. І. Франка, Львів, Україна;

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

Белград Д., доктор філософії, доцент кафедри гуманітарних і культурних досліджень, Університет Південної Флориди, Тампа, США;

Юдова-Романова К., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сценічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна.

*За точність викладених фактів та коректність цитування
відповідальність несе автор.*

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

Київський національний університет культури і мистецтв, видавничо-редакційний відділ, тел.: (097)719-21-44; web: dancestudios.knukim.edu.ua

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

Танцевальные студии : науч. сб. Вып. 2 / М-во образования и науки Украины, М-во культуры Украины, Киев. нац. ун-т культуры и искусств. – Киев : Изд. центр КНУКиИ, 2018. – 96 с.

В сборнике освещаются актуальные вопросы теории, истории и практики отечественной и зарубежной хореографической культуры, а также междисциплинарные проблемы, касающиеся обозначенной сферы.

Издание рассчитано на научных работников, преподавателей, аспирантов, всех, кто стремится получить знания по хореографии теоретического и прикладного характера.

*Рекомендовано к печати Ученым советом
Киевского национального университета культуры и искусств
(протокол №25 от 10.12.2018).*

Редакционная коллегия

Чепалов А., доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина (*главный редактор*);

Пидлыпская А., кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина (*заместитель главного редактора*);

Леонова М., доктор философии в области искусствоведения, профессор кафедры классического танца Академии танца имени Алисии Алонсо, Университет короля Хуана Карлоса, Мадрид, Испания;

Гутковская С., кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой хореографии, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Беларусь;

Кавец А., доктор философии в области искусствоведения, профессор, заведующий хореографического отделения, Консерватория им. Дезидера Кардоша, Топольчаны, Словакия;

Бигус О., кандидат искусствоведения, доцент, декан факультета хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина;

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

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

Веселовская А., доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Отдела методологии художественной критики, Институт проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины, Киев, Украина;

Сосина В., кандидат педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой хореографии и искусствоведения, Львовский государственный университет физической культуры, Львов, Украина;

Плахотнюк А., кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии, Львовский национальный университет им. И. Франко, Львов, Украина;

Коваль П., доктор педагогических наук, профессор кафедры профессиональных методик и технологий начального образования, Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника, Ивано-Франковск, Украина;

Белград Д., доктор философии, доцент кафедры гуманитарных и культурных исследований, Университет Южной Флориды, Тампа, США;

Юдова-Романова Е., кандидат искусствоведения, доцент кафедры театрального искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина.

*За точность изложенных фактов и корректность цитирования
ответственность несет автор.*

Адрес редакционной коллегии: г. Киев, ул. Е. Коновальца, 36, к. 801а.
Киевский национальный университет культуры и искусств, издательско-редакционный отдел, тел. : (097)719-21-44; web: dancestudios.knukim.edu.ua

Свидетельство о государственной регистрации печатного средства массовой информации Серия КВ №23124-12964Р

Dance Studies : Scientific Collection. Issue 2 / Ministry of Education and Science of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv : KNUKiM Publishing, – 2018. – 96 p.

The collection covers the topical issues of the theory, history and practice of domestic and foreign choreographic culture, as well as interdisciplinary problems that are tangible to the identified sphere.

The publication is intended for scientists, teachers, post-graduate students, all who aspire to obtain theoretical and applied knowledge of choreography.

*Recommended for publication by the Academic Council
of the Kyiv National University of Culture and Arts
(protocol №25 of 10.12.2018)*

Editorial board

Chepalov O., Doctor of Arts (Grand Ph.D.), Professor, Head of the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine (*editor-in-chief*);

Pidlypska A., Candidate of Arts (Ph.D.), Associate Professor of the Department of Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine (*deputy editor-in-chief*);

Leonova M., (Ph.D.) of Arts, Professor of Classical Dance Department, University Institute of Dance Alicia Alonso University Rey Juan Carlos, Madrid, Spain;

Gutkovskaja S., Candidate of Philology (Ph.D.), Associate Professor, Head of the Chair of Choreography, Belarusian State University of Culture and Arts, Minsk, Belarus;

Kavec A., (Ph.D.) of Arts, Professor, Head of the Choreography Department, Conservatory Dezider Kardos, Topolcany, Slovakia;

Bihus O., Candidate of Arts (Ph.D.), Associate Professor, Dean of the Department of Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

Hutnyk I., Candidate of Pedagogical Sciences (Ph.D.), Associate Professor of the Department of Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

Boiko O., Candidate of Arts (Ph.D.), Associate Professor of the Department of Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

Veselovska H., Doctor of Arts (Grand Ph.D.) Professor, Chief Scientist of the Department of Methodology of Artistic Criticism, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine;

Sosina V., Candidate of Pedagogical Sciences (Ph.D.), Professor, Head of the Department of Choreography and Art Studies, Lviv State University of Physical Culture, Lviv, Ukraine;

Plakhotniuk O., Candidate of Arts (Ph.D.), Associate Professor of Choreography Department, Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, Ukraine;

Koval P., Doctor of Pedagogical Sciences (Grand Ph.D.), Professor of the Department of Professional Techniques and Technologies of Elementary Education, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine;

Belgrad D., Ph.D., Associate Professor in the Department of Humanities and Cultural Studies, University of South Florida, Tampa, USA;

Iudova-Romanova K., Candidate of Arts (Ph.D.), Associate Professor of the Department of Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine.

The author is responsible for the accuracy of the facts and the correctness of the quotation.

Editorial office address: Office 801a, Ye. Konovalets street, 36.

Kyiv National University of Culture and Arts, publishing and editing department,

tel.: (097)719-21-44; web: dancestudios.knukim.edu.ua

Certificate of state registration of printed mass media Series KB №23124-12964P

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

Чепалов О. Філософія танцю. Передовий досвід українських учених	10
Чурпіта Т. Педагогічна діяльність Миколи Трегубова	18
Плахотнюк О. Сторінки творчої біографії Едуарда Бутинця	27
Козинко Л. Шляхи становлення, розвитку та занепаду танцювального мистецтва скоморохів в Україні.....	35
Чілікіна Н. Емоції в структурі хореографічного тексту	45
Сісі Я. Міфопоетична символіка лотоса в хореографічній культурі Китаю.....	52

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОСТІ

Маншилін О. Міжнародні проекти за участю представників сучасного танцю України 2010–2017 років.....	62
Шабаліна О. Філософсько-дослідницька платформа С. Кравчинського та А. Годовської у створенні вистави «Батай і світанок нових днів»	69
Підлипська А. Балет Р. Поклітару «Лебедине озеро. Сучасна версія» у світлі критики	76

ТАНЦЮВАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

Сосіна В. Засоби гімнастики і акробатики у підготовці фахівців танцювального мистецтва.....	86
--	----

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ТАНЦА

Чепалов А. Философия танца. Передовой опыт украинских ученых.....	10
Чурпита Т. Педагогическая деятельность Николая Трегубова	18
Плахотнюк А. Страницы творческой биографии Эдуарда Бутынца	27
Козинко Л. Пути становления, развития и упадка танцевального искусства скоморохов в Украине.....	35
Чиликина Н. Эмоции в структуре хореографического текста	45
Сиси Я. Мифопоэтическая символика лотоса в хореографической культуре Китая	52

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОСТИ

Маншилин А. Международные проекты при участии представителей современного танца Украины 2010–2017 годов	62
Шабалина Е. Философско-исследовательская платформа С. Кравчинского и А. Годовской в создании спектакля «Батай и рассвет новых дней»	69
Пидлыпская А. Балет Р. Поклитару «Лебединое озеро. Современная версия» в освещении критики.....	76

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

Сосина В. Средства гимнастики и акробатики в подготовке специалистов танцевального искусства	86
---	----

CONTENTS

HISTORY AND THEORY OF DANCE

Chepalov O. Philosophy of dance. The best practices of ukrainian scientists.....	10
Churpita T. The pedagogical activity of Mykola Trehubov	18
Plakhotnyuk O. Pages of the creative biography of Eduard Butynets	27
Kozynko L. Ways of formation, development and decline of skomorokhs dance arte in Ukraine	35
Chilikina N. Emotions in the structure of the choreographic text	45
Xixi Y. Mythopoetic symbolic of lotus in choreographic culture of China.....	52

ACTUAL PROBLEMS OF CHOREOGRAPHIC ART OF OUR TIME

Manshyn O. International projects of ukrainian contemporary dance groups 2010–2017.....	62
Shabalina O. Philosophical and research platform of S. Kravchinski and A. Godovska in creating “Bataille and retention of new days”	69
Pidlypska A. Ballet by R. Poklitaru “Swan lake. Modern version” hrough the prism of critics.....	76

DANCE PEDAGOGY

Sosina V. Gymnastics and acrobatics means in the training of specialists of dancing art.....	86
---	----

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ТАНЦА

HISTORY AND THEORY OF DANCE





УДК 7.01:793.3

ФІЛОСОФІЯ ТАНЦЮ. ПЕРЕДОВИЙ ДОСВІД УКРАЇНСЬКИХ УЧЕНИХ

Чепалов Олександр Іванович,

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

доктор мистецтвознавства, професор,

Київський національний університет культури і мистецтв,

Київ, Україна,

chepalovst@gmail.com

Мета дослідження – визначити інноваційні аспекти філософського осмислення танцю в колективній монографії І. Печеранського та Д. Базели «Вступ до філософії танцю» у порівнянні з аналогічними дослідженнями зарубіжних науковців. **Методологія.** У дослідженні використано компаративний метод як апарат інтерпретації різних аспектів пізнання танцювального образу у зв'язку із способами існування того чи того хореографічного твору. Також використано історичний, культурологічний та мистецтвознавчий методи в характеристиках танцю як культурної універсалії, як соціокультурної тріади та способу естетичного самоствердження й самовдосконалення. **Наукова новизна.** Аналіз монографії І. Печеранського й Д. Базели, що вийшла в 2017 р., досі не проводився, хоча в ній містяться інноваційні та актуальні положення стосовно танцю як глибинного пласта духовного світу та невід'ємного елемента буття людини. **Висновки.** Цілковитим підтверджується авторська позиція, згідно з якою культурною тріадністю танцю є семіотика, мистецтво і спорт. Не викликає заперечень та додаткових обґрунтувань висновок авторів монографії про те, що танець у його ідеальних та соціокультурних проявах породжує практичну філософію, яка теоретично представлена на сторінках монографії. Нова робота українських учених – філософа та практика й теоретика хореографічного мистецтва – саме тому вигідно вирізняється від багатьох напрацювань зарубіжних науковців, що є не результатом суто філософських рефлексій, а продуктом аналітичних міркувань та обґрунтованих висновків на базі певних танцювальних традицій і створення конкретних хореографічних зразків.

Ключові слова: хореографічна культура; онтологія танцю; культурна тріадність танцю; танець як практична філософія.

ФИЛОСОФИЯ ТАНЦА. ПЕРЕДОВОЙ ОПЫТ УКРАИНСКИХ УЧЕНЫХ

Чепалов Александр Иванович,

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

Цель исследования – определить инновационные аспекты философского осмысления танца в коллективной монографии И. Печеранского и Д. Базелы «Вступление в философию танца» по сравнению с аналогичными исследованиями зарубежных ученых. **Методология.** В исследовании использован компаративный метод как аппарат интерпретации разных аспектов познания танцевального образа в связи со способами существования того или другого хореографического произведения. Также использованы исторический, культурологический и искусствоведческий методы в характеристиках танца как культурной универсалии, как социокультурной триады и способа эстетического самоутверждения и самосовершенствования. **Научная новизна.** Анализ монографии И. Печеранского и Д. Базелы, которая вышла в 2017 г., до сих пор не проводился, хотя в ней содержатся инновационные и актуальные положения относительно танца как глубинного пласта духовного мира и неотъемлемого элемента бытия человека. **Выводы.** Полностью подтверждается авторская позиция, согласно которой культурной триадностью танца являются семиотика, искусство и спорт. Не вызывает возражений и потребности в дополнительных обоснованиях вывод авторов монографии о том, что танец в его идеальных и социокультурных проявлениях порождает практическую философию, которая теоретически и представлена на страницах монографии. Новая работа двух украинских ученых – философа и практика (а также теоретика хореографического искусства) – именно поэтому выгодно отличается от многих наработок зарубежных ученых, что является не результатом сугубо философских рефлексий, а продуктом аналитических рассуждений и обоснованных выводов на базе определенных

PHILOSOPHY OF DANCE. THE BEST PRACTICES OF UKRAINIAN SCIENTISTS

Oleksandr Chepalov,

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

The purpose of the research is to identify the innovative aspects of philosophical dance understanding in the collective monograph by I. Pecheranskyi and D. Bazela «Introduction to the philosophy of dance» in comparison with similar studies of foreign scientists. **Methodology.** The study uses a comparative method as a device for interpreting various aspects of the dance image knowledge in connection with the ways of different choreographic works existence. Historical, culturological and art-study methods are used in the characteristics of dance as a cultural universals, as a socio-cultural triad and a way of aesthetic self-affirmation and self-improvement. **Scientific novelty.** An analysis of the newly created monograph by I. Peceransky and D. Basel, published in 2017, has not yet been held, although it contains innovative and relevant provisions on dance as a deep layer of the spiritual world and an inalienable element of human existence. **Conclusions.** It is fully confirmed by the author's position that the cultural triad of dance is semiotics, art and sport. There is no objection or need for additional substantiation to the authors conclusion of the monograph that the dance, in its ideal and socio-cultural manifestations, generates a practical philosophy that is theoretically presented on the pages of the monograph. The new work of Ukrainian scholars – a philosopher and practitioner as well as a theorist of choreographic art, therefore favorably differs from many of the foreign scholars achievements, which is not the result of purely philosophical reflections, but a product of analytical considerations and substantiated conclusions based on certain dance traditions and creation of specific choreographic patterns.



танцевальных традиций, а также создания конкретных хореографических образцов.

Ключевые слова: хореографическая культура; онтология танца; культурная триадность танца; танец как практическая философия.

Key words: choreographic culture; dance ontology; cultural triad of dance; dance as practical philosophy.

Актуальність теми дослідження. Навіть кількість українськомовних джерел (9 з 179) у списку використаної літератури авторів монографії І. Печеранського та Д. Базели переконливо свідчить про те, що українські філософи й дансологи досі приділяли недостатньо уваги таким фундаментальним світоглядним темам. До того ж наведені статті вітчизняних дослідників мають непряме відношення до обраної теми, а тільки варіюють навколишні змісти на підході до наукового освоєння мистецтва танцю. Тому актуальність звернення до філософської проблематики танцю є безумовною і потребує пильної уваги до розроблення її фундаментальних принципів та практичних аспектів застосування.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Найбільш суттєвими та фундаментальними роботами з означеної теми визнані в науковому середовищі стаття І. Герасимової «Філософське розуміння танцю» (Герасимова, 1998), надрукована в часописі «Питання філософії», та невелика за обсягом, але змістовна монографія О. Лугової «Філософія танцю» (Луговая, 2008). Сьогодні до цих досліджень можна додати дисертації російських філософів Н. Осинцевої «Танець в аспекті антропологічної онтології» (Осинцева, 2006), Л. Вичужанової «Мова хореографії: філософський аналіз» (2009), статтю білоруського науковця В. Єровенко «Математика балету» в естетичному складнику філософського осмислення танцю» (Єровенко, 2015) та фундаментальну працю В. Барсеґяна «Хореографія: методологічний посібник для широкого кола читачів» (Барсеґян, 2014), у якій розглянуто питання естетики, принцип дії діалектичної логіки, питання естетичного сприйняття та психології художньої творчості, а також формування родів, видів та жанрів мистецтва, проблеми мови мистецтва та механізмів форм мовної діяльності. Доктора філософії та антрополога І. Сироткіну останнім часом цікавлять не тільки традиційні питання історії танцю, а і його філософія та проблематика рухової культури, про що дослідниця розмірковує у своїх численних працях (Сироткіна, 2009).

З англomовних джерел певну зацікавленість викликають книга К. Лангера «Десять філософських лекцій із проблем мистецтва» (Langer, 1957) та монографія М. Шітс «Феноменологія танцю» (Sheets, 1966). Збірка з характерним запитанням «What is dance?» («Що таке танець?»), видана в США (Copeland, & Cohen, 1983), зібрала під обкладинкою відповіді теоретиків і практиків танцю різних часів. Нарешті свої неординарні думки з цієї проблематики висловила одна з піонерок модерного танцю в Європі М. Вігман у книзі «Мова танцю», що вийшла друком у перекладі з німецької ще за життя танцівниці й хореографа (Wigman, 1966). Крім М. Вігман та деяких авторів збірки «What is dance?», усі перелічені праці написані власне філософами, а не хореографами, тож подекуди в них спостерігаються цілком зрозумілі хиби або невідповідності в розумінні танцю як такого.

Мета дослідження – на прикладі наукової праці І. Печеранського та Д. Базели довести продуктивність новітніх тенденцій в опануванні філософськими засадами

хореографічного мистецтва та провести компаративний аналіз стосовно засобів висвітлення означеної теми попередніми дослідниками.

Виклад основного матеріалу. Стаття І. Герасимової «Філософське розуміння танцю» (1998) обмежена спробою виявити в танцювальних рухах те, що дає змогу «обговорювати особливі процеси свідомості, де можна побачити прояв особливих її аспектів, тих, що визначають специфіку когнітивної ситуації в ту чи іншу конкретно-історичну епоху» (с. 50). Авторка з певною недовірою ставиться до характерних для західних науковців 1980-х років монографій, які вона називає «такими, що претендують на формування особливої галузі досліджень – філософії танцю» (с. 50), при цьому виокремлюючи оригінальну книгу американського дослідника Френсіса Едварда Спершота «Від землі. Перші кроки до філософського розгляду танцю» (1988). Такий погляд заводить І. Герасимову в доволі віддалені часи зародження танцю, аби знайти там відповідь на питання про «співвіднесеність естетично висловленої тілесної динаміки з мисленням та свідомістю» (с. 50).

Видатний американський учений Ф. Спершотт піддає ретельному розгляду фундаментальні питання, що дотичні танцю з філософської точки зору і намагається зрозуміти, чому він відіграв невелику роль у традиційній філософії мистецтв. Ф. Спершотт враховує всі форми й аспекти танцю в мистецтві та житті, об'єднуючи їх у рамках однієї дискусії. Науковець наочно доводить, як розпізнати танець і не танець, демонструє різноманітність ознак, у яких танець може вважатися значимим, які риси є інноваційними в танцювальній естетиці й критиці. Водночас дослідник уносить важливий вклад у методологію філософії мистецтва та її практичні орієнтири: Ф. Спершотт з'ясовує відмінність між танцем і суміжними поняттями, такими, як фізична праця, спорт, ігри тощо й приходить до висновку, що танець більш глибоко пов'язаний з питаннями самопізнання, ніж інші мистецтва чи види інтелектуальної діяльності.

Балетмейстер і танцівниця М. Вігман свого часу стверджувала: «танець – жива мова, яка розповідає про людину, – це художнє послання, що поширюється над прозою реальності для того, щоб вести мову на вищому рівні в образах та алегоріях про найпотаємніші почуття людини та її потребу в спілкуванні. Танець прославляє наше живе тіло і його поетичну правду. Хореографію («розмова в русі») справедливо вважають специфічним видом поезії, що об'єднує тіло з мовою. Утім, саме тіло і є джерелом мови. Правда ж танцю науково не перевіряється, вона іншого складу, бо кожен самостійно визначає її для себе, як, зрештою, визначаємо й ми значення танцю» (Wigman, с. 99).

Слідом за М. Вігман дослідниця філософії танцю О. Лугова наголошує: «мова пластичного художнього висловлювання має логіку і змістовність, відмінну від вербальної мови. Аналіз продуктивного, творчого мислення хореографа доводить, що процес створення танцю з'являється як взаємодія двох зустрічних процесів. З одного боку, це трансформація позахореографічного стимулу в певні пластичні форми, а з іншого – оформлення первинних елементів танцю в значимі одиниці в зіткненні з цим змістом. У цьому одночасному конструюванні ідеальних значень та їх матеріальних носіїв і розвивається продуктивна діяльність системи хореографічного мислення» (Луговая, с. 67).

Розпочавши аналіз танцю з його «чистого», ідеального розуміння, О. Лугова продовжує його розглядом реального, утіленого в матеріалі буття танцю; третім, завершуючим ступенем дослідження цього феномену, вона називає соціальне буття танцю, тобто його вираження в соціально-історичній матерії. У своїх міркуваннях дослідниця звертається до переконань провідних зарубіжних дослідників,



один з яких – М. Шітс – писав: «Мислення в русі не є скупченням окремих жестів, що змінюють один одного, це охоплення усього руху в сьогоднішній. Цінність танцю в ньому самому, як естетичному вираженні тіла. Танцювальний твір постійно оновлюється. Танець починається і закінчується в живий час у миттєвому сприйнятті, жодного конкретного об'єкта не залишається: може існувати запис танцю, але не сам танець. Коли створюється певна просторово-часова структура танцю, то час і простір стають для його творців об'єктивними даними. Повторюючи (репетируючи) танець, автор намагається домогтися ідеального втілення задуманої ним просторово-часової структури, у якій для нього живе цей певний танець. Художник аналізує, пробує, змінює, уточнює, задається питаннями. Але поки танець не створений остаточно, він ще не існує; тобто ідея, уявні образи – ще не танець. Аналізуючи танець, хореограф намагається перевести його просторово-часові характеристики в рухи, але коли постановка танцю закінчена, жодної об'єктивності у його виконанні не залишається» (Sheets, с. 205).

«Танець розвиває свою власну логіку, свою власну “раціональну” цілісність на основі прихованого “тілесного логосу”, – додає О. Лугова. – Те, що виражається в танці, не може бути виражене жодним іншим способом: танець не потребує конкретизації своїх образів у їх понятійній інтерпретації. Зміст, значення, сенс танцю завжди стосується вищих сутностей, він вносить метафізичне у фізичне, трансцендентне – у досвід життя. Танець відбиває не предметний світ, а суть життя, він сам – готова метафора життя. Танець може мати естетичну цінність, навіть коли виконується для себе, але мистецтвом можна вважати лише танець, звернений до інших людей. Світ танцю має набути соціального виміру; поле інтерсуб'єктивності пов'язує тіло і свідомість танцюючого із глядачем. Танець ґрунтується на загальній людській здатності розширювати свої межі через самовираження, виходити із себе й бути зрозумілим іншими. Рух сам по собі є засобом передавання естетичного й емоційного досвіду від однієї людини до свідомості іншої» (Луговая, с. 106).

Там, де роздуми філософів наражаються на небезпеку бути схоластичними, вступає в діалог хореограф.

«Хореограф та філософ потрібні один одному, стверджують у вступі до монографії І. Печеранський та Д. Базела (2017). Хореограф відкриває перед філософом новий простір для його самореалізації, в межах якого той матиме змогу виявити додатковий методологічний та практичний потенціал власного бачення; натомість філософ дбає про перспективу онтологічного та естетичного “самоздобуття” людиною власної суб'єктності у танці, її повернення до самої себе. Хореограф на емоційно-практичному рівні виявляє прагнення розкрити в пластичних рухах свого тіла ідеальні вищі змісти, які філософ конвертує в той простір практичної та естетичної свободи, що притаманний лише танцю. Хореограф рухається, а філософ «прочитує» в його рухах особливий тип мислення, що його можна назвати ритмочуттєвим і кінестезичним, тобто “мисленням у русі”. Філософ розмірковує про танець, продукуючи певне знання; натомість хореограф, беручи до уваги останнє, розширює свій практичний етос, сприяє вдосконаленню танцювальної техніки та розвитку хореографічного мистецтва» (Печеранський, & Базела, 2017, с. 4-5).

Така дослідницька програма приводить авторів монографії до плідної співпраці, а звернення до феноменологічного (зокрема, в онтологічному ракурсі) аналізу, антропологічних і культурологічних (у поєднанні з культурософськими) практик розкривають гносеологічний та естетичний потенціал танцю.

Щоправда, у світі хореографічного мистецтва чимало прикладів, коли не хореограф та філософ працюють поряд, а сам постановник танцювального видовища суміщає ці дві іпостасі, тобто є хореографом-філософом, що не потребує світоглядної «підказки». Серед таких унікальних постатей у ХХ ст. можна назвати М. Фокіна, Р. Лабана, М. Грем, М. Вігман, С. Лифаря, М. Бежара, П. Бауш та чимало інших видатних митців, що залишили нам у спадщину, крім видатних творів, свої роздуми про ціннісний зміст танцю – явища мистецтва та водночас результату філософської рефлексії щодо змісту буття та питань самопізнання людини.

Найбільш оригінальним та інноваційним засобом підтвердження цих фундаментальних світоглядних думок є запропонована І. Печеранським і Д. Базелою схема, що наочно ілюструє рівні буття танцю, тотожні нашому часопростору. Виконана в стилі актуальної наразі інфографіки, схема нагадує за формою пиріг, коли «три рівні буття накладаються один на одного, створюючи цілісну процесуальність в танці. ФОБ – це перший і найнижчий рівень фізіологічно-органічного буття танцю, на якому тіло існує як об'єктна даність, що функціонує в межах фізичного просторово-часового континууму; на цьому рівні спостерігається не танець, а лише готовність (потяг) до танцю, що імпліцитно міститься в структурі об'єктивного тіла. ЖФБ живе та феноменальне буття танцю, в межах якого під впливом соціокультурних факторів прокидається тілесність, що є носієм основних онтологічних атрибутів танцю, а також ритмічно-пластичної структури, що знаходиться в основі «танцюючого тіла. ЕІБ – естетично-інтенціональне буття танцю, яке існує поза межами фізичного хронотопу, володіє власним простором і часом та проявляється в художній образності, котра символізує творення нової ідеальної дійсності, що розкриває глибинний зв'язок людини зі світом і Всесвітом» (Печеранський, & Базела, 2017, с. 31). Автори пролегоменів до практичної філософії танцю мають рацію, коли розглядають танець як «метафору життя», а також як «засіб пізнання та самопізнання». Саме це переконує їх «рухатися вперед у спробі філософського аналізу танцю в різних аспектах – антропологічних, гносеологічних, естетичних та ін.» (с. 33).

Такою ж наочною та логічно підкріпленою за допомогою інфографіки є теза І. Печеранського та Д. Базели про культурну тріадність танцю. Автори доводять, що тілесний досвід «утілюється у щонайменше трьох культурних станах: знаково-комунікативній реальності, витворі мистецтва та спортивному видовищі» (с. 89). Виходячи зі специфіки хореографічного тексту, що становить певну цілісність, тут насамперед враховуються елементи-образи, втілені в танцювальних знаках.

Міркуючи над цією ідеєю, автори монографії дійшли поступового розуміння загального контексту формування мови хореографії. Вони наводять дуже цікавий спектральний ряд різновидів танцю у зв'язку з його семіотичним аспектом, а також пропонують власний погляд на специфіку спортивного танцю та, зокрема, зразки бальної хореографії. Вельми переконливим сприймається висновок І. Печеранського та Д. Базели: «танець у соціокультурному плані є тим об'єднуючим принципом і живою енергією, що наповнює кожен прояв буття живильним становленням, що поєднує антитезу душі і тіла, фізичного і прекрасного, спорту й мистецтва, реалізуючи на власному прикладі діалектичний синтез особистості та її виражального потенціалу, повним і найтоншим проявом якого постає феномен естетичного» (с. 99-100).

Наукова новизна. Аналіз монографії І. Печеранського та Д. Базели, що вийшла друком у 2017 р., досі не проводився, хоча в ній містяться інноваційні та



актуальні положення щодо танцю як глибинного пласта духовного світу та невід'ємного елемента буття людини.

Висновки. Цілком підтверджується позиція авторів монографії, згідно з якою культурною тріадністю танцю є семіотика, мистецтво і спорт. Не викликає заперечень та додаткових обґрунтувань висновок І. Печеранського і Д. Базели про те, що танець у його ідеальних та соціокультурних проявах породжує практичну філософію, яка представлена на сторінках монографії. Нова робота українських дослідників – філософа та практика (і водночас теоретика) хореографічного мистецтва – вирізняється своєю прогресивністю від багатьох напрацювань зарубіжних учених, тому що є не результатом суто філософських рефлексій, а продуктом аналітичних міркувань та обґрунтованих висновків на базі певних танцювальних традицій і створення конкретних хореографічних зразків. У цьому аспекті марно здається пересторога І. Печеранського та Д. Базели, які пишуть у завершальній частині роботи, що не чекають від «касти філософів дискурсивно-процедурної легітимізації чи «благословення» дослідити танець методами філософського аналізу» (Печеранський, & Базела, 2017, с. 109). Право на пошук філософських підвалин хореографічного мистецтва вже давно та міцно «легітимізовано» в усьому світі (у т. ч. в світовому науковому товаристві). Тому пролегомени до практичної філософії танцю І. Печеранського та Д. Базели є своєчасним внеском до нових навчальних та наукових стратегій у галузі хореографічного мистецтва.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Баландина, Н.В. (2010). Феномен танца как объект философской рефлексии: ключевые проблемы и основные вопросы. *Культура народов Причерноморья*, 196 (1), 28-31.
- Барсегян, В.Н. (2014). Методологические основы хореографии. В *Хореография* (Кн. 1). Москва: Статут.
- Вычужанова, Л.К. (2009). *Язык хореографии: философский анализ*. (Автореферат диссертации кандидата философских наук). Башкирский государственный университет, Уфа.
- Герасимова, И.А. (1998). Философское понимание танца. *Вопросы философии*, 4, 50-63.
- Еровенко, В. (2015). «Математика балета» в эстетической составляющей философского осмысления танца. *Российский гуманитарный журнал*, 4 (4), 269-281.
- Луговая, Е.К. (2008). *Философия танца*. Санкт-Петербург: Лань.
- Осинцева, Н.В. (2006). *Танец в аспекте антропологической онтологии*. (Автореферат диссертации кандидата философских наук). Тюменский государственный институт культуры, Тюмень.
- Печеранський, І.П., & Базела Д.Д. (2017). *Вступ до філософії танцю* [Монографія]. Київ: Видавничий центр КНУКіМ.
- Сироткина, И.Е. (2009). Танец как практическая философия: категории «естественное» и «искусственное» в танце. В *Антропологический подход в изучении драматургии и зрелищных искусств*, Российско-французская конференция. Взято из <http://nrgu-mis.ru/articles/150>.
- Copeland, R. & Cohen, M. (Eds.). (1983). *What is Dance?: Readings in theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Langer, K.S. (1957). *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner.
- Sheets-Johnstone, M. (1966). *The phenomenology of dance*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Sparshott, F.E. (1988). *Off the ground. First step to a philosophical consideration of the dance*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Wigman, M. (1966). *The language of Dance*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

REFERENCES

- Balandina, N.V. (2010). Fenomen tantsa kak ob'ekt filosofskoy refleksii: klyuchevyye problemy i osnovnyye voprosy [The phenomenon of dance as an object of philosophical reflection: key problems and major issues]. *Kultura narodov Prichernomorya*, 196 (1), 28-31 [in Russian].
- Barsegyan, V.N. (2014). Metodologicheskie osnovy horeografii [Methodological foundations of choreography]. In *Horeografiya* [Choreography] (Pt. 1). Moscow: Statut [in Russian].
- Copeland, R. & Cohen, M. (Eds.). (1983). *What is Dance?: Readings in theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press [in English].
- Erovenko, V. (2015). "Matematika baleta" v esteticheskoy sostavlyayushey filosofskogo osmysleniya tantsa [The language of choreography: philosophical analysis "Mathematics of ballet" in the aesthetic component of the philosophical understanding of dance]. *Rossiyskiy gumanitarnyy zhurnal*, 4 (4), 269-281 [in Russian].
- Gerasimova, I.A. (1998). Filosofskoe ponimanie tantsa [Philosophical understanding of dance]. *Voprosy filosofii*, 4, 50-63 [in Russian].
- Langer, K.S. (1957). *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Scribner [in English].
- Lugovaya, E.K. (2008). *Filosofiya tantsa* [Dance philosophy]. St. Petersburg: Lan [in Russian].
- Osintseva, N.V. (2006). *Tanets v aspekte antropologicheskoy ontologii* [Dance in the aspect of anthropological ontology]. (Extended abstract of candidate's thesis). Tyumen State Institute of Culture, Tyumen [in Russian].
- Pecheranskyi, I.P., & Bazela D.D. (2017). *Vstup do filosofii tantsiu* [Introduction to the Philosophy of Dance] [Monograph]. Kyiv: KNUKiM Publishing [in Ukrainian].
- Sheets-Johnstone, M. (1966). *The phenomenology of dance*. Madison, WI: University of Wisconsin Press [in English].
- Sirotkina, I.E. (2009). Tanets kak prakticheskaya filosofiya: kategorii "estestvennoe" i "iskusstvennoe" v tantse [Dance as a practical philosophy: the categories "natural" and "artificial" in the dance]. In *Antropologicheskyy podhod v izuchenii dramaturgii i zrelischnykh iskusstv* [Anthropological approach to the study of drama and entertainment arts], Russian-French Conference. Retrieved from <http://nrgumis.ru/articles/150> [in Russian].
- Sparshott, F.E. (1988). *Off the ground. First step to a philosophical consideration of the dance*. Princeton, NJ: Princeton University Press [in English].
- Vyichuzhanova, L.K. (2009). *Yazyk horeografii: filosofskiy analiz* [Choreography Language: Philosophical Analysis]. (Extended abstract of candidate's thesis). Bashkir state university, Ufa [in Russian].
- Wigman, M. (1966). *The language of Dance*. Middletown, CT: Wesleyan University Press [in English].



УДК 792.82:7.071.4

ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИКОЛИ ТРЕГУБОВА

Чурпіта Тетяна Миколаївна,

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

кандидат педагогічних наук, доцент,

Київський національний університет культури і мистецтв,

Київ, Україна,

nikolaschurpita@gmail.com

Мета статті – проаналізувати педагогічну діяльність М. Трегубова на основі архівних документів, періодичних видань, спогадів його колег і студентів. **Методологія.** Готуючи статтю, автор застосував історичні, аналітичні підходи та використав методи «включеного спостереження» для подання та узагальнення власних даних, зокрема інтерв'ю. **Наукова новизна.** У статті вперше зроблено спробу проаналізувати діяльність М. Трегубова як педагога. Значну увагу приділено педагогічним поглядам майстра, що були відображені в методичних рекомендаціях до дисципліни «Мистецтво балетмейстера», та його викладацькій роботі в Київському державному інституті культури (1971–1994). **Висновки.** Виховавши цілу плеяду артистів балету, М. Трегубов узагальнив і розвинув накопичений десятиліттями практичний досвід під час роботи на кафедрі хореографії Київського державного інституту культури ім. О. Є. Корнійчука. Свої педагогічні роздуми він сформулював у навчальній програмі до дисципліни «Мистецтво балетмейстера». М. Трегубов наголошував на тому, що розвиток балетмейстерських здібностей студентів неможливий без самоконтролю, самодисципліни, самоосвіти й самоаналізу. Завдяки цьому хореограф мав перейти від репродуктивної (споживацької) діяльності до продуктивної (творчої). У процесі навчання педагог відводив важливу роль синтезу класичного танцю, фольклору та звичайних людських жестів, а одним із головних методів, яким повинен оволодіти майбутній хореограф, він називав узагальнення. М. Трегубов неодноразово розповідав учням, що в танці має бути присутнє і матеріальне (набір рухів), і духовне (зміст, яким насичується рух, та образ), а хореографічний і психологічний аспекти перебувають у діалектичній взаємодії. Однією з важливих професійних якостей майбутнього балетмейстера М. Трегубов вважав здатність відчувати й розуміти музику.

Ключові слова: Микола Трегубов; балетмейстер; педагог; педагогічна діяльність.

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НИКОЛАЯ ТРЕГУБОВА

Чурпіта Татьяна Николаевна,

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

кандидат педагогических наук, доцент,

Киевский национальный университет

культуры и искусств,

Киев, Украина,

nikolaschurpita@gmail.com

THE PEDAGOGICAL ACTIVITY OF MYKOLA TREHUBOV

Tetiana Churpita,

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

Ph.D., Associate Professor,

Kyiv National University

of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine,

nikolaschurpita@gmail.com

Цель статьи – проанализировать педагогическую деятельность М. Трегубова на основе архивных документов, периодических изданий, воспоминаний его коллег и студентов. **Методология.** Готовя статью,

The main objective of the study is to analyze the pedagogical activity of Mykola Trehubov on the basis of archival documents, periodicals, memories of his colleagues and students. **Methodology.** Preparing the arti-

автор применил исторические, аналитические подходы и использовал методы «включенного наблюдения» для подачи и обобщения собственных данных, в частности интервью. **Научная новизна.** В статье впервые сделана попытка проанализировать деятельность М. Трегубова как педагога. Значительное внимание уделено педагогическим взглядам мастера, которые были отражены в методических рекомендациях к дисциплине «Искусство балетмейстера», и его преподавательской работе в Киевском государственном институте культуры (1971–1994). **Выводы.** Воспитав целую плеяду артистов балета, М. Трегубов обобщил и развил накопленный десятилетиями практический опыт во время работы на кафедре хореографии Киевского государственного института культуры им. А. Е. Корнейчука. Свои педагогические размышления он сформулировал в учебной программе к дисциплине «Искусство балетмейстера». М. Трегубов подчеркивал, что развитие балетмейстерских способностей студентов невозможно без самоконтроля, самодисциплины, самообразования и самоанализа. Благодаря этому хореограф должен был перейти от репродуктивной (потребительской) деятельности к продуктивной (творческой). В процессе обучения педагог отводил важную роль синтезу классического танца, фольклора и обычных человеческих жестов, а одним из главных методов, которым должен овладеть будущий хореограф, он называл обобщение. М. Трегубов неоднократно рассказывал ученикам, что в танце должно присутствовать и материальное (набор движений), и духовное (содержание, которым насыщается движение, и образ), а хореографический и психологический аспекты находятся в диалектическом взаимодействии. Одним из важных профессиональных качеств будущего балетмейстера М. Трегубов считал способность чувствовать и понимать музыку.

Ключевые слова: Николай Трегубов; балетмейстер; педагог; педагогическая деятельность.

cle, the author applied historical, analytical approaches and used the methods of “included observation” to submit and summarize his own data, in particular, an interview. **Scientific novelty.** The article, for the first time, attempts to analyze the activities of Mykola Trehubov as a pedagogue. Considerable attention is paid to the pedagogical views of the master, which were reflected in the guidelines for the discipline “The art of the choreographer”, and his teaching work at the Kyiv State Institute of Culture (1971–1994). **Conclusions.** Having educated a whole galaxy of ballet dancers, Mykola Trehubov summarized and developed his practical experience accumulated over the decades while working at the Department of Choreography of the Kyiv State Institute of Culture named after Oleksandr Korneychuk. He formulated his pedagogical reflections in the guidelines for the discipline “The art of the choreographer”. Mykola Trehubov emphasized that the development of students’ choreography abilities is impossible without self-control, self-discipline, self-education and self-analysis. Due to this, the choreographer had to move from reproductive (consumer) activity to productive (creative). In the process of education, the pedagogue gave a significant role to the synthesis of classical dance, folklore and ordinary human gestures, and he called generalization as one of the main methods that the future choreographer should master. Mykola Trehubov repeatedly told the students that both the material (a set of movements) and the spiritual (the content which saturated the movement and the image) must be present in a dance because the choreographic and psychological aspects are in dialectical interaction. Mykola Trehubov considered the ability to feel and understand music as one of the key competencies for the future choreographer.

Key words: Mykola Trehubov; ballet master; pedagogue; pedagogical activity.



Актуальність теми дослідження. У формування вітчизняної виконавської, балетмейстерської та педагогічної школи значний внесок зробив Микола Іванович Трегубов (1912–1997). За час своєї сценічної практики він виховав цілу плеяду висококласних танцівників, які склали гордість і славу українського балетного театру (у Львівському театрі – народна артистка УРСР Н. Слободян, заслужені артисти УРСР О. Сталінський, М. Мономахов, В. Ільїнська, О. Поспелов, в Одеському театрі – народна артистка УРСР І. Михайличенко, заслужені артисти УРСР Е. Караваєва, В. Каверзін, С. Вальтер (Особові атестаційні справи, арк. 120).

За досягнення в розвитку театрального та музичного мистецтва М. Трегубова було відзначено Грамотою Президії Верховної Ради Української РСР (1954), йому було присвоєно звання заслуженого артиста Української РСР (1956), заслуженого діяча мистецтв Української РСР (1964), нагороджено орденом Трудового Червоного Прапора (1960) (Особові атестаційні справи, арк. 118).

Сьогодні балетмейстерський і виконавський доробок М. Трегубова все частіше привертає увагу науковців, але досліджень педагогічної діяльності майстра ще не було проведено. На нашу думку, нестардатні роздуми М. Трегубова стосовно вдосконалення й розвитку балетмейстерської підготовки майбутніх фахівців у вищих мистецьких навчальних закладах викликають зацікавленість і потребують глибокого аналізу, особливо в контексті сучасних реформ в українській освіті.

Аналіз останніх досліджень. Останнім часом з'являються поодинокі матеріали, у яких досліджується мистецька спадщина М. Трегубова. Зокрема, на основі фахових універсальних видань творчу концепцію майстра розглядає Н. Захарчук (2013). Коротку інформацію про хореографа вміщено в навчальному посібнику «Мистецтво балетмейстера» за редакцією А. Рехвіашвілі та О. Білаш (2017). Незважаючи на те, що книгу адресовано студентам вищих навчальних закладів, інформація про М. Трегубова хибує деякими неточностями. По-перше, в матеріалах роботи знову порушується хронологія подій, повторюються застарілі відомості про життя й творчість митця. Так, на сторінці 131 вказано, що в 1950 р. хореограф здійснив постановку балету «Лауренсія» О. Крейна, але цей факт не відповідає дійсності. М. Трегубов фізично не міг це зробити, оскільки тільки 18 квітня 1950 р. влаштувався на роботу до Львівського театру опери і балету (до цього часу він 4 роки відбував покарання у виправному таборі системи ГУ-ЛАГ). Прем'єра ж вистави, як зауважує А. Терещенко, відбулася 16 березня 1950 р. У 1950 р. балет ішов за редакцією К. Васиної та М. Мономахова (Смоктій) (Терещенко, 1989, с. 203). У редакції М. Трегубова «Лауренсія» була здійснена тільки в 1952 р. в Одеському театрі опери і балету (Балет, 1981, с. 382) По-друге, автори посібника недооцінили виконавський доробок М. Трегубова, що налічує 22 партії, назвавши тільки три з них, причому допустивши ще одну помилку. У посібнику зазначено, що хореограф: «За час роботи артистом балету виконував ролі: Андрія (з балету «Катерина»), Степана (з «Лілеї»), Андре (з «Фадетти»), Базіля та ін.» (Рехвіашвілі, & Білаш, 2017, с. 131). Варто наголосити, що в балеті «Катерина» дійовою особою є Володимир, а не Андрій, а Базіль – головний герой у балеті «Дон-Кіхот».

Мета статті – проаналізувати педагогічну діяльність М. Трегубова на основі архівних документів, періодичних видань, спогадів його колег і студентів.

Виклад основного матеріалу. Після завершення роботи в Одеському театрі опери і балету (наказ Міністерства культури № 313 від 20.03.1970 р.), де М. Трегубов упродовж 12 років перебував на посаді головного балетмейстера, він ще півтора роки працював у різних мистецьких установах Одеси. Так, він обіймав посаду

директора хореографічної школи при Одеському обласному відділенні музично-хорового товариства УРСР, за сумісництвом працював старшим методистом в Обласному домі художньої самодіяльності профспілок ім. Лесі Українки, позаштатним (методистом) балетмейстером-постановником народних танців в Обласному Будинку народної творчості (3.05.1971–27.08.1971) (Трегубов Микола Іванович, арк. 12).

Після звільнення з посади за власним бажанням М. Трегубов приїхав до Києва і з 1 вересня 1971 р. розпочав викладацьку діяльність у Київському державному інституті культури ім. О. Є. Корнійчука на посаді старшого викладача. Завідувач кафедри хореографії, професор К. Василенко запропонував М. Трегубову вести одну з найбільш складних дисциплін – «Мистецтво балетмейстера».

Як зазначає у своїй книзі «Сочинение танца» народний артист СРСР, професор Р. Захаров, «...викладати цю дисципліну має право педагог, який має за своїми плечима великий досвід творчої роботи. Передавати свій досвід може лише той, хто його накопичив, кому є що розповісти своїм учням, хто має підстави будувати заняття на конкретних прикладах творчої і постановочної роботи» (Захаров, 1983, с. 3).

У М. Трегубова такої практики було достатньо. Він віддав близько сорока років балетному театру. За плечима майстра була академічна хореографічна освіта, яку він здобув у славетному навчальному закладі – Ленінградському хореографічному технікумі, у кращих педагогів класичного танцю (В. Семьонов, В. Пономарьов). До його надбань варто віднести не тільки 22 балетні партії у виконавському доробку. М. Трегубов мав значний балетмейстерський досвід, що формувався на прикладах творчості М. Лавровського, Р. Захарова, А. Ваганової, В. Чабукіані, В. Вайнонена, Г. Березової і налічував понад 52 балетні вистави й хореографічні композиції, що прикрашали репертуар театрів опери й балету колишнього СРСР. Серед них були вистави на музику сучасних українських композиторів, балети класичної спадщини, постановки на сучасну тематику, тематичні шоу, концертні програми й ін. У своєму останньому інтерв'ю народна артистка УРСР Н. Слободян згадувала М. Трегубова як видатного балетмейстера-постановника (Ліщенко, 2013). Відзначився майстер і як вдалий лібретист.

М. Трегубов був чудовим педагогом-репетитором, про що неодноразово писала преса ще під час Другої світової війни. Наприклад, газета «Львівські вісті» за 1944 р. охарактеризувала репетиційний процес, під час якого М. Трегубов стежив за кожним рухом танцюристів, сам показував і відтворював сценічні па, готуючи до вечірнього виступу своїх вихованців (Відвідини у Терпсихори, 1944).

Можна з упевненістю стверджувати, що своїми професійними знаннями, здобутими в наполегливій праці на ниві балетного мистецтва, безцінним виконавським, балетмейстерським і педагогічним досвідом М. Трегубов був готовий поділитися зі студентами.

Вивчаючи практику своїх колег із дисципліни «Мистецтво балетмейстера», М. Трегубов дійшов висновку, що предмет потребує глибокого переосмислення й доопрацювання. Тому головним завданням викладача була підготовка нової навчальної програми, методичних рекомендацій, що мали б допомогли майбутнім фахівцям оволодіти широким спектром необхідних балетмейстерові компетенцій.

Хореограф сформулював 32 теми на весь термін навчання (чотири роки), до кожної з них розробив чотири підтеми, вивчення яких розписав помісячно. Використанню фольклору в балетному мистецтві автор присвятив 14 підтем



у методичних рекомендаціях (Трегубов, 1987, с. 8-15); при цьому М. Трегубов щедро ділився своїм багатим сценічним досвідом на лекціях.

Педагог розповідав, як під час постановки балету «Хустка Довбуша» на музику А. Кос-Анатольського (Львів, 1951) створював масові сцени, а зображаючи позитивних героїв, базувався на особливостях гуцульського фольклору; як у процесі постановки балету «Алі-Батир» на музику татарського композитора Ф. Яруліна поєднав класичну хореографію з елементами народної танцювальної техніки. Щоб засвоїти татарський національний стиль, опанувати самобутній малюнок східного танцю, специфічні рухи та пози, особливо пластику рук, М. Трегубов відправився в Казань, де зібрав етнографічні матеріали, дослідив обряди та звичаї татарського народу.

Згадуючи роботу над балетом «Пер-Гюнт» Е. Гріга, майстер розповідав про картину гірського царства, у якій звучить популярний твір відомого композитора «Похід гномів», норвежські народні казки, природу півночі, малював образи маленьких стрибунців-карликів.

Такі танці, як «Коломийка», «Аркан», «Решето», що стали окрасою балету «Хустка Довбуша», дівочі хороводи з балету «Алі-батир», танці семи красунь – індійської, китайської, слов'янської, магрибської, візантійської, іранської та хорезмської з балету «Сім красунь», М. Трегубов вивчав зі студентами як приклади роботи з фольклорним матеріалом.

У своїх методичних рекомендаціях М. Трегубов приділяв значну увагу самостійній роботі, в основній якій були самоконтроль, самодисципліна, самостійне (чи під керівництвом педагога) оволодіння творчим процесом. На думку викладача, з оволодінням вищенаведеними навичками практичні дії студента поступово набувають необхідного професіоналізму, паралельно розвивається здібність до самостійної реалізації творчого задуму в танцювально усвідомлених діях. До того ж митець, який постійно займається самоосвітою й самоаналізом, уміє переглянути раніше набуті навички, вирізнити плідні тенденції від помилкових і шкідливих; він сам раціоналізує у свідомості хореографічні правила, критично оцінює вже створене і вносить необхідні корективи.

За Трегубовим, самостійна робота – це не стільки альтернатива аудиторному навчанню, скільки творча діяльність, що дає змогу студентові, майбутньому хореографові, «переходити від репродуктивної творчості до продуктивної» (Трегубов, 1987, с. 1), тобто від повторення та відтворення завчених комбінацій, рухів, варіацій до створення якісно нового продукту. Майстер націлював студентів на серйозну роботу та усвідомлене ставлення до виконавства й балетмейстерства, що стає результатом постійного самоаналізу і творчої рефлексії.

Вивчення проблемного матеріалу для побудови танцювального твору студент починав разом із викладачем. Поради останнього стосувалися закономірностей, правил, пояснювально-ілюстративної демонстрації прийомів, гармонійного розвитку композиційних побудов і вигаданих студентом танцювальних засобів. Потім М. Трегубов вислуховував думки учня й оцінював його самостійні концепції. Під час вирішення наступної змістової проблеми – створення сюжету, лексики танцю і всіх виразних засобів – студент діяв абсолютно самостійно.

М. Трегубов вважав, що його учням, насамперед, слід з'ясувати, що мистецтво танцю необхідно створювати у двох творчих системах. Першою, на його думку, володіє більшість балетмейстерів. Її можна назвати споживацькою, оскільки хореограф вивчає певну сукупність уже наявних танцювальних рухів і складає з них будь-який за формою-змістом твір.

Друга система – творча. На основі сюжету балетмейстер не підбирає, а створює виразні засоби танцю; він використовує фольклорні рухи як фундамент образу, вводить у національні форми вільну пластику, взяту із життя, і діалектично узгоджує їх (Трегубов, 1987, с. 3-4).

Як відомо, у своїй балетмейстерській діяльності хореограф прагнув максимально виявити своєрідність національної специфіки твору, зробити спектакль реалістичним, справді народним. Наприклад, у процесі постановки балету «Сім красунь» на музику К. Кара-Караєва авторам (М. Трегубов, А. Арбіт, Ф. Нірод) «вдалося створити цікавий спектакль, у якому класична хореографія поєднувалася з умовно-східними танцями. Екзотичне оформлення, вигадливі казково-красиві костюми, великі дивертисментні сцени, в яких брав участь весь кордебалет, надали йому пишності й барвистості» (Терещенко, 1989, с. 46).

М. Трегубов наголошував, що одним із головних методів, яким повинен оволодіти майбутній хореограф, є узагальнення. Поєднуючи класичний танець, звичайні людські жести, пози, міміку, завдяки цьому методу балетмейстер створює осмислювальні зразки з огляду на формулу: аналіз – абстрагування – конкретизація – синтез.

У цьому контексті на практичних заняттях М. Трегубов часто згадував історію про те, як створювався образ Крота з балету «Дюймовочка» на музику композитора Ю. Русінова. «Я ніяк не міг підібрати відповідні образу рухи. То один спробую, то інший і все не те. Тоді один з артистів, який у цей час просто сидів на підлозі і відпочивав, раптом зробив перекид, потім додав якусь позу, потім жест і завмер. Мені так сподобалося це, що я попросив його повторити. Ми ще додали кілька штрихів і отримали те, що шукали. Так, разом із артистом, імпровізуючи, немов граючись, крок за кроком народжувався хореографічний образ Крота, з конкретними рисами характеру, ознаками, зі своєю життєвою історією» (Цветкова, 2014).

Серед важливих професійних якостей майбутнього балетмейстера М. Трегубов вважав здатність відчувати й розуміти музику, самостійно аналізувати інтонаційну, темпо-ритмічну будову твору і знаходити в ньому образне хореографічне виявлення, адекватне його змісту, формі і стилю.

На заняттях хореограф неодноразово наголошував, що ніхто не зможе дати студенту вичерпних порад-рекомендацій із мистецтва балетмейстера. Творчого прозріння із проблемних питань композиції студент повинен досягати тільки наполегливим самостійним пошуком.

М. Трегубов вважав, що балетмейстер повинен розуміти діалектичну взаємодію хореографічної, а також психологічної дії, якій педагог приділяє значну увагу. Наскрізною лінією в його методичних рекомендаціях проходить теза, що справжній балетмейстер уже не залежить від готових танцювальних прийомів. Навпаки, керуючися відчуттями, він надихається світом своїх переживань, життєвим досвідом та фольклорними зразками, що дає змогу хореографу бути творцем, а не черговою реплікою. Відповідно до вищенаведеного, «майбутньому балетмейстерові необхідно вдосконалювати свій творчий процес і по лінії хореографії, і по лінії психіки» (Трегубов, 1987, с. 5), адже душевний стан вінчає його професійні знання.

М. Трегубов широко ділився своїм багатим практичним досвідом, спостереженнями. Так, він згадував, як під час вистави «Бахчисарайський фонтан» (Р. Захарова-Б. Асаф'єва), де головну партію Марії виконувала Г. Уланова, технічні служби погано закріпили колону, на яку під час «загибелі» спиралася танцівниця. Декорація хиталася й ледве не впала на балерину. Артистка не подала вигляду



й достойно закінчила трагічну сцену, яка в майбутньому увійшла в історію балету як одна з кращих (Єршова, 2018).

Свої художні розповіді М. Трегубов часто супроводжував динамічними емоційними ілюстраціями. Неодноразово він демонстрував сцену з балету «Втрачені ілюзії» (Р. Захарова-Б. Асаф'єва), коли Г. Уланова-Коралі в чуттєвому пориві бігла до вікна, аби зупинити свого коханого.

З особистісних якостей М. Трегубова слід відзначити доброзичливість, справедливість, працьовитість; він жив своєю роботою і, здавалося, не уявляв себе поза неї; він цінував гумор, жартував сам і дозволяв це робити студентам. На практичних заняттях хореограф був по-своєму вимогливим, небайдужим до студентів, які, незалежно від рівня здібностей, мали працювати. Але навіть коли майстер сварив вихованця, він робив це без злості й ніколи не принижував його особистості. Учням як своїм однодумцям-друзям він розповідав і те, чим не завжди міг поділитися з колегами. Наприклад, М. Трегубов згадував, як його відправили на підвищення кваліфікації до Москви. Тамтешні курси очолював народний артист В. Васильєв. Коли останній дізнався, хто до них приїхав за новими знаннями, то сказав: «Не Ви в нас повинні підвищувати кваліфікацію, а ми у Вас» (Баглай, 2015).

До колег М. Трегубов ставився з повагою, за можливості підтримував їх. Його колишні студенти, які працювали за кордоном, радо запрошували педагога до себе. Так, він виїжджав до Польщі (м. Вроцлав) і до НДР (м. Дрезден) для перегляду робіт своїх учнів (Особові атестаційні справи, арк. 106).

Власні теоретичні роздуми М. Трегубов виклав у книзі «Мистецтво балетмейстера», яку багато років писав, але так і не видав. Незважаючи на це, деякі матеріали праці залишилися в студентів і колег педагога у вигляді лекцій. У них митець зауважив, що в хореографії обов'язково має бути присутнє духовне й матеріальне. Він вважав, що матеріальним є кожен танцювальний рух, а духовним є те, що балетмейстер і танцюрист закладають в образ або зміст твору. Наприклад, поза арабеск – матеріальна, та вона може мати різноманітне наповнення: розкривати героїзм Спартака, драматизм Одетти або ж лірико-трагічний образ Марії. За Трегубовим, саме від змісту, яким насичується кожен рух, і буде залежати успіх у процесі втілення твору (Цветкова, 2014).

Після плідної праці в інституті на посаді старшого викладача (у 1971–1976) та в. о. доцента кафедри хореографії (у 1976–1980) М. Трегубов розпочав підготовку документів до Вищої Атестаційної комісії при Раді Міністрів СРСР щодо присвоєння йому вченого звання доцента кафедри хореографії. У творчих характеристиках зазначався значний внесок М. Трегубова в розвиток балетного театру, неабиякі досягнення у виконавській, балетмейстерській діяльності, високий рівень педагогічної майстерності. Також було згадано, що хореограф підготував 9 артистів балету, серед яких 2 народних і 7 заслужених, що заняття зі студентами М. Трегубов проводить на високому ідейно-художньому рівні, долучає їх до науково-творчої роботи. Також керівництво відзначало активну участь М. Трегубова в громадському житті інституту. На кафедрі він відповідав за концертно-творчу діяльність, керував гуртком народного хорового співу, ставив танці для концертів та монтажів. Пройшовши всі інстанції (засідання, кафедра, факультет), документи дійшли до Великої Ради інституту (Трегубов Микола Іванович, арк. 12).

У витязі із протоколу засідання Великої Ради Київського державного інституту культури ім. О. Є. Корнійчука №10 від 13 березня 1980 р. вміщено результати таємного голосування стосовно присвоєння вченого звання доцента: за – 20, проти – 1, недійсних бюлетенів не було. 9 липня 1980 р. колегія ВАК СРСР протоколом №289/36 присвоїла М. Трегубову вчене звання доцента

кафедри хореографії (атестат ДЦ № 037579) (Трегубов Микола Іванович, арк. 15–18; Особові атестаційні справи, арк. 100–104).

Копітка праця й різні життєві негаразди відбилися на здоров'ї М. Трегубова і 27 липня 1988 р. він написав заяву про звільнення з роботи у зв'язку з виходом на пенсію. Але 1 вересня 1990 р. М. Трегубов знову прийшов на кафедру, щоб оформитися на роботу (працював на $\frac{1}{4}$ ставки). Така ситуація продовжувалася до 1994 р. (Трегубов Микола Іванович, арк. 69; Особові атестаційні справи, арк. 20–21).

Сьогодні справу М. Трегубова продовжують його колишні студенти, які працюють у мистецьких установах та навчальних закладах різного рівня, керують професійними й самодіяльними колективами не тільки на теренах незалежної України але й за її межами.

Наукова новизна. У статті вперше здійснено спробу проаналізувати діяльність М. Трегубова як педагога. Значну увагу приділено педагогічним поглядам майстра, що відображені в методичних рекомендаціях до дисципліни «Мистецтво балетмейстера» та його викладацькій роботі в Київському державному інституті культури (1971–1994).

Висновки. Виховавши цілу плеяду артистів балету, М. Трегубов узагальнив і розвинув накопичений десятиліттями практичний досвід під час роботи на кафедрі хореографії Київського державного інституту культури ім. О. Є. Корнійчука. Свої педагогічні роздуми він сформулював у навчальній програмі до дисципліни «Мистецтво балетмейстера». М. Трегубов наголошував на тому, що розвиток балетмейстерських здібностей студентів неможливий без самоконтролю, самодисципліни, самоосвіти й самоаналізу. Завдяки цьому хореограф мав перейти від репродуктивної (споживацької) діяльності до продуктивної (творчої). У процесі навчання педагог відводив важливу роль синтезу класичного танцю, фольклору та звичайних людських жестів, а одним із головних методів, яким повинен оволодіти майбутній хореограф, він називав узагальнення. М. Трегубов неодноразово розповідав учням, що в танці має бути присутнє і матеріальне (набір рухів), і духовне (зміст, яким насичується рух, та образ), а хореографічний і психологічний аспекти перебувають у діалектичній взаємодії. Однією із важливих професійних якостей майбутнього балетмейстера М. Трегубов вважав здатність відчувати й розуміти музику.

Оскільки балетмейстерська, педагогічна й наукова творчість М. Трегубова і сьогодні забезпечує спадковий зв'язок нашого сучасного хореографічного мистецтва із кращими традиціями вітчизняного балету, вона потребує подальших досліджень. До найбільш перспективних напрямів варто віднести пошук і систематизацію лекційного матеріалу, що увійшов до книги М. Трегубова «Мистецтво балетмейстера».

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Баглай, Л. (2015, 7 червня). Спогади про Миколу Трегубова. Інтерв'ю з колишньою студенткою кафедри хореографії (1982–1986) Київського державного інституту культури імені О. Є. Корнійчука. Особисти архів Т. Чурпіти, Київ.
- Відвідини у Терпсихори: На пробі балету Львівського оперного театру. (1944, 4–5 червня). *Львівські вісті*.
- Григорович, Ю. (Ред.). (1981). *Балет: Енциклопедія*. Москва: Советская энциклопедия.
- Єршова, Г. (2018, 2 лютого). Спогади про Миколу Трегубова. Інтерв'ю з колишньою студенткою кафедри хореографії (1982–1986) Київського державного інституту культури імені О. Є. Корнійчука Галиною Єршовою. Особистий архів Т. Чурпіти, Київ.



- Захаров Р.В. (1983). *Сочинение танца: Страницы педагогического опыта*. Москва: Искусство.
- Захарчук, Н. (2013). Творча концепція балетмейстера Миколи Трегубова. *Мистецтвознавчі записки*, 24, 218-226.
- Ліщенко, Ю. (2013, 28 лютого). «А я й не знала, що мені 90 років!». *Високий замок*. Взято з <https://wz.lviv.ua/far-and-near/122253-a-ia-i-ne-znala-shcho-meni-90-rokiv>.
- Особові атестаційні справи викладачів, затверджених у вченому званні за 1980 рік (1980). (Фонд Р–1516, Опис 1 “Л”, Справа 195). Архів Київського національного університету культури і мистецтв, Київ.
- Рехвіашвілі, А.Ю., & Білаш, О.С. (2017). *Мистецтво балетмейстера*. Київ: КНУКіМ.
- Терещенко, А.К. (1989). *Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка: Піввіковий творчий шлях*. Київ: Музична Україна.
- Трегубов Микола Іванович. Заслужений артист УРСР, доцент. (б. р.). (Фонд Р–1516, Опис 2, Справа 2623). Архів Київського національного університету культури і мистецтв, Київ.
- Трегубов, Н.И. (1987). *Организация самостоятельной работы студентов по курсу «Искусство балетмейстера»*. Киев: КГИК.
- Цветкова, Л. (2014, 18 квітня). Микола Іванович Трегубов: педагог і наставник. Інтерв'ю з деканом факультету хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, професором Ларисою Цветковою. Особисти архів Т. Чурпіти, Київ.

REFERENCES

- Bahlai, L. (2015, 7 June). Spohady pro Mykolu Trehubova. Interv'iu z kolyshnoi studentkoiu kafedry khoreohrafi (1982-1986) Kyivskoho derzhavnoho instytutu kultury imeni O.Ye. Korniihuka L. Bahlai. T. Churpita's personal archive, Kyiv.
- Grigorovich, Yu. (Ed.). (1981). *Balet: Entsiklopediya* [Ballet: Encyclopedia]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
- Lishchenko, Yu. (2013, February 28). “A ya y ne znala, shcho meni 90 rokiv!” [“And I did not know that I was 90 years old!”]. *Vysokyi замок*. Retrieved from <https://wz.lviv.ua/far-and-near/122253-a-ia-i-ne-znala-shcho-meni-90-rokiv> [in Ukrainian].
- Personnel attestation cases of teachers approved at the academic rank for the year 1980. (1980). (Fund R–1516, Inventory “L”, File 195). Archive of the Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].
- Rekhiashvili, A.Iu., & Bilash, O.S. (2017). *Mystetstvo baletmeistera* [The art of the choreographer]. Kyiv: KNUKіM [in Ukrainian].
- Tereshchenko, A.K. (1989). *Lvivskiy derzhavnyi akademichnyi teatr opery ta baletu imeni Ivana Franka: Pivvikoviy tvorchiy shliakh* [Lviv State Academic Theater of Opera and Ballet named after Ivan Franko: Half-century creative way]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Trehubov Mykola Ivanovych. Zasluzheniy artyst URSR, dotsent. (Fund R–1516, Inventory 2, File 2623). Archive of the Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].
- Trehubov, N.Y. (1987). *Orhanyzatsiya samostoiatelnoi raboty studentov po kursu “Yskusstvo baletmeistera”* [Organization of independent work of students in the course “Art of the Choreographer”]. Kyev: KHYK [in Russian].
- Tsvietkova, L. (2014, 18 April). Mykola Ivanovych Trehubov: pedahoh i nastavnyk. Interv'iu z dekanom fakultetu khoreohrafichnoho mystetstva Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv, profesorom Larysoiu Tsvietkovoio. T. Churpita's personal archive, Kyiv.
- Vidvidnyu u Terpsykhory: Na probi baletu Lvivskoho opernoho teatru [Visit Terpsichory: At the ballet band of the Lviv Opera House.]. (1944, June 4-5). *Lvivski visti* [in Ukrainian].
- Yershova, H. (2018, 2 February). Spohady pro Mykolu Trehubova. Interv'iu z kolyshnoi studentkoiu kafedry khoreohrafi (1982–1986) Kyivskoho derzhavnoho instytutu kultury imeni O. Ye. Korniihuka Halynoiu Yershovoiu. T. Churpita's personal archive, Kyiv.
- Zaharov, R.V. (1983). *Sochinenie tantsa: Stranitsyi pedagogicheskogo opyita* [Dance writing: Pages of pedagogical experience]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Zakharchuk, N. (2013). Tvorcha kontseptsiia baletmeistera Mykoly Trehubova [Creative concept of choreographer Mykola Tregubov]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 24, 218-226 [in Ukrainian].

УДК 793.3

СТОРІНКИ ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ ЕДУАРДА БУТИНЦЯ

Плахотнюк Олександр Анатолійович,<https://orcid.org/0000-0003-4130-8653>

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Львівський національний університет імені Івана Франка,

Львів, Україна,

vidlunnya@gmail.com

Мета дослідження – проаналізувати й систематизувати відомості про життя і творчість Едуарда Бутинця. **Методологія.** У дослідженні використано комплекс методів: історико-хронологічний та біографічний для виявлення достовірності фактів життя митця; системний аналіз дав змогу комплексно та об'єктивно провести аналіз проблематики. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше систематизовано відомості про творчий шлях Едуарда Йосиповича Бутинця – діяча естрадного мистецтва України, представника української, а саме львівської школи танцю, фахівця із сценічного-театрального мистецтва, народно-сценічного та українського танцю, історико-побутового, сучасного бального танцю, композиції та постановки танцю, мистецтва балетмейстера, який виховав плеяду діячів хореографічного мистецтва України. **Висновки** Едуард Йосипович Бутинець – непересічна постать хореографічного мистецтва України середини ХХ – початку ХХІ ст. Попри буденність викладацької діяльності спочатку в училищі культури і мистецтв, а згодом у Львівському університеті митець формує систему педагогічних методів та принципів, що склали важливе підґрунтя для формування компетентностей фахівців хореографічного мистецтва, професійної діяльності послідовників та учнів. Виняткова увага в діяльності митця приділялася збереженню національної спадщини хореографічного мистецтва України. У творчому доробку Е. Бутинця чимала кількість створених нових та відновлених кращих творів хореографічного мистецтва України. Митцем сформована школа вихованців, які сьогодні продовжують хореографічну роботу по всій території України та за її межами. Представлена стаття лише привертає увагу до проблеми ролі творчості Е. Бутинця в розвитку хореографічного мистецтва України. Перспективними для подальшого вивчення є детальне осмислення творчої спадщини майстра танцю, принципів педагогічної діяльності, а також вивчення досвіду роботи його учнів.

Ключові слова: Едуард Бутинець; Львівський коледж культури і мистецтв; ансамбль «Галичина»; кафедра режисури та хореографії Львівського університету; хореографія.

СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ
ЭДУАРДА БУТЫНЦЯ**Плахотнюк Александр Анатольевич,**<https://orcid.org/0000-0003-4130-8653>

кандидат искусствоведения, доцент,

Львовский национальный университет

имени Ивана Франко,

Львов, Украина,

e-mail: vidlunnya@gmail.com

PAGES OF THE CREATIVE BIOGRAPHY
OF EDUARD BUTYNETS**Oleksandr Plakhotnyuk,**<https://orcid.org/0000-0003-4130-8653>

Grand Ph.D.,

Ivan Franko National

University of Lviv,

Lviv, Ukraine,

vidlunnya@gmail.com

Цель исследования – проанализировать и систематизировать сведения о жизни и творчестве Эдуарда Бутинця. **Методология.** В исследовании использован комплекс ме-

The purpose of the research is to analyze and systematize information about the life and work of Eduard Butynets. **Methodology.** The complex of methods was used for the research:



тодов: историко-хронологический и биографический для выявления достоверности фактов жизни мастера; системный анализ позволил комплексно и объективно подойти к исследуемой проблематике. **Научная новизна** заключается в том, что впервые систематизированы сведения о творческом пути Эдуарда Иосифовича Бутынця – деятеля эстрадного искусства Украины, представителя украинского, а именно львовской школы танца, специалиста по сценическо-театральному искусству, народно-сценическому и украинскому танцу, историко-бытовому, современному бальному танцу, композиции и постановке танца, искусству балетмейстера, воспитавшего плеяду деятелей хореографического искусства Украины. **Выводы.** Эдуард Бутынец – незаурядная личность хореографического искусства Украины середины XX – начала XXI века. Несмотря на обыденность преподавательской деятельности сначала в училище культуры и искусств, а затем в Львовском университете художник формирует систему педагогических методов и принципов, которые представляют важное основание для формирования компетентностей специалистов хореографического искусства, профессиональной деятельности последователей и учеников. Исключительное внимание в деятельности художника уделялось сохранению национального наследия хореографического искусства Украины. В творчестве Е. Бутынця немалое количество созданных новых и восстановленных лучших произведений хореографического искусства Украины. Художником сформирована школа воспитанников, которые сегодня продолжают хореографическую работу по всей территории Украины и за ее пределами. Представленная статья только привлекает внимание к проблеме роли творчества Е. Бутынця в развитии хореографического искусства Украины. Перспективными для дальнейшего изучения является детальное осмысление творческого наследия мастера танца, принципов педагогической деятельности, а также изучение опыта работы его учеников.

Ключевые слова: Эдуард Бутынец; Львовский колледж культуры и искусств; ансамбль «Галичина»; кафедра режиссуры и хореографии Львовского университета; хореография.

historical-chronological and biographical to reveal the authenticity of the artist's life facts; system analysis allowed to analyze the studied problem in a comprehensive and objective way. **The scientific novelty** consists in the fact that for the first time the information about the creative way of Eduard Butynets – the honored worker of Ukrainian variety art, the representative of Ukrainian, namely, Lviv dance school, the specialist on the stage-theatrical art, folk-stage and Ukrainian dance, historical and everyday, modern ballroom dance, dance composition and dance staging, choreographer art, who trained a galaxy of choreographic artists in Ukraine. **Conclusions.** As a result of the analysis and systematization of the information, it turned out that Eduard Butynets is an outstanding figure in the choreographic art of Ukraine in the mid-twentieth and early twenty-first centuries. Despite the routine of teaching activity at the College of Culture and Arts, and later in Lviv University, the artist creates a system of pedagogical methods and principles that provide an important basis for the formation of specialists competences in choreographic art, professional activities of followers and students. Exclusive attention in the activities of artist was paid to preserving the national heritage of Ukrainian choreographic art, as well as to transfer the best samples to the students. There was a considerable number of new and restored best works of choreographic art of Ukraine in the creative work of E. Butynets. The artist formed a school of students who today continue choreographic work throughout the territory of Ukraine and abroad. The article presented only attracts attention to the problem of E. Butynets's work role in the development of choreographic art in Ukraine. Prospective for further study is a detailed understanding of the creative heritage of the dance master, the principles of pedagogical activity, as well as studying the experience of his students.

Key words: *Eduard Butynets; Lviv College of Culture and Arts; Halychyna ensemble; Department of Directing and Choreography of Lviv University; choreography.*

Актуальність теми дослідження. Утвердження процесів становлення українських педагогічних новаторських пошуків у викладанні танцю, так само як і формування плеяди молодих балетмейстерів, викладачів, керівників хореографічних колективів не може бути здійснене без вивчення й усвідомлення авторських методик провідних діячів національного хореографічного мистецтва України.

На жаль, спостерігаються непоодинокі випадки, коли молоді науковці не звертають уваги на досвід вітчизняних діячів хореографії, а вивчають лише здобутки зарубіжних представників хореографії, часто тільки на основі публікацій інших авторів, без можливості відвідати ту чи іншу країну, з якою пов'язана діяльність митця, з метою наукового дослідження в архівах, театрах, мистецьких середовищах. При цьому не помічають чималу верству провідних митців рідного краю, нерідко більш значущих.

Про постать Бутинця Едуарда Йосиповича сміливо можна сказати, що він належить до непересічних особистостей українського хореографічного мистецтва яких ми, їхні сучасники, не маємо права забути. Творчість провідного діяча львівської школи українського танцю, фахівця із сценічного театрального мистецтва, історико-побутового танцю, сучасного бального танцю, композиції та постановки танцю, заслуженого діяча естрадного мистецтва України (2013) потребує наукового осмислення. Попри важливість вивчення творчо-мистецької та педагогічної спадщини персоналій у контексті національних культурних процесів в Україні, подібні дослідження у сфері хореографії є поодинокими, зокрема, не існує дослідження, присвяченого Е. Бутинцю.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Фрагментарну інформацію про діяльність педагога й митця Е. Бутинця можна знайти в довідникових виданнях Львівського національного університету імені Івана Франка («Інформаційне-довідкове видання “Факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка (2004–2014 рр.)”», (2014), з автобіографічного нарису О. Голдрича «Муза мого життя», (2008)), на сторінках ювілейного видання до 50-ліття від часу заснування народного ансамблю пісні й танцю «Черемош» Львівського національного університету імені Івана Франка «Черемошу грають хвилі» (2013), на офіційних Інтернет-сторінках навчальних закладів, танцювальних колективів, творчих спілок, де згадуються роботи педагога-постановника, або де він здійснював балетмейстерсько-репетиторську діяльність чи з якими співпрацював.

Мета дослідження – проаналізувати й систематизувати відомості про життя і творчість Едуарда Бутинця.

Виклад основного матеріалу. Бутинець Едуард Йосипович (1937–2016) народився 22 лютого в м. Грозному Чечено-Інгушської Автономної Республіки. Виховувався в інтелігентній родині (мати – викладач, батько – інженер). Коли в 1947 р. батьків переводять на роботу до Львова, мама працює викладачем російської мови та літератури у Львівському державному університеті ім. Івана Франка, а батько викладачем у Львівському політехнічному інституті. У повоєнному Львові життя було непростим, проте поступово відроджується мирне існування, починають діяти мистецькі осередки, студії, відкриваються Будинки культури. Вже від 1946 р. в колишньому Національному казино відкривається Будинок культури працівників науки та мистецтва, який у 1948 р. перейменовують на Будинок вчених («Будинок вчених.... 2017). Відразу там починає діяти дитячий хореографічний колек-



тив під керівництвом соліста балету Львівської опери О. П. Ярославцева. Саме тут Едуард починає вивчати класичний танець та паралельно займається музикою.

По закінченню львівської загальноосвітньої школи № 15 (1954 р.), Едуард розпочинає трудову діяльність (1955 р.) із простого робітника. Довелось опанувати різні професії – різноробочого, слюсаря, столяра, електромонтера, завідувача складом, та все ж прагнення танцювати взяло верх.

Здобутий у дитячі та юнацькі роки високий рівень танцівника дав змогу Е. Бутинцю опанувати професію артиста балету, ще не маючи та той час фахової освіти. Спочатку – сумісник, а з 1959 р. повноправний артист балету Львівської обласної філармонії, паралельно пробує свої сили артистом балетної трупі Львівського театру опери і балету ім. Івана Франка, а згодом стає артистом балету військового ансамблю пісні і танцю Прикарпатського військового округу (ПрикВО). І лише з відкриттям у Львові фахового навчального закладу здобуває диплом хореографа.

У липні 1960 р. у Львівському технікумі культурно-освітньої роботи (нині – Львівський комунальний навчальний заклад «Коледж культури і мистецтв») оголосили набір до відділення хореографії. На той час в Україні лише в Київському хореографічному училищі було навчання зі спеціальності «артист балету» (Голдрич, 2008, с. 43, 45). Викладачами в культосвітньому технікумі на початках працювали репетитори та артисти Львівської опери. Наприклад, класичний танець викладали в різні роки випускники Ваганівської школи – педагог оперного театру Костянтин Федоров та солістка балету Ніна Балухіна, яка вподобала педагогічну роботу й виховала плеяду фахівців танцю (Голдрич, 2008, с. 55). Дещо інша ситуація була з викладанням народного танцю. Не відразу вдалося залучити фахівців відповідного рівня, знавців народної та української хореографії та ще й з педагогічними навичками. І тільки на другому році функціонування відділення, із приходом соліста балету Львівської опери Романа Євстав'єва, випускника Ленінградського хореографічного училища імені А. Я. Ваганової (нині – Академія російського балету імені А. Я. Ваганової), процес викладання народного танцю налагодився. Згодом композицію та постановку танцю і народний танець викладають головний балетмейстер оперного театру Михайло Заславський, педагог-балетмейстер Галина Абакунчик, другий балетмейстер театру Анатолій Шекера, репетитор театру Анатолій Бондарев – випускники московського Державного інституту театрального мистецтва (російською «ГИТИС – Государственный институт театрального искусства», нині – Російський інститут театрального мистецтва) (Голдрич, 2008, с. 66).

Педагогічний колектив, що випустив перші курси хореографів у Львові, був сформований із представників кращих хореографічних шкіл того часу. Такий підбір викладачів-практиків надав можливість залучення студентів до роботи над виставами в оперному театрі, що позитивно вплинуло на їх сценічну практику. Саме ці фахівці виховали провідних львівських педагогів танцю Олега Голдрича та Едуарда Бутинця, які увібрали традиції Ваганівської школи класичного танцю та провідного інституту театрального мистецтва СРСР.

Рівень хореографічної підготовки Е. Бутинця дав йому змогу 1962 р. вступити відразу на другий курс, вже маючи на той час досвід практичної роботи артиста балету оперного театру. Як зазначає О. Голдрич (2008), «прийняли нового студента, колишнього артиста кордебалету оперного театру Едуарда Бутинця. Хлопець ерудований і цікавий, спокійний, добре грав на фортепіано, він став моїм колегою» (с. 64). У 1964 р. завершує навчання зі спеціальності «культурно-освітня ро-

бота», відповідно присвоєна кваліфікація «клубний працівник, керівник танцювального колективу».

У 1962–1976 рр. Е. Бутинець працює у сфері хореографічного мистецтва, а саме: балетмейстером ансамблю танцю Нестерівського РБК (зараз м. Жовква), балетмейстером балетної трупи ансамблю пісні й танцю будинку культури телевізійного заводу в м. Львові, артист балету тощо.

Через рік по закінченню училища Е. Бутинця запрошують викладати до культосвітнього технікуму (з 1965 р. викладачем-сумісником, а з 1976 р. на основному місці), де він працює до 2011 р. викладачем-методистом вищої категорії хореографічних дисциплін. Робота в навчальному закладі спонукає до постійного фахового вдосконалення і до здобуття вищої освіти. 1975 р. він вступає до Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого (нині – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого), успішно завершує його зі спеціальності «театрознавство» (1981 р.).

З уведенням до навчальної програми училища культури сучасного бального танцю, фахівців-викладачів з якого було обмаль, Е. Бутинець починає його вивчати: відвідує курси підвищення кваліфікації, майстер-класи, студіює бальний танець, стає першим викладачем сучасного бального танцю в училищі культури. Упродовж роботи в училищі викладає цілий ряд профільних дисциплін хореографічного спрямування – народний танець, український танець, історико-побутовий танець, бальний танець, композицію та постановку танцю. За час роботи в училищі культури і мистецтв як керівник курсу здійснює понад десять студентських випусків.

У своїй творчій діяльності Е. Бутинець не залишає поза увагою різноманітні конкурси, фестивалі, огляди хореографічного мистецтва України. Наприклад, у 1987 р. в м. Донецьку на першому Всеукраїнському конкурсі балетмейстерів представив свою роботу «Мир дому твоему, чоловіче», яку високо оцінили глядачі й журі. Згодом ділиться своїм досвідом уже як член журі міжнародних та всеукраїнських хореографічних конкурсів, таких як «Галицькі барви», «Різдвяні каникули», «Відлуння», «Веселі перетупи», «ім. Я. Чуперчука» та інших. Проводить ряд майстер-класів в Україні та за її межами з українського, класичного, історико-побутового танцю та мистецтва балетмейстера. Здійснює хореографічні постановки у танцювальних колективах не лише Львова, а й по Україні.

З відкриттям у Львівському національному університеті ім. Івана Франка спеціальності «Хореографія» (2010) Е. Бутинця як високопрофесійного фахівця з педагогіки танцювального мистецтва запрошують очолити напрям народного танцю циклу професійних хореографічних дисциплін і викладати навчальні курси «Теорія та методика викладання народно-сценічного танцю», «Мистецтво балетмейстера», «Ансамбль танцю» (Бічужа, Гарбузюк, Козаренко, Плахотнюк, & Стародінова, 2014, с. 129), що відразу формує на кафедрі високий рівень теоретичного, методичного та наукового підходів до викладання низки профільних дисциплін підготовки хореографів. За творчу й педагогічну діяльність Е. Бутинець у 2013 р. отримує почесне звання – заслужений діяч естрадного мистецтва України, що стає підставою для проходження конкурсу на посаду доцента кафедри режисури та хореографії.

Чи не основним у своїй творчій діяльності Е. Бутинець вважав збереження національних традицій і спадщини попередніх поколінь. Ще в юнацькі роки на початку професійної діяльності він десять років танцював у заслуженому вокально-хореографічному ансамблі УРСР «Галичина» (1957–1967 рр.) під керівництвом



відомого балетмейстера гуцульської хореографії Ярослава Чуперчука, був солістом ансамблю, виконував всі чоловічі партії у танцювальних номерах колективу: «Карелофінська полька», чоловічий жартівливий танець «Тупкани-стукани», «3 квітки на квітку», закарпатський народний танець «Киричанка», гуцульські народні танці «Зустрічі на полонині», «Гуцулка на царині» та багато інших («Заслужений вокально-хореографічний...», 1974, с. 10). Е. Бутинець відчуває потребу в збереженні оригінальної хореографії, інтуїтивно починає проводити детальний запис танцювальних фігур, хореографічної лексики, музики та слів пісень постановок Я. Чуперчука. Саме ці записи дали йому змогу через багато років до відзначення 100-річчя з дня народження свого вчителя відновити вокально-хореографічну композицію «Гуцулка на царині». Сам Е. Бутинець зазначав: «Я прагнув надати “друге життя” хореографічній композиції на ансамблі народного танцю “Діброва” ЛДУКіМ. Танець був виконаний ансамблем на конкурсі та гала-концерті, присвяченому 100-річчю з дня народження Я. Чуперчука» у березні 2011 р. у Національному академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької (Програма гала-концерту, 2011, с. 2), згодом танцювальний номер був перенесений до репертуару ансамблю народного танцю кафедри режисури та хореографії ЛНУ ім. Івана Франка. З неабиякою точністю відтворена хореографія Я. Чуперчука, котрий збирав і пропагував гуцульську хореографію. В цій роботі Е. Бутинцю випала честь перенести в сьогодення й водночас повернути з небуття хореографічну спадщину Я. Чуперчука, яка до цього часу не була записана й опублікована. В постановці збережено вдале поєднання танцю, пісні, слова, театрального дійства в одне ціле, з глибоким народним корінням, динамікою гуцульської хореографії, дотепністю, гумором, влучним словом і запальним натрієм, з чого склалися знакові вокально-хореографічні композиції Я. Чуперчука.

У різний час своєї викладацької діяльності Е. Бутинець відновив і інші постановки Я. Чуперчука: гуцульський чоловічий героїчний танець «Аркан», жартівливі танці «3 квітки на квітку», «Парубоцькі забави», «Пліткарки», «Як була я молоденька» та ін.

Вагомими є також науково-педагогічні погляди викладача Е. Бутинця. Наприклад, у викладанні курсу «Композиція і постановка танцю» митець акцентує на значенні нероздільності теоретичних засад і практики постановочної діяльності: «знання, отримані студентами на теоретичних заняттях, убирають в себе всі етапи практичної роботи зі створення хореографічного номера і навпаки» (Бутинець, 1998, с. 2). Хореограф звертає увагу на значимість самоосвіти та самовдосконалення студентів через залучення додаткових дидактичних засобів. Так, поряд з переглядом кінофільмів, відеофільмів, діафільмів, де представлені кращі зразки хореографічних творів, які можуть бути прикладом у вивченні композиції танцю, Е. Бутинець приділяє значну увагу колективному відвідуванню театрів, концертних програм та їх обов'язковому обговоренню між колегами й учителями тощо (с. 2). Чітко формулює завдання діяльності педагога-хореографа, а саме: «невпинно підвищувати хореографічну культуру дітей, ознайомлюючи їх з кращими зразками танцювального мистецтва, життям та діяльністю провідних хореографів...» (Бутинець, 2001, с. 4). Важливою в працях Е. Бутинця є така теза: «керівниками танцювальних гуртків повинні бути винятково хореографи або вчителі, які мають відповідну хореографічну підготовку» (с. 5), що й сьогодні не втрачає своєї актуальності.

Значна увага приділяється у працях митця роботі з курсу «Мистецтво балетмейстера», яку можна охарактеризувати кількома ключовими положеннями: ос-

новні композиційні модули хореографії; прийоми симетрії та асиметрії в побудові композиційних малюнків; зразки контрастного розвитку хореографічної дії; співвідношення завершених і незавершених рухів всередині танцювальних фраз, періодів, епізодів; різноплановість пластичних тенденцій у рухах і позах; засоби композиції, у яких розкриваються нюанси психології автора; прийоми лейтмотивного розвитку хореографічної дії; тенденції композиційних малюнків, сцени й епізоди у хореографічному творі; динамічні прийоми в композиції танцювального твору; поліфонічні й гомофонічні приклади композиції; співвідношення стійких і нестійких рухів та поз у танцювальних фразах, періодах та епізодах тощо (Бутинець, 2012, с. 28-39).

У роботі зі студентами Е. Бутинець велике значення приділяє самостійній роботі студента із навчальним матеріалом, набуттю практичних компетентностей проведення уроку, роботі з концертмейстером, музичним матеріалом. Прикладом такої методики може слугувати програма залікового уроку з народно-сценічного танцю (2007 р.), коли весь урок студентів третього курсу Львівського училища культури і мистецтв з вивчення народного танцю побудований на тренувальних вправах, створених, поставлених і відпрацьованих з колегами-студентами самостійно самим студентом. Такий принцип самостійної роботи нині успішно впроваджений у систему вивчення фахових практичних дисциплін на кафедрі режисури й хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка, а також під час підготовки курсової роботи з «Теорії та методики викладання хореографічних дисциплін» у тісному міждисциплінарному зв'язку навчальних циклів.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше систематизовано відомості про творчий шлях Едуарда Йосиповича Бутинця – заслуженого діяча естрадного мистецтва України, представника української (львівської) школи танцю, фахівця з сценічного-театрального мистецтва, народно-сценічного та українського танцю, історико-побутового, сучасного бального танцю, композиції та постановки танцю, мистецтва балетмейстера, який виховав плеяду діячів хореографічного мистецтва України.

Висновки. У результаті аналізу та систематизації відомостей виявилось, що Едуард Йосипович Бутинець – непересічна постать хореографічного мистецтва України середини ХХ – початку ХХІ ст. Попри буденність викладацької діяльності спочатку в училищі культури і мистецтв, а згодом у Львівському університеті митець формує систему педагогічних методів та принципів, що склали важливе підґрунтя для формування компетентностей фахівців хореографічного мистецтва, професійної діяльності послідовників та учнів.

Виняткова увага в діяльності Е. Бутинця приділялася збереженню національної спадщини хореографічного мистецтва України. У його творчому доробку чимала кількість створених нових та відновлених кращих творів хореографічного мистецтва України. Митцем сформована школа вихованців, які сьогодні продовжують хореографічну роботу по всій території України та за її межами.

Представлена стаття лише привертає увагу до проблеми ролі творчості Е. Бутинця в розвитку хореографічного мистецтва України. Перспективними для подальшого вивчення є детальне осмислення творчої спадщини майстра танцю, принципів педагогічної діяльності, а також вивчення досвіду роботи його учнів.



СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бічуча, Н., Гарбузюк, М., Козаренко, О., Плахотнюк, О., & Стародина, Є. (2014). *Факультет культури і мистецтв Львівського національного університету ім. Івана Франка (2004–2014 рр.)*. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка.
- Будинок вчених. Урбаністичні образи. (2017). *Центр міської історії Центрально-Східної Європи*. Взято з http://www.lvivcenter.org/uk/uid/picture/?picture_id=984.
- Бутинець, Е. (1998). *Композиція і постановка танцю*. Львів: Львівське державне училище культури і мистецтв.
- Бутинець, Е. (2001). *Методика викладання хореографічних дисциплін*. Львів: Львівське державне училище культури і мистецтв.
- Бутинець, Е. (2012). Основні композиційні засоби в хореографії. В *Звітна наукова конференція Львівського національного університету ім. Івана Франка за 2012 рік*. Матеріали наукової конференції (с. 28-39). Львів: Кафедра режисури та хореографії ЛНУ ім. І. Франка.
- Голдріч, О. (2008). *Муза мого життя*. Львів: СПОЛОМ.
- Програма гала-концерту лауреатів фестивалю-конкурсу хореографічного мистецтва до 100 річчя від дня народження Ярослава Чуперчука. (2011). Львів.
- Цірох, О. (Ред.). (1974). *Заслужений вокально-хореографічний ансамбль УРСР «Галичина»*. Львів: Каменяр.

REFERENCES

- Bichuia, N., Harbuziuk, M., Kozarenko, O., Plakhotniuk, O., & Starodynova, Ye. (2014). *Fakultet kultury i mystetstv Lvivskoho natsionalnoho universytetu im. Ivana Franka (2004–2014 rr.)* [Faculty of Culture and Arts of Ivan Franko National University of Lviv (2004–2014)]. Lviv: Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
- Budynok vchenykh. Urbanistychni obrazy [House of Scientists. Urban images] (2017). *Tsentr mis-koi istorii Tsentralno-Skhidnoi Yevropy*. Retrieved from <http://www.lvivcenter.org/uk/uid/picture/?pictureid=984> [in Ukrainian].
- Butynets, E. (1998). *Kompozytsiia i postanovka tantsiu* [Composition and dance performance]. Lviv: Lviv College of Culture and Arts [in Ukrainian].
- Butynets, E. (2001). *Metodyka vykladannia khoreohrafichnykh dystsyplin* [Methodology of teaching choreographic disciplines]. Lviv: Lviv College of Culture and Arts [in Ukrainian].
- Butynets, E. (2012). *Osnovni kompozytsiini zasoby v khoreohrafii* [The main compositional means in choreography]. In *Zvitna naukova konferentsiia Lvivskoho natsionalnoho universytetu im. Ivana Franka za 2012 rik* [Reporting scientific conference of Ivan Franko National University of Lviv for 2012] Proceedings of the Scientific Conference (pp. 28-39). Lviv: Department of Directing and Choreography Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
- Holdrych, O. (2008). *Muza moho zhyttia* [Muse of my life]. Lviv: СПОЛОМ [in Ukrainian].
- Prohrama hala-kontsertu laureativ festyvaliu-konkursu khoreohrafichnoho mystetstva do 100 richchia vid dnia narodzhennia Yaroslava Chuperchuka [The program of the gala concert of the laureates of the festival-competition of choreographic art to the 100th anniversary of the birth of Yaroslav Chupercuk]. (2011). Lviv [in Ukrainian].
- Tsirokh, O. (Ed.) (1974). *Zasluzhenyi vokalno-khoreohrafichni ansambl URSSR «Halychyna»* [Honored vocal-choreographic ensemble of the Ukrainian SSR «Halychyna»]. Lviv: Kame-niar [in Ukrainian].

УДК 793.31:94(477)

ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ, РОЗВИТКУ ТА ЗАНЕПАДУ ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА СКОМОРОХІВ В УКРАЇНІ

Козинко Лілія Леонідівна,

<https://orcid.org/0000-0002-0951-111X>

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова,

Київ, Україна,

Lilya_koz@ukr.net

Мета дослідження – проаналізувати й систематизувати відомості, пов’язані із феноменом становлення, розвитку та занепаду танцювального мистецтва скоморохів на Україні. **Методи дослідження.** Зважаючи на історико-культурологічний характер дослідження, його основними методами стали – історичний, теоретичний, системний, аналітичний та узагальнення, які забезпечили теоретичний аналіз джерельної бази, систематизацію отриманої інформації та узагальнення й підведення підсумків відносно зародження, розвитку, занепаду та подальшої трансформації танцювального мистецтва скоморохів. **Наукова новизна** статті полягає в систематизації та аналізі ключових етапів виникнення, розвитку, занепаду і трансформації танцювального мистецтва скоморохів на території України та проведення паралелей з розвитком подібних мистецьких феноменів на території інших держав. **Висновки.** Проаналізувавши матеріали, можна стверджувати, що феномен танцювального мистецтва скоморохів і надалі потребує детального дослідження. Наразі можна констатувати, що найактивніший розвиток мистецтво скоморохів мало за язичницьких часів. Саме тоді названу верству населення прирівнювали до божественних істот, а їхнє мистецтво до служіння божеству. За часів язичництва скоморохи були синкретичними напівпрофесіоналами, які створювали різноманітні театралізовані видовища. Із приходом християнства ставлення до скоморохів поступово змінюється. Мистецтво скоморохів також зазнає трансформації – виокремлюються різні жанри їхньої творчості. Скомороство розподіляється на осіле та мандрівне. Поряд з цим прийняття християнства спричинило початок етапу занепаду скомороства. Хоча в народному середовищі та у князівських і боярських палацах продовжують відбуватися вистави скоморохів, церковна реформа забороняє скомороство, пісні, танці та веселощі у всіх проявах. Нищівна політика, поряд з тим, не вирішує поставлених завдань цілковито – танцювальне мистецтво скоморохів, трансформуючись, переходить в інші форми, наприклад, «Вертепної драми». Саме це дає змогу вести мову про глибоке коріння та міцні етнокультурні традиції означеного феномена, що пройшов складний шлях розвитку протягом сторіч.

Ключові слова: танцювальне мистецтво скоморохів; хореографія; танець.



ПУТИ СТАНОВЛЕНИЯ, РАЗВИТИЯ И УПАДКА ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА СКОМОРОХОВ В УКРАИНЕ

Козинко Лилия Леонидовна,
<https://orcid.org/0000-0002-0951-111X>
кандидат искусствоведения, доцент,
Национальный педагогический университет
имени М. П. Драгоманова,
Киев, Украина,
Lilya_kozin@ukr.net

Цель исследования – проанализировать и систематизировать сведения, связанные с феноменом становления, развития и упадка танцевального искусства скоморохов на Украине. **Методы исследования.** Учитывая историко-культурологический характер исследования, его основными методами стали – исторический, теоретический, системный, аналитический и обобщения, которые обеспечили теоретический анализ литературной базы, систематизацию полученной информации, обобщения и подведения итогов относительно зарождения, развития, упадка и последующей трансформации танцевального искусства скоморохов. **Научная новизна** статьи заключается в систематизации и анализе ключевых этапов возникновения, развития, упадка и трансформации танцевального искусства скоморохов на территории Украины и проведения параллелей с развитием подобных художественных феноменов на территории других государств. **Выводы.** Проанализировав материалы, можем утверждать, что феномен танцевального искусства скоморохов и в дальнейшем требует детального исследования. Сейчас можно констатировать, что активное развития искусство скоморохов связано с временами язычества. Именно тогда названный слой населения приравнивали к божественным существам, а их искусство к служению божеству. Во времена язычества скоморохи были синкретическими полупрофессионалами, которые создавали разнообразные театрализованные зрелища. С приходом христианства отношение к скоморохам постепенно меняется. Именно искусство скоморохов также претерпевает трансформации – выделяются разные жанры. Скоморошество распределяется на оседлое и путешествующее. Вместе с этим

WAYS OF FORMATION, DEVELOPMENT AND DECLINE OF SKOMOROKHS DANCE ARTE IN UKRAINE

Lilia Kozynko,
<https://orcid.org/0000-0002-0951-111X>
Ph.D., Associate Professor,
National Pedagogical
Dragomanov University,
Kyiv, Ukraine,
Lilya_kozin@ukr.net

The aim of the research is to analyze and systematize information related to the phenomenon of the formation, development and decline of the dance art of skomorokhs in Ukraine. **Research methods.** Taking into account the historical and cultural nature of the research, the main methods used were historical, theoretical, systemic, analytical and generalization, which provided a theoretical analysis of the source base, the systematization of the received information and the synthesis and summing up of the origins, development, decay and subsequent transformation of the skomorokhs dance art. **The scientific novelty** of the presented article is to systematize and analyze the key stages of the formation, development, decline and transformation of skomorokhs dance art in Ukraine, and to draw parallels with the development of similar artistic phenomena on the territory of other states. **Conclusions.** After analyzing the materials, we can state that the phenomenon of skomorokh dance art still needs to be studied in detail. At present, one can state that the most active development of the skomorokhs art was in the pagan times. That's when the given class was equated with divine beings and their art to service the deity. In the times of paganism, the skomorokhs were syncretic semi-professionals who created a variety of theatrical performances. With the advent of Christianity, the attitude towards skomorokhs gradually changes. It is the art of skomorokhs which also undergoes transformation – different genres are singled out. Skomorokhs art split into settled and traveling one. Along with that, the adoption of Christianity causes the beginning of the stage of the skomorokhs decline. Although in the national circle and in the princely and boyar palaces the skomorokhs performances continue to take place, the church reform prohibits walrus, songs, dances

принятие христианства вызывает начало этапа упадка скоморошества. Хотя в народной среде, в княжеских и боярских дворцах продолжают показывать представления скоморохов, церковная реформа запрещает скоморошество, песни, танцы и веселье во всех проявлениях. Сокрушительная политика, вместе с тем, не решает поставленных задач полностью – танцевальное искусство скоморохов трансформируясь переходит в другие формы, например, «Вертепную драму». Именно это позволяет вести речь о глубоких корнях и значительных этнокультурных традициях указанного феномена, который проложил сложный путь развития на протяжении столетий.

Ключевые слова: хореография; танец; танцевальное искусство скоморохов.

and fun in all manifestations. The destructive policy, in addition, does not solve the entire task – the skomorokhs dance art transforming into other forms, for example, “Vertepna drama”. This allows us to speak about the deep roots and strong ethno-cultural traditions of this phenomenon, which paved the difficult path of development for centuries.

Key words: choreography; dance; skomorokhs dance art.

Актуальність теми дослідження. Сучасний етап поступу українського суспільства характеризується підвищенням уваги до національної культури у всіх її проявах. Одним із важливих елементів культури є хореографічна культура кожної нації як засіб трансмісії етнокультурних та ментальних здобутків у візуалізованій і наповненій семантичними кодами формі. Поряд з тим до сьогодні хореографічна культура України залишається недостатньо дослідженою загалом та окремі її періоди зокрема. Одним із найменш досліджених питань української танцювальної культури є танцювальне мистецтво скоморохів, що актуалізує потребу аналізу названого феномена.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Від початку становлення і до сьогодні українська хореологія займається вивченням танцювальної культури в кількох напрямках – теоретико-методологічному, педагогічному, історичному, культурологічному, філософському й ін. Проте науковців, які зосередили свою увагу на аналізі хореографічної культури скоморохів, не так багато. Першим із дослідників, котрі детально розглядали означене питання, був О. Фамінцин «Скоморохи на Русі» (Фамицын, 1889). Фрагментарно питання становлення скоморохів у Київській Русі та царській Росії розглядали Л. Блок (1987), К. Голейзовський (Голейзовский, 1964) та ін. Серед українських науковців цій проблемі присвятили увагу А. Гуменюк (1963), Б. Кокуленко (1999) та ін. Окремо слід відмітити дисертаційну працю О. Єльохіної «Проблеми розвитку танцювального мистецтва України. Період Київської Русі» (1996), у якій авторка здійснила спробу детально проаналізувати ключові фактори еволюції давніх форм танцю за часів Київської Русі.

Переважна більшість досліджень містять розпорошені дані, які потребують ґрунтовного науково-теоретичного аналізу та систематизації з метою глибокого розгляду ключових етапів становлення української хореографічної культури.

Мета дослідження – проаналізувати та систематизувати відомості, пов’язані із феноменом становлення, розвитку та занепаду танцювального мистецтва скоморохів в Україні.



Виклад основного матеріалу. Окремий малодосліджений пласт хореографічної культури України становлять танці скоморохів. Як свідчать численні пам'ятки матеріальної культури народу, його пісні, танці, а також писані джерела, скоморохи були першими митцями-напівпрофесіоналами ще в Київській і Новгородській Русі. Їхня творча і виконавча діяльність охоплювала практично всі види мистецького життя народу. Аналіз матеріалів, за твердженням О. Єльохіної, «дозволяє зробити висновок, що слово “скоморох” прийшло на Русь з Візантії у перекладених пам'ятках ще в VII ст., але не прижилося, оскільки протягом тривалого часу, майже до кінця XIII ст., ні Нестор, ні Григорій Назіанзін, ні єпископ Євсій, ні інші давньоруські автори цей термін не вживали по відношенню до людей розважальних професій, а називали їх відповідно заняттю: “плясець”, “гудець”, “свирець», “ігрець”, “дудець” і т. ін.» (Єльохіна, 1996, с. 6)

За спостереженням Ю. Бахрушина «скомороство з'явилося на Русі у VIII–IX столітті. В той час народ вважав, що скоморохам притаманний особливий дар і розглядали їх як істот, відмічених богами, а саме мистецтво – служіння божеству. В билинному епосі скоморох називається “віщим” і “святим”. [...] після хрещення Русі [...] деякі з них були причислені до православних святих» (Бахрушин, 1977, с. 12).

На початку становлення професійної діяльності «скоморох був “синтетичним” виконавцем, який поєднував у своїй діяльності гру на музичних інструментах, спів, танець, дресирування звірів, жонглювання тощо. З плином часу та поступовим розвитком, мистецтво скоморохів почало розподілятися на жанри. Виникають окремі групи: [...] бахарів та сказателів (авторів та оповідачів казок та билин), музикантів та гудошників (представників інструментального мистецтва), ведмежатників (дресирувальників звірів), співаків (авторів та виконавців пісень), плясунів та, нарешті, глумотворців (представників сатиричного жанру)» (Бахрушин, 1977).

Такий поділ на конкретну спеціалізацію спричинив появу колективів скоморохів, що носили назву «ватаги» – об'єднання скоморохів, що вмещало в собі представників різноманітних жанрів. Ватаги давали сценічні вистави, які в народі отримали назву «позорище», тобто – видовище.

Слід зазначити, що ватаги створювали переважно мандрівні скоморохи, які з метою заробітку переходили зі своїми виставами з місця на місце. Поряд з ними функціонували осілі скоморохи, які проживали на території певного поселення, при князівських та боярських дворах або утворювали певні слободи. Осілі скоморохи задовольняли мистецькі смаки та потребу в розвазі у межах населеного пункту, у якому проживали, та поряд з ним. Підтвердженням цієї думки слугує факт існування таких топонімів, як «Скомороше», «Скоморохи», «Скоморошки» на території України до сьогодні.

Ю. Бахрушин наголошує: «За часів Київської Русі скомороство досягає великого розквіту. Билини оповідають про присутність скоморохів всіх жанрів на бенкетах київського князя Володимира, де вони виступали як носії чисто національного мистецтва» (Бахрушин, 1977, с. 13).

Підтвердження цієї думки знаходимо і у дослідженні А. Гуменюка (1963), який стверджує, що найкращих творців і виконавців зі скоморохів брали до маєтків багатих бояр та інших магнатів, а іноді й до княжого двору, але переважна більшість жила серед народу, задовольняючи його художні запити. Тому творчість і виконавська майстерність скоморохів були тісно пов'язані з народними піснями, танцями, які складали основу їхнього репертуару.

Творчість скоморохів за своїм змістом і цілеспрямованістю помітно відрізнялася від фольклору: головну увагу вони приділяли гумору та сатирі. Оскільки мистецтво скоморохів було основним їхнім заробітком, вони мусили враховувати художні смаки народу, створюючи відповідний репертуар. Саме тому пісні скоморохів здебільшого були веселими, жартівливими, розважальними та сатиричними.

Під час виконання пісень, скоморохи акомпанували собі на музичному інструменті. Мелодія пісні в своїй основі будувалася на танцювальних ритмах, адже скоморохи під час її виконання ще й пританцьовували. Вважається, що скоморохи були бажаними гостями на народних гуляннях і весіллях, де вони грали музику до танців, розважали весільну челядь різними жартівливими піснями, дотепними витівками й танцями.

Про значну популярність мистецтва скоморохів у Київській Русі свідчить факт їхнього зображення на фресках стін веж Софійського собору: «Надзвичайно виразно зображені скоморохи, акробати, музиканти, ряджені, що змагаються, вершник, що бореться з ведмедем, собаки, приручені гепарди. [...] Вистава, судячи з фрески, починається прологом: один скоморох, відкриваючи завісу, звертається до глядачів. У центрі – танці у супроводі двох дударів, двох музикантів зі струнними інструментами. Один, танцюючи грає на флейті, другий б'є у тарілки. З правого боку – сцена з акробатами: один тримає жердину, а другий лізе по ній вгору. З лівого боку борці чекають свого виходу» (Кокуленко, 1999, с. 30).

Як бачимо на зображенні, скоморохи виконували різні танцювальні рухи, але майже всі в положенні напівприсідання. Два з них, граючи на сопелі й тарілках, переміщуються праворуч на трохи зігнутих в колінах ногах.

На думку А. Гуменюка (1963), особливо яскраво художник зобразив дві постаті поблизу гусяра. Один зі скоморохів, розвівши руки й коліна в боки, виконує якийсь рух у напівприсіданні. Інший із танцюристів, вочевидь, виконує жіночу партію. Підтвердженням цієї думки може слугувати хустинка, яку він тримає у лівій руці, а, як відомо, у народних танцях хустинки в руках тримали тільки жінки, та положення рук, ніг, корпусу й голови в цього скомороха: «Постать його вплітається в загальну композицію танцю в основному положенням рук і голови – він наче звертається до свого партнера, який стоїть ліворуч» (Гуменюк, 1963, с. 188).

Зазначимо, що на початковому етапі розвитку мистецтва скоморохів жіночі партії виконували чоловіки. З плином часу чоловіча частина боярських хором була відділена від жіночої, що дало поштовх для виникнення нового явища – появи танцівниці або «плясиці». За твердженням Ю. Бахрушина, «літопис повідомляє, що в Москві на початку XVI століття при урочистому виході матері Івана Грозного, великої княгині Олени, на весілля її шурина “перед нею йшли плясиці”» (Бахрушин, 1977, с. 13). Тому поява в середовищі скоморохів танцівниць є подією історично набагато пізнішою за період створення фресок Софійського собору.

Варто також відзначити, що автори фрески у Софійському соборі звернули основну увагу на танцюристів і музикантів, поставивши їх у загальній композиції в центр. Саме тому можна стверджувати, що танцювальне мистецтво в репертуарі скоморохів посідало одне з провідних місць.

Нові шляхи розвитку мистецтва Київської Русі, у тому числі й хореографічного, визначило прийняття християнства. Відчутним став вплив візантійської театрально-танцювальної культури, що виразився насамперед у зміні форми одягу, яка, своєю чергою, привела до зміни хореографічних рухів. Має рацію К. Голейзовський: «Вплив цей був сильним, однак не слід його перебільшувати. Залишаючись вірним своїй національній природі, слов'янин перейняв від Візантії лише



те, що могло зробити яскравішим його самобутнє мистецтво» (Голейзовский, 1964, с. 7).

Під час прийняття християнства постало завдання: об'єднання двох різних культур та способів світосприйняття – язичницького та християнського В «Історії релігії України» стверджується: «[...] із прийняттям християнства в Київській Русі не зникла й обрядова практика язичницької віри ні серед народу, ні серед освіченого князівсько-боярського середовища» («Історія релігії України...», 1996, с. 275).

Народ із труднощами змінював свої звички. Християнсько-язичницький синкретизм вироблявся завдяки постійним поступкам християнства традиційним народним звичаям та обрядам. Для впровадження в народі звички відвідувати церкву духовенство здійснило ряд реформ. Однією з них було збагачення церковної служби церковною (літургичною в Європі) драмою, яка зображувала сцени з Євангелія. З часом така драма була винесена за межі собору на площі і стала називатися напівлітургійною драмою. Такі театральні прийоми були перейняті православною церквою із католицького богослужіння.

З іншого боку, викорінюючи язичницькі обряди, християнство давало їм свої назви, вкладало своє тлумачення та богословський зміст, замінювало язичницьких божеств християнськими святими. «Образ слов'янської весни перетворився на Богородицю діву Марію, язичницький „житний дід” – на святого Миколу; Велеса, покровителя худоби, замінив святий Георгій (Юрій), громовержець Перун поступився місцем Іллі Пророку тощо» (Суглобов, 1987, с. 32). Суттєво змінився цикл сільськогосподарської обрядовості. Колядування злилося з Різдом Христовим та хрещенням; весняні свята злилися з Пасхою; літні – із Трійцею тощо. У цих святах тісно переплелися язичницькі та християнські символи, обряди, звичаї, пісні, ігри, хороводи. На Русь прийшла нова релігія, нова обрядовість. Звісно, враховуючи все вище перелічене та базуючись на зразках танців, можемо з упевністю стверджувати, що християнська релігія істотно вплинула на розвиток народного танцювального мистецтва загалом та хореографічного мистецтва скоморохів зокрема.

Поступово змінювалися народні звички. «Якщо в народному середовищі попередні поганські свята змінювали свої назви і обряди, але основи власної культури залишалися незмінними, то в княжому дворі, в середовищі аристократії, перехід до нової релігії і залучення до пишної Візантії пройшов дуже швидко. Архітектура, музика, живопис увійшли в число пріоритетних і стали стрімко розвиватися на основі християнських канонів, але танець і театр, які переслідувалися православним християнством за зв'язки з язичництвом опинилися поза дозволеними видами мистецтва», – стверджує О. Єльохіна (1996, с. 14-15).

Формується негативне ставлення до глумців, ігриців, плясців та скоморохів. Релігійна реформа IX – X ст. віднесла їх всіх до категорії «гріха». Танці, ігри, співи та музика підпадають під заборону та зазнають жорстоких переслідувань з боку церкви.

Двір продовжував світське життя, попри заборону церкви, на щотижневих недільних бенкетах виступали скоморохи та візантійські міми. Вони грали на музичних інструментах, співали й танцювали. Досить докладно про це розповідає О. Фамінцин у праці «Скоморохи на Русі» (Фамицын, 1889). Звідки б вони не прийшли, автор вважає скоморохів явищем цілком відповідним для свого часу.

Загалом християнство мало свої традиції та звичаї і провадило політику боротьби з язичницькими релігіями. Ця боротьба мала довготривалий характер: «Християнський культ та обрядовість із трагічним, позбавленим радості образом

Христа в центрі ніяк не поєднувався із нестримною радістю народних обрядів. Похмура тінь хреста ніби пригнічувала цю радість, позбавляла обряди безпосередності» (Суглобов, 1987, с. 30).

Церква була вороже налаштована у ставленні до танцівників: на них постійно сипалися прокльони церковних соборів та повчання отців церкви. Боротьба християнства з язичництвом, що носила жорсткий та гострий характер, впливала на життєвий устрій людей. Духовний світ людини не перебував у спокої. Це певним чином відображалось і на народному хореографічному мистецтві. Танці, ігри, пісні, музика разом з іншими проявами людської радості були відірвані від життя народу. Вони жорстоко переслідувалися, їх віднесли до категорій «бісівського» та «гріховного». Людина повинна була відповідати всім вимогам аскетизму. Багато танців припинило своє існування.

Діяльність православ'я на Русі виразилася не тільки у впровадженні аскетизму: «Головна увага представників церкви була приділена на викорінення плясу та ігрищ як уламків язичницьких ритуалів» (Голейзовский, 1964, с. 9). У К. Голейзовського читаємо, що «Велике Зерцало» стверджувало: «Како зла вещь есть плясание, колико есть мерзко перед господом от видения является (Голейзовский, 1964, с. 9).

В усіх давніх літописах до танців ставляться з особливою критичністю, їх описують з особливим гнівом. Танці відносилися до «смертних» гріхів. К. Голейзовський наголошує, що втомлене боротьбою із залишками язичництва на Русі духовенство писало: «Слабко живут, не слушаючи божественных словес; але якщо плясці або гудці, або який інший ігrecь покличе на ігрище, або на яке зборище ідольське; то всі туди йдуть з радістю, – а у віках мучимі будуть – і весь той день проводять в позорища» (Голейзовский, 1964, с. 3).

Саме тому із прийняттям Руссю християнства розпочинається занепад скомороства та закінчується припиненням існування названого мистецького феномена. Нищівної боротьби зі скомороством вимагав патріарх Никон в середині XVII ст. Остаточної заборони шляхом видання заборонних грамот, постанов та переслідування скомороство зазнає при царюванні Олексія Михайловича Романова.

Скомороство як культурно-мистецьке явище існувало не лише у Візантії та на території Русі, а й у Західній Європі. Професійні виконавці були там відомі під назвами: гістріони, жонглери, шпільмани тощо. Але поширення християнства і там негативно вплинуло на розвиток професійних виконавців. «Після того, як християнська церква знищила останні цирку, [...], після того, як [...] відпала можливість театральних вистав, потребу у видовищах задовольняли одні жонглери» (Блок, 1987, с. 77). Жонглери у своїх виставах виконували деякі акробатичні трюки та різноманітні танці. У свій час жонглери слугували заміною театру для всього феодального суспільства.

Л. Блок згадує повість XIII ст. «Про жонглера богоматері». Цей жонглер присвятив богоматері всі найкращі свої акробатичні трюки. Розмірковуючи про танець, присвячений богоматері, Л. Блок згадує про враження від названої повісті К. Закса.: він помітив в цьому поверненні до першоджерела усіх танців, оскільки в давнину прояви сили, спритності були невід'ємною частиною культових танців. З плином часу вони відокремилися: «[...] але тут через віруюче та з молитвою поклоніння Мадонні знову злилися зі своїми споконвічними коріннями» (Блок, 1987, с. 85).

Незважаючи на спроби створення танців на честь Матері Божої, танець жонглерів підпадав під заборону церкви. Крім жонглерів, у постановках церковних со-



борів та повчаннях отців церкви згадуються гістріони, іокулатори, міми, шпільмани, франти тощо, які також підпадали під заборону.

Поряд з тим, попри заборону церкви, скомороство на Русі досить довго не припиняло свого існування саме завдяки мандрівним ватагам. У народному середовищі проходив процес поступової зміни язичницьких, «поганських», свят на християнські. Незважаючи на це, гудці, сверці, плясці і плясиці продовжували показувати свої вистави, супроводжуючи народні свята танцями, виступами ряджених, музикою та співами.

Згадаймо, що одним із давніх звичаїв, який дійшов до сьогодні, було одягання масок (личин) під час проведення ритуальних дійств. Згодом гра на музичних інструментах, пісні й танці пов'язувалися зі звичаєм переряджування, народного маскараду. Маски вдягали скоморохи під час розігрування різноманітних сценок та молодь у різноманітних забавах. Незважаючи на заборони духовенства (зокрема Трульського собору), народ не зрікався своїх звичок: «[...] розваги ці з плином часу перетворилися на традицію, і опис масляничних, святочних або будь-яких інших веселощів з рядженням зустрічаються в дослідженнях» (Голейзовський, 1964, с. 32). Народові подобалися такі свята, і він готувався до них заздалегідь. Ряджені в масках зображували козу, ведмеда, нечистого, цигана, смерть тощо, які залишалися невід'ємним складником народних гулянь на Різдво, Щедрий вечір тощо.

Аналізуючи діяльність скоморохів, можна припустити появу в ній зародків побутової хореографії, оскільки у своїй творчості вони активно висміювали всі вади суспільства, влади та релігійних діячів. Окрім того, скоморохи, які виступали при князівських палацах, могли бути тим містком, завдяки якому побутові придворні танці, так звані історико-побутові, переносилися до фольклорної хореографічної культури. На сьогодні глибоко дослідженими є європейські історико-побутові танці, тоді як їхню еволюцію на теренах України дослідники не розглядали. Утім, не можна відкидати можливості їхнього існування.

Після цілковитої заборони скомороства воно все ж таки продовжує своє існування в інших мистецьких формах. Як слушно зазначає А. Гуменюк, доля мистецтва скоморохів на території сучасної України склалася своєрідно. Під час формування української народності сформувався новий тип митця-напівпрофесіонала. Це була історична постать рапсода-кобзаря, який зберігав основні традиції мистецтва скоморохів, бо умів добре співати, грати на кобзі, перетворивши на неї гуслі, й танцювати. Поряд з цим мистецтво кобзаря мало неабияке політичне значення. Виконуючи думи, історичні пісні, кобзар закликав народ на боротьбу з іноземними загарбниками. В часи дозвілля він розважав повстанців жартівливими піснями й танцями (Гуменюк, 1963, с. 189-190).

Наприкінці XVI ст. з мистецтва скоморохів в окрему галузь виділилося театральне дійство. На його основі в Україні утворилися народні вистави «Вертепна драма» («Вертеп»), а також «Меланка» і «Коза». Вертепна драма, як і виступи скоморохів, супроводжувалася грою на різних музичних інструментах, вона передбачала наявність системи персонажів, містила певний реалізм дії та зберігала семантику традиційного мистецтва українців. Крім того, одним з основних елементів «Вертепної драми» був танець, який містив у собі зародки характерного танцю. Усе це дає підстави вести мову про трансмісію традицій, закладених мистецтвом скоморохів на території України і після припинення їхнього існування як мистецького феномена.

Наукова новизна статті полягає в систематизації та аналізі основних етапів виникнення, розвитку, занепаду і трансформації танцювального мистецтва скоморохів в Україні та проведення паралелей з розвитком подібних мистецьких феноменів в інших державах.

Висновки. Отже, феномен танцювального мистецтва скоморохів потребує подальшого детального дослідження. Наразі можна констатувати, що найактивнішого розвитку мистецтво скоморохів мало за язичницьких часів. Саме тоді названу верству населення прирівнювали до божественних істот, а їхнє мистецтво до служіння божеству. За часів язичництва скоморохи були синкретичними напівпрофесіоналами, які створювали різноманітні театралізовані видовища. З приходом християнства ставлення до скоморохів поступово змінюється. Саме мистецтво скоморохів також зазнає трансформації – виокремлюються різні жанри їхньої творчості. Скомороство розподіляється на осіле та мандрівне. Мандрівні скоморохи утворюють ватаги, які, подорожуючи, показують позорища на міських площах. Осілі скоморохи забезпечують мистецькі смаки населених пунктів, у яких проживають. Поряд з цим прийняття християнства спричинило початок етапу занепаду скомороства. Хоча в народному середовищі та в князівських і боярських палацах продовжують відбуватися вистави скоморохів, церковна реформа забороняє скомороство, пісні, танці та веселощі у всіх проявах. Проте нищівна політика не вирішила поставлених завдань цілковито – і танцювальне мистецтво скоморохів, трансформуючись, переходить в інші форми («вертепна драма» й ін.). Саме це дає підстави вести мову про глибоке коріння та міцні етнокультурні традиції означеного феномена, який пройшов складний шлях розвитку протягом сторіч.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бахрушин, Ю.А. (1977). *История русского балета*. Москва: Просвещение.
- Блок, Л.Д. (1987). *Классический танец: История и современность*. Москва: Искусство.
- Голейзовский, К. (1964). *Образы русской народной хореографии*. Москва: Искусство.
- Гуменюк, А.І. (1963). *Народне хореографічне мистецтво України*. Київ: Видавництво Академії наук УРСР.
- Ельохіна, О.О. (1996). *Проблеми розвитку танцювального мистецтва України. Період Київської Русі*. (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, Київ.
- Кокуленко, Б.Г. (1999). *Степова Терпсихора*. Кіровоград: Степ.
- Лобовик, Б. (1996). Дохристиянські вірування. Прийняття християнства. В А. Колодний (Ред.), *Історія релігії в Україні* (Т. 1). Київ: Український центр духовної культури.
- Суглобов, Г.А. (1987). *О свичаях-обычаях и религиозных обрядах*. Москва: Советская Россия.
- Фаминцын, А.С. (1889). *Скоморохи на Руси*. Санкт-Петербург: Типография Э. Армгольда.

REFERENCES

- Bahrushin, Yu.A. (1977). *Istoriya russkogo baleta* [The history of Russian ballet]. Moscow: Prosveschenie [in Russian].
- Blok, L.D. (1987). *Klassicheskiy tanets: Istoriya i sovremennost* [Classical dance: History and modernity]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Famintsin, A.S. (1889). *Skomorohi na Rusi* [Buffoons in Russia]. St. Petersburg: Tipografiya E. Armgolda [in Russian].



- Goleyzovskiy, K. (1964). *Obrazyi russkoy narodnoy horeografii* [Images of Russian folk choreography]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Humeniuk, A.I. (1963). *Narodne khoreorafichne mystetstvo Ukrainy* [Folk choreographic art of Ukraine]. Kyiv: Vydavnytstvo Akademii nauk URSR [in Ukrainian].
- Kokulenko, B.H. (1999). *Stepova Terpsykhora* [Steppe Terpsichore]. Kirovohrad: Step [in Ukrainian].
- Lobovyk, B. (1996). Dokhrystyianski viruvannia. Pryiniattia khrystyianstva. In A. Kolodnyi (Red.), *Istoriia rehiih v Ukraini* [History of Religion in Ukraine] (Vol. 1). Kyiv: Ukrainyskyi tsentr dukhovnoi kultury [in Ukrainian].
- Suglobov, G.A. (1987). *O svyichayah-obyichayah i religioznyih obryadah* [On customs and religious rites]. Moscow: Sovetskaya Rossiya [in Russian].
- Yelokhina, O.O. (1996). *Problemy rozvytku tantsiuvalnoho mystetstva Ukrainy. Period Kyivskoi Rusi* [Problems of development of dance art of Ukraine. The period of Kievan Rus] (Extended abstract of candidate's thesis). Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology M.T. Rilsky NAS of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].

УДК 793.3:159.942

ЕМОЦІЇ В СТРУКТУРІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТЕКСТУ**Чілікіна Наталія Олександрівна,**<https://orcid.org/0000-0003-3571-0566>

кандидат мистецтвознавства, викладач,

Наньчанський державний університет,

Китайська народна республіка,

natabz@ukr.net

Стаття присвячена позначенню емоцій у структурі хореографічного тексту сучасного хореографічного мистецтва, що є проблемою теорії танцю в її безпосередньому зв'язку із психологією, а також актуальною в контексті когнітивного підходу з характерними міждисциплінарними порівняннями. Досліджується позначення емоцій у створенні образної системи та композиційно-текстової структури, а також зв'язок із різними видами інформації, закладеними в хореографічному тексті. **Метою дослідження** є з'ясування позначення емоцій та їхньої вагомості у структурі хореографічного тексту сучасного хореографічного твору. **Методологія.** Звернення до інтегральних функцій наукового дискурсу визначає сьогодні підхід до сучасного хореографічного мистецтва. Тож у дослідженні використовуються когнітивний підхід до рішення поставленого завдання з характерними міждисциплінарними порівняннями у вивченні спостережуваних явищ, що дає змогу всебічно висвітлити об'єкт дослідження з погляду різних когнітивних тлумачень. **Наукова новизна.** У цій роботі значно розширені дослідницькі можливості аналітики сучасного хореографічного мистецтва за допомогою використання інтегральних складників. **Висновки.** Стверджується, що в сучасних дослідженнях хореографічного мистецтва доповнюються концептуальні основи. Позначення емоцій у структурі хореографічного тексту сприяє проникненню до внутрішнього світу героїв, опису їхнього суб'єктивного переживання, заглибленню пізнання людської психіки, а значить – віддзеркаленню життєвих явищ. З'ясовано, що емоції, які виражені в хореографічному тексті, пов'язані з певним способом бачення балетмейстером простору його твору та з естетичною функцією художнього тексту. Доведено, що все це в цілому розкриває світогляд творця хореографічного тексту, впливає на відчуття й думки глядачів, а також на форму існування культури в певну історичну епоху.

Ключові слова: хореографія; емоція; хореографічний текст; комунікація; прагматичний потенціал.

**ЭМОЦИИ В СТРУКТУРЕ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТЕКСТА****Чиликина Наталия Александровна,**<https://orcid.org/0000-0003-3571-0566>

кандидат искусствоведения, преподаватель

Наньчанский государственный университет,

Китайская народная республика,

natabz@ukr.net

Статья посвящена обозначению эмоций в структуре хореографического текста современного хореографического искусства, что является проблемой теории танца в ее непосредственной связи с психологией, а также актуальной в контексте когни-

**EMOTIONS IN THE STRUCTURE
OF THE CHOREOGRAPHIC TEXT****Nataliia Chilikina,**<https://orcid.org/0000-0003-3571-0566>

Ph.D., Teacher of the Nanchang

State University,

Chinese People's Republic,

natabz@ukr.net

The article is devoted to the designation of emotions in the structure of choreographic text of modern choreographic art, which is the problem of the theory of dance in its direct connection with psychology, as well as relevant in the context of a cognitive ap-



тивного подхода с характерными междисциплинарными сравнениями. Исследуется обозначения эмоций в создании образной системы и композиционно-текстовой структуры, а также связь с различными видами информации, заложенными в хореографическом тексте. **Целью исследования** является выяснение обозначения эмоций и их значимости в структуре хореографического текста современного хореографического произведения. **Методология.** Обращение к интегральным функциям научного дискурса определяет сегодня подход к современному хореографическому искусству. Поэтому в исследовании используется когнитивный подход к решению поставленной задачи с характерными междисциплинарными сравнениями в изучении наблюдаемых явлений, что позволяет всесторонне осветить объект исследования с точки зрения различных когнитивных трактовок. **Научная новизна.** В данной работе значительно расширены исследовательские возможности аналитики современного хореографического искусства посредством использования интегральных составляющих. **Выводы.** Утверждается, что в современных исследованиях хореографического искусства дополняются концептуальные основы. Обозначения эмоций в структуре хореографического текста способствует проникновению во внутренний мир героев, описанию их субъективного переживания, углублению познания человеческой психики, а значит – отражению жизненных явлений. Выяснено, что эмоции, выраженные в хореографическом тексте, связаны с определенным способом видения балетмейстером пространства его произведения и с эстетической функцией художественного текста. Доказано, что все это в целом раскрывает мировоззрение создателя хореографического текста, влияет на чувства и мысли зрителей, а также и на форму существования культуры в определенную историческую эпоху.

Ключевые слова: хореография; эмоции; хореографический текст; коммуникация; прагматический потенциал.

proach with characteristic interdisciplinary comparisons. The notations of emotions in the creation of the imaginative system and the compositional and textual structure, as well as the connection with various types of information embedded in the choreographic text, are investigated. **Purpose of research** is the designation of emotions and their significance in the structure of the choreographic text of a modern choreographic work. **Methodology.** Appealing to the integral functions of scientific discourse today distinguishes the approach to the modern choreographic art. Therefore, the study uses a cognitive approach to the problem solving with the distinctive interdisciplinary comparisons in the study of the observed phenomena. It allows us to illuminate the object of study comprehensively from the point of view of various cognitive interpretations. **Scientific novelty.** In this paper, the research capabilities of the modern choreographic art analytics are significantly expanded through the application of integral components. **Conclusions.** In this article it is argued that in contemporary studies of choreographic art, the conceptual foundations are supplemented. It is determined that the designation of emotions in the structure of the choreographic text contributes to penetration into the inner world of the heroes, description of their subjective experience, deepening of the human psyche knowledge, and, therefore, reflection of life events. It has been found out that the emotions, expressed in the choreographic text, are connected with a certain way of the choreographer vision of his work space and with the aesthetic function of an artistic text. It has been proved that all this in general reveals the world view of the creator of the choreographic text, affects the feelings and thoughts of the spectators, as well as the form of culture existence in a certain historical epoch.

Key words: choreography; emotion; choreographic text; communication; pragmatic potential.

Актуальність теми дослідження. Зі становленням науки хореології значно розширилося наукове поле досліджень танцю, змінився його інструментарій і методологія. Нині важливою та мало вивченою проблемою теорії танцю є дослідження емоцій у їх безпосередньому зв'язку із психологією. Актуальним є і когнітивний підхід до вирішення поставленого завдання з характерними міждисциплінарними порівняннями у вивченні спостережуваних явищ, що передбачає всебічне висвітлення об'єкта дослідження з погляду різних когнітивних тлумачень. У цьому ж сенсі простежується позначення емоцій у створенні образної системи та композиційно-текстової структури, а також зв'язок із різними видами інформації, закладеними в хореографічному тексті.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. К. Юнг охопив у своїх працях широкий спектр філософсько-психологічної проблематики – від традиційних для психоаналізу питань терапії нервово-психічних розладів до глобальних проблем існування людини в суспільстві, які розглядалися ним крізь призму власних уявлень про індивідуальну й колективну психіку та вчення про архетипи. Своїми ідеями психоаналітик справив значний вплив не тільки на психіатрію і психологію, а й на антропологію, етнологію, культурологію, порівняльну історію, релігії, педагогіку, літературу. Становлення сучасної науки хореології також визначається значним впливом робіт К. Юнга, а також сучасними дослідженнями в галузі психодіагностики (Щокін, 2011) та психології балету (Соковікова, 2006).

Творчість російських і західних балетмейстерів викликає наукову увагу російського мистецтвознавця Н. Зозуліної (2005) та білоруської дослідниці танцю Ю. Чурко (1999), але емоції розглядаються в них як ознаки специфічного творчого пошуку балетмейстерів, а не як структурний елемент композиційної побудови.

У вітчизняному мистецтвознавстві проблемам хореології присвячені наукові роботи дослідника О. Чепалова (2004; 2007), у яких подані принципові засади цієї науки, а проблематика емоційного складника розглядається в контексті образної системи всього хореографічного твору. Отже, відсутність досліджень емоцій в означеному контексті є суттєвим недоліком у теорії танцю.

Метою дослідження є з'ясування позначення емоцій та їхньої вагомості у структурі хореографічного тексту сучасного хореографічного твору.

Виклад основного матеріалу. Відповідно до свого комунікативного наміру сучасний хореограф відбирає для передавання сенсу елементи, що мають необхідне наочно-логічне, коннотативне, оцінне значення, внаслідок чого вони набувають певного прагматичного потенціалу та можливості справляти комунікативне враження на глядача.

Це безпосередньо пов'язано з характером протікання емоційних процесів, які в танці виявляються і зовні (а отже, доступні спостереженню), і внутрішньо (тобто не виявляються зовні, а відчуються самою людиною, підживлюючи зовнішню симптоматику). Емоції в певних проявах хореографічного задуму ідентифікують усі зовнішні емоційні реакції: психофізіологічні симптоми (вегетативні та рухові реакції), комунікативні та некомунікативні кінеми (міміка, жести, пози). Цей процес нерозривно пов'язаний із сукупністю всіх розумових, ментальних і психічних процесів сприйняття. У ході практичної діяльності людина має справу не безпосередньо з навколишнім світом, а з когнітивними картинками (моделями) світу, який представлений людині через призму його культури та ментальності. Відтак чітко простежується зв'язок мови з ментальними об'єктами, у яких зафіксовані результати віддзеркалення зовнішнього світу в свідомості певної особи.



Проблема визначення прагматичного потенціалу позначень емоцій у структурі хореографічного тексту вимагає розгляду та поєднання в одному дослідженні безлічі приватних проблем, таких як: емоції та їх позначення в пластиці; когнітивний процес розпізнавання образів (знаків), що характеризують ту або ту емоцію; прагматична характеристика художньої комунікації. Вивчення цих процесів є особливо актуальним для хореографічного тексту, оскільки в центрі балету або іншого танцювального твору знаходиться людина з її вчинками, ставленням до інших осіб, думками, почуттями та особливостями пластичних інтонацій.

При цьому очевидно, що особливості позначень емоцій і в статиці, і в динаміці з'ясовуються тоді, коли глядач намагається розкрити причинну сторону процесу, встановити сукупність чинників, що заставляють об'єкт змінюватися в різних культурно-історичних умовах, що в цілому засвідчує широкий спектр завдань у теоретичних дослідженнях танцю та ситуаціях міжособистісного спілкування.

Сучасний хореограф обирає способи мовного вираження хореографічного тексту і, відповідно до свого комунікативного наміру, використовує для передавання інформації мовні одиниці, що мають наочно-логічне й коннотативне значення, встановлюючи між ними необхідні смислові зв'язки. В результаті створений хореографічний текст, аналогічно граматичним формам вербальної мови, набуває певного прагматичного потенціалу, можливості справити комунікативне враження на глядача (спостерігача). При цьому він визначається змістом і формою повідомлення та існує немов би незалежно від творця тексту.

Трапляється, що прагматика тексту не повністю збігається з комунікативним наміром хореографа (виразив не так, як хотів, або не те, що хотів). Але тією мірою, якою прагматика певного тексту залежить від інформації та способу її передавання, вона є об'єктивною суттю, доступною для розпізнавання та аналізу. Це першочергово стосується невербальних компонентів експресії в танці, що розглядається в контексті комунікативного акту. Їх, своєю чергою, можна розподілити за групами:

- 1) емоційний стан героя в статиці (пантоміма, яку складають міміка, жести, пози);
- 2) пантоміма, що переходить у танець (дієвий танець, згідно із традиціями Нювера), яка передбачає комунікативні та некомунікативні рухи (залежно від намірів персонажа та його схильності до рефлексії як процесу самопізнання внутрішніх психічних актів і станів);

- 3) експресія в контексті гендерної проблематики (відповідність рухів певним стандартам фемінності та маскулітності), гендерні аспекти позначення емоцій, що базуються на конвенції емоційних станів чоловіків та жінок у художній культурі ХХІ ст. та попередніх часів, стаючи культурно й історично обумовленими концептами.

Визначена перша група невербальних компонентів є найпоширенішою у використанні, хоча й найбільш обмеженою в контексті художньої комунікації.

Друга група є актуальною для сучасних хореографів, що віддають перевагу танцювальним виставам. Яскравим прикладом може слугувати творчість Дж. Ноймайера, який вважає, що танцю потрібні стани, зумовлені реакцією на реальну ситуацію, у якій знаходяться герої і яка народжує емоційні висловлення. Цей підхід підтверджується міркуваннями самого Ноймайера про Шекспіра: «Його п'єси написані про таке, що лежить понад словами. Це робить його видатним автором не тільки п'єс, а й балетів» (Зозулина, 2005, с. 15).

Розглядаючи третю групу, варто звернутися до творчості Піни Бауш. Наприклад, у виставі «Кафе Мюллер»: «всі гріхи людства злилися в один: чоловіча хіть.

Це вона калічить і зводить Анну (партія, яку колись виконувала сама Бауш) до стану загнаного звіра» (Чурко, 1999, с. 154).

Невербальні компоненти в танці як комунікативному акті можна розглядати і в інших аспектах (наприклад, у зв'язку з вибором певної смислової наповненості загального емоційного стану). При цьому вирішальне значення має аналіз тих певних умов, у яких означена номінація набуває «прагматичного навантаження», досягаючи ефекту невербального спілкування.

Для позначення емоцій характерне метафоричне перенесення. Метафоризація, як спосіб переосмислення на основі схожості або аналогії ознак в понятійному віддзеркаленні об'єкта, що позначається, і його пластичного переосмислення, є своєрідною «картиною світу», яка неоднакова в носіїв різних культур або однієї та тієї ж культури в окремі історичні періоди. У створенні метафоричного тексту хореограф базується на загальноприйнятих асоціаціях або стереотипах, але авторська метафора в танці також, як і в інших видах творчої діяльності, визначається культурними нормами, соціальною ситуацією, прагматичною, когнітивною та емоційною спрямованістю.

При цьому виникає так звана «наївна картина світу», як її називають лінгвісти. Це різновид концептуальної картини світу в результаті практичного пізнання дійсності, що має етнічну (національну) специфіку і своєрідне вираження в лексичному складі мови. Вона істотно відрізняється від наукової, чисто логічної картини світу, і тим зближується за сенсом із хореографічним твором, побудованим на ланцюжку метафор у їхніх пластичних проявах і переосмисленні реальної картини людського існування у світовому просторі.

Наприклад, твори Ноймайера сприймаються насамперед як постановки, де хореографія, що є основним засобом виразності, виступає і матеріалом для вираження психологічного життя людини, людських стосунків. Ноймайер «експериментує з новими видами сюжетних балетів або балетних сюжетів, які важко висловити вербально, але які очевидно візуальні, бо уособлюють суміш індивідуальних настроїв, емоційних взаємодій, душевних поривань та бажань героїв, що виходять за межі причин виникнення та логіки розвитку цих почуттів» (Зозулина, 2005, с. 16).

Балет Дж. Ноймайера «Ніжинський» – це грандіозна хореографічна фреска-диптих з величезною кількістю учасників, присвячений трагічній особистості; це монографічний балет, поставлений як «романне» полотно з видом на епоху – епоху срібного століття, дягилевських сезонів і Першої світової війни. Але як і будь-який балет, що позначений здатністю узагальнювати конкретний час, місце та дії героїв в ім'я вічної проблематики людської душі, «Ніжинський» звернений не до історії, а до сучасного дня, він змушує глядача перестраждати те, як колись жила людина, наче вона сучасник, що поруч з нами. Ноймайер, насамперед, психолог, що намагається хореографічними засобами відповісти на хвилюючі питання людського буття; він нагороджує своїх героїв багатим внутрішнім світом, ставить перед ними складні психологічні завдання еволюції особистості, пошуків самого себе, зіштовхує ці мікрокосмоси один з одним і пропонує нам свою версію того, як може бути вирішена та чи інша життєва ситуація. Пластичні знахідки митця настільки точно й правдиво відображають емоційний стан людини, що в глядача виникає враження істинності його інтерпретації як єдино можливого рішення (Чепалов, 2007, с. 234).

Кульмінаційна зона балетної драми здається нескінченною за протяжністю. Цей важливий драматургічний епізод за стилем пластично нагадує психоаналіз емоційного життя героя, який хореограф-психоаналітик намагається зафіксувати



й передати зі своєю «медичною точністю». Двадцять хвилин безперервної напруги представляють справжню «анатомію вбивства». Ноймайер не щадить глядача, пропонуючи йому урок моральності і стоїцизму. Перед нами картина фізичних і душевних мук героя. Хореограф ставить майже клінічну картину його духовної агонії.

Позначення емоції може бути вербалізованим, оскільки є породженням мовної та розумової діяльності та використовує в словосполученнях дієслово руху й конкретної фізичної дії, особливо продуктивні в плані породження образного представлення емоцій. Переконливими в цьому сенсі є пушкінські рядки, що описують танець знаменитої російської балерини А. Істоміної.

У науковій практиці набагато точнішим за суттю це позначення стає, коли знаходиться в повній відповідності з уявленнями про те, що повинна відчувати людина в певному емоційному стані і як це має виявлятися зовні. А це можливо виразити лише театральному акторові або танцівникові. Отже, позначення емоцій у художньому тексті залежить не лише від реалій об'єктивного життя, але й людського уявлення про них. У емоційних па́тернах відбиті особливості попередніх століть, людських відносин із довкіллям, тваринним світом. Відображуючи явища та процеси навколишньої дійсності, позначення емоцій фіксують розвиток асоціативних зв'язків і художньої уяви в носіїв різних мов, які в хореографічному тексті стають метафоричними й узагальнюючими.

Згадуючи, наприклад, творчі прийоми М. Ека в балеті «Жизель» сучасна дослідниця Ю. Чурко підкреслює: «з однакових рухів Ек створює танець-провокацію, танець-божевілля, танець-володіння, він працює із пластичним матеріалом як хореограф, а не як концептуаліст. Зокрема, у дуєті Жізелі та Альберта першої дії естет «розмовляє» із простуватою дівцею доступною їй пластичною мовою, але в той же час вабить її чимось новим, що не входить у її танцювально-пластичний лексикон» (Чурко, 1999, с. 33).

Своєю чергою, художня мова балетмейстера-постановника входить у систему розпізнавання образів хореографічного спектаклю як образ авторський, не вилучний від характеристик персонажів і стильової єднальної художньої структури твору. Позначення емоцій знаходиться в прямій залежності від вибраного типу оповідальності та від того, емоційна перевага якого персонажа в творі описується – головного чи другорядного. Отже, створюється природний хід розвитку сюжету з доповненням його різними необхідними деталями, які допомагають проникнути у внутрішній світ героїв; заглиблюють пізнання людської психіки й тим самим художньою формою відбивають життєві явища, образи; передають суб'єктивну оцінку автора, оповідача й персонажів, а також імпліцитний сенс, прихований у художньому творі, який виникає в читача при сприйнятті тексту.

До того ж усі типи позначень емоцій здатні передавати в художньому тексті також і приховану, підтекстову інформацію. Для підтексту, що розуміється як особливий спосіб організації тексту, що веде до поглиблення або навіть зміни його семантичного й емоційно-психологічного змісту, необхідне знання всього тексту в цілому. Тобто можна вести мову про взаємозв'язок прагматичного потенціалу позначень емоцій із прагматичним потенціалом усього художнього тексту. Так простежується зв'язок позначень почуттів із емоційною оцінкою художнього твору, фоновими знаннями читача та підтекстом із емоційною й естетичною дією на останнього. В результаті формується весь комплекс знань про текст, що вивчається.

Наукова новизна. У цій роботі значно розширені дослідницькі можливості аналітики сучасного хореографічного мистецтва за допомогою використання інтегральних складників.

Висновки. Підсумовуючи матеріал дослідження, варто зазначити, що позначення емоцій у структурі хореографічного тексту, доповнення необхідними деталями сприяє проникненню до внутрішнього світу героїв, опису їхнього суб'єктивного переживання, заглибленню пізнання людської психіки, а отже, віддзеркаленню життєвих явищ. Емоції, виражені в хореографічному тексті, пов'язані з певним способом бачення балетмейстером простору його твору та з естетичною функцією художнього тексту. Все це в цілому розкриває світогляд творця хореографічного тексту, впливає на відчуття й думки глядачів, а також на форму існування культури в певну історичну епоху.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Зозулина, Н. (2005). *Проблема інтерпретації драматургії Шекспіра в балетному театрі Джона Ноймайера. "Ромео і Джульєтта"*. (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Санкт-Петербурзька академія театрального мистецтва, Санкт-Петербург.
- Соковикова, Н. (2006). *Введення в психологію балета*. Новосибірськ: Сова.
- Чепалов, О. (2004). Когнітивні аспекти хореографічної лексики. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, 14, 109-115.
- Чепалов, О. (2007). *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.* [Монографія]. Харків: ХДАК.
- Чурко, Ю. (1999). *Линія, уходящая в бесконечность: Суб'єктивні замітки про сучасну хореографію*. Мінськ: Польша.
- Шекин, Г. (2011). *Візуальна психодіагностика: знання людей по їх зовнішності і поведінку*. Київ: Персонал.
- Юнг, К., Франц, М.-Л., Хендерсон, Дж., Якобі, І., & Яффе, А. (1998). *Человек и его символы*. (С. Сиренко, пер.). Москва: Серебряные нити.

REFERENCES

- Chepalov, O. (2004). Kohnityvni aspekty khoreohrafichnoi leksyky [Cognitive aspects of choreographic vocabulary]. *Kultura Ukrainy. Series: Mystetstvoznavstvo*, 14, 109-115 [in Ukrainian].
- Chepalov, O. (2007). *Khoreohrafichniy teatr Zakhidnoi Yevropy XX st.* [Choreographic Theater of Western Europe of the twentieth century] [Monograph]. Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].
- Churko, Yu. (1999). *Liniya, uhodyaschaya v beskonechnost: Sub'ektivnyie zametki o sovremennoy horeografii* [The line going to infinity: Subjective notes on modern choreography]. Minsk: Polyimya [in Russian].
- Schekin, G. (2011). *Vizualnaya psihodiagnostika: poznanie lyudey po ih vneshnosti i povedeniyu* [Visual psychodiagnosics: knowledge of people by their appearance and behavior]. Kyiv: Personal [in Russian].
- Sokovikova, N. (2006). *Vvedeniye v psihologiyu baleta* [Introduction to the psychology of ballet]. Novosibirsk: Sova [in Russian].
- Yung, K., Frants, M.-L., Henderson, Dzh., Yakobi, I., & Yaffe, A. (1998). *Chelovek i ego simvoliy* [Man and his characters]. (S. Sirenko, Trans.). Moscow: Serebryanyie niti [in Russian].
- Zozulina, N. (2005). *Problema interpretatsii dramaturgii Shekspira v baletnom teatre Dzhona Noymayera. "Romeo i Dzhuletta"* [The Problem of Interpreting Shakespeare's Dramaturgy at the John Neumayer Ballet Theater. "Romeo and Juliet"]. (Extended abstract of candidate's thesis). Saint-Petersburg Theatre Arts Academy, St. Petersburg [in Russian].



УДК 793.3:7.046(510)

МІФОПОЕТИЧНА СИМВОЛІКА ЛОТОСА В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ КУЛЬТУРІ КИТАЮ

Ян Сісі (Yang Xixi),

<https://orcid.org/0000-0002-2133-6748>

студент магістратури,

Харківська державна академія культури,

Харків, Україна,

houbao13488533213@qq.com

Мета дослідження. Сучасний Китай стає все більш важливим у міжнародних стосунках, проте багато компонентів культурної спадщини країни залишаються невідомими за її межами. Тож є необхідність вивчення достеменних танцювальних традицій китайського танцю у багатстві його форм і регіональних культурних контекстів. **Методологія.** У дослідженні використано герменевтичний метод як апарат інтерпретації символіки, що посідає важливе місце в національному театрі та видовищних мистецтвах Китаю. Крім того, використано історичний, культурологічний та мистецтвознавчий методи. Зазначена методологія дозволяє розкрити та піддати аналізу певні зразки застосування ідей та образів східної художньої культури стосовно ідеологічних моделей китайського суспільства в конкретних історичних умовах, тобто наблизити їх розуміння до відповідних сюжетних мотивів та ідейних джерел певного періоду. **Наукова новизна.** Аналіз міфопоетичної символіки (паралелі з міфологією, теософією, українською поетичною традицією) суміщається із практичними рекомендаціями щодо виконання певних прийомів танцю лотоса («Хехуа у») солісткою або жіночим хореографічним колективом для достеменного втілення образної сфери китайського танцю. **Висновки.** На прикладі образної символіки лотоса та його танцювальної інтерпретації в роботах китайських хореографів у статті висвітлено генетичний зв'язок між міфологією та мистецтвом танцю, що в танці лотоса виявляє символіку шляхетності, прагнення до світла, духовного зростання і здатності душі досягти досконалості. Отже, танець, де зазвичай вбачається лише декоративність пластичного малюнку та окремі зовнішні ознаки національного видовища, треба розглядати як більш органічне та притаманне достеменним національним традиціям річище.

Ключові слова: хореографічна культура Китаю; міфопоетична символіка лотоса; хореографія; танець.

МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА ЛОТОСА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ

Ян Сиси (Yang Xixi)

<https://orcid.org/0000-0002-2133-6748>

студент магистратуры,

Харьковская государственная академия

культуры,

Харьков, Украина,

houbao13488533213@qq.com

MYTHOPOETIC SYMBOLIC OF LOTUS IN CHOREOGRAPHIC CULTURE OF CHINA

Yang Xixi,

<https://orcid.org/0000-0002-2133-6748>

MA Student,

Kharkiv State Academy

of Culture,

Kharkiv, Ukraine,

houbao13488533213@qq.com

Цель исследования. Современный Китай становится все более важным в международных отношениях, однако много компонентов культурного наследия страны остаются неизвестными за ее преде-

The purpose of the research Modern China is becoming increasingly important in international relations, but many components of the country's cultural heritage remain unknown outside its borders. Therefore, it is nec-

лами. Поэтому возникает необходимость изучения оригинальных танцевальных традиций китайского танца во всем богатстве его форм и региональных культурных контекстов. **Методология.** В исследовании использован герменевтический метод как аппарат интерпретации символики, которая занимает важное место в национальном театре и зрелищных искусствах Китая. Кроме того, использованы исторический, культурологический и искусствоведческий методы. Отмеченная методология позволяет раскрыть и проанализировать определенные образцы применения идей и образов восточной художественной культуры относительно идеологических моделей китайского общества в конкретных исторических условиях, то есть приблизить их понимание к соответствующим сюжетным мотивам и идейным источникам определенного периода. **Научная новизна.** Анализ мифопоэтической символики (параллели с мифологией, теософией, украинской поэтической традицией) совмещаются в работе с практическими рекомендациями относительно выполнения определенных приемов танца лотоса («Хехуа у») солисткой или женским хореографическим коллективом для адекватного воплощения образной сферы китайского танца. **Выводы.** На примере образной символики лотоса и его танцевальной интерпретации в работах китайских хореографов в работе показана генетическая связь между мифологией и искусством танца, что в танце лотоса обнаруживает символику благородства, стремления к свету, духовному росту и способности души достичь совершенства. Таким образом, танец, в котором часто видят лишь декоративность пластического рисунка и отдельные внешние признаки национального зрелища, надо рассматривать в более органичном и присущем истинным национальным традициям русле.

Ключевые слова: хореографическая культура Китая; мифопоэтическая символика лотоса; хореография; танец.

essary to study the original dance traditions of Chinese dance in all the richness of its forms and regional cultural contexts. **Methodology.** The study used the hermeneutic method as an apparatus for interpreting symbolism, which occupies an important place in the national theater and entertainment arts of China. In addition, historical, cultural, and art history methods were used. The noted methodology makes it possible to reveal and analyze certain patterns of application of ideas and images of Eastern artistic culture regarding ideological models of Chinese society in specific historical conditions, that is, bring their understanding closer to the corresponding plot motifs and ideological sources of a certain period. **Scientific novelty.** The analysis of mythopoetic symbolism (parallels with mythology, theosophy, Ukrainian poetic tradition) is combined in the work with practical recommendations for performing certain techniques of lotus dance (“Hehua y”) as a soloist or female choreographic team for an adequate embodiment of the figurative sphere of Chinese dance. **Conclusions.** The figurative symbolism of the lotus and its dance interpretation in the works of Chinese choreographers shows the genetic relationship between mythology and the art of dance, which in the lotus dance reveals the symbolism of nobility, desire for light, spiritual growth and the soul’s ability to achieve perfection. Thus, the dance, in which one often sees only the decorativeness of the plastic design and some external features of the national spectacle, should be considered in a more organic and inherent true national traditions.

Key words: choreographic culture of China; mythopoetic symbolism of the lotus; choreography; dance.



Актуальність теми дослідження. Сучасний Китай набуває все більшої вагомості в міжнародних стосунках, проте багато компонентів культурної спадщини країни залишаються невідомими за її межами. Тож відчувається нагальна потреба вивчення достеменних танцювальних традицій китайського танцю в багатстві його форм та регіональних культурних контекстів. Це стосується й хореографічного мистецтва, де особливо відчутні результати застосування ідей та образів китайської художньої культури порівняно з моделями китайського суспільства в конкретних історичних умовах. Отже, ми можемо 1) наблизити їх розуміння до відповідних сюжетних мотивів та ідейних джерел певного періоду; 2) удосконалити виконання для достеменного втілення образної сфери китайського танцю; 3) встановити генетичні зв'язки між міфологією та мистецтвом танцю. Прикладом образної символіки автором обрано квітку лотоса та його танцювальну інтерпретацію в роботах китайських хореографів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій показує, що українськомовних досліджень з означеної тематики досі не проводилося. Найбільш масштабною та змістовною монографією, наближеною до обраної автором теми, є дослідження А. Вац «Танцювальне мистецтво Китаю. Історія та сучасність» що вийшло друком у Санкт-Петербурзі (Вац, 2011). Проте в цій роботі авторка не ставила перед собою завдання докладного аналізу образної сфери кожного танцю. У деяких одноосібних та написаних у співавторстві статтях китайських дослідників (Чень Цзин, 2012; Люй Инь, 2011; Дрынкіна, & Ли Жуй, 2017) тема образного змісту танцю розкривається побіжно або стосується тільки таких популярних танців, як танці дракона, тигра, що мають здебільшого характер бойових мистецтв. Отже, представлена стаття є першою спробою дослідити міфологічно-поетичну традицію в класичному китайському хореографічному мистецтві.

Мета дослідження – на прикладі танцю лотоса виявити притаманну національним традиціям символіку духовного зростання і здатності людини досягати духовної досконалості.

Виклад основного матеріалу. Для більш повного знайомства із класичним китайським танцем у тому вигляді, в якому він формувався протягом п'яти тисячоліть, маємо зробити короткий історичний огляд. Кожна з династій Китаю привносила власні стилі в характеристики розвитку китайського класичного танцю, що є також результатом впливу та взаємодії етнічних шарів сучасного Китаю, у якому сьогодні панують процеси взаємодії і суміщення культурних процесів багатьох народів та етнічних груп.

Серед них суттєве місце посідають легенди, де поклоніння божествам, почуття людей певним чином відбиті в китайських танцях: там є місце і побутовим, і фантастичним сюжетам, а також відчувається бажання зрозуміти побудову Неба й Піднебесної, як досі називають китайці свою країну.

До ХХ ст. китайський традиційний танець умовно можна було поділити на дві великі категорії: народний танець та сценічний. Сценічні танці виконувалися в палаці імператора і втілювали образи поезії, художнього мистецтва і скульптури того часу. Тому китайські танці є такими витонченими й багатими, утім, як і будь-яка традиційна форма китайського мистецтва.

Починаючи з династії Чжоу (1122 до н.е. – 249 до н.е.) при палаці імператора організовувалися школи музики й танцю, де навчали музикантів і танцівників. До того ж у школах досліджували й розвивали народні, релігійні танці й танці інших народів. Танцівники належали до нижчого соціального класу, їхнім основним обов'язком було давати вистави для імператора і вельмож. Найвищого розквіту

традиційний китайський танець досяг в період династії Тан (618–907 рр. н.е.). У цей трьохсотлітній період відбулися найважливіші культурні події, зокрема були засновані два установи: Імператорська академія та Академія «Грушевий сад» – за назвою імператорського саду всередині палацу. Так у Китаї з'явилася перша професійна танцювальна трупа, а її вихованців називали «синами Грушевого саду» (Дрынкіна, & Ли Жуй, 2017).

Для компаративного аналізу європейської та китайської танцювальної культури важливим є також приклад «танцюючого імператора» Лі Шиміня (627–649 н.е.) з династії Тан. Він став першим китайським хореографом ще за тисячу років до появи французького короля Людовика XIV, який заснував в сімнадцятому столітті Паризьку оперу і Королівську Академію танцю. Іншим великим музикантом і постановником був імператор Лі Лунцзі. Він створив знамениту хореографічну постановку «Пісня Вічного Суму». Сюжет цього танцю можна порівняти з фантастичним балетом А. Адана у постановці Ж. Перро та Ж. Кораллі «Жізель». У «Пісні Вічного Суму» танцівники рухаються на сцені, як у чарівному сні, подібно до віліс у другій дії «Жизелі». Лі Лунцзі «скомбінував ідею танцю з високою танцювальною технікою, яка прийшла з індійського танцю, з одного боку, і з класичного китайського танцю імператорського палацу, з іншого» (Дрынкіна, & Ли Жуй, 2017).

Коли китайському традиційному танцю надають значення «сучасний», це не означає, що він відмовляється від свого коріння. Китайський сучасний танець і зараз кардинально відрізняється від сучасного західного танцю. У ХХ ст., на новому етапі свого розвитку, китайський класичний танець набув інших художніх форм, у чому відчувається вплив політичних зрушень та міжнародних контактів.

У період створення Китайської Республіки (1912–1949) багато китайців починають контактувати в різних формах з виконавською культурою західного танцю. Насамперед, це стосується китайських студентів, які навчаються поза межами Китаю, а також працівників дипломатичних представництв династії Цин, які вперше побували за кордоном і записали зразки хореографічного мистецтва, що відрізнялися від китайських традицій: народні танці інших етносів, західноєвропейські бальні танці, класичний балет. У Піднебесну почали приїжджати російські артисти й педагоги класичної школи російського балету. З цього часу простежуються витоки поступового злиття китайського класичного танцю з академічним балетом, хоча сучасний китайський танець і досі кардинально відрізняється від сучасного західного танцю. Новий китайський балет має коротку історію, але дуже багаті витоки, бо культура китайського танцю наслідувала багатотисячолітні традиції.

Традиційно і в китайському сценічному, і в національних китайських танцях рухи йдуть по спіралі й колу, тому що в китайській культурі коло символізує гармонію. Крім того, китайському танцю притаманне специфічне підкреслення рухів рук і положень пальців, так само як і координація очей-рук.

У підґрунті створення китайського танцю також мали бути присутніми три незвичних для західної людини елементи: цзин (концентрація), ци (вияв енергії) і Шень (дух). Ці естетичні поняття прийшли в танець із трьох основних релігій Китаю – даосизму, конфуціанства й буддизму, що становлять культурну основу китайської цивілізації.

Китайський класичний танець «підкреслює єдність усього тіла. Танцівники навчаються враховувати кожну деталь: як руки піднімаються вгору і опускаються вниз, як рухається тіло, голова й очі, як дихати, у який момент руху відпочити й розслабитися – про все це потрібно пам'ятати, коли здійснюєш навіть



один маленький рух. Форма в китайському класичному танці – це не просто рух, а й такі основні прийоми, як поворот, нахил, обертання й вигини. Танець має цілий комплекс непомітних внутрішніх складників, але на поверхні вистава здається простою й витонченою. Простота і граціозність китайського класичного танцю несе в собі глибокий зміст. Унікальності танцю надає особлива риса, якою повинні володіти танцівники. Називається вона по-китайськи “юнь” внутрішній зміст» (Пенчуков, 2012).

Важливою для китайського класичного танцю є й танцювальна техніка (багато рухів по колу, акробатичних трюків). Однак не менш важливими є внутрішні почуття виконавця. Погляд, вираз обличчя допомагають довершити образ.

Наступний важливий аспект у танці – сила. Сила – це внутрішній ритм зовнішньої дії та виявлення рівня її контрастності. Ритм китайського класичного танцю не такий само, як у звичайних 2/4, 3/4, 4/4. Він часто перетворюється у вільний ритм, який є більш зручним для виконавського стилю та краще сприймається візуально. Художній образ стає не тільки формою художнього мислення, але й формою відображення емоційних станів.

Темп музичного твору, його динаміка мають отримати відповідний вигляд в малюнку танцю. Малюнок танцю залежить від музики. Подібно до музики, де одна фраза логічно переходить в іншу, малюнок повинен логічно змінювати інший. Це можна показати на прикладі видатної китайської танцівниці Юй Жунлін, яка співпрацювала із засновницею вільного танцю Айседорою Дункан в Європі (1901). Після повернення до Китаю (1903) Юй Жунлін в Королівському палаці імператриці Ці Сі познайомила вельможних осіб та численних глядачів із деякими західними класичними танцями (іспанським, грецьким) та показала власну постановку на традиційній основі – «Танець феї Лотоса» (Дрынкіна, & Ли Жуй, 2017). З цього показу можна вести відлік сучасної (у межах ХХ ст.) традиції образного відтворення символіки лотоса в китайській традиційній культурі та філософсько-етичних уявленнях про світ.

Наступницею Юй Жунлін у цьому стилістичному напрямі можна вважати жінку-хореографа, вихованку Пекінського хореографічного училища Дай Ай-лянь. Про неї згадують як про виконавицю з досконалою пластикою та хореографічною майстерністю, що базувалася на бездоганній класичній школі. У аспекті нашого дослідження є важливим, що Дай Ай-лянь на початку 1950-х років теж поставила «Танець лотоса» («Хехуа у»), заснований на старовинній традиції, але такий, що по-новому відтворював її смислову наповненість та стилістичні особливості.

Цей танець, за словами А. Вац, «виконувала група дівчат, зодягнених у довгі, стилізовані під старовинний костюм одяжі, танець відбувався на платформі у вигляді квітки лотоса, що розпустилася. При цьому, наголошує А. Вац, Дай Ай-лянь спромоглася передати ауру людської краси та натхнення безвідносно до якогось певного історичного періоду й танцювального стилю» (Вац, 2011, с. 92). Авторка книги припускає, що в цій постановці Дай Ай-лянь уперше використала деякі елементи класичного європейського балету, з яким китайський глядач уперше зміг познайомитись саме на початку 1950-х рр. «Танець лотоса» був по-справжньому «експериментальною постановкою, яка відразу ж стала дуже популярною не тільки серед китайських глядачів, а й в інших країнах, де була введена до гастрольного репертуару» (Вац, 2011, с. 92).

У різних традиціях образна реалізація теми лотоса постає переважно зображальною (розпускання квітки на поверхні вод, причому на Заході – це троянда або лілея). «Космічний» лотос є образом творіння, виникнення світу з первісних

вод або з порожнечі: це особливий універсальний принцип, який править світом і розвиває в ньому життя. Лотос для китайців – символ шляхетної людини, що може вирости із бруду, але ним не забруднюється. Коли коріння цієї рослини знаходяться в багнюці, гнучкі стебла через товщу води прагнуть до світла, а бутон і сам квітка завжди звернені до сонця. Лотос є символом духовного зростання, здатності душі до досягнення досконалості. Розкриваючись на світанку і закриваючись на заході, лотос уособлює відродження Сонця та будь-яке інше відродження, відновлення життєвих сил, повернення молодості, безсмертя.

Цей символ має солярний і місячний аспекти; він однаково близький воді і вогню, хаосу темряви і божественного світла. Лотос – це результат взаємодії творчих сил Сонця і місячних сил води, це Космос, що піднявся з водяного хаосу, подібно до Сонця, що зійшло на початку часів, тобто, як пише Дж. Кемпбелл «світ розвивається, у вихорі перероджень». На думку американського дослідника міфології, цей час – минуле, сьогоднішнє і майбутнє, оскільки кожна рослина має бутони, квіти і насіння одночасно. Тобто час і вічність є двома аспектами одного і того ж сприйняття цілого, двома планами єдиною, недуалістичної невимовності; таким чином, скарб вічності спочиває на лотосі народження і смерті» (Кемпбелл, 1997, с. 231).

На переконання О. Блаватської, лотос «символізує життя людини, як і Всесвіту, при цьому його коріння, занурене у мулистий ґрунт, уособлює матерію, стебло, що тягнеться крізь воду, – душу, а квітка, звернена до Сонця, є символом духу. Квітка лотоса не змочується водою, також як дух не плямується матерією, тому лотос уособлює вічне життя, безсмертну природу людини, духовне розкриття» (Блаватская, 2018). Члени теософських товариств, створених послідовниками О. Блаватської, що виникали в XIX ст. у Північній Америці та Європі, були переконані, що десь у високогірних долинах між Непалом та Монголією живуть безсмертні істоти (так звані Махатми), котрі своїми астральними силами керують долею світу.

Характерно, що всередині класичних буддистських мандал зазвичай зображено Будду, який сидить у лотосі. Подібний мотив переосмислено і в християнській традиції: «середньовічні гімни прославляють Марію як квітковий келих, на який сідає Христос у вигляді птаха і спочиває там у безпеці» (Девдера, 2018, с. 13). Наводячи цю цитату К. Девдера, авторка дослідження про українську поетичну традицію (на прикладі О. Лишеги) бачить словесну мандалу як спомин ліричного героя через низку модифікацій, чи то аспектів, таких як богиня, особливо Матір Божа, пов'язана із трояндою або лотосом, або індуїстською богинею щастя Лакшмі: «Хтось з них був духом самої Лакшмі, богині щастя з квіткою лотоса у волоссі. Тут акцентовано мотив пошуку й невловимості» (Девдера, 2018, с. 13). Відчутні сліди лотосової символіки зберігають образи лілії й тюльпана в християнській традиції (було популярним уявлення, згідно з яким Лотос, як і лілія, присвячений діві Марії).

Лотос – одна з найсвятіших рослин країн Сходу, його ототожнюють зі світлом, первозданною чистотою, цнотливістю і самопізнанням. Квітка символізує Всесвіт, вічність і час – адже одна і та ж рослина одночасно має насіння-горішки, квіти і бутони, що ще не розпустилися. Плоди лотоса, що потрапили до неродючого ґрунту, можуть проспати півтора століття, а потім знову дати життя прекрасним квітам. Поєднуючи в собі стихії землі (дна водойми), води, повітря і вогню (сонце), лотос виявляється нероздільно пов'язаним зі створенням світу. Лотос уособлює джерело космічного життя і богів, що створили світ, а також богів



сонця. Крім того, лотос символізує минуле, сьогоднішня й майбутнє, оскільки кож-на рослина має бутони, квіти й насіння одночасно (Як виглядає лотос, 2018).

У Китаї лотос шанували як священну рослину ще до поширення буддизму; він уособлював чистоту і цнотливість, родючість і продуктивну силу; йому надавали значення чистоти, досконалості, духовної витонченості, жіночого генія, літа, плодючості. Китайський буддизм, у якому лотос – один із Восьми Дорогоцінних Речей, приписує йому ширшу символіку: чесність, твердість, рішучість, сімейну гармонію і процвітання, а також благословення багатодітністю.

Отже, зміст танцювального твору зводиться до твердження, що квіти лотоса, які ростуть у багнюці, болотистих місцевостях, залишаються чистими, витонченими. Надзвичайна стійкість і витривалість цієї рослини робить її ще більш привабливою.

Витоки цього танцю сягають династії Хань, його виникнення датується приблизно 200 р н.е. Династія Хань була першою, хто оцінив і почав розвивати цю, сповнену символіки, форму танцювального мистецтва. Тому цей танець, напевно, і дожив до нинішніх днів. Унікальність танцю і зацікавленість в ньому правлячої династії дала змогу танцю з віялом пройти крізь покоління, і стати більше сімейною традицією, ніж рафінованим мистецтвом, орієнтованим на обраних. У певних випадках задля доповнення образу квітки лотоса використовується віяло, що нібито граціозно коливається на воді.

Крім образотворчих мотивів, таких, що відтворюються за допомогою позицій рук та ніг (наприклад, розкриття рук у формі лотоса або перенесення центру ваги з однієї ноги на іншу для ілюстрації коливань квітки на воді), у відтворенні певних особливостей танцювального руху можуть бути нариси тих чи інших ієрогліфів, що дотичні до тематики видовища і цілком зрозумілі письменній аудиторії.

Наукова новизна. Аналіз міфопоетичної символіки (паралелі з міфологією, теософією, українською поетичною традицією) суміщається із практичними рекомендаціями щодо виконання певних прийомів танцю лотоса («Хехуа у») солісткою або жіночим хореографічним колективом для достеменного втілення образної сфери китайського танцю.

Висновки. У роботі доведено, що танець лотосу, видозмінюючись протягом кількох тисячоліть, на початку ХХ ст. набув нових рис та естетичних ознак, пов'язаних зі змінами поглядів на міфологічну основу танцю та впливом на китайський класичний танець європейської академічної школи. Навіть за цих обставин танець лотоса («Хехуа у») продовжує виявляти символіку шляхетності, прагнення до світла, духовного зростання і здатності душі досягти досконалості. Отже, танець, у копіях якого, особливо за кордоном, зазвичай використовувалася декоративність пластичного малюнку та окремі зовнішні ознаки національного видовища, має бути скерованим у більш органічне та притаманне достеменним національним традиціям річище зі збереженням образної символіки та філософсько-етичного змісту.

Перспективи подальшого вивчення означеної теми стосуються насамперед розширення тематики пошукової роботи – у бік польових досліджень і реставраційних експедицій та розвідок. Створені загальними зусиллями за допомогою світового досвіду етнохореології, вони можуть стати в нагоді у новітньому осмисленні національних традицій китайського танцю та його образно-світоглядного сенсу.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Баглай, В.Е. (2007). *Этническая хореография народов мира*. Ростов на Дону: Феникс.
- Блаватская, Е.П. (б.г.). *Голос безмолвия. Семь врат. Два пути: Отрывки из “Книги золотых правил”*. (Е.Ф. Писарева, пер.). Взято из <http://www.theosophy.ru/lib/golos.htm>.
- Вац, А.Б. (2011). *Танцевальное искусство Китая: история и современность*. Санкт-Петербург: Лань.
- Девдера, К.М. (2018). *Літературна творчість Олега Лишеги: інтерпретація, контекст, реценція*. (Автореферат дисертації кандидата філологічних наук). Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ.
- Дрынкина, Т.И., & Ли Жуй. (2017). Истоки становления нового китайского классического танца. В *XXI Царскосельские чтения*, Материалы международной научной конференции (Т. 1, с. 257-261). Санкт-Петербург: ЛГУ им. А. С. Пушкина.
- Кэмпбелл, Д. (1997). *Маски бога. Созидательная мифология* (Т. 2). Москва: Золотой век.
- Люй Инь. (2011). Характерные черты китайских народных танцев. В *Наука и современность-2011*, Материалы IX Международной научно-практической конференции (Ч. 1, с. 86-91). Новосибирск: Издательство Центра развития научного сотрудничества.
- Пенчуков, І. (2012). *Китайський класичний танець*. Взято з <https://www.epochtimes.com.ua/china/culture/kytayskyu-klasychnyy-tanets-chastyna-persha-102017.html>.
- Фоли, Д. (1998). *Энциклопедия знаков и символов*. (А. Помогайбо, пер.). Москва: Вече.
- Чэнь Цзин. (2012). Становление художественно-педагогической традиции китайского классического танца. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*, 2 (46), 112-116.
- Як виглядає лотос. (2018). *Womankey*. Взято з <http://womankey.ru/how-the-lotus-looks-plant-nutlotus-lotus-useful-properties-of-fruits-and-leaves-growing-and-care-at-home>.
- Brendon, J.R. (Ed.). (1971). *The performing art in Asia*. Paris: UNESCO.
- Granet, M. (1994). *Danses et légendes de la Chine ancienne*. Paris: PUF.
- Kefen, W. (1985). *The History of Chinese Dance*. South San Francisco, CA: China Books & Periodicals.

REFERENCES

- Baglay, V.E. (2007). *Etnicheskaya horeografiya narodov mira* [Ethnic choreography of the peoples of the world]. Rostov-on-Don: Feniks [in Russian].
- Blavatskaya, E.P. (b.g.). *Golos bezmolviya. Sem vrat. Dva puti: Otryivki iz “Knigi zolotyih pravil”* [The voice of silence. Seven gates. Two ways: Excerpts from the “Golden Rules Book”]. (E.F. Pisareva, Trans.). Retrieved from <http://www.theosophy.ru/lib/golos.htm> [in Russian].
- Brendon, J.R. (1971). (Ed.). *The Performing Art in Asia*. Paris: UNESCO [in English].
- Chen Tszin. (2012). Stanovlenie hudozhestvenno-pedagogicheskoy traditsii kitayskogo klassicheskogo tantsa. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*, 2 (46), 112–116 [in Russian].
- Devdera, K.M. (2018). *Literaturna tvorchist Oleha Lyshegy: interpretatsiia, kontekst, retseptsiia* [Oleg Lysheger's Literary Works: Interpretation, Context, Reception]. (Extended abstract of candidate's thesis). Instytut literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy, Kyiv [in Ukrainian].
- Dryinkina, T.I., & Li Zhuy. (2017). Istoki stanovleniya novogo kitayskogo klassicheskogo tantsa [The origins of the formation of the new Chinese classical dance]. In *XXI Tsarskoselskie chteniya, Proceedings of the International Scientific Conference* (Vol. 1, pp. 257-261). St. Petersburg: LGU im. A. S. Pushkina [in Russian].
- Foli, D. (1998). *Entsiklopediya znakov i simvolov* [Encyclopedia of signs and symbols]. (A. Pomogaybo, Trans.). Moscow: Veche [in Russian].



- Granet, M. (1994). *Danses et légendes de la Chine ancienne* [Dances and legends of ancient China]. Paris: PUF [in French].
- Kefen, W. (1985). *The History of Chinese Dance*. South San Francisco, CA: China Books & Periodicals [in English].
- Kempbell, D. (1997). *Maski boga. Sozidatel'naya mifologiya* [Masks of God. Creative mythology] (Vol. 2). Moscow: Zolotoy vek [in Russian].
- Lyuy In. (2011). Harakternyie chertyi kitayskih narodnyih tantsev [Characteristic features of Chinese folk dance]. In *Nauka i sovremennost-2011, Proceedings of the IX International Scientific and Practical Conference* (Ch. 1, pp. 86-91). Novosibirsk: Izdatelstvo Tsentra razvitiya nauchnogo sotrudnichestva [in Russian].
- Penchukov, I. (2012). *Kytayskiy klasychnyi tanets* [Chinese classical dance]. Retrieved from <https://www.epochtimes.com.ua/china/culture/kytayskiy-klasychnyy-tanets-chastynapersha-102017.html> [in Ukrainian].
- Vats, A.B. (2011). *Tantsevalnoe iskusstvo Kitaya: istoriya i sovremennost* [China's dance art: history and modernity]. St. Petersburg: Lan [in Russian].
- Yak vyhliadaie lotos [What does a lotus look like?] (2018). *Womankey*. Retrieved from <http://womankey.ru/how-the-lotus-looks-plant-nutlotus-lotus-useful-properties-of-fruits-and-leaves-growing-and-care-at-home> [in Ukrainian].

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОСТІ

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОСТИ**

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





UDC 793.3(477)"2010/2017"

INTERNATIONAL PROJECTS OF UKRAINIAN CONTEMPORARY DANCE GROUPS 2010-2017

Oleksandr Manshylin,

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

Lecturer,

Kyiv National University of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine,

manshylin@gmail.com

The purpose of the research is to trace on the material of several successful examples how the processes of unilateral influence of contemporary Western dance on Ukrainian are gradually transformed into bilateral cooperation. **Methodology:** historical-chronological method, comparative analysis, critical analysis. **Scientific novelty:** the art history research on tracing the participation/initiation of Ukrainian dancers in international projects is carrying out for the first time. **Conclusions.** The period of borrowing as an inevitable stage of the process in relations Western/Ukrainian contemporary dance ended. The transition from this stage to the next consisted in a great work on the study of movement and dance techniques, composition methods and other methodological aspects of choreography developed during the history of contemporary dance. To date, the unconscious borrowing can only indicate the creative inconsistency of one or another choreographer. By the current moment, the leaders of the Ukrainian contemporary dance, among which are Larisa Venediktova, Ruslan Baranov, Olga Kebas, Danil Bielkin, Anton Ovchinnikov, Krystyna Shyshkariova and others have gained sufficient prestige on the international art market. During the observed period, not only the relations with dance communities of Russia and Belarus were prolonged, but the new strong relations with dancers from Poland, Lithuania, Germany, Spain, Estonia, Norway, France, Great Britain, and the USA were established. It should be noted that partnerships with Western dance evolved in conditions of unequal financial participation in joint projects. In the absence of investments from Ukrainian side, Ukrainian dancers have acquired the skills to attract foreign investments to the works implemented both in Ukraine and abroad. As a result, with the first positive changes in the area of cultural policy (as shown by the first experience of the Ukrainian Cultural Foundation in 2018), the community of Ukrainian contemporary dance proved to be prepared for the implementation of high-level projects within a very modest funding.

Key words: *choreography; contemporary dance in Ukraine; international project; dance festival.*

**МІЖНАРОДНІ ПРОЕКТИ
ЗА УЧАСТЮ ПРЕДСТАВНИКІВ
СУЧАСНОГО ТАНЦЮ УКРАЇНИ
2010-2017 РОКІВ**

Маншилін Олександр Олександрович,
<https://orcid.org/0000-0002-6025-9626>
викладач,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
manshylin@gmail.com

Мета дослідження. Прослідкувати на матеріалі кількох успішних прикладів, яким чином процеси одностороннього впливу сучасного західного танцю на український поступово трансформуються на двостороннє співробітництво. **Методологія.** Історико-хронологічний метод, метод порівняльного аналізу, метод критичного аналізу. **Наукова новизна.** Вперше систематизовано широке коло явищ, пов'язаних з міжнародною діяльністю української спільноти сучасного танцю. **Висновки.** Період запозичень як неминучий етап процесу у відносинах західний/український сучасний танець, завершився. Перехід від цього етапу до наступного полягав у величезній роботі з вивчення технік руху і танцю, методів композиції та інших методологічних аспектів хореографії, розроблених протягом історії сучасного танцю. Сьогодні неусвідомлені запозичення можуть свідчити лише про творчу неспроможність того чи іншого постановника. На поточний момент лідери спільноти українського сучасного танцю, серед яких Лариса Венедиктова, Руслан Баранов, Ольга Кебас, Данило Белкін, Антон Овчинников, Кристина Шишкарєва та інші набули достатнього авторитету на міжнародному арт-ринку. У досліджуваній період було не тільки пролонговано зв'язки з танцювальними спільнотами Росії та Білорусі, було встановлено нові міцні відносини з танцівниками Польщі, Литви, Німеччини, Іспанії, Естонії, Норвегії, Франції, Великобританії, Сполучених Штатів Америки. Важливо відмітити, що партнерські стосунки із західним танцем склалися в умовах нерівноцінної фінансової участі у спільних проектах. За відсутності інвестицій з українського боку, українські танцівники набули навичок залучення інозем-

**МЕЖДУНАРОДНЫЕ ПРОЕКТЫ
ПРИ УЧАСТИИ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ
СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА УКРАИНЫ
2010-2017 ГОДОВ**

Маншилин Александр Александрович,
<https://orcid.org/0000-0002-6025-9626>
преподаватель,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
manshylin@gmail.com

Цель исследования. Проследить, каким образом процессы одностороннего влияния современного западного танца на украинский постепенно трансформируются в двустороннее сотрудничество. **Методология:** историко-хронологический метод, метод сравнительного анализа, метод критического анализа. **Научная новизна.** Впервые систематизирован широкий круг явлений, связанных с международной деятельностью сообщества современного танца Украины. **Выводы.** Период заимствований как неизбежный этап процесса в отношениях западный/украинский современный танец завершился. Переход от этого этапа к следующему состоял в огромной работе по изучению техник движения, методов композиции и других методологических аспектов хореографии, разработанных в ходе истории современного танца. На сегодняшний день неосознанные заимствования могут свидетельствовать только о творческой несостоятельности того или иного постановщика. К текущему моменту лидеры украинского современного танца, среди которых Лариса Венедиктова, Руслан Баранов, Ольга Кебас, Даниил Белкин, Антон Овчинников, Кристина Шишкарєва и другие приобрели достаточный авторитет на международном арт-рынке. В исследуемый период были не только пролонгированы связи с танцевальными сообществами России и Беларуси, но также установлены новые прочные отношения с танцовщиками из Польши, Литвы, Германии, Испании, Эстонии, Норвегии, Франции, Великобритании, США. Важно отметить, что партнёрские отношения с западным танцем складывались в условиях неравноценного финансового участия в проектах. При отсутствии инвестиций



них інвестицій у роботи, що реалізуються в Україні, так і за кордоном. В результаті, вже при перших позитивних змінах в галузі культурної політики (що засвідчив перший досвід роботи Українського культурного фонду 2018-го року) спільнота українського сучасного танцю виявилась підготовленою до реалізації проектів високого рівня складності та якості при доволі помірному фінансуванні.

***Ключові слова:** хореографія; сучасний танець в Україні; міжнародний проект; фестиваль танцю.*

с української сторони, українские танцовщики приобрели навыки привлечения иностранных инвестиций в работы, реализуемые как в Украине, так и за границей. В итоге, при первых же позитивных изменениях в сфере культурной политики (как это показал первый опыт работы Украинского культурного фонда в 2018-м году) сообщество украинского современного танца оказалось подготовленным к реализации проектов высокого уровня сложности и качества при весьма умеренном финансировании.

***Ключевые слова:** хореография; современный танец в Украине; международный проект; фестиваль танца.*

Actuality of the research topic. From today's perspective, the 20-years history of Ukrainian contemporary dance consists of a multitude of phenomena and events scattered in time and space, recorded only in the memory of their direct participants. This work is aimed at collecting and systematizing data on one of the most important aspects of the process – the participation of Ukrainian dancers in international projects. Leaving outside the research the numerous educational programs, we will focus here on the collaborations relating to the creation and demonstration of contemporary dance works.

Analysis of recent research and publications. This topic has not become yet the subject of art history study. One can serve a specific help from only individual journalistic materials related to a particular performance or festival. For example, dance projects related to Gogol Fest were covered by Dmitry Levitskiy (Левицький, 2017) and Oksana Mamchenkova (Мамченко, 2017). Events related to Zelyonka Fest activity have been described, for example, by Olena Zadorozhna (Задорожна) or Olga Herman (Герман, 2018). Some self-reflective materials of organizers of the processes of international cooperation have also been published, for example, an article by Elena Lobova and Anton Ovchinnikov in the magazine "Dance in Ukraine and the World" (Лобова, 2015).

The purpose of the research is to trace on the material of several successful examples how the processes of unilateral influence of contemporary Western dance on Ukrainian are gradually transformed into bilateral cooperation.

As in any other post-Soviet country (and, probably, to a large extent it concerns the countries of Eastern Europe), contemporary dance in Ukraine developed under the strong influence of Western dance. During the early years of this process, the learning and borrowing concerned not only the movement techniques, methods of composition and other methodological aspects of choreography, but in many ways just the individual pieces of European and American dancers.

So, for example, the well-known Ukrainian choreographer Radu Poklitaru, staged in 2002 for the ballet of the National Opera of Ukraine, performances "Pictures at an Exhibition" and "Rite of Spring" in a style that was clearly different from what was created in that theater earlier, some critics directly blamed in plagiarism from the famous European choreographers. Especially ardent balletomanes even compiled a video, in

which the fragments, staged by Poklitaru were compared with excerpts from the performances of Mats Ek and Jiri Kylian. Another part of the audience appreciated the fresh breath in these performances, even though inspired from the West (and how could it be otherwise, considering the long informational vacuum formed within the Soviet state) (Заболотная).

Example with Radu Poklitaru falls somewhat out of the topic of this article, since his activity field is modern ballet. But the mentioned trend concerned the Ukrainian contemporary dance no less. And, of course, a way to avoid unconscious borrowing was a conscious immersion into the techniques, composition methods, and other methodological aspects of choreography developed during the history of contemporary dance while the Soviet space was switched-off from this process.

And Larisa Venediktova, leader of group TanzLaboratorium group, who first started to present Ukrainian contemporary dance at European festivals, and Ruslan Baranov (Santah), leader of the Ukrainian contact improvisation movement, who gives intensives at the festivals across the continent in recent years, and Anton Ovchinnikov, artistic director of Zelyonka Fest (dance theaters festival), whose work made known the existence of Ukrainian contemporary dance all over the world, and Olga Kebas, whose performance “Personal Spring”, was created last year in collaboration of Ukrainian and Polish artists, and Danil Belkin, who participated with his solo “Leaning on” in a number of European festivals throughout the year, and all these dancers who worked in the spring of 2017 in Lublin with choreographer Jacek Luminsky in a framework of the “Przejścia” (“Transitions”) project... ..all of them learned, learn, and will learn from foreign teachers. But now this process has acquired a both-way orientation and has become a mutual exchange: of knowledge, experience, ideas, sensations, thoughts and impulses.

In this text we will trace the experience of international collaboration of only two dancers, as well as choreographers, as well as the founders and leaders of institutions.

Kristyna Shishkariova. In 2010 she opened “Totem Dance School” creating dance miniatures.

2011–2012 – in course of collaborative project with Ivan Belozertsev (Russia, St. Petersburg) “Tetra”, the first performance of the group, was created.

Constantly and continuously they organized and organizes educational projects (workshops, cycles, laboratories), some of which renders into scenic works.

So in the spring of 2013 the laboratory of Belarusian choreographer Olga Labovkina was held. The result of it was the performance “Tea Party” for eight dancers. In 2015, the two-week laboratory of O. Labovkina became the “Please Stay Your Seats” performance, shown in Kiev at the Gogol Fest international festival of contemporary art.

Becoming in 2014 the curator of Gogol Fest dance program, Krystyna Shishkariova received a new impetus and opportunities in terms of international projects with the participation of her school and dancers. As part of the 2015 festival, there were collaborations with the choreographer from Lithuania Biruta Benevecuchute and her “Dansasema” children’s dance theater. The project involved 25 children, learning at the Totem school. At the same time, the dancers of company worked with Israeli choreographer Erez Zohar. Because of the break of contract by choreographer, the planned performance did not appear, but nevertheless Kristyna Shishkariova managed to gather the material not related to the direct work of Erez Zohar “The Cube” project. She found that it would be wrong not to give access to the stage of all the energy that the dancers had accumulated over a month and a half of rehearsals and work with the Gaga technique.



In 2016, Kristyna Shishkaryiova continued the work, supported by the Lithuanian embassy in Ukraine and organized the world premiere of performance “Ground Zero” by Marius Pinigis and Marius Paplauskas at the festival “Totem Dance Solo Fest”. Supported by the Spanish cultural attache, the Totem Dance Group has collaborated with choreographer Chevy Muradai. The premiere of performance “Between Us” was held as a part of Gogol Fest.

In 2017 Shishkaryiova’s company collaborated with Ballet Bejart Lausanne dancer Oscar Shakon. Four adult dancers and four children took part in the opera-ballet The Arc. Also Totem Dance Group became a member of a large American-Ukrainian work. Supported by the US Embassy and within the framework of Gogol Fest, Meredith Monk’s vocal-choreographic performance “A Celebration Service” was staged.

At this point, it should be recalled that until 2018, the state of Ukraine did not pursue any cultural policy, and therefore:

- first, most of the institutions were the heirs of the Soviet institutions and continued their traditions for 25 years;
- secondly, new phenomena (in dance field particularly), arising due to the energy of enthusiasm, having lost the impulse of this energy and not receiving any support from the outside, were doomed to vanishing. Personalities, referred to herein, are exceptions to the general rule, they make up the breed of most persistent.

Anton Ovchinnikov. In 2010, Anton Ovchinnikov was the artistic director of the Black O!Range dance theater (founded in 2008) and the school attached to it. Organizing the first Zelyonka Fest as a dance evening “for insiders”, he could not even imagine what ways this start-up would lead him in future. As early as next year, the festival has become an international and its guests were:

from Russia (St. Petersburg): Ivan Belozertsev with contemporary dance theater “Guild”) and the duet of Alexander Liubashin and Tatiana Tarabanova;

from Belarus: Olga Labovkina and “Karakuli” Dance Theater;

from Latvia: Dmitrijs Gaitjkevichs, a dancer from Olga Zitluhina Dance Company.

Lack of experience, high expectations and loyalty to his word made Anton to cover the festival budget deficit from his own pocket. The following year, Zelyonka Fest was held in the format of one evening, in which only Ukrainian dancers participated. However, this dance evening was recorded by the TV channel “Culture” and repeatedly broadcast on the air.

By the end of 2012, Anton Ovchinnikov took a decision to close the Black O!Range dance theater and school, and also paused the festival.

For the festival of 2014 a qualitative leap in organizational work was made. The festival team was strengthened by a group of PR-specialists (not related to dance before) led by Elena Lobova. The organizers began working with foreign missions and looking for sponsors inside the country. And if at the level of sponsors success was not achieved, then the interaction with the Polish Institute, the Municipality of Gdansk, the Israeli Embassy and the British Council proved fruitful. In April, the festival program was attended by the Theater Dada von Bzdülów with performance “Invisible Duets” and the Candoco Dance Company with “Two for C”. Inna Aslamova (Belarus) and Danil Belkin (Ukraine) showed the duet “By Four Hands”. A performance created during the residence of the Israeli choreographer Eldad Ben Sasson was also shown. Jadwiga Majewska held the Kiev session of Mobile Academy of Dance Criticism.

In the same year summer, Anton Ovchinnikov and Elena Lobova go to the International Dance fair Tanzmesse in Düsseldorf. The participation of Zelyonka Fest in this major international event became possible grace to the invitation and assistance of

Audronis Imbrasas, the director of the Lithuanian Dance Information Center (Vilnius), who kindly singled out a part of his booth to the Ukrainian team.

Before the festival of 2015, the residence of Da Soul Chung, a South Korean dancer who worked at the Wuppertal Dance Theater, was held. Her work "Dusty Old Things" (for Ukrainian dancers), Lublin Dance Theater "Stories We Never Told" and the Lithuanian dancers performance "Contemporary?" formed the international program of the festival. Also Grzegorz Kondraciuk from the University of Marie Skłodowska Curie and Laurent Van Kote, international performing arts consultant for the French Ministry of Culture participated in Zelyonka.

Summing up the two years working, Elena Lobova said: "In order to develop such niche forms of art as contemporary dance, we need financial support of business or state. Zelyonka Fest 1.5 took place exclusively due to the enthusiasm of organizers and their friends, as well as thanks to the interest of the European colleagues to the Ukrainian contemporary dance. But these resources are not enough to reach a new level (Zelyonka Fest..., 2015).

Contrary to said, the next step was taken. In cooperation with Kyiv Molody Theater (which provided its space at a price lower than market), Zelyonka Fest showed the Ukrainian audience the performance of Külli Roosna & Kenneth Flak duet (Estonia-Norway) "The Wolf Project" (November 2015). And in March 2016, a tour of the Polish Dance Platform took place. The program of the following festival was so full of performances by European choreographers that we do not venture to give here again the list of proper nouns. We name only "There" performance by Jo Stromgren Kompani and "Nijinsky. The Rite of Dreams" of Sławomir Krawczyński, Anna Godowska and Tomasz Wygoda. The residency of this year was "Adur" performance by the Basque choreographer Jorge Allue, created with 13 Ukrainian dancers.

After summing up the financial results of the festival and covering the budget deficit, Anton Ovchinnikov decided again to lower the level of "internationality" of the event and by 2017 to focus on showing the works of Ukrainian choreographers.

Autumn 2017 Anton Ovchinnikov spent as a resident at the Contemporary Arts Center in New Orleans (USA) and returned from it with fresh ideas on work in 2018. This year was even more fruitful, but its description is the task of the next, separate study.

Scientific novelty. The art history research on tracing the participation/initiation of Ukrainian dancers in international projects 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:

- The period of borrowing as an inevitable stage of the process in relations Western/Ukrainian contemporary dance ended. The transition from this stage to the next consisted in a great work on the study of movement and dance techniques, composition methods and other methodological aspects of choreography developed during the history of contemporary dance. To date, the unconscious borrowing can only indicate the creative inconsistency of one or another choreographer.

- By the current moment, the leaders of the Ukrainian contemporary dance, among which are Larisa Venediktova, Ruslan Baranov, Olga Kebas, Danil Bielkin, Anton Ovchinnikov, Kristyna Shishkariova and others have gained sufficient prestige on the international art market. During the observed period, not only the relations with dance communities of Russia and Belarus were prolonged, but the new strong relations with dancers from Poland, Lithuania, Germany, Spain, Estonia, Norway, France, Great Britain, and the USA were established.



– It should be noted that partnerships with Western dance evolved in conditions of unequal financial participation in coproduction. In the absence of investments from Ukrainian side, Ukrainian dancers have acquired the skills to attract foreign investments to the works implemented both in Ukraine and abroad.

– As a result, with the first positive changes in the area of cultural policy (as shown by the first experience of the Ukrainian Cultural Foundation in 2018), the community of Ukrainian contemporary dance proved to be prepared for the implementation of high-level projects within a very modest funding.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Герман, О. (2018, 22-29 травня). Консультант Мінкульту Франції Лоран Ван Коте: від пориву до прориву. *Дзеркало тижня*. Retrieved from <https://dt.ua/personalities/konsultant-minkultu-franciyi-loran-van-kote-vid-porivu-do-prorivu-.html>.
- Задорожна, О. (2015). «The wolf project»: про тоталітаризм мовою тіла. Retrieved from <http://www.zelyonka-fest.org/ru/archive/articles/item/361-“the-wolf-project”-про-тоталітаризм-мовою-тіла>.
- Левицький, Д. (2017, 2-8 вересня). ГОГОЛЬFEST: десять місць у «Ковчегу». *Дзеркало тижня*. Retrieved from https://dt.ua/ART/gogolfest-desyat-misc-u-kovchegu-252832_.html.
- Лобова, Е., & Овчинников, А. (2015). ZelyonkaFest: цвета европейских флагов. *Танец в Украине и мире*, 2 (10), 30-31.
- Мамченкова, О. (2017, 7 вересня). 8 подій ювілейного Гогольфест, які не можна пропустити. *Українська правда*. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/09/7/226311/>.
- Zelyonka Fest: развитие современного искусства – это индикатор развития общества. (2015, 24 апреля). *Delo.ua*. Retrieved from delo.ua/business/zelyonka-fest-razvitie-sovremennogo-iskusstva-eto-indikator-r-295526.

REFERENCES

- Herman, O. (2018, May 22-29). Konsultant Minkultu Frantsii Loran Van Kote: vid poryvu do proryvu [Consultant of the French Ministry of Culture Laurent Van Koet: from an impulse to a breakthrough]. *Dzerkalo tyzhnia*. Retrieved from <https://dt.ua/personalities/konsultant-minkultu-franciyi-loran-van-kote-vid-porivu-do-prorivu-.html> [in Ukrainian].
- Levytskyi, D. (2017, September 2-8). HOHOLFEST: desiat mistu u «Kovchegu» [GOGOLFEST: ten places in the “Ark”]. *Dzerkalo tyzhnia*. Retrieved from https://dt.ua/ART/gogolfest-desyat-misc-u-kovchegu-252832_.html [in Ukrainian].
- Lobova, E., & Ovchinnikov, A. (2015). ZelyonkaFest: tsveta evropeyskikh flagov [ZelyonkaFest: the colors of European flags]. *Tanets v Ukraine i mire*, 2 (10), 30-31 [in Russian].
- Mamchenkova, O. (2017, September 7). 8 podii yubileinoho Hoholfest, yaki ne mozhna propustyty [8 jubilee Gogolfest events that can not be missed]. *Ukrainska pravda*. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/09/7/226311/> [in Ukrainian].
- Zadorozhna, O. (2015). «The wolf project»: pro totalitaryzm movoiu tila [“The wolf project”: about totalitarianism in the language of the body]. Retrieved from <http://www.zelyonka-fest.org/ru/archive/articles/item/361-“the-wolf-project”-pro-totalitaryzm-movoiu-tila> [in Ukrainian].
- Zelyonka Fest: razvitie sovremennogo iskusstva – eto indikator razvitiya obschestva [Zelyonka Fest: the development of modern art is an indicator of the development of society]. (2015, April 24). *Delo.ua*. Retrieved from delo.ua/business/zelyonka-fest-razvitie-sovremennogo-iskusstva-eto-indikator-r-295526 [in Russian].

УДК 792.8(438)

ФІЛОСОФСЬКО-ДОСЛІДНИЦЬКА ПЛАТФОРМА С. КРАВЧИНСЬКОГО ТА А. ГОДОВСЬКОЇ У СТВОРЕННІ ВИСТАВИ «БАТАЙ І СВІТАНОК НОВИХ ДНІВ»

Олена Миколаївна Шабаліна,

<https://orcid.org/0000-0002-2715-2253>

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Харківська державна академія культури,

Харків, Україна,

0509118499a@ukr.net

Мета дослідження. Проведення мистецтвознавчого аналізу вистави С. Кравчинського та А. Годовської «Батай і світанок нових днів» (Польща, 2016) у проєкції на тенденції розвитку мистецтва сучасного танцю. **Методологія.** Аналіз вистави є результатом феноменологічного, онтологічного, антропологічного дослідження в синхронізації хореографічного тексту вистави з філософським текстом Ж. Батая «Внутрішній досвід» та концепції Б. Ельконіна. **Наукова новизна** дослідження полягає у проведенні мистецтвознавчого аналізу вистави «Батай і світанок нових днів» крізь призму філософії Ж. Батая. Акцентовано на авторському методі роботи постановників з артистами через проживання снів, узагальнення, синхронізацію свідомого й підсвідомого у проживанні певного явища. **Висновки.** У жанрово-стилістичному аспекті вистави С. Кравчинського і А. Годовської «Батай і світанок нових днів» стоїть на позиціях вистави й перформанса, є результатом плідної системи роботи з акторами на відтворення «озмістовлення-поток», формування «виклику» і отримання «утвердженого змісту». Утворення художніх образів реалізовано на філософсько-дослідницькій платформі авторів хореографічного тексту, актора наділено можливостями перформера у зануренні до сфери підсвідомого. Вистава не перетворюється на перформанс або хеппенінг завдяки досвіду акторів, що володіють мистецтвом синхронізації свідомого й підсвідомого у проживанні певного явища. Творчість польських хореографів С. Кравчинського і А. Годовської виявляє ключові тенденції сучасної хореографії як з погляду форми, і з погляду змістовного наповнення.

Ключові слова: танець; контемпорарі; Ж. Батай; «Батай і світанок нових днів»; С. Кравчинський; А. Годовська.

**ФИЛОСОФСКО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ
ПЛАТФОРМА С. КРАВЧИНСКОГО И
А. ГОДОВСКОЙ В СОЗДАНИИ СПЕКТАКЛЯ
«БАТАЙ И РАССВЕТ НОВЫХ ДНЕЙ»**

Шабалина Елена Николаевна,

<https://orcid.org/0000-0002-2715-2253>

кандидат искусствоведения, доцент,

Харьковская государственная академия
культуры,

Харьков, Украина,

0509118499a@ukr.net

**PHILOSOPHICAL AND RESEARCH PLATFORM
OF S. KRAVCHINSKI AND A. GODOVSKA
IN CREATING "BATAILLE AND RETENTION
OF NEW DAYS"**

Olena Shabalina

<https://orcid.org/0000-0002-2715-2253>

Ph.D., Associate Professor,

Kharkiv State Academy
of Culture,

Kharkiv, Ukraine,

0509118499a@ukr.net

Цель исследования. Проведение искусствоведческого анализа постановки С. Кравчинского и А. Годовской «Батай

The purpose of the study is to conduct an art history analysis of the setting by S. Kravchinski and A. Godowska "Bataille and



и рассвет новых дней» (Польша, 2016) в проекции на тенденции развития искусства современного танца. **Методология.** Анализ спектакля стал результатом феноменологического, онтологического, антропологического исследования в синхронизации хореографического текста спектакля с философскими текстом Ж. Батая «Внутренний опыт» и концепции Б. Эльконина. **Научная новизна** исследования заключается в проведении искусствоведческого анализа спектакля «Батай и рассвет новых дней» сквозь призму философии Ж. Батая. Акцентировано на авторском методе работы постановщиков с артистами как проживания снов, обобщения, синхронизации сознательного и подсознательного в проживании определенного явления. **Выводы.** В жанрово-стилистическом аспекте спектакль С. Кравчинского и А. Годовской «Батай и рассвет новых дней» стоит на позиции спектакля и перформанса, является результатом плодотворной системы работы с актерами на воспроизведение «содержания-потока», формирование «вызова» и получение «утвержденного содержания». Создание художественных образов реализовано на философско-исследовательской платформе авторов хореографического текста, актеры наделены возможностями перформера в погружении в сферу подсознательного. Спектакль не превращается в перформанс или хэппенинг благодаря опыту актеров, владеющих искусством синхронизации сознательного и подсознательного в проживании определенного явления. Творчество польских хореографов С. Кравчинского и А. Годовской обнаруживает ключевые тенденции современной хореографии как с точки зрения формы, так и с точки зрения содержательного наполнения.

Ключевые слова: танец; контемпорари; Ж. Батай; «Батай и рассвет новых дней»; С. Кравчинский; А. Годовская.

the Dawn of New Days” (Poland, 2016) in a projection on the trends in the development of modern dance art. **Methodology.** The analysis of the performance is the result of a phenomenological, ontological, anthropopractic research in synchronization of the choreographic text of the performance with the philosophical text of J. Bataille “Inner Experience” and the concepts of B. Elkonin. **The scientific novelty** of the research lies in the conduct of the art history analysis of the play Bataille and the Dawn of New Days through the prism of J. Bataille’s philosophy. It is focused on the author’s method of working with artists as living dreams, generalization, synchronization of the conscious and the subconscious in living of a certain phenomenon. **Conclusions.** In the genre and stylistic aspect, the play by S. Kravchinski and A. Godovska “Bataille and the Dawn of New Days” stands on the positions of the play and performance, is the result of a fruitful system of working with actors for “content-flow” reproducing, “call” forming and “approved content getting. The creation of artistic images is realized on the philosophical and research platform of the choreographic text authors. The actors are endowed with the performer’s abilities to dive into the sphere of the subconscious. The spectacle does not turn into a performance or happening due to the experience of the actors who master the art of synchronization of the conscious and the subconscious in living a certain phenomenon. The work of Polish choreographers S. Kravchinski and A. Godowska reveals the key trends in modern choreography, both in terms of form and in terms of content.

Key words: dance; contemporary; J. Bataille; “Bataille and the dawn of new days”; S. Kravchinski; A. Godovska.

Актуальність теми дослідження. Сьогодні відбувається процес формування українського сучасного танцю в умовах глобалізації, культурного обміну, зближення із західною, локальніше, із східноєвропейською культурою. Близькість історичних та соціальних коренів слов’янства, спільність соціальних, економічних, політичних проблем, культурних традицій, контактів створює платформу, на

якій стає можливим пошук шляхів взаємодії хореографічних культур східноєвропейських країн. Це підтверджується низкою фестивалів 2015–2018 рр., де спектр інтересів учасників коливається від поєднання традиційної та сучасної культур через висвітлення соціальних проблем до філософського інтересу. Прикладом є фестиваль «Простір танцю» 2018 (Україна, Київ), що зібрав хореографічні колективи Польщі та України, одну з вистав якого ми пропонуємо розглянути.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У вітчизняному мистецтвознавчому та культурологічному дискурсі актуальною є проблема аналізу в сфері хореографічного руху: хореологію як явище культури розглядає О. Чепалов (Чепалов, 2013); типологію хореографії розглянуто Д. Шариковим (Шариков, 2013); проблему «формування нового критичного лексикону, нових художньо-естетичних орієнтирів в оцінці, а скоріше авторській вербальній інтерпретації сучасної хореографічної мови» порушує А. Підлипська (Підлипська, 2018, с. 346) тощо. Розширюючи межі дослідження контемпорарі країн Східної Європи сьогодення, звернемо увагу на досвід розвитку постмодерного танцю Польщі та його вплив на розвиток вітчизняного експериментального танцю, який ще не зазнав аналізу в хореологічно-філософському полі.

Мета дослідження – проведення мистецтвознавчого аналізу вистави С. Кравчинського та А. Годовської «Батай і світанок нових днів» у проекції на тенденції розвитку мистецтва сучасного танцю.

Виклад основного матеріалу. Міжнародний фестиваль «Простір танцю» 2018 р. (організатор – активний впроваджувач міжнаціональних культурних стосунків Олександр Маншилін), який є частиною проекту «Територія хореографії», триває з 2016-го року і географічно охоплює Центральну та Східну Європу, представив глядачу яскравий приклад ґрунтовної роботи інтелектуальної команди хореографів у виставі філософського підґрунтя «Батай і світанок нових днів» («Территория хореографии...», 2018 с. 16-18). Автор статті також бачив виставу на фестивалі «Miedzynarodowe spotkania teatrow tanca» (Польща, Люблін, 2017).

Вистава є прикладом гендерної рівноваги польських авторів-партнерів Славоміра Кравчинського – сценарій та режисура і Анни Годовської – хореографія. Київські фестивалі сучасного танцю вже вдруге знайомлять українського глядача з їхніми роботами. Соло-перформанс «Ніжинський. Свято сновидінь» поєднує епохи балету й контемпорарі. Атлетичний Томаш Вигода не намагається перетанцювати Вацлава Ніжинського. ХХ і ХХІ ст. мають перехрещуватися через відтворення внутрішнього стану людини-генія. Автори ґрунтують свої лінії на щоденниках Ніжинського і глибокому дослідженні його душевного надриву. У виставі «Батай і світанок нових днів» шляхом творення вони обрали заглиблення в сновидіння і досвіди попередників через вибухи проживання «тут і зараз». Проводячи паралель з філософською думкою антрополога Б. Ельконіна, бачимо: «Дія – побудова сукупної (взаємо) посередницької дії. Опис Дії – опис своєї присутності в посередницькій дії... Саме затвердження змісту – звернений іншому виклик, виконаний як випробування своєю поведінкою (собою) заданого значення – (пере) продукування значення у власній тілесності» (Ельконін, 2013). Це авторська загальна схема Б. Ельконіна для *триоб'ємної* (курсив мій, формулювання моє – О. Ш.) авторської моделі поглиблення до усвідомлення події. Б. Ельконін змальовує межі події наступним чином: 1. Гранична рамка – питання посилення енергії життя, а не її зменшення. 2. Обрамляюча рамка – рамка як герменевтика дії. 3. Робоча рамка – безпосередня структура саме переходу або подієвості, затвердження змісту в своєму усвідомленні.



Що відрізняє досвід вітчизняного хореографа у створенні перформативних творів «до сьогодні» і «сьогодні»? Або заакадемізованість, або обачність, які межують з поблажливістю до глядача саме через ту незручність, яка є надмірно обачливою з «надривом», «провокацією» або сумнівом «чи зрозуміє глядач? Постійним застереженням: «Тут так багато інформації...».

Підкреслимо, що Б. Ельконін характеризує саме проживання будь-якого досвіду, тому ми розглянемо філософські тексти Ж. Батая у психо-фізіологічному обрисі пластичного досвіду. Польський «Батай і світанок нових днів» став пластичним цензором вибухової прози Батая. Але вибухова енергія Батая проривалася в абсолютно позбавлених обережності рухах людей-істот, що занурюють глядача на глибину своїх мешкань... проживання здійснювалися за волею underground dance... Саме головна праця «Внутрішній досвід» відбилася в пластичних текстах вистави «Батай...», створеної С. Кравчинським, А. Годовською, шістьома перформерами-дослідниками снів і дійсності, та автора музики, реміксів і живої музики П. Личковським. Вони пішли за Батаєм, відтворюючи факт уже народженої колись дії: «Вступивши до нежданих країв, я побачив те, чого не бачили ще нічий очі. Немає нічого більш п'яного: сміх і розум, жах і світло стали проникнені... не було більше нічого, чого б я не... Під внутрішнім досвідом я розумію те, що зазвичай називають містичним досвідом: стан екстазу, захоплення, щонайменше, хвилювання думки» (Батай, 1997, с. 13).

Досвід перемішався, витікаючи із спокійного похитування трьох пар (що дихали різними темпераментами, ще до його прояву), він став заповзати у свідомість глядача та розбурхувати її. «Досвід – це палка і тужлива постановка під сумнів (на випробування) всього, що відомо людині про справу буття» (Батай, 1997, с. 18) – так пішов за Батаєм і глядач. «Повністю ми оголюємо себе лише тоді, коли без найменшого лукавства йдемо назустріч невідомому. Саме частка невідомого надає досвіду Божественного – і поетичного – величезний авторитет. Але врешті-решт невідоме вимагає безроздільного панування» (Батай, 1997, с. 21) – мовчки, без нарікань або оплесків (і те, і інше стало зайвим в цьому перфомансі-дослідженні) приходило розуміння, пари починали кожна свій діалог, розповідаючи про наростання все ж таки пристрасті: «Любов, поезія були тими шляхами, на яких ми в романтичній формі шукали притулку від самотності і зів'янення життя, разом позбулися свого очевидного результату» (Батай, 1997, с. 28). Повторення однією парою «уривчастих» коливань один до одного іноді набирали непереборної швидкості, дрібні свінги другої пари іноді давали скажене коло тілом партнерки, стрибкові релеве третьої пари вистрілювали в несподіваний викид партнерки вгору (і верхня межа не мала значення, тільки несподівана швидкість підсвідомості до зміни, що йде саме з неї). «Мені соромно, що хотів бути всім, бо тепер я бачу, що це бажання було сном.... Ось коли починається надзвичайний досвід. Дух вступає в химерний світ, складений з туги та екстазу... Очі нібито вивільнилися з піску, розкрилися, і я заговорив» (Батай, 1997). Чоловіки ніби промовляли Ж. Батая.

Перший монолог відбувається відверто та зухвало, чоловік вивертає позиції, суглоби й нутрощі, власноруч виводить волосся дибки, угвинчує «па гага» і провокує чужу маленьку жінку, яка спочатку сміється у відповідь і, задихнувшись після перенесеного приниження «дуету за волосся», в кінці важко дихає. «Так, очі відкрилися, що правда, то правда, але не треба було про це говорити, треба було завмерти на зразок звіра. Мені захотілося говорити, і очі тихо закрилися самі собою, нібито під вагою тисячі сновидінь, принесених словами» (Батай, 1997, с. 34). Як артисти дозволяли собі розуміти, що з ними відбувається? Вони перетворюва-

лися на відчуття і поверталися в себе: «... повернутися “в себе” зовсім не означає усамітнитися, це означає стати місцем повідомлення, сплаву суб’єкта з об’єктом (Батай, 1997, с. 28). «Дух оголюється» після припинення всілякої розумової діяльності» (Батай, 1997, с. 34).

Другий чоловічий монолог силових партерних варіацій з напівоголенням у фіналі, що осміяно присутніми та переведено у двобій чоловічого презирства, завершився повним драматизмом виконавця: «Якби ми не вмiли драматизувати, ми не вмiли б смiятися, а смiх завжди напоготовi, завжди готовий кинути нас до нового сплаву, залишити на свавiлля вже зроблених помилок, i цього разу без ани-якого авторитету» (Батай, 1997, с. 30). Драматизм привiв до смертi? Нi, фiзичної смертi не було. Але пiсля кожного закiнчення «танцю-дiалогу» ми спостерiгали смерть очiкувань. Немов на танцмайданчику, пари зустрiчалися, проводили новий дiалог i розходилися, кожного разу отримуючи нову смерть, яка вiдвiдала обрив iх розмови про те, або не про те. «В ореолi смертi, i тiльки в ньому, мое я знаходить основу своєї влади; в ньому пробивається до свiтла чистота безнадiйної нагальностi; в ньому збувається надiя мого я=яке=вмирає (надiя запаморочлива, гарячкувато-полум’яна та змушує кордони мрії вiдступити)» (Батай, 1997, с. 135).

Третє чоловiче соло надало психологiчного роззброєння з переходом в екстатичний дует з почерговим катарсисом, повним вiдключенням сили i свiдомостi. «Вiдкриваючись внутрiшньому досвiду, я виставляю його як цiннiсть i авторитет... оскiльки принцип його не може полягати ани в догмi (моральний пiдхiд), ани в науцi (знання не може бути ни метою, ни початком досвiду), ани в пошуку станiв, що йдуть на користь (естетичний i експериментальний пiдхiд) – досвiд не має iншої мети i турбот, крiм самого себе» (Батай, 1997, с. 23). В кульмiнацiї, у катарсисi екстатичного вивiльнення обидва «Батая» кричали: «Життя не обмежується цiєю невловимою внутрiшньою будовою; вона невпинно вiдкривається зовнi струменем, що тече або б’є ключем їй назустрiч. Ця водоверть твоєї сутностi зливається з виром iнших людей, утворюючи неосяжну, охоплену розмiреним рухом фiгуру» (Батай, 1997, с. 179).

Кожен iз цiєї сiмки знайшов свiй несамовитий захват у стрибках, вигинах i звиваннях, криках i обертаннi волосся, перекатах, спiралях i падiннях: «Тобi не стати дзеркалом несамовитої реальностi, якщо ти сам себе не розiрвеш на шматки» (Батай, 1997, с. 182). Добротний фiнал привiв глядача до катарсису вивiльнення, i може в цю мить сперечався з Батаєм, а може нi: «Сили, що працюють над тим, щоб нас руйнувати, в нас же знаходять настiльки вдалих – i часом настiльки шалених – пособникiв, що вiдiйти в бiк вiд цих сил не так просто, хоч як би до того не примушував iнтерес. Ми приреченi вiддавати частину себе “вогню на вiдкуп”» (Батай, 1997, с. 183). Вогню вiддавала себе й музика Петера Личковського з ремiксами та живим звучанням. Не було завiси, сцена спорожнiла, немов пролунало вiд автора: «Я тримав звiт про комедiю, яку ламав – яка виливається в трагедiю – i навпаки» (Батай, 1997, с. 186).

Автори й артисти пiд час обговорення дiлилися враженнями, що, незважаючи на складний процес занурення до течiї руху цiєї лiнii дослiдження, їм щоразу вдавалося виходити на вiдчуття щастя. I глядач неминуче прийшов до щастя, яким наповнилися оплески.

Ще раз звернемо увагу на сучасний досвiд експериментальних процесiв, що розглядає саме з погляду антропопрактики Б. Ельконiн, доводячи, що ключовим граничним горизонтом стає питання: «Як у життєвому процесi заповнюється й посилюється енергiя життя, а не навпаки, сповiльнюється i загасає?» Б. Ельконiн



пропонує герменевтику дії, наповненості, помістити в повсякденність: «Там це повинно бути “продуманим” і “побаченим” як вузол-концентрат. Подія – це певний перехід, а саме коли людина “передчуває” і усвідомлює поточну активність, в яку вона включена, оскільки та активність, в яку ми включені і та активність, яка в нас бродить, – вона більше нас. Життя більше нас» (Ельконин, 2013). Тобто, у процесах, зафіксованих філософською думкою, ми знаходимо розшифрування процесів, прожитих у виставі під час занурення в глибини проживання дії. У цьому зв'язку доречно згадати Л. Виготського з його теорією катарсису: «Ми дуже мало знаємо зараз достовірного про сам процес катарсису, але ми все ж знаємо про нього найістотніше, саме те, що розряд нервової енергії, що становить сутність всякого почуття, при цьому процесі відбувається в протилежному напрямку, ніж це має місце зазвичай, і що мистецтво, таким чином, стає найсильнішим засобом для найбільш доцільних і важливих розрядів нервової енергії» (Виготский, 1987).

Отже, ми стаємо свідками «озмістовнення потоку», який «Я= суб'єкт» провокує викликом. Тобто «Я=суб'єкт» виділяє, підкреслює і буде цей зміст-поток як виклик, як вихід за якісь межі. Важливою частиною виклику є усвідомлення оточуючими цієї звершеної події, яка підтверджується оточуючими і повертається як «утвердження=утверджений зміст» у вигляді зворотного зв'язку. За П. Паві, це схоже з ефектом упізнавання (Паві, 2006, с. 156). Якщо ж суб'єкт не готовий до обміну, він захищає «зміст-поток» від оточення, виклик не стає «озмістовленим потоком», бо не затверджується саме «Я=суб'єктом» і зміст розсипається, розпорошується, не доходячи до оточення, і «виділеність» його, і як би підняття над якоюсь ситуацією, нівелюється» (Ельконин, 2013). Те саме в ситуації, якщо ми маємо на увазі виклик саме змістом, а не чимось, крім нього, наприклад, розважальний ефект або різка зміна події. І коли виклик зроблено в ситуації саме захисту змісту (проблема сучасного українського виконавця, оголошена в експозиції статті), саме зміст розсипається і не підкріплюється глядачем.

Наукова новизна дослідження полягає у проведенні мистецтвознавчого аналізу вистави «Батай і світанок нових днів» крізь призму філософії Ж. Батая. Акцентовано на авторському методі роботи постановників з артистами через проживання снів, узагальнення, синхронізацію свідомого й підсвідомого у проживанні певного явища.

Висновки. У жанрово-стилістичному аспекті вистава С. Кравчинського і А. Годовської «Батай і світанок нових днів», що стоїть на позиціях вистави й перформанса, є результатом плідної системи роботи з акторами на відтворення «озмістовлення-поток», формування «виклику» і отримання «утвердженого змісту». Утворення художніх образів реалізовано на філософсько-дослідницькій платформі авторів хореографічного тексту, актора наділено можливостями перформера в зануренні до сфери підсвідомого. Вистава не перетворюється на перформанс або хеппенінг завдяки досвіду акторів, які володіють мистецтвом синхронізації свідомого й підсвідомого в проживанні певного явища.

Отже, творчість польських хореографів С. Кравчинського і А. Годовської виявляє ключові тенденції сучасної хореографії і з погляду форми, і з погляду змістовного наповнення.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Батай, Ж. (1997). *Внутренний опыт*. (Пер. С.Л. Фокин). Санкт-Петербург: Аксиома.
- Выготский, Л.С. (1987). *Психология искусства*. Москва: Педагогика. Взято из http://elib.gnpbu.ru/textpage/download/html/?bookhl=&book=vygotsky_psihologiya-iskusstva_1987
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
- Підлипська, А. (2018). Критика сучасного балету в Україні: наукові та мистецькі риси. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 343-347.
- Территория хореографии, Новые пути авангарда. Армения, Беларусь, Грузия, Польша, Украина*. (2018). Киев.
- Чепалов, О. (2013). Мистецтву танцю – широкі наукові обрії. *Культура України*, 42, 62-70.
- Шариков, Д. (2013). *Мистецтвознавча дисципліна хореологія як феномен художньої культури. Історія та художня практика хореографічної культури* [Монографія] (Ч. 2). Київ: КиМУ.
- Эльконин, Б. (2013). Событие действия – акт развития. Антропопрактики. Взято из <https://www.youtube.com/watch?v=KWc-8nf4i0o>.

REFERENCES

- Batay, Zh. (1997). *Vnutrenniy opyt* [Internal experience]. (Trans. S.L. Fokin). St. Petersburg: Aksioma [in Russia].
- Chepalov, O. (2013). *Mystetstvu tantsiu – shyroki naukovi obrii* [The art of dance – wide scientific horizons]. *Kultura Ukrainy*, 42, 62-70 [in Ukrainian].
- Elkonin, B. (2013). *Sobyitie deystviya – akt razvitiya* [Event of action is an act of development]. *Antropopraktiki*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=KWc-8nf4i0o> [in Russia].
- Pavi, P. (2006). *Slovyk teatru* [Dictionary of the theater]. Lviv: Publishing Center of Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
- Pidlypska, A. (2018). *Krytyka suchasnoho baletu v Ukraini: naukovi ta mystetski rysy* [Criticism of contemporary ballet in Ukraine: scientific and artistic traits]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 3, 343-347 [in Ukrainian].
- Sharykov, D. (2013). *Mystetstvosnavcha dystsyplina khoreolohiia yak fenomen khudozhnoi kultury. Istorii ta khudozhnia praktyka khoreohrafichnoi kultury* [Mistetstvosnavcha discipline choreology yak phenomenon of artistic culture. History and art practice of choreographic culture] [Monograph] (Pt. 2). Kyiv: KyIU [in Ukrainian].
- Territoriya horeografii, Novyie puti avangarda. Armeniya, Belarus, Gruziya, Polsha, Ukraina* [The territory of choreography, New ways avant-garde. Armenia, Belarus, Georgia, Poland, Ukraine]. (2018). Kyiv [in Russia].
- Vygotskiy, L.S. (1987). *Psihologiya iskusstva* [Psychology of art]. Moscow: Pedagogika. Retrieved from http://elib.gnpbu.ru/textpage/download/html/?bookhl=&book=vygotsky_psihologiya-iskusstva_1987 [in Russia].



УДК 792.82“20”

БАЛЕТ Р. ПОКЛІТАРУ «ЛЕБЕДИНЕ ОЗЕРО. СУЧАСНА ВЕРСІЯ» У СВІТЛІ КРИТИКИ

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 – виявити основні оцінні аспекти «Лебединого озера. Сучасної версії» Р. Поклітару у критичних статтях. **Методи дослідження.** Аналіз та порівняння критичних статей дали змогу провести науково об’єктивне дослідження. **Наукова новизна** полягає у виявленні основних аспектів критичної оцінки «Лебединого озера. Сучасної версії» Р. Поклітару, серед яких сюжет, драматургія, хореографічна лексика, музична основа, сценографія. **Висновки.** Аналіз хореографічної критики сприяє не лише відтворенню панорами оцінних висловлювань, а й виявленню художньо-естетичних домінант в оцінці хореографічних явищ. «Лебедине озеро. Сучасну версію» Р. Поклітару можна розглядати в системі постмодерністських інтерпретацій, що вимагає оновлення методології критичного осмислення, удосконалення критеріїв виявлення художньої цінності твору. Описовість, компілятивний характер, відсутність авторської позиції характерні для низки публікацій щодо постановки Р. Поклітару. У багатьох статтях традиційно висвітлюється сюжет, переважна більшість авторів звертається до лібрето, решта – подають власне трактування. Критики не уникають традиційного порівняння з попередниками (М. Ека, М. Борн). Аналізу піддається хореографічна лексика, акцентується увага на іронічному ставленні до класичного першоджерела (прояв однієї з основних рис постмодернізму). Проводиться порівняння з кіно-жанрами («саспенс», «екшн»). В оцінці музичної основи більшість критиків розуміють доцільність перероблення музичної партитури першоджерела задля вирішення нових драматургічних завдань відповідно до задуму балетмейстера. Всі автори позитивно висловлюються стосовно оригінальної сценографії та костюмів. Дослідження не вичерпує всіх аспектів проблеми наукового осмислення критично-оцінного дискурсу балетного театру, воно запропоновано з метою обговорення методики аналізу критичних статей.

Ключові слова: критика балету; Раду Поклітару; «Лебедине озеро. Сучасна версія»; балет; танцювальна критика; критика хореографії.

**БАЛЕТ Р. ПОКЛИТАРУ
«ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО. СОВРЕМЕННАЯ
ВЕРСИЯ» В ОСВЕЩЕНИИ КРИТИКИ**

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 – выявить основные оценочные аспекты «Лебединого озера. Современной версии» Р. Поклитару в критических статьях. **Методы исследования.** Анализ и сравнение критических статей позволили провести научно объективное исследование. **Научная новизна** заключается в выявлении основных аспектов критической оценки «Лебединого озера. Современной версии» Р. Поклитару, среди которых сюжет, драматургия, хореографическая лексика, музыкальная основа, сценография. **Выводы.** Анализ хореографической критики дает возможность не только воссоздать панораму оценочных высказываний, но и выявить художественно-эстетические доминанты в оценке хореографических явлений. «Лебединое озеро. Современную версию» Р. Поклитару можно рассматривать в системе постмодернистских интерпретаций, что требует обновления методологии критического осмысления, усовершенствования критериев выявления художественной ценности произведения. Описательность, компилятивный характер, отсутствие авторской позиции характерны для ряда публикаций по постановке Р. Поклитару. Во многих статьях традиционно освещается сюжет, подавляющее большинство авторов обращается к либретто, остальные – подают собственную трактовку. Критики не избегают традиционного сравнения с предшественниками (М. Эк, М. Борн). Анализу подвергается хореографическая лексика, акцентируется внимание на ироническом отношении к классическому первоисточнику (проявление одной из ключевых черт постмодернизма). Проводится сравнение с кино-жанрами («саспенс», «экшн»). В оценке музыкальной основы большинство критиков понимают целесообразность

**BALLET BY R. POKLITARU
“SWAN LAKE. MODERN VERSION”
THROUGH THE PRISM OF CRITICS**

Alina Pidlypska,
<https://orcid.org/0000-0002-7892-337X>
 Ph.D., Associate Professor,
 Kiev National University
 of Culture and Arts,
 Kyiv, Ukraine,
 alinaknukim@ukr.net

The main objective of the study is to identify the main evaluation aspects of “Swan Lake. Modern version” of R. Poklitaru in critical articles. **Methodology.** The analysis and comparison of critical articles allowed conducting a scientifically objective study. **Scientific novelty** consists in identifying the main aspects of the critical assessment of “Swan Lake. Modern version” of R. Poklitaru, namely the plot, dramaturgy, choreographic vocabulary, musical foundation, set design. **Conclusions.** The analysis of choreographic criticism makes it possible not only to recreate a panorama of evaluative statements, but also to reveal the artistic and aesthetic dominants in the evaluation of choreographic phenomena. “Swan Lake. Modern version” of R. Poklitaru can be considered in the system of postmodern interpretations, which requires updating the methodology of critical thinking, improving the criteria for identifying the artistic value of the work. The descriptive, compiling nature, the absence of the author’s position is characteristic of a number of publications on R. Poklitaru production. The majority of articles traditionally cover the plot, the overwhelming majority of authors refer to the libretto, the rest submit their own interpretation. Critics do not avoid the traditional comparison with their predecessors (M. Ek, M. Born). Choreographic vocabulary is analyzed, attention is focused on the ironic attitude to the classical original source (manifestation of one of the key features of postmodernism). The comparison with film genres («suspense», «action») is made. In assessing the musical basis, most critics understand the desirability of processing the musical score of the original source to solve new dramatic tasks in accordance with the choreographer’s plan. All authors unanimously positively speak about the original set design



переработки музыкальной партитуры первоисточника для решения новых драматургических задач в соответствии с замыслом балетмейстера. Все авторы единодушно положительно высказываются относительно оригинальной сценографии и костюмов. Исследование не исчерпывает всех аспектов проблемы научного осмысления критического оценочного дискурса балетного театра, оно представлено для обсуждения методики анализа критических статей.

Ключевые слова: критика балета; Раду Поклитару; «Лебединое озеро. Современная версия»; балет; танцевальная критика; критика хореографии.

and costumes. The study does not exhaust all aspects of the scientific understanding problem of the critical evaluative discourse of the ballet theater; it is presented to discuss the methodology for critical articles analyzing.

Key words: ballet criticism; Radu Poklitaru; “Swan Lake. Modern version”; ballet; dance criticism; critique of choreography.

Актуальність теми дослідження. Однією із провідних тенденцій розвитку сучасного балетного театру є постмодерністська інтерпретація балетів класичної спадщини, серед яких основне місце посідають балети П. Чайковського «Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Лускунчик». Підтвердженням невичерпного інтерпретаційного потенціалу цих творів може слугувати поява наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. десятків версій у постановці балетмейстерів-постмодерністів зі збереженням певних змістовних чи хореографічних зв'язків із класичною версією (балетмейстери М. Петіпа, Л. Іванова) чи з радикальними змінами в сюжеті та хореографії. Наукове осмислення таких постановок крізь призму хореографічної критики є важливим для розуміння їхнього місця та ролі в контексті розвитку балетного театру сучасності.

Творчість Р. Поклітару стала справжнім проривом у хореографічному мистецтві України, відбиттям світових балетних трендів. Вистава «Лебедине озеро. Сучасна версія» (2013) – друге, після «Лускунчика» (2007), звернення хореографа до балетної музики П. Чайковського. На балетмейстера обрушився шквал звинувачень у нехудожності балетмейстерських прийомів, з одночасним визнанням сміливості та оригінальності мислення. Аналіз хореографічної критики балету «Лебедине озеро. Сучасна версія» дасть змогу виявити ключові аспекти висвітлення постмодерністської інтерпретації в оцінному дискурсі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри значні напрацювання критичної думки в різних мистецьких сферах (музика, театр, образотворче мистецтво), критика хореографії залишається поза увагою дослідників. Хоча саме критика є основою теоретичного осмислення багатьох явищ танцювальної сфери. Незважаючи на численність наукових публікацій, присвячених творчості Р. Поклітару, де автори розглядають його твори, зокрема К. Бортник (2014), М. Коростельова (2015; 2017), А. Небесник (2016) та ін., комплексного осмислення критично-оцінної сфери балетів, зокрема «Лебединого озера. Сучасної версії», досі не було проведено.

Мета дослідження – виявити основні оцінні аспекти «Лебединого озера. Сучасної версії» Р. Поклітару у критичних статтях.

Виклад основного матеріалу. Балетну виставу «Лебедине озеро. Сучасна версія», створену Р. Поклітару в «Київ модерн-балеті», можна розглядати в системі по-

стмодерністських інтерпретацій балетів П. Чайковського, що зберегли зв'язок на асоціативному рівні з першоджерелом (мається на увазі класична версія М. Петіпа – Л. Іванова в найвідоміших редакціях О. Горського, К. Сергєєва, Ю. Григоровича). Р. Поклітару не був першим на цьому шляху; всесвітньої популярності набули версії М. Ека 1987 р. – психоаналітична драма з лисими лебедями-андрогінами, М. Борна 1995 р. – притча про самотність особи з лебедями-чоловіками тощо.

І після Р. Поклітару створено кілька версій, зокрема «Озеро лебедів» О. Екмана 2014 р. За зізнанням балетмейстера, саме музика Чайковського стала причиною звернення до класики, але постановник кардинально «перекроїв» партитуру. Балет складається з трьох актів, що символізують минуле, теперішнє і майбутнє. Балетмейстер використав тисячі літрів води для того, щоб перенести глядачів до справжнього озера на сцені, продовживши традиції відтворення природного середовища в балеті (справжня земля, пісок, трава й ін.), сягає естетики танцтеатру П. Бауш другої половини ХХ ст. У виставі беруть участь драматичні актори, що промовляють словесний текст. Провідна ознака балету – видовищність, адже значна частина вистави відбувається у безпосередньому контакті артистів з водою на дзеркалі сцени. Балет наближається до тих творів сучасного мистецтва, метою яких є налаштувати найтіснішу співучість глядачів у дійстві не лише зануренням в художньо-образну структуру балету на рефлексивному рівні, а й викликати тілесний відгук – і не лише у відчутті «сирості» води, що розлітається зі сцени, а й на фізичному рівні відчутті артистів, які по щиколотку у воді темпераментно виконують хореографічні па.

Р. Поклітару створив балет-притчу, балет-роздум про неможливість жити, зраджуючи своєму істинному еству. «Існування у чужій подобі, проживання не свого життя і долі – це страшний вирок. Маленький лебідь, проти своєї волі перетворений на хлопчика, має пройти через страждання, удари долі. Кохання приходить до нього лише в примарних снах. Врешті він отримує свободу, але запізно – нитка життя обірвалася», – зазначено у лібрето («Лебедине озеро. Сучасна версія»).

Нині в Україні гостро стоїть проблема професійної балетної критики, особливо у сфері сучасної хореографії. Досить часто по-справжньому знакові події танцювального мистецтва залишаються не висвітленими критикою, однією з причин чого є неусталеність естетичних підходів до тлумачення авангардних форм. Балетна критика вимагає нових настанов в аспекті виявлення художньої цінності твору, оскільки класичні критерії не завжди можна застосувати до феноменів сучасної хореографії, до яких відносимо й «Лебедине озеро. Сучасна версія» Р. Поклітару. Ще й сьогодні продовжується «балетоманська критика, виявлення захоплення, без будь-яких спроб щось роз'яснити, у чомусь розібратись. Критика без критики, критика без аналітики» (Гаевский, 2015, с. 7). З'являються й публікації, де авторська позиція абсолютно відсутня, усе базується на викладенні сюжету та висловлюваннях автора балету (Філатов, 2013).

У багатьох статтях традиційно висвітлюється сюжет, переважна більшість авторів звертається до лібрето, решта – подають власне трактування. Наприклад, Т. Кузнецова зауважує, що «скупе лібрето не відображає і десятої частки того, що відбувається на сцені» (Кузнецова, 2014). Але лібрето, особливо у сучасному балеті, не передбачає розтлумачення усіх тонкощів того, що відбувається на сцені. Політрактування як одна з основних рис комунікації між твором та глядачем у постмодерністському театрі реалізується на виставах Р. Поклітару повною мірою.

Традиційною для балетної критики є оцінка (окрім сюжету, драматургії, й інших складників композиції) хореографічної лексики. Зважаючи на те, що ба-



лет Р. Поклітару створений після версій М. Ека та М. Борна, критики не уникають проведення традиційного порівняння. М. Храпачева (2013) вважає, що балетна мова Р. Поклітару відрізняється від М. Ека та М. Борна і є оригінальною. А. Галайда, навпаки, наголошує на спорідненості танцювальної лексики Р. Поклітару, М. Ека та М. Борна: «Хореографічна мова Поклітару, хоча й сприймається частиною публіки як межа танцювальної радикальності, але насправді має глибоке коріння. Просто традиція, якої він дотримується, йде не від Іванова і Петіпа, а від Матса Ека і Метью Боурна» (Галайда, 2014). Н. Григорьєва (2014) веде мову тільки про візуальну близькість до «Лебединого озера» М. Борна з чоловічим кордебалетом у спідницях з пір'я.

Н. Григорьєва захоплюється пластичним рішенням Р. Поклітару, зазначаючи, що його вистава «майже цілком проходить у польоті – складні підтримки і пластичні, а часом і гімнастичні етюди зі стійками на руках і головах» (Григорьєва, 2014). З цим не погоджується Т. Кузнецова (2014), називаючи хореографію Р. Поклітару «шорсткою мовою плаката», і далі пояснює: «ілюстративні пози, одностанні мізансцени і рухи за принципом “упав-віджався” (підстрибнув – кинув ногу – стрибнув на торе партнера – зробив фрикції)» (Кузнецова, 2014). Але Т. Кузнецова визнає присутність у трупі яскравих артистів із пристойною професійною підготовкою – Олексія Буська, Анни Герус, однак, на її думку, «і для них... хореограф не зміг придумати нічого цікавого, наполегливо експлуатуючи знахідки, які років десять тому оптимісти вважали оригінальністю його творчого почерку і які зараз утвердилися як монолітні штампи» (Кузнецова, 2014). Оцінюючи техніку виконання, доволі категорично висловлюється Л. Морозова: «Асинхронність рухів танцівників пригнічує... Артисти розмахують ними (крилами, що прикріплені до рук – А. П.) з величезним ентузіазмом, але мимоволі думаєш про те, що краще б швидшими та стрибучішими були їхні ноги» (Морозова, 2013). У зв'язку з цим важливо наголосити, що проблема професійної підготовки танцівників для сучасного балету стоїть в Україні досить гостро. Для реалізації задумів Р. Поклітару потрібні артисти з універсальною хореографічною підготовкою та широким акторським діапазоном. Сьогодні трупа «Київ модерн-балету» складається з високопрофесійних артистів балету, які здатні втілити найсміливіші творчі проекти балетмейстера.

Незважаючи на трагізм історії, вистава сповнена традиційними для постмодерністських версій класичних балетів іронією та пародійністю. «Танець маленьких лебедів» наприкінці першого акту замість класичної четвірки балерин у пачках виконують троє лебедів у пір'ї і блискучих костюмах-боді, які комічно рухаються з одного кута сцени в інший, роблять високі балетні стрибки (Григорьєва, 2014). На пародійному елементі зупиняється й М. Храпачева, але вважає, що постановник глузує з хореографії М. Петіпа та очікувань глядачів від знаменитих па-де-де і «Танцю маленьких лебедів» (Храпачева, 2013). Найкатегоричнішу оцінку цього аспекту Р. Поклітару дістав від Л. Морозової, яка вважає, що «Танець маленьких лебедів» «перетворений на грубуватий скетч» (Морозова, 2013).

Звичною практикою для сучасної критики стало порівняння балетів з кіножанрами. Доречним у М. Храпачевої є порівняння з жанром кінематографа «саспенс», характерним для фільмів Хічкока, сутність якого полягає в невизначеності, неспокої, тривозі очікування (Храпачева, 2013). Саме таку атмосферу створює Р. Поклітару, змальовуючи в розвитку страхи головного героя Зигфріда, в образі якого втілено основну ідею твору: будь-хто, хто відмовиться від своєї сутності, – приречений. А. Галайда називає балет «екшеном» – бойовиком: «Поклітару ста-

вить балет динамічний, у якому жорсткий екшн замінює меланхолійні роздуми Чайковського» (Галайда, 2014). Більш прискіпливо до балету Р. Поклітару ставиться Т. Кузнецова, називаючи його видатним зразком балетного «трешу», київським еротично-політичним «трешаком» та висловлюючи думку про вульгарність і заштампованість художніх рішень.

Музичний бік вистави не завжди потрапляє до кола уваги критиків постмодерністських балетних експериментів на основі балетів класичної спадщини. Більшість авторів статей розуміють доцільність перероблення музичної партитури першоджерела задля вирішення нових драматургічних завдань відповідно до задуму балетмейстера, однак і в цьому плані виникають досить жорсткі формулювання. Так, Т. Кузнецова заявляє: «Раду Поклітару поставив своє сучасне “Лебедине озеро” в двох актах, рішуче перекомпонувачи балет Чайковського і навіть поштампувавши деякі номери, підганяючи музику під власну концепцію» (Кузнецова, 2014).

Всі автори критичних статей одностайні в позитивних оцінках стосовно оригінальної сценографії А. Злобіна та художника по костюмах Г. Іпатьєвої, яка перенесла акцент з балетних лебединих пачок на масивні крила.

Наукова новизна полягає у виявленні основних аспектів критичної оцінки «Лебединого озера. Сучасної версії» Р. Поклітару.

Висновки. Аналіз хореографічної критики дає змогу не лише відтворити панораму оцінних висловлювань, а й виявити художньо-естетичні домінанти в оцінюванні хореографічних явищ.

«Лебедине озеро. Сучасну версію» Р. Поклітару можна розглядати в системі постмодерністських інтерпретацій, що вимагає оновлення методології критичного осмислення, удосконалення критеріїв виявлення художньої цінності твору. Описовість, компілятивний характер, відсутність авторської позиції характерні для низки публікацій щодо постановки Р. Поклітару.

У багатьох статтях традиційно висвітлюється сюжет, переважна більшість авторів звертається до лібрето, решта – подають власне трактування. Критики не уникають традиційного порівняння з попередниками (М. Ека, М. Борн).

Аналізу піддається хореографічна лексика, акцентується увага на іронічному ставленні до класичного першоджерела (прояв однієї з основних рис постмодернізму). Проводиться порівняння з кіножанрами («саспенс», «екшн»).

В оцінці музичної основи більшість критиків розуміють доцільність перероблення музичної партитури першоджерела задля вирішення нових драматургічних завдань відповідно до задуму балетмейстера. Всі автори позитивно висловлюються стосовно оригінальної сценографії та костюмів.

Дослідження не вичерпує всіх аспектів проблеми наукового осмислення критично-оцінного дискурсу балетного театру, воно запропоновано з метою обговорення методики аналізу критичних статей.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бортник, К. (2014). Еволюція новаторства балету П. І. Чайковського «Лебедине озеро» від постановки М. Петіпа та Л. Іванова до версії Ф. Рідмана. *Культура України*, 45, 174-182.
- Гаевский, В. (2015). Новые имена. В *Новая русская музыкальная критика. 1993–2003* (Т. 2, с. 7-10). Москва: Новое литературное обозрение.



- Галайда, А. (2014, 9 июля). «Лебединое озеро» от Раду Поклитару станцевали в Москве. Раду Поклитару и его «Киев модерн-балет» привезли на Летние балетные сезоны в Москву современную версию «Лебединого озера». *Ведомости*. Взято из <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2014/07/09/cvety-zla>.
- Григорьева, Н. (2014, 6 июля). «Лебединое озеро» Раду Поклитару: крылья, чулки и фантомные боли. *Аргументы и факты*. Взято из <http://www.aif.ru/culture/theater/1202650>.
- Коростельова, М.Д. (2015). Інтерпретації «Лебединого озера» Чайковського-Іванова-Петіпа в епоху постмодерну. *Парадигма пізнання. Серія: Гуманітарні питання*, 8 (11), 109-122.
- Коростельова, М.Д. (2017). Палімпсест у постмодерних балетних інтерпретаціях (на прикладі «Лебединого озера» М. Ека, М. Борна, Р. Поклитару). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 39, 250-258.
- Кузнецова, Т. (2014). Лебединое дно. «Киев модерн-балет» представил свое «Лебединое озеро». *Коммерсантъ*. Взято из <https://www.kommersant.ru/doc/2519737>.
- Лебедине озеро. Сучасна версія. *Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва. Київ модерн-балет*. Взято з <http://www.musictheatre.kiev.ua/ua/performance/103>.
- Морозова, Л. (2013). Чайковский на игле. Раду Поклитару напоследок поставил «Лебединое озеро». *Коммерсантъ Украина*, с. 4.
- Небесник, А. (2016). «Київ модерн-балет»: авторський театр і творча лабораторія. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 35, 89-98.
- Філатов, А. (2013). Лебедине озеро покрите кригою невігластва. *Українська культура*, 7, 68.
- Храпачева, М. (2013). «Лебединое озеро» Раду Поклитару превратил в триллер. *Капитал*. Взято из <https://www.capital.ua/ru/publication/1055-material-o-novoy-postanovke-radu-poklitaru-lebedinoe-ozero>.
- Экман, А. (2017). Музыкальные сезоны: портал о классической музыке, опере и танце. Взято из <https://musicseasons.org/aleksandr-ekman/>.

REFERENCES

- Bortnyk, K. (2014). Evoliutsiia novatorstva baletu P. I. Chaikovskoho "Lebedyne ozero" vid postanovky M. Petipa ta L. Ivanova do versii F. Ridmana [Evolution of the innovation of the ballet by P. I. Tchaikovsky "Swan Lake" from the production of M. Petipa and L. Ivanov to the version of F. Ridman]. *Kultura Ukrainy*, 45, 174-182 [in Ukrainian].
- Ekman, A. (2017). Muzykalnyie sezonyi: portal o klassicheskoy muzyke, opere i tantse [Music seasons: a portal about classical music, opera and dance]. Retrieved from <https://musicseasons.org/aleksandr-ekman/> [in Russian].
- Filatov, A. (2013). Lebedyne ozero pokryte kryhoiu nevihlastva [The Swan Lake is covered with an iceberg of ignorance]. *Ukrainska kultura*, 7, 68 [in Ukrainian].
- Gaevskiy, V. (2015). Novyie imena [New names]. In *Novaya russkaya muzyikalnaya kritika. 1993–2003* [New Russian music critic. 1993–2003] (Vol. 2, pp. 7-10). Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie [in Russian].
- Galayda, A. (2014, July 9). "Lebedinoe ozero" ot Radu Poklitaru stantsevali v Moskve. Radu Poklitaru i ego "Kiev modern-balet" privezli na Letnie baletnyie sezonyi v Moskvu sovremennuyu versiyu "Lebedinogo ozera" [Swan Lake from Radu Poklitaru danced in Moscow. Radu Poklitaru and his "Kiev Modern Ballet" brought a modern version of Swan Lake to Moscow for the Summer Ballet Seasons]. *Vedomosti*. Retrieved from <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2014/07/09/cvety-zla> [in Russian].
- Grigoreva, N. (2014, July 6). "Lebedinoe ozero" Radu Poklitaru: kryilya, chulki i fantomnyie boli [Swan Lake by Radu Poklitaru: wings, stockings and phantom pains]. *Argumentyi i faktyi*. Retrieved from <http://www.aif.ru/culture/theater/1202650> [in Russian].

- Hrapacheva, M. (2013). "Lebedinoe ozero" Radu Poklitaru prevratil v triller ["Swan Lake" Radu Poklitaru turned into a thriller]. *Kapital*. Retrieved from <https://www.capital.ua/ru/publication/1055-material-o-novoy-postanovke-radu-poklitaru-lebedinoe-ozero> [in Russian].
- Korostelova, M.D. (2015). Interpretatsii «Lebedynoho ozera» Chaikovskoho-Ivanova-Petipa v epokhu postmodernu [Interpretations of "Swan Lake" by Tchaikovsky-Ivanov-Petipa in the post-modern era]. *Paradyhma piznannia. Serii: Humanitarni pytannia*, 8 (11), 109-122 [in Ukrainian].
- Korostelova, M.D. (2017). Palimpsest u postmodernykh baletnykh interpretatsiiakh (na prykladi "Lebedynoho ozera" M. Eka, M. Borna, R. Poklitaru) [Palimpsest in postmodern ballet interpretations (on the example of Swan Lake M. Eka, M. Born, R. Poklitar)]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*, 39, 250-258 [in Ukrainian].
- Kuznetsova, T. (2014). Lebedinoe dno. "Kiev modern-balet" predstavil svoje "Lebedinoe ozero" [Swan bottom. Kyiv Modern Ballet presented its Swan Lake]. *Kommersant*. Retrieved from <https://www.kommersant.ru/doc/2519737> [in Russian].
- Lebedyne ozero. Suchasna versiia [Swan Lake. Modern version]. *Kyivskiy munitsypalnyi akademichnyi teatr opery i baletu dlia ditei ta yunatstva. Kyiv modern-balet*. Retrieved from <http://www.musictheatre.kiev.ua/ua/performance/103> [in Ukrainian].
- Morozova, L. (2013). Chaykovskiy na igle. Radu Poklitaru naposledok postavil "Lebedinoe ozero" [Tchaikovsky on the needle. Radu Poklitaru finally put Swan Lake]. *Kommersant Ukraina*, p. 4 [in Russian].
- Nebesnyk, A. (2016). "Kyiv modern-balet": avtorskyi teatr i tvorcha laboratoriiia ["Kyiv Art Nouveau Ballet": author's theater and creative laboratory]. *Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 35, 89-98 [in Ukrainian].

ТАНЦЮВАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

DANCE PEDAGOGY





УДК 796.4:[378:792.8

ЗАСОБИ ГІМНАСТИКИ І АКРОБАТИКИ У ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Сосіна Валентина Юрїївна,

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

кандидат педагогічних наук, професор,

Львівський державний університет фізичної культури,

Львів, Україна,

valentina.sosina@gmail.com

Тенденція розвитку сучасного танцювального мистецтва у всіх його проявах і жанрах свідчить про надзвичайне ускладнення техніки виконання хореографічних елементів, упровадження нових, невідомих до цього часу рухів, підвищення вимог до артистичного складника виконавської майстерності. Водночас у хореографію на сучасному етапі її розвитку невід'ємною частиною увійшли елементи гімнастики, акробатики, а також складні підтримки, що розкривають нові можливості пластики людського тіла. **Мета дослідження** – виявити основні (базові) засоби гімнастики і акробатики, які необхідні у підготовці фахівців танцювального мистецтва. **Методи дослідження.** У процесі дослідження було використано теоретичний аналіз й узагальнення науково-методичної та спеціальної літератури, педагогічні спостереження, узагальнення педагогічного досвіду, аналіз навчальних програм вищих і спеціальних навчальних закладів з підготовки фахівців спеціальності 024 Хореографія. **Наукова новизна** дослідження полягає у виділенні та характеристиці основних засобів гімнастики й акробатики, які можна використовувати для підготовки фахівців танцювального мистецтва. **Висновки.** Аналіз науково-методичної та спеціальної літератури, багаторічний досвід практичної роботи дали підстави відмітити гостру необхідність сумісної роботи педагогів фахових дисциплін і тренерів з гімнастики й акробатики для якісної підготовки фахівців танцювального мистецтва. Така діяльність дала б змогу розробити відповідну програму викладання дисципліни «Гімнастика і акробатика» на основі накопиченого наукового досвіду роботи в спорті з урахуванням вимог і тенденцій розвитку танцювального мистецтва, впровадити в практику новаторські методи навчання, що сприяло б підвищенню фізичної підготовленості танцюристів, оптимальному розвитку необхідних фізичних якостей, профілактиці травматизму, створенню нових сучасних постановок з використанням елементів гімнастики й акробатики.

Ключові слова: хореографія; гімнастика; акробатика; підготовка; фахівці; танцювальне мистецтво.

СРЕДСТВА ГИМНАСТИКИ И АКРОБАТИКИ В ПОДГОТОВКЕ СПЕЦИАЛИСТОВ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Сосина Валентина Юрьевна,

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

кандидат педагогических наук, профессор,

Львовский государственный университет

физической культуры,

Львов, Украина,

valentina.sosina@gmail.com

GYMNASTICS AND ACROBATICS MEANS IN THE TRAINING OF SPECIALISTS OF DANCING ART

Valentyna Sosina,

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

Ph.D., Professor,

Lviv State University

of Physical Culture

Lviv, Ukraine,

valentina.sosina@gmail.com

Тенденция развития современно-го танцевального искусства во всех его проявлениях и жанрах свидетельствует о чрезвычайном усложнение техники вы-

The tendency of development of modern dance art in all its manifestations and genres testifies to the extreme complication of the technique of performing choreographic

полнения хореографических элементов, внедрении новых, неизвестных до сих пор движений, повышении требований к артистической составляющей исполнительского мастерства. В то же время в хореографию на современном этапе ее развития неотъемлемой частью вошли элементы гимнастики, акробатики, а также сложные поддержки, которые раскрывают новые возможности пластики человеческого тела. **Цель исследования** – выявить основные (базовые) средства гимнастики и акробатики, которые необходимы в подготовке специалистов танцевального искусства. **Методы исследования.** В процессе исследования были использованы теоретический анализ и обобщение научно-методической и специальной литературы, педагогические наблюдения, обобщение педагогического опыта, анализ учебных программ высших и специальных учебных заведений по подготовке специалистов специальности 024 Хореография. **Научная новизна** исследования заключается в выделении и характеристике основных средств гимнастики и акробатики, которые можно использовать для подготовки специалистов танцевального искусства. **Выводы.** Анализ научно-методической и специальной литературы, многолетний опыт практической работы позволяют отметить острую необходимость совместной работы педагогов специальных дисциплин и тренеров по гимнастике и акробатике для качественной подготовки специалистов танцевального искусства. Такая деятельность позволила бы разработать соответствующую программу преподавания дисциплины «Гимнастика и акробатика» на основе накопленного научного опыта в спорте с использованием требований и тенденций развития танцевального искусства, внедрить в практику новаторские методики обучения, что способствовало бы повышению физической подготовленности танцоров, оптимальному развитию необходимых физических качеств, профилактике травматизму, созданию новых современных постановок с использованием элементов гимнастики и акробатики.

Ключевые слова: хореография; гимнастика; акробатика; подготовка; специалисты; танцевальное искусство.

elements, the introduction of new movements, which are still unknown, and the increasing requirements for the artistic component of performing arts. At the same time, the elements of gymnastics, acrobatics, as well as complex supports that reveal new possibilities of plastics of the human body have become an integral part of choreography at the present stage of its development. **The purpose of the research** is to identify the basic means of gymnastics and acrobatics, which are necessary in training of the dancing art specialists. **Research methods.** In the process of research theoretical analysis, synthesis of scientific-methodical and special literature, pedagogical observation, synthesis of pedagogical experience, educational program of higher and special educational institutions for students of 024 specialty “Choreography” training. **The scientific novelty of the research** lies in the selection and characterizing of the gymnastics and acrobatics means, which can be used to prepare specialists of dancing art. **Conclusions.** Analysis of scientific-methodical literature, a longtime practical experience enables to note a great need in collaborative work of special disciplines teachers and trainers of gymnastics and acrobatics to prepare high qualified dance professionals. Such activity will allow to develop the relevant program of the subject “Gymnastics and Acrobatics” teaching on the base of lessons learned in sport using the requirements and tendencies of dancing art, to implement into practice innovative teaching techniques, which would enhance the physical preparedness of dancers, optimal development of necessary physical qualities, injury prevention and creation of new modern performances using some elements of gymnastics and acrobatics.

Key words: choreography; gymnastics; acrobatics; training; specialists; dancing art.



Актуальність теми дослідження. Тенденція розвитку сучасного танцювального мистецтва у всіх його проявах і жанрах свідчить про надзвичайне ускладнення техніки виконання хореографічних елементів, упровадження нових, невідомих до цього часу рухів, підвищення вимог до артистичного складника виконавської майстерності. Водночас у хореографію на сучасному етапі її розвитку невід'ємною частиною увійшли елементи гімнастики, акробатики, а також складні підтримки, що розкривають нові можливості пластики людського тіла. Досягнення в сучасному танцювальному мистецтві надзвичайно високі, але можна передбачити, що найближчим часом вимоги до ускладнення танцювальних композицій, збагачення їх трюковими елементами, запозиченими зі спорту, зростатимуть. У зв'язку з цим, цілком зрозуміло, що підготовка фахівців танцювального мистецтва ставить нові вимоги, пов'язані із розробленням ефективної системи викладання та організацією навчального процесу, у якому дисципліні «Гімнастика і акробатика» відводиться належне місце. Постійний пошук нових форм і методів навчання, впровадження у хореографію основних (базових) елементів спортивної і художньої гімнастики, спортивної акробатики дасть змогу фахівцям урізноманітнити заняття, озброїти учнів необхідними знаннями й навичками, збагатити їхній естетичний та емоційний досвід, поліпшити рухову ерудицію. Усе це разом призведе до створення оригінальних композицій, насичених не тільки повноцінною хореографією, але й цікавими підтримками, елементами спортивної акробатики й гімнастики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У вітчизняній науково-методичній і спеціальній літературі останнім часом були представлені дослідження, присвячені проблематиці використання засобів хореографії в спорті, а також засобів гімнастики й акробатики у танцювальному мистецтві. Питання використання хореографії у підготовці спортсменів у техніко-естетичних видах спорту (художня гімнастика; спортивна гімнастика, акробатика і аеробіка; фігурне катання, синхронне плавання, спортивні бальні танці та ін.) більш детально представлене в літературних джерелах (Дмитренко, 2006; Котенко, 2012; Іванов, 2014 та ін.). Зокрема, хореографічною підготовкою в спортивній аеробіці займалися О. Поздеева (2008); С. Алексанян із співавторами (2016) та ін.; у спортивній акробатиці – Є. Лисенко (2006); О. Серебрянська (2007) та ін.; у спортивній гімнастиці О. Румба (2006); В. Сосіна (2009) та ін.; у синхронному плаванні – Т. Рудковська (2014) та ін.; у фігурному катанні – Н. Ершова (2015) та ін.; у художній гімнастиці – І. Вінер (2012); І. Фахрієва (2015) та ін. Разом з тим у доступній науково-методичній літературі зовсім мало уваги приділено використанню засобів гімнастики й акробатики у підготовці і танцюристів, і майбутніх педагогів танцювального мистецтва. З огляду на означену тему заслуговує на увагу стаття А. Нікіфорової із співавторами «Гімнастика як невід'ємна складова у підготовці артистів балету», опублікована в збірнику «Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 75-річчю художньої гімнастики» (м. Санкт-Петербург); (Никифорова, 2009). У праці йдеться про те, що сфера підготовки артистів балету – це насамперед педагогічний процес, який повинен різнобічно виховувати й розвивати учнів. В останні роки прийшло розуміння того, що гімнастичні вправи значно багатогранніші, ніж вправи класичного танцю, і можуть сприяти розширенню можливостей артистів балету. Однак, наголошують автори, більшість педагогів рекомендують незначну кількість гімнастичних вправ, наприклад для розтягування та зміцнення окремих груп м'язів (Никифорова, 2009). Причину цього явища автори вбачають у недостатньому розумінні необхідності використання гімнастики й акробатики як засобів спеціальної (специфічної) підготовки артистів, а також відсутності єдиного погляду на певне

коло знань, умінь і навичок, яким повинен володіти майбутній педагог і його учні в професійній діяльності.

Продовжуючи цю тему, Т. Сабанцева відзначає, що сучасний танець є синтезом різних жанрів хореографії, спортивних елементів, акторської майстерності а також вимагає від танцюристів високого рівня фізичної підготовленості (Сабанцева, 2017), функціональних можливостей, розвитку фізичних і рухових здібностей, психічних і особистісних властивостей. Від рівня розвитку сили м'язів, рухливості у суглобах, координації, здатності керувати своїми рухами в часі, просторі та за ступенем м'язових зусиль залежить економічність, ефективність і доцільність рухової діяльності танцюристів. Усе це досягається в процесі оволодіння не тільки вправами хореографії, але й завдяки впровадженню в підготовку танцюристів елементів гімнастики й акробатики.

Мета дослідження – виявити основні (базові) засоби гімнастики й акробатики, які необхідні в підготовці фахівців танцювального мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Гімнастика займає в підготовці танцюристів особливе значення, а гімнастичні вправи вважаються засобом естетичного виховання, розвитку дисциплінованості, удосконалення всіх фізичних і рухових якостей. Педагоги танцювального мистецтва часто стикаються з проблемами, пов'язаними з розвитком окремих фізичних якостей (різні прояви сили, гнучкості, витривалості, координації, стрибучості, швидкості, рівноваги та вестибулярної стійкості). Вирішити ці проблеми можна завдяки використанню технологій (засоби, методи, методичні прийоми), що розроблені в спорті загалом та в його техніко-естетичних видах зокрема.

До засобів гімнастики відносять такі: стройові вправи, вправи для загального розвитку, вправи із предметами і на приладах.

Завдяки стройовим вправам можна організувати групу, підготувати її для проведення розминки, стрибків, адажіо або алегро посеред залу. Різні способи шикуння й перешикування сприяють розміщенню учнів у необхідному порядку. Ознайомившись з різновидами шикуння, розмикань і пересувань, можна комбінувати їх під час постановки танцювальної композиції.

Вправи для загального розвитку, виконані різними способами (потоківий, розподільний та ін.), можуть служити для розігріву і окремих м'язових груп (локальні вправи), частини тіла або кінцівок (регіональні вправи), і всього тіла (глобальні вправи). Залежно від спрямованості вправ, дозування, використання різних обтяжень або дії партнера вони застосовуються для розвитку фізичних і рухових якостей, формування необхідних рухових умінь і навичок, які потрібні для життя і в професійній діяльності. Вправи для загального розвитку виконуються також у парах, трійках, четвірках, групою, що не тільки поліпшує емоційний фон заняття і збільшує навантаження, але й дає змогу розвинути в танцюристів уміння рухатися синхронно, узгоджено, в однаковому темпі та ритмі. Такі вправи є цінним засобом підготовки для виконання колективних танців.

Вправи з різними предметами (м'ячі, палиці, гантелі, скакалка, обруч тощо) – це засоби для розвитку сили, спритності; вони врізноманітнюють заняття хореографією. Гімнастичні предмети широко використовуються і в хореографічних номерах (наприклад, постановка І. Мойсеєва «Футболіст» у виконанні В. Васильєва), що вимагає спеціальної підготовки. Часто предмети набувають модифікованого вигляду (булави у вигляді сніжинок; обруч, обшитий стрічками; стрічка-шарф та ін.), однак техніка володіння ними, способи хватів, кидків і ловіння детально розроблені в гімнастиці і потребують вивчення фахівцями танцювального мистецтва.

Вправи на гімнастичних та інших приладах і пристосуваннях (кільця, бруси, колода, кінь, батут, гімнастична лава, стінка, стільці та ін.) є своєрідним засобом,



що сприяє не тільки оволодінню прикладними, життєво необхідними навичками (перелізти, перестрибнути, зістрибнути, підтягнутися, переповзти, подолати), але й розвиткові спритності й сили. Вправи на гімнастичній стінці потрібні для вдосконалення гнучкості і формування правильної постави. А такий допоміжний прилад, як батут, може використовуватися в процесі оволодіння складними стрибками, стрибками з поворотами, з розведенням ніг у шпагат та іншими завдяки суттєвому збільшенню амплітуди й фази польоту.

Коригувальні вправи й гімнастика для відновлення, що використовуються для усунення недоліків фізичного розвитку, у разі неправильної методики навчання, для розвантаження опорно-рухового апарату учнів після занять, також мають стати предметом навчання майбутніх фахівців.

Правильний показ, дотримання техніки безпеки й оволодіння методикою навчання базовим вправам гімнастики та акробатики повинні бути засвоєні фахівцями танцювального мистецтва.

У підготовці танцюристів дуже часто використовуються вправи художньої гімнастики, специфічною особливістю яких є цілісність, плавність, м'якість, коли рухи окремих частин тіла супроводжуються додатковими рухами і ближніх, і віддалених частин тіла (Карпенко, 2003, с. 106). До них відносяться пружинні рухи, розслаблення, хвилі й помаху. Практично всі вони набули широкого застосування в сучасній хореографії. Навчання цим рухам (у спортивній хореографії вони класифікуються як елементи вільної пластики) вимагає дуже високого рівня координації, уміння своєчасно напружувати й розслабляти м'язи. І хоча зовнішньо перераховані вправи дещо подібні, техніка їх виконання суттєво розрізняється.

Пружинні рухи характеризуються одночасним згинанням і наступним розгинанням у всіх суглобах з певною швидкістю і ступенем м'язової напруги. Вони виконуються ногами, руками і цілим тілом, одночасно, почергово, послідовно та у всіх напрямках.

Розслаблення – це повне або часткове зняття напруги з усього тіла або його частин. Його можна виконати «скиданням», «помахом» і «поштовхом». Вправи у розслабленні дуже красиві, вони застосовуються у всіх різновидах сучасного танцювального мистецтва, однак їх вивчення – тривалий і кропіткий процес.

Хвилі характеризуються послідовним згинанням і розгинанням суглобів тіла. При цьому під час згинання одних суглобів інші завершують розгинання, і гребінь хвилі поступово переходить від одних суглобів до інших уздовж лінії хвилі. Хвилі виконують руками, тулубом і всім тілом у різних напрямках і з поворотом. Хвилеподібні рухи використовують у всіх видах сучасної хореографії, і хоча вони вважаються специфічними елементами художньої гімнастики, якою займаються дівчата й жінки, чоловіки-танцюристи виконують їх не гірше. Широкого розповсюдження хвилеподібні рухи набули у брейк дансі, де вони виконуються в різних положеннях.

Помаху – це рухи, виконувані енергійним поштовхом із поступовим послабленням напруги (затуханням) в кінці. Техніка виконання й методика навчання їм подібна до хвиль, однак вимагає імпульсивного енергійного поштовху на початку руху.

Крім перерахованих вправ художньої гімнастики, фахівці танцювального мистецтва повинні знати різновиди кроків і бігу (на носках, з носка, м'який, пружинний, гострий, високий, перекатом, приставний, високий, перемінний, випадоми й ін.), які виконуються переважно в підготовчій частині заняття. Ці вправи є підготовчими для оволодіння цілою низкою основних (базових) вправ хореографії; вони, крім того, розвивають силу м'язів, координацію і чистоту ліній.

В арсеналі засобів художньої гімнастики мають місце також різноманітні повороти, нахили, стрибки, рівноваги, які дещо відрізняються від вправ хореографії, од-

нак їх засвоєння значно збільшує рухову ерудицію учнів і може бути використано під час постановок композицій.

Акробатичні елементи займають у танцювальному мистецтві одне з важливих місць, причому це стосується не тільки сучасної хореографії, але й класичних балетів. Часто танцюристи звертаються до тренерів з акробатики, щоб оволодіти мистецтвом «перевертання», «балансу» та ін. Для того, аби танцюристи не отримали травм під час виконання травмонебезпечних акробатичних вправ, майбутні фахівці повинні не тільки дотримуватися поступовості в навчанні, але й знати способи страхування. Навчання техніці акробатичних елементів починається з головних постулатів – техніки правильного приземлення й падіння (Сосіна, 2014). Наступними складниками є техніка правильного розбігу й відштовхування, а також перекидів з різних вихідних положень та в різні кінцеві положення. Тільки після цього танцюристи можуть приступати до вивчення різних стійок: на голові, передпліччях, руках і колесу (перевороту боком).

Дуже часто танцюристи намагаються якнайшвидше навчитися робити сальто, допускаючи безліч помилок тільки тому, що не дотрималися певної послідовності під час навчання. Тому для оволодіння сальтовими вправами потрібно виконати цілу серію підготовчих вправ, а також ознайомитися з прийомами й методами допомоги та страхування, що дають змогу уникнути травм (Сосіна, 2014).

Серед елементів акробатики в підготовці танцюристів найчастіше використовують такі: стійки на руках, голові, передпліччях, лопатках; перекиди вперед, назад, убік у різних вихідних положеннях; повільні перевороти вперед, назад, боком, зі зміною ніг; рондат і рондат-фляк; сальто вперед, назад, махове, бедуїнське, із поворотом.

Отже, широке застосування в хореографії засобів гімнастики й акробатики вимагає використання теоретичних, методичних і практичних напрацювань фахівців спорту.

Наукова новизна дослідження полягає у виділенні та характеристиці основних засобів гімнастики й акробатики, які можна використовувати для підготовки фахівців танцювального мистецтва.

Висновки. Аналіз науково-методичної та спеціальної літератури, багаторічний досвід практичної роботи дають підстави наголосити на гострій потребі сумісної роботи педагогів фахових дисциплін і тренерів з гімнастики й акробатики для якісної підготовки фахівців танцювального мистецтва. Така діяльність дала б змогу створити програму викладання дисципліни «Гімнастика і акробатика» на основі накопиченого досвіду роботи в спорті з урахуванням вимог і тенденцій розвитку танцювального мистецтва і ввести в практику новаторські методики навчання, що сприяло б підвищенню фізичної підготовленості танцюристів, оптимальному розвитку необхідних фізичних якостей, профілактиці травматизму, створенню нових сучасних постановок з використанням елементів гімнастики й акробатики.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Дмитренко, Ю.В., Гавриш, В.П., & Литовченко, Г.О. (2006). Формування методології в техніко-естетичних видах спорту. В С.С. Єрмаков (Ред.). *Педагогіка, психологія та медико-біологічні проблеми фізичного виховання і спорту* (№ 5, с. 20-22). Харків: ХДАДМ (XXIII).
- Іванов, І.В., & Авраменко, О.В. (2014). Теоретичне обґрунтування предметного вивчення хореографії як навчальної дисципліни у професійній підготовці тренерів у складно-координаційних видах спорту з музичним супроводом. В *Фізична культура, спорт та здоров'я*, Матеріали XIV Міжнародної науково-практичної конфе-



- ренції (с. 73–76). Харків: ХДАФК. Взято з http://hdafk.kharkov.ua/docs/konferences/konf_10_12_2014.pdf
- Карпенко, Л.А. (Ред.) (2003). *Художественная гимнастика*. Москва: Всероссийская федерация художественной гимнастики.
- Котенко, Н.В. (2012). Особенности хореографической подготовки в спортивных танцах. *Вестник спортивной науки*, 2, 63–66.
- Никифорова, А.В., Клочкова, А.А., & Лаврухина, Г.М. (2010). Гимнастика как неотъемлемая часть в подготовке артистов балета. В *Материалы Международной научной конференции, посвященной 75-летию художественной гимнастике* (с. 74–83). Санкт-Петербург.
- Сабанцева, Т.В. (2017). Хореографический тренаж: сущность, понятия и значения в физическом воспитании бакалавров по направлению подготовки «хореографическое искусство». *Наука о человеке: гуманитарные исследования*, 3 (29), 157–161. Взято из <https://cyberleninka.ru/article/n/horeograficheskiy-trenazh-suschnost-ponyatiya-i-znachenie-v-fizicheskom-vospitanii-bakalavrov-po-napravleniyu-podgotovki>.
- Сосина, В.Ю., & Нетоля, В.А. (2014). *Акробатика для всех*. Київ: НУФВСУ.

REFERENCES

- Dmytrenko, Yu.V., Havrysh, V.P., & Lytovchenko, H.O. (2006). Formuvannia metodolohii v tekhniko-estetychnykh vydakh sportu [Formation of methodology in techno-aesthetic sports]. In S.S. Yermakov (Ed.) *Pedahohika, psykhohohiia ta medyko-biologichni problemy fizychnoho vykhovannia i sportu* [Pedagogy, psychology and medical-biological problems of physical training and sports] (No. 5, pp. 20–22). Kharkiv: Kharkiv State Academy of Design and Arts [in Ukrainian].
- Ivanov, I.V., & Avramenko, O.V. (2014). Teoretychne obgruntuvannia predmetnoho vyvchenia khoreohrafii yak navchalnoi dystsypliny u profesiinii pidhotovtsi treneriv u skladno-koordinatsiinykh vydakh sportu z muzychnym suprovodom [Theoretical substantiation of the subject study of choreography as a discipline in the training of trainers in complex coordination sports with musical accompaniment]. In *Fizychna kultura, sport ta zdorovia* [Physical culture, sports and health], Proceedings of the 14th International Scientific and Practical Conference (pp. 73–76). Kharkiv: Kharkiv State Academy of Physical Culture. Retrieved from http://hdafk.kharkov.ua/docs/konferences/konf_10_12_2014.pdf [in Ukrainian].
- Karpenko, L.A. (Ed.). (2003). *Hudozhestvennaya gimnastika* [Rhythmic gymnastics]. Moscow: Vserossiyskaya federatsiya hudozhestvennoy gimnastiki [in Russian].
- Kotenko, N.V. (2012). Osobennosti horeograficheskoy podgotovki v sportivnykh tantsah [Features of choreographic training in sport dancing]. *Vestnik sportivnoy nauki*, 2, 63–66 [in Russian].
- Nikiforova, A.V., Klochkova, A.A., & Lavruhina, G.M. (2010). Gimnastika kak neot'emlemaya chast v podgotovke artistov baleta [Gymnastics as an integral part in the preparation of ballet dancers]. In *Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyaschennoy 75-letiyu hudozhestvennoy gimnastike* [Proceedings of the International Scientific Conference, dedicated to the 75th anniversary of rhythmic gymnastics] (pp. 74–83). St. Petersburg [in Russian].
- Sabantseva, T.V. (2017). Horeograficheskiy trenazh: suschnost, ponyatiya i znacheniya v fizicheskom vospitanii bakalavrov po napravleniyu podgotovki «horeograficheskoe iskusstvo» [Choreographic training: the essence, concepts and meanings in the physical education of bachelors in the direction of training “choreographic art”]. *Nauka o cheloveke: humanitarnye issledovaniya*, 3 (29), 157–161. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/horeograficheskiy-trenazh-suschnost-ponyatiya-i-znachenie-v-fizicheskom-vospitanii-bakalavrov-po-napravleniyu-podgotovki> [in Russian].
- Sosina, V.Yu., & Netolya, V.A. (2014). *Akrobatika dlya vseh* [Acrobatics for all]. Kyiv: National University of Ukraine on Physical Education and Sport [in Russian].

Наукове видання

ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ

Науковий збірник

Випуск 2

Науковий редактор	А. М. Підлипська
Літературний редактор	А. І. Гурбанська
Редактор англomовних текстів	В. А. Діброва
Бібліографічний редактор	В. В. Степко
Дизайн обкладинки	А. Ю. Деменчук
Технічне редагування та комп'ютерна верстка	О. П. Щербина

Научное издание

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ СТУДИИ

Научный сборник

Выпуск 2

Научный редактор	А. Н. Пидлыпская
Литературный редактор	А. И. Гурбанская
Редактор англоязычных текстов	В. А. Диброва
Библиографический редактор	В. В. Степко
Дизайн обложки	А. Ю. Деменчук
Техническое редактирование и компьютерная верстка	Е. П. Щербина

Scientific publication

DANCE STUDIES

Scientific Collection

Issue 2

Scientific Editor

A. M. Pidlypska

Literary editor

A. I. Hurbanska

English text editor

V. A. Dibrova

Bibliographic editor

V. V. Stepko

Cover design

A. Yu. Demenchuk

Technical editing
and computer layout

O. P. Shcherbyna

Підписано до друку: 26.12.2018

Формат 70x108 1/16
Ум. др. арк. 8,4. Обл. др. арк. 7,89.
Наклад 100 прим.
Замовлення № 3582

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