

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Єременко Марина Геннадіївна

**ВПЛИВ ВІЗУАЛЬНИХ ФОРМ МИСТЕЦТВА
НА СТВОРЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ**

Спеціальність: 024 Хореографія
Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістр

Науковий керівник
_____ І. О. Ткаченко,
кандидат педагогічних наук,
« ____ » _____ 2020 року

Виконавець
_____ М. Г. Єременко
« ____ » _____ 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНА ПРИРОДА	
ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	6
1.1 Художність та образність як невід’ємні складники хореографії.....	6
1.2 Еволюція виразних засобів хореографічного мистецтва	16
Висновки до розділу 1.....	30
РОЗДІЛ 2. ВІЗУАЛЬНІ ФОРМИ МИСТЕЦТВА У СТВОРЕННІ	
ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ	31
2.1 Візуальна форма пластики сучасного танцю: характеристика, особливості, пошуки втілення.....	31
2.2 Природа образотворчого початку в балеті.....	47
2.3 Візуальне оформлення балетних постановок.....	53
Висновки до розділу 2.....	61
ВИСНОВКИ.....	62
ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	66
ДОДАТКИ.....	71

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Мова, форми, художні засоби виразності – це саме те, що відрізняє один вид мистецтва від іншого. У музики своя художня природа і засоби виразності, у живопису – інша, у балеті – третя і т.д. Кожен вид мистецтва формує йому одному властиві прийоми, створює свою неповторну мову, знаходить свої особливі способи створення художнього образу. При цьому художні засоби будь-якого виду мистецтва не залишаються незмінними, вони неминуче змінюються з часом, щось розвивається, щось видозмінюється, щось зникає, а йому на зміну з'являється нове.

Для всіх видів мистецтва ХХ століття (особливо першої третини) характерна незвичайна інтенсивність розвитку, різноманіття напрямків, яскравість індивідуальностей авторів. Відображення життєвих змін, нових суспільних відносин і устрою життя знаменувалося появою нових форм і засобів виразності в мистецтві. У пошуках цих нових форм письменники, художники, режисери ламали усталені в минулому канони, створюючи художні твори, що вражали зухвалою новизною і незвичністю. Ці процеси стали неминучими для хореографічного мистецтва. Зміни були внесені не тільки в природничому та стилістичному плані, але й з точки зору танцювальної лексики, форм, методів презентації та структури презентації. Проникнення в божевільні шедеври, фокусників та експерименти хореографів стимулювали появу нових форм та відмінностей у театрі балету 20 століття, що для наших передчущань стало актуальним.

Значний інтерес у контексті означеної проблеми становлять наукові праці, які розкривають проблеми створення хореографічного твору, зокрема О. Антонова [2], Ш. Бате [5], І. Вериківська [14], В. Проскуряков [37], С. Триколенко [43] та інші.

Вагоме значення для осмислення досліджуваного феномену мають праці науковців, які висвітлюють вплив візуальних форм мистецтва на створення хореографічного твору Т. Астаф'єв [3, 4], І. Дубник [20], В. Красовська [26] та

ін. Водночас аналіз наукової думки дає підстави стверджувати, що формування візуальних форм мистецтва сучасного хореографічного твору не було предметом цілісного дослідження.

Отже, актуальність проблеми створення хореографічного твору зумовили вибір теми дослідження, а саме: **«Вплив візуальних форм мистецтва на створення хореографічного твору»**.

Мета роботи – висвітлити вплив візуальних форм мистецтва на створення хореографічних творів та виявленні причин, що їх викликали.

Поставлена мета визначає **завдання дослідження**, основними з яких є наступні:

1. Визначити художність та образність як невід’ємні складники хореографії.
2. Розглянути еволюцію виразних засобів хореографічного мистецтва.
3. Дослідити візуальну форму пластики сучасного танцю: характеристику, особливості, пошуки втілення.
4. Охарактеризувати природу образотворчого початку в балеті.
5. Проаналізувати візуальне оформлення балетних постановок.

Об’єкт дослідження – візуальні форми мистецтва, та їх зв’язки з іншими видами мистецтва.

Предмет дослідження – вплив візуальних форм мистецтва на створення хореографічного твору.

У роботі були використані наступні **методи дослідження**: систематизація та метод класифікації матеріалів; метод стилістичного аналізу; метод порівняльного аналізу; метод інтерпретації художнього твору; історико-біографічний метод; метод порівняння; описовий метод.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що *вперше* здійснено комплексне дослідження в межах якого з’ясовано вплив візуальних форм мистецтва на створення хореографічного твору; *конкретизовано та уточнено* загальні тенденції розвитку хореографічного твору; основні засоби художньої

виразності та візуальні форми мистецтва, які впливають на створення хореографічних творів.

Практичне значення результатів дослідження полягає в тому, що представлені матеріали та висновки можуть бути використані в аудиторній практиці у вищих навчальних закладах та позашкільних навчальних закладах. Наукові матеріали можуть бути корисними мистецтвознавцями, хореографами, балетмейстрами, артистами балету, студентами хореографічних університетів та кафедр для їх практичної та дослідницької діяльності.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження доповідалися на засіданнях кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка (протокол №6 від 23 листопада 2020р.) та на II Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (6 – 7 травня 2020 р. м. Суми). Особливості хореографічного твору: Мистецькі пошуки; Дні науки – 2020; Дні науки – 2020 : матеріали студентської онлайн конференції (С112-114)

Структура та обсяг роботи. Дослідження складається із вступу, двох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг роботи становить 74 сторінки (основний текст – 70 сторінок).

РОЗДІЛ 1.

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНА ПРИРОДА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

У першому розділі визначено художність та образність як невід'ємні складники хореографії, розглянуто еволюцію виразних засобів хореографічного мистецтва.

1.1. Художність та образність як невід'ємні складники хореографії

Різноманіття світу пізнається людиною в самих різних формах. З найдавніших часів мистецтво дає можливість індивіду, який представляє відокремлену частку буття, влитися в єдине ціле, а життя однієї людини, в сукупності з унікальним досвідом інших, сконцентрованим в мистецтві, розширюється до нескінченності. У більшості випадків людина вже не має справу безпосередньо з речами, а взаємодіє з ними за допомогою штучних засобів, мовних форм, художніх образів, міфічних символів, релігійних обрядів. Символічна діяльність є підґрунтям всіх складних психічних процесів, а отже, всіх видів діяльності людини.

Мистецтво поряд з релігією, правом, політикою, наукою виступає однією з таких форм, задовольняючи універсальну потребу людини – сприйняття навколишньої дійсності в вищих проявах людської чутливості (здатність естетичного сприйняття навколишнього світу, природи, суспільних відносин, почуттів, поглядів, думок і ідей людей різних національностей, країн, історичних епох).

Мистецтво, будучи образною моделлю матеріальної реальності, відображає Світ не через систему понять, а через систему художніх образів, апелюючи більше до чуттєво-емоційного сприйняття, ніж до логічного розуміння. Цей факт акцентує увагу на дослідженні емоційно-інтелектуального аспекту художньої творчості.

У будь-якому виді мистецтва, ми маємо справу з його художньо-образною природою. Ф. Гегель писав: «Саме мистецтво доводить до свідомості істину у вигляді чуттєвого образу, який в самому своєму явищі має більш глибокий зміст і значення» [16].

Природно, що в різних областях мистецтва існує своя унікальна специфіка художніх образів, їх втілення і сприйняття. Однак для розуміння суті мистецтва, і, зокрема, хореографії та законів, за якими вона існує, ми повинні розглянути поняття образу, образності і художності.

Мистецтво оперує образами, через які воно дає відображення дійсності. Найважливішим образним джерелом мистецтва виступає навколишній світ. Філософський енциклопедичний словник дає наступне визначення поняттю способу: «Образ в філософії – результат відображення об'єкта в свідомості людини. На чуттєвому ступені пізнання образами являються відчуття, сприйняття і уявлення. На рівні мислення – поняття, судження і умовиводи. Образ об'єктивний зі свого джерела – відбиваному об'єкті і суб'єктивний за способом (формою) свого існування. Матеріальними формами втілення образу виступають практичні дії, мова, різні знакові моделі. Своєрідність образу полягає в тому, що він є чимось суб'єктивним, ідеальним; він не має самостійного буття поза ставленням до свого матеріального субстрату-мозку і до об'єкта відображення. Образ об'єктивний за своїм змістом в тій мірі, в якій він вірно відображає об'єкт, але образ об'єкта ніколи не вичерпує всього багатства його властивостей і відносин: оригінал багатший своєї копії. Одного разу виникнувши, образ набуває відносно самостійного характеру і відіграє активну роль в поведінці людини» [45]. З точки зору структури художнього твору, образ поєднує в собі єдність сутності і форми, реалізацію абстрактної ідеї через конкретну.

Образність – специфічна відмінність мистецтва від нехудожніх (наприклад, наукових чи релігійних) форм відображення життя. Це одна з основних ознак художнього твору.

Художність полягає в натхненні і осмисленні безпосередніх вражень життя, в передачі внутрішнього сенсу явищ дійсності при відтворенні їх чуттєвої форми.

Художній образ у філософській енциклопедії визначається як «спосіб і форма освоєння дійсності в мистецтві» [57]. Цей термін детальніше визначений у словнику «Естетика»: «Художній образ - специфічний вид мистецтва, що відображає дійсність і виражає думки та почуття художника.) І відтворюється сприйманою художньою уявою глядача, читача, слухача.

На відміну від інших типів образів, образ художній, відображаючи ті чи інші явища дійсності, одночасно несе в собі цілісно-духовний зміст, в якому органічно злиті емоційне та інтелектуальне ставлення художника до світу. Це дозволяє вченим розмовляти візуальною мовою мистецтва. Він повинен втілювати певні цінні пізнавальні ідеї, естетичні ідеї та ідеали та передавати їх людям. Чуттєва конкретність і узагальненість органічно поєднуються в образі художньому, але в різних пропорціях ... в кожному виді мистецтва образ має особливу структуру, обумовлену, з одного боку, особливостями виражається в ньому духовного змісту, а з іншого – характером матеріалу, в якому зміст втілено ... У всіх випадках спосіб сприйняти образ мистецтва - це не лише споглядання, а й досвід. Останнє лише показує, що робота глядача, сприйманого читачем слухача, пов'язана з мистецтвом і є твором мистецтва... Уявний розріз твору мистецтва на будь-якому рівні і в будь-якій площині виявляє подібну структуру його художньої тканини» [62].

Отже, поняття образ позначає емоційну наповненість мистецтва, його виразність, не залежну від того, зображується що-небудь, як в пресі (документалістиці), або не зображується, як в симфонії.

Художній образ постає відразу в декількох іпостасях, кожна з яких виконує свою функцію. Образ може існувати як знак, як алегорія, як асоціація або як символ. Специфіка художнього образу полягає в його емоційності, яка забезпечується можливістю одночасного сприйняття людиною сутності на кількох мовних рівнях.

З іншого боку, образ як цілісний процес, що розгортається в часі, являє собою явище, що складається з образу-задуму, образу-твору, образу-сприйняття і образу-результату. Це як би різні стадії одного образу-системи. Цілісний образ здійснює себе лише в динамічній взаємодії всіх стадій. На стадіях задуму, сприйняття і підсумку образ знаходиться в формі свого ідеального існування, в свідомості творця і реципієнта, тобто того, хто його сприймає.

Найбільш же важливим етапом існування образу є стадія образ-твору, на якій відбувається процес матеріалізації задуму - «подальше сходження від загального до конкретного, конкретизація образів свідомості через відображення їх в системі художньої мови» [49].

Саме на цьому етапі існування образу в конкретній формі зображально-виражальних засобів мистецтва, в системі певної художньої мови яскраво проявляється природа різних видів мистецтва. Тому саме цей етап образу і стає предметом аналізу специфіки художньої образності в хореографії.

Художній образ, з одного боку, це – вихідна одиниця мистецтва і через нього відображення світу, а з іншого боку, найбільш складний компонент мистецтва і його ядро.

Звук, слово, рух, взяті окремо, ще не є подібними елементами. Неодмінною умовою для художньої образності є такий елемент художньої думки, де вже в стислому вигляді наявне образне значення, певна цілісна характеристика об'єкту, явища, яке відбивається.

Образ створюють такі його компоненти, як метафора, мотив, інтонація, ритм, фактура матеріал, дія, характер, сюжет, фабула, композиція, тема, ідея, естетичний ідеал і ін. Різним видам мистецтва в різній мірі властиві дані елементи, вони специфічно в них переломлюються.

Отже, мистецтво відображає дійсність: причому саме в художніх образах, що є невід'ємною властивістю його природи і в чому полягає його відмінність від інших видів людської діяльності. Художній образ в мистецтві є тією необхідною формою, в яку наділяється те чи інше явище дійсності, перетворене

мистецтвом. Природно, що в різних видах мистецтва художній образ зважаючи на специфіку і сфери того чи іншого виду мистецтва отримує тільки йому властиві риси і певну специфіку, придбану в силу певної художньої мови та законів даного виду мистецтва.

Хореографія визначає свої правила досягнення світу, засновані не на натуралістичному або буквальному відповідно життєвому і художньому матеріалу, а на метафоричному, образному відображенні життя, за словами П. Карпа: «не у вигляді загальних законів, пізнаваних суспільними науками, а у вигляді художніх образах, які втілюються в закономірностях індивідуального» [23].

Танець як вид мистецтва має образну природу і, на думку дослідника Ю.Є. Соколовського, «відтворює життя, але не в формах самого життя, а в формах художньо-узагальненого життя сценічного образу». Танець, позбавлений образності, вихолощується і зводиться до демонстрації однієї техніки, до безглузвих комбінацій рухів. В образному танці, навпаки, техніка стає виразним засобом, допомагає розкриттю ідеї, головної думки, змісту. Більшість дослідників і хореографів прекрасно розуміють значення образності в хореографії. Так, французький хореограф Доменік Багве відзначав, що танець має виняткову здатність породжувати образи.

М. Бежар, розмірковуючи про природу танцю, писав: «Танець, як і кіно, пропонує нам образи, наповнені, пластичні, абстрактні, динамічні, які задають певний ритм нашого ЕГО» [6].

Художність в балеті складається в створенні засобами танцю конкретних хореографічних образів, що втілюють людські дії, почуття, переживання, мрії, що відображають реальні характери, несучих філософські ідеї. П. Карп відзначав: «Хореографія, як і будь-яке мистецтво, живе заради змісту. Але його вдається висловити, лише створивши форму, в якій вона міститься» [23].

Іншими словами, сенс танцювальної образності полягає в реальному втіленні духовного змісту, що вкладається балетмейстером-постановником в створюваний ним твір мистецтва, через матеріалізацію початкової ідеальної

форми подання (ідеальної моделі) в реальну матеріальну форму. Будь-який образ має на увазі конкретну і єдину форму свого втілення, в якій його унікальний духовний зміст зможе найбільш повно і органічно існувати.

Для розуміння суті художньої хореографічної образності потрібно спочатку розглянути специфіку танцю як способу відображення дійсності, особливості його художньої мови і впливу на глядача. У широкому сенсі танець постає як особливий вид творчості людини, в якому через пластику, ритмізовані рухи і пози реалізуються уявлення людини про себе і навколишній світ. Танець – вид мистецтва, в якому засобом створення художнього образу є рухи і положення людського тіла, пов'язані з трудовими процесами і емоційними враженнями від навколишнього світу [9].

Однак потрібне уточнення, так як таке визначення не відокремлює танець від інших проявів пластичної творчості, зокрема від пантоміми. Більш точним буде розуміння танцю як мистецтва, в якому образ виникає з ритмічно чіткої зміни положень людського тіла.

Танець – специфічне мовне вираження; результат діяльності і певний феномен, «текст», культура. Особливістю танцювальної мови є те, що думки, почуття, людські переживання та образи світу передаються без допомоги мови та засобів вираження танцю (ритмічні рухи, положення, пози, міміка, жести тощо). Мова мистецтва – відображення його образної природи. Образне мислення спирається на мову свого мистецтва. Мова танцю – це свого роду неповторний художній «ключ», за допомогою якого кожна окрема танцювальна культура або система через неповторну специфічну грань власних можливостей відображає дійсність і стає феноменом – світом явищ, даних в «актах чуттєвого сприйняття».

Поняття хореографії охоплює сукупність всіх існуючих систем і напрямків танцю. Хореографія – це танець як вид мистецтва. У широкому значенні поняття танець може бути синонімом поняттю хореографія, в більш вузькому сенсі поняття танець використовується як найменування головного виразного засобу в синтетичному художньому образі хореографічних творів. На

сьогоднішній день танцювальне мистецтво об'єднує декілька напрямків хореографії (танцювальних систем), кожен з яких відрізняється деякими особливостями своєї образної структури. У сучасному мистецтві виділяються такі види танцювальних систем, як класичний, народний, побутовий танець, танець модерн, джаз танець, contemporary.

Вища форма хореографії, яка включає в себе все багатство різних типів танцювальних систем – балетний (хореографічний) спектакль (тут ми розуміємо цей термін в широкому сенсі, а не тільки стосовно до вистави класичного балету). Поняття балет (балетний спектакль) можна визначити як вид музично-театрального мистецтва, в синтетичному художньому образі якого основним з складових його елементів є танець.

Найважливіші категорії художнього образу в будь-якому виді мистецтва, які розкривають його внутрішню природу і особливості художньої мови – це категорії образотворчого і виразного. Без взаємодії зображення як визначального початку і виразу як вирішального початку немає ні образу, ні мистецтва, тому загальними ознаками кожного художнього образу є і образотворчість і виразність. Під зображальністю розуміється необхідне чуттєве існування образу, а під виразністю – його ідейно-емоційна спрямованість.

Однак в існуючій класифікації мистецтв за принципом виразності і зображальності ми знаходимо дещо інший сенс цих понять: зображення тими чи іншими мистецтвами безпосередньо картини життя або ж дійсність постає в них більш узагальнено, викликаючи через асоціативну роботу думки певні почуття, емоції, уявлення, образи самого життя [30].

При такому розумінні цих категорій в кожному виді мистецтва можна відзначити переважну схильність або до виразності, або до образотворчості. Умовно виділені в ряд образотворчих мистецтв – живопис, скульптура, графіка, кіно, драматичний театр - «представляють наші споглядання носіїв цінності в їх реальному вигляді» [32]. Виразні – музика, архітектура, декоративні мистецтва,

хореографія – не показують, а «безпосередньо розкривають ціннісне ставлення до певних сторін буття або життя взагалі» [32].

Образна природа цих двох груп мистецтв, незважаючи на всі їхні особливості і різноманітність структур, єдина всередині кожної групи в основних своїх проявах. Образотворчі мистецтва мають широкий масштаб відображення дійсності, здатні передати її різноманіття з високим ступенем конкретності, при цьому передбачається менший ступінь їх умовності, узагальненості, багатозначності. У виразних мистецтвах можливості відтворення дійсності набагато вужче, ніж в мистецтвах образотворчих, тому вони менш конкретні в передачі картин життя. Їх предметно-тематична спрямованість ближче до чуттєво-емоційної сторони людського життя, так як їх образотворчі можливості багатші їх емоційно-експресивних можливостей.

Переважно образотворчий або виразний характер мистецтва визначає специфіку його умовності, його міру і ступінь. Найбільш яскраво ступінь і міра умовності проявляються в природі художнього узагальнення. Образотворчі мистецтва тяжіють до відбиття життя в формах самого життя, в виразних – визначальною тенденцією є прагнення до значного відступу від життєподібних форм, їх істотної трансформації. Виразні мистецтва мають значну здатністю до багатозначності і узагальненості образів. Завдяки цьому художній образ може викликати різноманітні асоціації, відбивати глобальні масштабні явища (наприклад, обличчя епохи, темперамент народу). Характер умовності образотворчих мистецтв проявляється також у «високому ступені злитості об'єкта-носія з системою виразно-образотворчих засобів, з мовою мистецтва, а тим самим і з безпосередньо зображуваних змістом» [21]. Сама форма стає складовою частиною художнього змісту, думки, ідеї.

Що стосується хореографії, то вона серед образотворчих мистецтв найбільш схильна до образотворчості, що визначається в першу чергу самим інструментом танцювального мистецтва – людським тілом, яке важко сприймати як суто декоративний елемент. У зв'язку з цим абстрактність і умовність танцювальних образів менш висока, ніж в музиці або архітектурі. У

той же час в танці присутня висока ступінь неподільності матеріалу – тіла людини з мовою мистецтва і його змістом.

Зовнішній тілесний вигляд виконавця, поданий в русі, в значній мірі виражає суть художнього образу. Висока міра умовності і переважно виразний характер визначають підвищений вміст емоційності в групі образотворчих мистецтв. Танець в цьому відношенні має досить значними можливостями. Хоча музика здатна до глибокого і тонкого відображення емоційного світу, але в танці почуття, переживання, емоції передаються більш зримо і матеріально. За допомогою пластики люди і в житті висловлюють свої почуття, особливо там, де передати словом переживання неможливо.

Ця властивість жесту давно була відзначена людьми. «Слово нас вчить, переконує, воно виходить від розуму; звук, жест – від серця. Вони торкаються нас, захоплюють нас за собою. Інтонція і жест доходять прямо до серця» [5], писав в XVIII столітті французький естетик Ш. Баті. На такій виразності тіла засноване хореографічне мистецтво.

Воно здатне виражати почуття і переживання людини, як ніяке інше мистецтво, що було помічено ще Ж.-Ж. Новерром: «У людських пристрастях є якась ступінь запалу, яку неможливо виразити словами, вірніше, для якої слів уже не вистачає. Ось тоді-то і настає торжество дієвого танцю.

Одне па, один жест, один рух здатні висловити те, що не може бути висловлено ніякими іншими засобами. Чим сильніше почуття, яке потрібно намалювати, тим важче висловити його словами. Вигуків, яких суть це ніби найвища точка людської мови пристрастей, стає недостатньо – і тоді їх замінюють жестом» [32].

М. Фокін відзначав, що танець – «це піднесена ритмічна мова, в якій душа говорить душі рухом тіла», вказуючи на те, що танцювальне мистецтво сприймається, перш за все, не на рівні розуму, а почуттями.

Високу емоційність забезпечує ритм, який має значення у всіх мистецтвах, а в виразних є головним системо-утворюючим і змістовним

елементом. У музиці і танці ритм має найбільший вплив, визначаючи характер образу, впливаючи на глядача, впливаючи на його емоційний стан.

Можливості глибокого проникнення і вираження духовного світу, емоційної сфери людського життя дозволяють через танець розкривати сферу складних людських почуттів, часто недоступних раціональному аналізу. Тому природі образотворчих мистецтв, особливо музики і танцю, відповідає відображення світу людських відносин і почуттів, а вже через це вони можуть підійти до розуміння і освоєння більш різноманітних проявів реальної дійсності.

Ще однією особливістю образотворчих мистецтв взагалі і хореографії зокрема є велика роль нормативних принципів, створених і закріплених у віковій практиці художньої мови конкретного виду мистецтва як об'єктивного фактора, необхідного для втілення художнього образу. У синтетичних мистецтвах, таких як театр, кіно, цілісний художній образ твору також включає ряд художніх образів, створених кожним видом мистецтва.

Хореографія сама по собі є мистецтвом синтетичним, бо найпростіший танцювальний номер містить в собі музичні, танцювальні мальовничі ряди, бо без музики і костюма (нехай в мінімальній його присутності) танець не існує. Злиття в одному образі кількох видів мистецтв визначає його складність і різноманіття елементів зображальності і виразності, умовності і подоби і т.д. Це все характерно і для хореографії. Підводячи підсумок аналізу специфічних рис природи танцювального мистецтва, можна відзначити, що в цілому воно відрізняється переважанням елементів виразного, суб'єктивного, емоційного, високою мірою умовності, будучи синтетичним мистецтвом, включає в себе комплекс художніх образів, створюваних різними видами мистецтв.

1.2. Еволюція виразних засобів хореографічного мистецтва

Використовуючи широкий спектр людського тіла, мистецтво танцю популяризувалось і вдосконалювалось протягом багатьох років. В результаті цього складного процесу сформувалася система танцювальних рухів - особлива

художня мова постійності та виразності людської скульптури, яка є творчим матеріалом для хореографічної уяви. Хореографія відбирає характерні виразні рухи з бездонного джерела і усвідомлює та узагальнює їх, надаючи їм необхідної двозначності та повноти висловлювання.

На основі численних досліджень у галузі танцю можна сказати, що значення танцю передається завдяки вдосконаленим виразним засобам, якими є пантоміма, жести, хореографічна лексика, хореографічний малюнок, хореографічні зображення та музика. Ще раз відзначимо, що подібна природа хореографії виразна, а не образотворча. У танці, як і в музиці, художній образ відхиляється від чуттєвого образу (на відміну від живопису, скульптури, літератури, драматичного театру), що виникає в повсякденному житті людини, і в результаті ми чуємо в музиці не точну копію того, що чуємо в дійсності, і бачимо в танці зовсім не те, що в природі і об'єктивній реальності. Таким чином, мова танцю побудована на умовних з точки зору побутової достовірності рухах людського тіла, які набувають ще більшої емоційної виразності завдяки своєму орнаментально-мелодійному, ритміко-інтонаційному строю. Відмовляючись від образотворчої конкретності, танець може досягати такої міри узагальнення пластичної структури побутових рухів, що мова його стає необразотворчою. Це не означає, що елементи образотворчості взагалі чужі хореографічному мистецтву.

Кожен конкретний хореографічний твір вирішується на поєднанні образотворчого і виразного елементів (наприклад, в класичному танці переважає виразний елемент, а в гротескному танці – зображальність), але в загальній природі хореографічного мистецтва виразні засоби мають перевагу. Ми можемо сказати, що танець прагне перевести явища реального життя на умовну мову художніх форм.

В процесі розвитку танцювального мистецтва можна виділити три роди хореографічної творчості: «програмний» або сюжетно-образотворчий (широко представлений в народних сюжетно-ігрових танцях), необразотворчий, «чистий» (побутові танці) і класичний танець, мова якого лежить в основі

балету. Образність класичного танцю сформувалася під складним впливом музики, літератури та акторського мистецтва. До сих пір в мові класичного танцю найбільш органічно поєднуються «орнаментальні» і «розповідні» можливості. Класичний танець набагато більше пов'язаний з музикою, ніж танець сюжетно-образотворчий і в той же час має здатність психологічної виразності, якої немає у побутового танцю. Він вдало поєднує в одне образне ціле такі різні, але й багато в чому і протилежні мистецтва, як музика та акторська майстерність.

Існує власний виразний сенс рухів. Ці рухи, об'єднуючись в комбінації і утворюючи спочатку хореографічну лексику, потім хореографічний текст, створюють сенс всього хореографічного твору. Хореографічна лексика, за В.В. Вансловим, - це «окремі рухи, рас, і пози, з яких складається танець як художнє ціле, тобто. Як твір хореографічного мистецтва». Хореографічний текст - «сукупність в певній послідовності всіх танцювальних рухів і поз, що утворюють той чи інший танець, танцювально-пластичний епізод або балетний спектакль в цілому» [11].

Властивості руху, відбиваючись у свідомості виконавця, складають спочатку сенсорний образ, потім – смисловий образ, потім йде формування образу-символу. Перейдемо тепер безпосередньо до поняття хореографічного образу, яке є одним з основоположних понять в хореографії. Хореографічний образ – це танцювально-пластичне і при цьому обов'язково музично-організоване втілення життєвого явища, настрою, почуття, стану або дії, що знаходять свій прояв у специфічній системі виразних рухів людини. Через втілення в танці думок і почуттів хореографія розкриває характери і вчинки людей, відображає їх взаємини і життя в цілому.

Хореографічний образ створюється завдяки виразним засобам, властивим хореографічному мистецтву. Виразні засоби танцю, зазнавши неодноразових змін, історично склалися в систему, складову мистецтва хореографії, визначальну її специфічні риси, право на самостійність, свою мову. Завдяки своїй образній специфіці хореографія виступає загальнозрозумілим засобом

спілкування, що забезпечує збереження, створення і трансляцію культурних кодів.

За аналогією з музикою ми називаємо засобами художньої виразності в хореографії ті засоби і прийоми, завдяки яким виконавець може передавати свої почуття і образи за допомогою танцю. В результаті розвитку сформувалися такі традиційні виразні засоби цього виду мистецтва: рухи і пози, пластична і мімічна виразність, темп і ритм, динаміка руху, просторовий малюнок, композиція.

У розмаїтті форм і засобів виразності слід виділити і більш докладно зупинитися на хореографічному тексті і хореографічних композиційних прийомах. Саме вони і відносяться до власне пластичних властивостей виразності (маються на увазі виразні засоби, пов'язані з пластикою, рухом), за рахунок яких в першу чергу в більшості випадків створюється хореографічний образ. Бо з найбільшою повнотою характерні риси героя, його переживання, його ставлення до інших персонажів повинні виступити в хореографічному портреті, в притаманних саме йому пластичних рисах. Якщо хореографії немає, всі інші виразні засоби безсилі скласти справжній танцювальний образ.

Розглянемо спочатку хореографічний текст і те, що за рахунок чого він складається. В основі хореографічної лексики, як ми вже відзначали, лежать різноманітні рухи, дані як в статиці (пози, положення), так і в динаміці. Це вихідний матеріал, основний першоелемент хореографічної мови.

За час свого створення та розвитку балетне мистецтво накопичувало значні рухи та пози і поступово визначало закони та правила їх реалізації. Подальші рухи класифікували за різними параметрами, і в театрі балету сформувались декілька танцювальних напрямків - класичний танець, народний (або народний) танець, історичний побутовий танець, використовуваний для конкретного вистави, вистави, сцен, картини за потребою.

Класичний танець виявився найбільш універсальною мовою балетного театру, він міг вбирати в себе різноманітні рухи і пластичні елементи (як з життя, так і з інших танцювальних систем), таким чином їх перетворюючи і

видозмінюючи, що вони органічно входили в його лексику. Завдяки цьому саме класичний танець став основним засобом виразності в балеті, за допомогою якого можна було розкривати складні теми, людські характери, почуття і відносини. Танцювальні рухи в балеті поступово ускладнювались, змінювались та формували різні форми та типи, зберігали образ, а багато пластичних елементів набували більш широкого та глибокого значення, що стало зображальною основою танцювальної вечірки чи навіть усього виробництва. У роботах різних дослідників ці рухи отримали різну назву. Так, П. Карп називає їх пластичними мотивами, маючи на увазі під цим «певний по малюнку і ритму рух людського тіла» [23].

Пластичні мотиви він розділяє на дві групи: першого порядку, тобто ті, які безпосередньо взяті з життя, пластичні мотиви дійсності; і другого порядку – ті пластичні мотиви, які не зустрінеш в повсякденному житті (до цих мотивів дослідник відносить значну частину специфічних танцювальних рухів, складених балетмейстера). В основі балету він бачить пластику, емоційні та діяльні рухи. П. Карп використовує також поняття виразних рухів і положень. Так, він пише: «Хореографія починається з відкриття виразних рухів і положень людського тіла» [23].

Виявлення виразних рухів, затвердження їх в якості характерних пластичних мотивів, їх участь в створенні образно-виразної хореографії і є основним завданням балетмейстера при створенні хореографічного образу.

В.В. Ванслов також називає рухи, що лежать в основі хореографічної лексики, «характерно-виразними пластичними мотивами» або інтонаціями [11] за аналогією з музичним мистецтвом. Як пише П. Короп, «першоеlementи пластичної образності – пластичні мотиви – осмислено з'єднуються в балеті – в складових його фрагментах. Структура, ними утворена, і є вмістилищем хореографічної образності» [23].

Отже, пластичний мотив – лише першоеlement хореографічного образу. Сам же образ будується з багатьох пластичних мотивів у різноманітних поєднаннях і розвитку. Окремо взяті пластичні мотиви впливають, перш за все,

своєю емоційною стороною, а вже в хореографічній структурі, створюючи узагальнення, вони знаходять з часом досить ясний сенс, і висловлюють вже не тільки почуття, але і досить певні думки. У цих пластичних мотивах закладені витоки образної природи танцювальної мови.

Ф.В. Лопухов, а також Ю.І. Слонімський вводять поняття хореографічної теми (або лейттеми) за аналогією з музикою. У їх розумінні хореографічна тема постає виразним рухом або комбінацією рухів, які лягають в основу пластичного образу героя. Хореографічна тема представляється поняттям більш ємним і широким у порівнянні з пластичним мотивом, так як вона може як складатися з одного пластичного мотиву (наприклад, *arabesque*), так і поєднувати в собі кілька виразних мотивів.

Поняттю хореографічної теми швидше відповідає поняття пластичної лінії у П. Карпа. Так, він вважає, що пластичні мотиви вибудовуються в пластичну лінію. Лінія може бути вибудована і на повторенні одного і того ж пластичного мотиву. Наприклад, знамениті 32 *tours fouettés* – це і є однорідна пластична лінія, складена з повторень одного пластичного мотиву. А поняття виразного пластичного мотиву більш відповідає у Ф.В. Лопухова «жест-рух». Він об'єднує поняття «руху» і «жесту» в одне, вказуючи, що будь-який виразний рух може стати образом-жестом і саме в ньому концентрується пластичний образний зміст. Лопухів пише: «Мені здається, слово навіть універсальної мови (якби така була!) не може стояти врівень з жестом-рухом по широті виявлення самих найтонших почуттів» [29].

Поняття жест використовує і М. Фокін у своїй книзі «Проти течії», розкриваючи образний зміст деяких рухів і поз, наприклад, *arabesque*: «Це дуже ясний жест, прагнення вгору, в далечінь ... потяг всього тіла ... рух всією істотою» [46]. Слово жест в значенні виразного руху, па вживає і Ж. Ж. Новерр: «Одне па, один жест, один рух здатні висловити те, що не може бути виражене жодними іншими засобами: чим сильніше почуття, яке належить малювати, тим важче висловити його словами. Вигуків, суть яких ніби найвища точка

людської мови пристрастей, стає недостатньо – і тоді їх замінюють жестом» [32].

Реформатор танцювального мистецтва та теоретик Жан-Жорж Новер, який наголошував на жестах як на невід’ємній частині мистецтва танцю, сказав, що умовні жести є поганими та смішними; Жест, засвоєний перед дзеркалом, неправильний і неправильний. Жест, викликаний почуттями і пристрасстю, є правильним і виразним. Він стає перекладачем душі та різних розладів. Як я розумію, жест - це другий орган мови, який природа дала людині, але його слух відбувається лише тоді, коли душа наказує їй говорити.

У хореографії жест існує незалежно один від одного: як конкретний жест руху і як елемент у складних структурних структурах. На відміну від побутового жесту з його натуралістичним спрощенням, сценічний жест підпорядковується музично-хореографічній драмі, яка, з одного боку, дає виконавцю певну свободу, але в той же час вимагає суворої лаконічності та руху, економичності та різноманітності у зовнішніх діях. . Здійснення такого жесту вимагає від танцюриста великої уваги та пластичного виразу.

Мистецтво танцю має свої особливості. Він використовує рух і положення людського тіла як основний засіб створення художніх образів, які є своєрідною мовою виразу. Походження цієї мови походить від характерних рухів, які народилися в реальному житті. Рухи в танці умовні, узагальнені, ніби відповідають на питання, чим займається людина: збирає виноград, сіє траву, сіє льон, кидає спис, кричить, викликає, краде або погрожує. За допомогою цих рухів ви можете «прочитати» танець, щоб зрозуміти, що він говорить про дії людини. Такі рухи називаються - дієвими і виражають певне явище. Коли ми говоримо «танцювальний рух», ми маємо на увазі гармонію рухів ніг, рук, голови та тулуба і виражаємо образи, дії та почуття.

Хоча деякі виразні рухи в розвитку танцювального мистецтва змінювалися, ставали різкішими, дедалі більш обумовленими, вони не ставали безглуздими «схемами»; У кожному з них ви бачите той чи інший сенс. На наш погляд, мова танцю - це досконала взаємодія всіх м’язових груп виконавця,

пластичність його жестів, рухів тіла, поглядів і вдихів, що в сукупності створює імпульси людського настрою та досвіду в танцювальній діяльності, в яких виконуються технічні вправи з художнім змістом, духовністю та естетичною виразністю заповнюються.

У зв'язку з таким розмаїттям назви одного і того ж поняття у різних дослідників і внаслідок цього з утрудненням у використанні термінології, ми пропонуємо використовувати поняття «образний рух» для визначення виразного пластичного мотиву (жесту-руху, пластичної інтонації і т.д.), завдяки якому народжується хореографічна лейттема, що лягає в основу хореографічного образу.

Ми вважаємо, що поняття «образний рух» краще для використання в нашому випадку, так як саме в цьому визначенні закладено зв'язок руху-лейтмотиву і створюваного пластичного образу. Лейтмотив тут розуміється аналогічно, як в музиці, як головний провідний музичний мотив, тема, оборот, які характеризують будь-який персонаж опери, балету, програмної п'єси, його окремі риси або конкретну драматичну ситуацію. Образний рух відноситься до всіх елементів хореографічної лексики: постави, рухів, танцювальних жестів тощо.

Оскільки хореографічний образ будується не тільки на рахунок будь-якого руху, а на основі малюнку танцю, ритму, темпу, інших композиційних прийомів, то ми вводимо поняття і образного композиційного прийому. Для кращого розуміння наведемо приклади образного руху або образного композиційного прийому. Маріус Петіпа на варіації одного руху (*pasdechat*, яке перекладається як «котячий крок») створив основу композиції *pasdecaractère* (Кіт у чоботях і Біла Кішечка) в балеті «Спляча красуня», показавши і жвавість, і котячу грацію, і пустотливість цих героїв. У цьому ж балеті в якості основного пластичного лейтмотиву в партії принцеси Аврори хореограф використовує *attitudeeneffacé*, який уособлює мотиви юності, процвітання, відкритості назустріч світу і життя і в той же час гордовитою, як самостверджуючої краси.

Як один з найбільш яскравих композиційних прийомів можна відзначити безперервну зміну хореографічних «малюнків» в «Половецьких танцях» в постановці К. Голейзовського, завдяки чому створювалося відчуття постійно мінливих візерунків східного килима. Інший приклад образного композиційного прийому – рух кордебалету ритмізованого кроком вперед на авансцену в «Полум'я Парижа» в постановці В. Вайнона, коли у глядача створювалося чітке відчуття безперервного настання, схожого на змітаючи все на своєму шляху хвилю.

Розглянемо витoki виникнення хореографічного образу і образного руху. Навіть у повсякденному житті пластиці людей властиві елементи образної виразності, так як в найпростіших життєвих рухах і жестах, ході, тілесних реакціях виражаються особливості характеру, темпераменту, емоційного стану, своєрідність особистості людини. Саме в цьому кореняться витoki художньо-образної природи танцювального мистецтва та специфіки його мови, де початкові виразні пластичні мотиви відбираються з безлічі звичайних рухів, узагальнюються і укрупнюються, формуються за законами краси, ритму, орнаментальності, художності і декоративності цілого.

Природно, що в танці буденність жесту, як правило, знята, конкретність не так очевидна, а сенс виявляється найчастіше через асоціації та аналогії і сприймається глядачем як багатозначний. Проте будь-яке положення і рух людського тіла, будь то танцювальне па або поза, відразу викликають в сприйнятті певні асоціативні ряди. Причому, чим менше конкретно або визначено рух, тим більш ємкі асоціації воно він викликає.

Хоча ми і не можемо точно витлумачити той чи інший танцювальний рух або позу (так як в більшості випадків приписування руху конкретного і однозначного сенсу призвело б до вульгаризації і спрощення), але в кожному пластичному жесті криється якийсь сенс, виражений в свого роду, символ, який повинні розгадати глядачі. Тому зміни, виключення або заміни одних рухів на інші (що часто останнім часом зустрічається в партіях класичної спадщини), які нібито зовсім незначні і стосуються деталей, ведуть, насправді, до смислових

змін і навіть спотворень. Ф.В. Лопухов писав: «Немає думки-думи без погляду, що виражає цю думку, і жест, що визначає цю думу. Людські руху не беззмістовні, звідси і танці» [29].

Розуміння символічної, образно-художньої природи танцю була у людей, ймовірно, з давніх часів, однак першим дослідженням символічної суті танцю (причому танцю класичного) стала «Книга ликований» А. Волинського. У ній він розглянув аспекти візуального сприйняття, семантику чоловічого і жіночого танцю, основних поз і рухів, естетичне і образне обґрунтування виворотності і танцю на пуантах, символіку закритих і відкритих поз, різних хореографічних ліній і малюнків. Його спостереження були розвинені в книгах таких авторів, як Ф. Лопухов, Ю. Слонімський, П. Короп, Г. Добровольська та ін.

Сьогодні ми вже точно можемо говорити про семантику окремих рухів і хореографічних малюнків. Так, наприклад, *développé* передає розгортання, розкриття, розцвітання, що чітко проглядається як лейтмотив у варіаціях партії Феї Сирени з балету «Спляча красуня». Або як положення *croisée*, завжди гіпнотично впливає на глядача, так як в природі це положення є напругою, збиранням енергії перед переходом у відкритий стан. Тому, якщо «образ закритий, захований, замкнутий, весь пішов у себе, заглибився в свої схованки, то балетмейстер покаже нам його в формі *croisée*» [22], що використовується в варіаціях вілліс з балету «Жизель».

Просторові образи мають також певну семантику, що виражається в їх емоційному впливі на глядача. Наступні приклади важливості просторових малюнків наведені в книзі американського хореографа Ла Маріам: «Пряма лінія має властивість простоти ...

Пісочний годинник, який представляє собою «вісімку» з кутами, і ромб, який є «незграбним» кругом, агресивні твердістю своїх кутів. Вигнута лінія благородніша, більш витончена. Коло типовий для колективних танців і первісних ритуалів... » [62].

Таким чином, рухи танцю мають не менш важливе значення для розуміння загальної композиції хореографії, як лінії в древніх орнаментах, як

музичні «формули» (наприклад, так звані мотиви «Хреста», «Голгофи», «Вознесіння») в творах композиторів епохи бароко. Одна нота або елемент орнаменту, так само як і окремо взятий рух, звичайно, може і не нести такого ж прямого і певного сенсу, як окреме слово, але в загальній композиції послідовність і поєднання ліній і завитків, нот або рухів набуває досить певного значення, не кажучи вже про емоційний вплив. В цьому випадку рухи подібні звукам в музиці, про які Г. Лессінг писав: «Окремі звуки в музиці не є знаками, вони нічого не означають і не висловлюють: знаками в музиці є послідовні ряди звуків, здатні порушувати і висловлювати почуття» [28].

Тому ми можемо говорити, що в образному русі або образному композиційному прийомі концентрується сама суть пластичного втілення, воно стає як би «зерном» всього хореографічного рішення образу, оскільки через образний рух безпосередньо або через його варіанти і зв'язки з іншими рухами розкривається зміст танцю, сцени, дії, а також межі створеного артистом образу сценічного героя. Балетмейстери минулого прекрасно відчували і знали семантику рухів при створенні своїх творів, свідомо вибираючи той чи інший рух, групу рухів або прийомів зі всієї великої кількості хореографічних засобів.

Пояснюючи вибір рухів для партій Арапа і Петрушки зі свого балету «Петрушка», М. Фокін відзначав: «Головна різниця: Арап – весь «*endehors*», Петрушка – весь «*endedans*». Ніколи мені не доводилося відчувати, що ці два положення тіла так багато говорять про душу людини, як при цій постановці. Самозадоволений Арап обернувся. Невдоволений, побитий, переляканий петрушка здригнувся, пішов до голови» [46].

Джордж Баланчин, розповідаючи про роботу над балетом І. Стравінського «Аполлон Мусагет», дуже ясно і точно сформулював думку про те, що, як і композитор, балетмейстер повинен ясно розуміти образне завдання своєї постановки і відповідно їй відбирати рухи або прийоми. «Ця партитура», - зазначав балетмейстер, - з дисципліни і стриманості, за єдністю тону і почуття виявилася справжнім відкриттям. З неї мені вперше стало ясно, що я не мав

право вільно користуватися будь-якою з моїх ідей; що я теж був зобов'язаний відбирати. І я поступово почав розуміти, що можу досягти ясності, обмежуючи, відбираючи з тих міріад можливостей, які виникали, ту одну, що є єдиною і неминучою... Вивчаючи партитуру, я вперше зрозумів, що жести, як тональності в музиці або фарби в живописі, мають особливості, які об'єднують їх в групи. І групи ці схильні до певних законів. Чим свідоміше діє художник, тим глибше він осягає ці закони і підпорядковується їм ... З моменту моєї зустрічі зі Стравінським при підготовці балету я завжди розвивав свою хореографію всередині тих рамок, які зумовлені подібною груповою спільністю [53].

Окрім танцювальних рухів та елементів, балетне мистецтво також присвячувало форми, які, як і в музиці, базувались на досить суворих законах і дотримувались чітких правил. Ці форми стали невід'ємною частиною структури балетної вистави, яка значною мірою визначає їх. Варіації показували зображення персонажів з різних сторін, *pas dedeux*, *pas detrois*, *pas dequatre*, *grand pas*, танцях ансамблю і в інших канонічних формах. З іншого боку, задані канони викристалізують досконалу композицію і майстерність побудови сольних і ансамблевих сцен, стимулюючи фантазію балетмейстерів в строгих рамках. Надалі з цих форм з'являлися нові (наприклад, соло-монолог з варіації або дует з *pas dedeux*), які, в свою чергу, ставали канонічними вже для інших структур балетного спектаклю.

Старий, який досі не знайомий з явищами природи і ще не знає мови, вже прочитав свій прихований внутрішній світ на обличчі іншого. Наш так званий духовний світ, який відображається на наших рухах, жестах і міміці. Одним із засобів виразності в хореографічному мистецтві на Фольксбюне, в якому художні образи створюються за допомогою міміки та виразних рухів, є пантоміма.

І танець, і пантоміма - це виразні рухи людського тіла, що передають думки, почуття, переживання людини, внутрішні стани, дії, що наближаються до вираження почуттів, стану душі людини, образу пантоміми. Танець - це

виразний рух духовного тіла людини, пантоміма - сцена, в якій актор не танцює, а виражає свої думки, почуття, відчуття, переживання за допомогою міміки, жестів та рухів.

Повертаючись до питання виразних засобів, слід зазначити що, серед художніх засобів виразності, заснованих на русі, крім власне танцювальних елементів, необхідно назвати пантоміму. Будучи безпосередньо пов'язаною з танцем ще з найдавніших часів (оскільки в цьому виді мистецтва, так само як і в хореографії, основним засобом створення художнього образу є пластика людського тіла, без використання слів), пантоміма також органічно увійшла в балетний спектакль уже як один з компонентів синтетичного уявлення. У балеті її роль стала двоякою. По-перше, пантоміма в балеті придбала специфічні риси, викликані необхідністю органічного поєднання в балетній виставі з танцювальним текстом. Це, перш за все, набагато більша умовність (ніж, наприклад, та, яка характерна для пантоміми театру драматичного), декоративність і стилізація. Крім цього, у багатьох випадках пантоміма в балеті так само підпорядкована музиці, як і безпосередньо танець. Важливою її особливістю стала і природність, а часто і непомітність переходу від танцю до пантоміми і назад. Пантоміма мала більше образів і специфіки в балетному виконанні порівняно з танцями і діяла як розповідь та пояснення, роблячи історію більш правдоподібною, коли це було потрібно. Її художні засоби доповнювали виразність танцювальної дії в подібних випадках.

З іншого боку, пантоміма стала своєрідним фондом нових рухів для танцювального мистецтва, звідки можна було запозичувати вже частково оброблені, узагальнені і образно-ємні рухи. Найбільше з цього джерела почерпнув народно-характерний танець, найтісніше пов'язаний з життям і побутовими рухами, а згодом танець гротеск. Однак і класичний танець використовував рухи пантоміми для збагачення своєї лексики.

Конструкція пантоміми вимагає спеціально підібраних дій. Так само, як у пісні не може бути додаткової композиції, у пантомімі не може бути і

необов'язкового жесту. Пантоміма вимагає дій, зігрітих істинами та логікою життя.

Основне завдання пантоміми в канографічному мистецтві - передавати думки та почуття за допомогою виразних рухів тіла. Це інструмент, де творча уява та кмітливість танцюриста відіграють важливу роль у створенні ілюзії реальності, продиктованої багатьма оригінальними техніками. У пантомімі не може бути випадкових або незначних виразних рухів. Вони повинні бути точними, своєчасними та необхідними. Ця особливість цього інструменту вимагає значних творчих зусиль з боку студента-хореографа, що змушує його застосовувати накопичений досвід та застосовувати творчий пошук оригінальних шляхів вирішення проблеми.

Окрім прямих рухів та композиційних прийомів, хореографічна драма є одним із найважливіших виразних засобів у балетному виконанні. У драмі ми маємо на увазі сюжет твору, а також мистецтво та технологію його побудови. Це значною мірою визначає логіку сюжету, структуру вистави і частково форму втілення хореографічної ідеї. Драматургія (хоча ще й в простих формах) була присутня вже на перших етапах розвитку балетного мистецтва. У кожному часовому відрізку історичного розвитку визначальну роль в драматургії балету могли грати різні компоненти – література, музика, художнє оформлення, безпосередньо хореографія і т.д. Різне значення набувала драматургія і протягом всієї історії балету, в одні періоди зводяться лише до необхідного каркасу вистави, а в інші – отримуючи вирішальне значення при втіленні балету на сцені.

З моменту виникнення балетного театру саме як синтетичного уявлення неодмінними складовими художнього образу балетного спектаклю стала музика і костюми. Надалі до допоміжних художніх засобів додалися сценічне оформлення, лібрето (або провідна тема, ідея), світлова партитура. Всі ці невід'ємні синтетичні елементи сценічної дії, без яких неможливе створення цілісного балетного образу, мають свої власні засобами виразності, які, безумовно, впливають на безпосередньо танцювальну складову вистави, часом

навіть окреслюючи танцювальним засобам виразності суворо задані межі. Так, виразні засоби музики (ритм, фактура, мелодійна лінія, гармонія, лад, склад і т.д.) в сукупності або окремо завжди впливали на хореографію вистави.

Художні засоби сценографічного мистецтва (тип і стиль декораційного оформлення, крій, фасон, матеріали костюма, колір і фактура як декорацій, так і костюмів і т.д.) теж виразно впливали на хореографічну складову, особливо в тому, що стосується костюма. Не так явно, але свою роль грала і літературна складова вистави, оскільки від того, яке лібрето, чи є воно взагалі, частково залежала драматургія і структура балету. Чим глибше був синтез всіх синтетичних елементів, тим більший вплив вони надавали на хореографію, що найбільш яскраво проявилось саме в XX столітті.

Висновки до розділу 1

Одним з ключових моментів в аналізі мови і засобів хореографії стає поняття художньо-образної природи танцювального мистецтва в цілому і художнього образу зокрема. Сутність художнього твору – це можливість існування своєї форми. Тому художній образ це та необхідна форма, в якій постає певне явище навколишнього світу, перетворене через призму мистецтва. Образ стає тією структурою, яка забезпечує взаємодію суті твору і його форми. Мистецтво відображає дійсність: причому саме в художніх образах, що є невід'ємною властивістю його природи і в чому полягає його відмінність від інших видів людської діяльності.

Мова танцю побудована на умовних з точки зору побутової достовірності рухах людського тіла, які набувають ще більшої емоційної виразності завдяки своєму орнаментально-мелодійному, ритміко-інтонаційному строю. Відмовляючись від образотворчої конкретності, танець може досягати такої міри узагальнення пластичної структури побутових рухів, що мова його стає необразотворчою. Це не означає, що елементи образотворчості взагалі чужі хореографічному мистецтву.

З моменту виникнення балетного театру саме як синтетичного уявлення неодмінними складовими художнього образу балетного спектаклю стала музика і костюми. Надалі до допоміжних художніх засобів додалися сценічне оформлення, лібрето, світлова партитура. Всі ці невід'ємні синтетичні елементи сценічної дії, без яких неможливе створення цілісного балетного образу, мають свої власні засобами виразності.

РОЗДІЛ 2.

ВІЗУАЛЬНІ ФОРМИ МИСТЕЦТВА У СТВОРЕННІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ

У другому розділі нами розглянуті візуальні форми пластики сучасного танцю, зокрема його характеристика, особливості та пошуки втілення, а також, природа образотворчого початку в балеті та візуальне оформлення балетних постановок.

2.1. Візуальна форма пластики сучасного танцю: характеристика, особливості, пошуки втілення

XXI століття – час інтенсивної прогресивності в усіх сферах життя соціуму. Людина вивчає світ детально, займається пізнанням різнобічних галузей знань і виховується як різнобічно розвинена особистість. Але, крім пошукових завдань, спрямованих на зовнішнє оточення, кожен індивідуум в першу чергу вирішує інтровертивну роботу по виявленню власних характеристик особистості. Особливо сильно процес само-поглиблення аналізу притаманний творчим натурам, де представники хореографічного мистецтва не є винятком.

Протягом історії розвитку і трансформації хореографії кожен балетмейстер вів творчі пошуки власної пластичної мови, яка ставала засобом передачі власних переживань і ставлення до дійсності того або іншого автора. Довгий час таким засобом був класичний танець, теорія якого полягає у візуальному зображенні відсутності гравітаційного тяжіння. Згодом в сценічному просторі утвердилися інші танцювальні напрямки, серед яких народно-сценічний танець, історико-побутовий, бальний і інші. Кожен з цих напрямків виконував комунікативну функцію, завдяки якій балетмейстер міг висловити за допомогою руху тіл виконавців те, що неможливо передати словами.

Рух як такий виникає разом з людиною і стає засобом її існування, проживання, комунікації, втілення емоцій і, нарешті, створення творів мистецтва. Розглядаючи рух як головний виразний засіб танцювального мистецтва, можна сказати, що людське тіло «танцює» на протязі всього життя. Воно підпорядковується внутрішнім біологічним ритмам (биття серця, дихальному ритму і т.д.), зовнішнім природним ритмічним структурам (зміні дня і ночі, пір року, циклу місячних фаз і т.д.), слухового сприйняття метро-ритмічних звукових систем (звуків природного походження і музиці). Унікальність людського тіла робить його постійним ресивером накопиченої енергії організму, а також думок і емоцій свідомого і несвідомого.

У зв'язку з цим еволюція танцю відбувалася в паралельній взаємодії з розвитком людської історії, породивши безліч різних танцювальних стилів і напрямків. Кожен вид хореографічного мистецтва є унікальним і пропонує свої можливості пізнання навколишнього світу і людської природи. Але, одне з лідируючих місць в даний час в хореографічному просторі займає сучасний танець.

Як засіб неординарного вираження ідеї і думки в мистецтві сучасний танець визначається необмеженою свободою руху. Його характеристиками є: глибина думки, природність, свобода тіла, пластичність і т.д. Танцювальні рас в сучасній хореографії у візуальній формі невловимі. Зміна їх структури настільки контрастна і динамічна, що обриси тіла перетворюються або в розмиті кадри, або в кубічні побудови.

Ядром сучасного танцю є його індивідуалізована подача, завдяки якій автор як багатогранний пошуковик досліджує різні зони людського існування – просторову, побутову, духовну, емоційну і ін. Таке дослідження організовується в природні емоції і конкретні ідеї, які стають джерелом руху тіла. Однак, така характеристика сучасної хореографії як «свобода» в широкому сенсі цього слова робить форму руху тіла абстрактно-виразною, що сприяє змішаному почуттю глядацького сприйняття в процесах розуміння і прийняття побаченого.

Дослідження даного танцювального стилю передбачає його вивчення з точки зору сутності мистецтва в цілому. Зокрема основним вимогам до мистецтва, описаним доктором психологічних наук, доцентом і директором Чеського Інституту позитивної системної психотерапії та консультування І. Кулка в теоретичній праці «Психологія мистецтва», сучасна хореографія відповідає в повному обсязі. Самовираження і зображення думки наочно за допомогою пластичних образів, безумовно, присутні. Спірне питання становить естетичне впорядкування, трактування якого говорить, що «все, що виражається і зображується має бути організовано максимально красиво і естетично (сюди відноситься і потворність)» [27, с. 23-24].

Питання естетичного боку сучасної хореографії у більшості практикуючих балетмейстерів неоднозначні, що суперечить сутності мистецтва – зображення емоційної реакції на конкретну думку або подію у вигляді професійно і естетично організованих творчих проявів (малюнку, музиці, танці, скульптурі і ін.).

Проблема естетики втілення ідеї автора в сучасному мистецтві в цілому не вирішена по теперішній час. Це і стосується сучасної хореографії. На перший план в даному питанні висувається така характеристика концепції сучасного танцю як тяжіння до природності.

Тяжіння до природного руху в процесі передачі справжніх почуттів і емоцій у мистецтві було закладено в теоріях швейцарського композитора, педагога, творця ритміки Еміля Жака Далькроза і американської танцівниці, засновниці вільного танцю Айседори Дункан – естетика вільного танцю – це естетика природності і краси, яка передбачає безпосередній, як би мимовільний вплив душі в танці. Це образ нескінченно мінливого і вічного життя, цієї гнучкої гармонії і діалектики животворящих сил. Складна рівновага, що досягається протирухом, єдністю, що складається з різноманіття, цілісність, що виникає з асиметрії.

В основі будь-якого природного руху лежать такі ключові характеристики як енергетичний імпульс, інерція і координація. Будь то ходьба,

біг, позіхання, відкривання дверей або присідання на крісло – в будь-якому вигляді рухової активності організм знаходить зручну дію, яка починається при подачі енергії в тіло і триває по інерції, рефлекторно координуючи роботу всього тіла. Виняток становлять соматичні затискачі в тілі, при яких рух може суперечити його справжній природі. Все відноситься і до лексики сучасного танцю. Єдність імпульсу, інерції і координації в даному випадку цілеспрямовано використовуються виконавцями для досягнення візуальної і внутрішньої свободи тіла, існуючої на сцені в тривимірному просторі.

Однак в роботах послідовників вільного танцю природність витіснила прихильність естетики форми руху і способів передачі думки. Так, в роботах шведського хореографа Матса Ека лінії класичної хореографії викривлені і трансформовані відповідно до експресивних образів того чи іншого твору. Пластика танцю в даному випадку набула специфічної індивідуальності, яка проявлялася «його спортивно-витіюватими лініями, специфічними танцювальними кульбітами і зигзагоподібними стрибками, що нагадують корчі висохлого дерева. На думку шведського хореографа, «рух – це мова. Це не естетика і не прикраса. Це не ілюстрація музики, а самодостатній засіб вираження» [52].

Варто відзначити, подібні варіанти інтерпретації ідеї та одягання їх в природно-танцювальні зримі форми все ж вказують не на зневагу хореографами естетики, а на їхнє тяжіння до екстравагантності, сутність якої полягає в «зображенні того, що саме по собі екстравагантне в житті, а також незвичайне, оригінальне трактування образу, сміливе застосування нових, несподіваних художніх прийомів і засобів вираження – ліній, фарб, епітетів, незвичних рим, що сприяють розкриттю змісту» [38, с. 439].

Безумовно, така незвичайна візуалізація задуму хореографа впливає на конструкцію тіла і зміну його положень в сучасному танці. В першу чергу це стосується дотримання вертикальної осі танцівника, яка в класичній хореографії є основою руху, що символізує прагнення до високих естетичних ідеалів.

В теорії руху сучасного танцю вертикаль в свою чергу зламана, трансформована, зміщена під деяким кутом або перевернута до горизонталі. Це визначається загостренням уваги балетмейстерів, які працюють з сучасним танцем, на реаліях і філософських судженнях земної людини. Виконавець може мешкати в абстрактному психоделічному просторі, але його емоції по відношенню до цього світу справжні і виражені тілом. Людське тіло в хореографії – це єдиний інструмент комунікації виконавця з глядачами, іншими танцівниками і з самими собою. Інші виразні засоби (малюнок, костюм, булофорія і ін.) лише вказують на конкретні дані щодо драматургії хореографічного твору.

Тілом же виконавець, безумовно, «говорить». Мова тіла дуже різноманітна, і в конкретному танцювальному стилі вона має свої особливості, від яких залежить його форма.

У сучасній хореографії вони проявляються в:

- деформації і нахилах основної осі тіла (хребта);
- динамічному переміщенні ніг згідно інерційному русі при загальній підтримці апломбу і зміні рівня дії (від партерного до повітряного);
- об'ємному русі всіх центрів тіла на основі тенденції зміни стиснення і розширення;
- вільний рух рук і голови незалежно від інших центрів тіла;
- емоційної справжності і динаміки загальної пози і конкретного жесту виконавця;
- обертальних рухів як окремих частин тіла так і всього тулуба з поступальним наростання динаміки або у фіксованій конструкції;
- стрибкові елементи, виконані на основі зображення нездоланності гравітаційного тяжіння.

Також, формотворчим елементом сучасного танцю є розщеплення руху, при якому візуальна поліцентрична зміна конструкцій тіла нагадує такий напрямок в мистецтві як ташизм – різновид абстракціонізму, що характеризується в живописі нанесенням бризок і плямо-подібних мазків

фарбами на полотно, в музиці – механічним з'єднанням шумових ефектів [38, с. 356].

В танці це проявляється в одночасному динамічному русі декількох частин тіла згідно з різними ритмічними структурами музики, що супроводжує танець, або абстрактно від них. Загальний вигляд хореографії робиться розмитим і поліфонічним, нагадуючи бризки фарб.

Принцип поліфонічної активності виражений не тільки в лексичному матеріалі, а й композиційному. Дотримуючись мети самовираження кожного танцівника, балетмейстер в сучасній хореографії розщеплює простір на зони дії. Так, танець набуває величезної динаміки, невливою глядацьким поглядом з першого перегляду. Ідея філософської думки, таким чином, втілюється в абстрактній багатоплановій формі танцю. Форма пластичного малюнка в поліфонічному русі не здійснює функції естетично задовольнити глядача, вона констатує справжній емоційний стан людини, показуючи як виглядала б душа, одягнена в радість, нудьгу, образу, переляк і т.д. «Мистецтво – це перш за все стан душі» [25].

Ця теза допомагає балетмейстеру вибудовувати візуальну форму руху під дією внутрішнього підсвідомого посилу, де такі траєкторії переміщення як лінія, дуга, парабола, зигзаг і ін. Змінюють один одного в складно уловимому злитті.

Поєднання різних культурних шарів, стилів, жанрів та напрямків хореографії в одному творі стало характерним для XX століття і особливо для другої половини.. Балетмейстери отримали можливість використовувати в своєму творі будь-яку танцювальну лексику і широкий спектр виразних засобів. Так, класичний танець в цей час вбирав в себе прийоми танцю модерн, побутових танців, джазу, східного театру (де танець є невід'ємною складовою вистави). Такі ж процеси відбувалися і в інших танцювальних системах (танець модерн запозичив необхідні йому елементи з класики, народних танців, джаз танець – з народних африканських, латиноамериканських танців і танцю модерн, утворювалися нові напрямки, наприклад, модерн-джаз танець і т.д.).

В результаті кожен балетний спектакль у другій половині XX століття отримав право мати свою власну пластичну мову, характерну тільки для даного твору. Це не означає, що в цей час перестали ставити чисто класичні балети, або джаз-балети, або спектаклі модерн танцю, але постановка будь-якої вистави дозволяла використовувати свою неповторну мову, якщо це необхідно було балетмейстеру для створення потрібного хореографічного образу. Принцип, висунутий М. Фокінім на початку минулого століття, про те, що кожен спектакль повинен мати свою власну мову і свою форму, був повністю втілений в життя балетмейстера з середини XX століття.

У другій половині XX століття можна відзначити ще одну тенденцію в області індивідуалізації пластичної мови, коли певну лексику, стиль, почерк отримує не один конкретний спектакль, а всі або більшість вистав одного хореографа. В цьому випадку власну мову і певні засоби виразності розробляються вже протягом усього творчого шляху балетмейстера незалежно від теми його постановок. Приклади такий балетмейстерський стиль і улюблені прийоми можна простежити у творчості Дж. Баланчина, Ю. Григоровича, Дж. Ноймайера, Б. Ейфмана, Х. ван Манена.

Становлення балетмейстера не тільки як постановника танців, а й як режисера балетного театру зумовило чітку логіку подій і вчинків у нових виставах. Визначеність конфлікту, розвиток подій і способу героїв вимагали точності сценічних рішень і високої акторської майстерності. Це відбилося на зміні значення пантоміми і її форми. Умовна пантоміма балетів XIX століття з раз і назавжди визначеними жестами, які позначали ті чи інші поняття, була вже неприйнятна. «Хореографи домагалися виразної, «укрупненої» пантоміми, де в рухах і позах мало «говорити» про все тіло танцівника» [52].

Такий пластичний речитатив (по аналогії з оперним речитативом) вперше з'явився в балетах М. Фокіна, де умовна пантоміма була абсолютно скасована. Далі це розроблялося в постановках багатьох балетмейстерів, але найбільш яскраво в роботах Л. Якобсона (наприклад, «Клоп», «Дванадцять», «Підлабузник», «Спартак», «Шурале» і т.д.).

Ще однією тенденцією стало зведення пантоміми в балеті до мінімуму. Балетмейстери прагнули створити такий пластичний текст, в якому танцювальна фраза і сам рух несли б необхідний сенс. Причому рух не мав би бути точним еквівалентом слова (що, в принципі, є неможливим, та й не потрібно в хореографії, у якій зовсім інші засоби виразності), на чому наполягали в 30-і роки прихильники хореодрами, а нести відповідний емоційний образ, що впливає на глядача. Таким шляхом пішли багато хореографів, зокрема, Дж. Баланчин, Дж. Ноймайєр, М. Бежар, І. Кіліан та інші.

Відсутність обов'язкових правил для балетмейстерів проявилось не тільки в області нових рухів, але також і у використанні прийомів, структури і форми твору. Тепер балетні вистави можуть бути як багатоактні, так і одноактними, програмними і непрограмними, в них могли бути задіяні артисти (танцювальні симфонії Дж. Ноймайєра, І. Бельського, Дж. Баланчина або сюжетні спектаклі Ю. Григоровича, К. МакМіллана, Дж. Кранко, того ж Дж. Ноймайєра), а могли виконуватися камерним складом (наприклад, «Павана мавра» Х. Лимона на чотирьох виконавців або «В ночі» Дж. Роббінса, де танцюють три пари) або взагалі йти як моновистави (першим був, ймовірно, останній виступ В. Ніжинського в готелі «Сювретта-хаус», а з більш пізніх це і моносpektакль А. Єрмолаєва, де він був і балетмейстером і виконавцем, і балет М. Бежара «Адажіетто» на музику Г. Малера, створений для Х. Донна, і його ж «Айседора» для М. Плісецької, і «Кармен. Соло» Р. Петі і ряд інших постановок різних майстрів).

Як варіант, дія в балеті могла бути побудована за звичайним планом (від експозиції до експозиції, наприклад, у балетах Ю. Григоровича) або зовсім іншої (від експозиції до експозиції, як Неймайєр).

Якщо в сучасному танці з самого початку не було канонів в формах, то в класичний танець XX століття приніс появу нових форм і відхід від неодмінного використання канонічних. З тих, які виникли в минулому столітті, можливо, найбільш значними стали монолог (про багато сучасних соло в балетах неможливо сказати варіація, наприклад, монолог Мехмене Бану з

балету «Легенда про любов» Ю. Григоровича), як аналог варіації, і діалог-дует як альтернатива пануючому *pas de deux* в парному (прикладів безліч, назовемо дует Ромео і Юлії з однойменного балету М. Бежара або Спартака і Фрігії з балету «Спартак» в постановці Ю. Григоровича).

Причому повсюдно набули поширення не тільки змішані дуети, де партнерами виступали чоловік і жінка, але і тільки жіночі або чоловічі дуети. Експерименти хореографів у цій галузі призвели до появи таких комбінованих форм, таких як дует-тріо, записаний Дж. Ноймайера в його постановках «Звуки порожніх сторінок», «Ніжинський» і т.д.

Ще одним моментом, який потрібно назвати в зміні виражальних засобів балетного театру, - це зміна значення, можливостей і власне ставлення до танцівника-виконавця в сучасному балеті. Нове положення виконавця в балетному театрі підготовляли з початку ХХ століття, але тільки в другій половині ці тенденції проявилися настільки яскраво, що стали впливати власне на вибір засобів вираження, роботу балетмейстера і навіть на напрямки розвитку балетного мистецтва. У всі віки балетмейстер працював з конкретними виконавцями, відштовхуючись від їх можливостей.

В історії балетного театру були і епохи, коли саме танцівники диктували хореографу умови постановки, проте в минулому столітті ця ситуація отримала інший оборот. Різноманітність, вміння танцювати в різних напрямках, стиль та техніка танцю змусили хореографів прийняти різні танцювальні напрямки та системи для синтезу елементів їх роботи. Поступово сформувався такий собі універсальний танцюрист, який міг грати найскладніші партії в різних стилях і напрямках.

Наприклад, такі артисти як М. Баришніков, Р. Нурієв, М. Плісецька, В. Васильєв, Є. Максимова, С. Гілем, Д. Вишнева і багато інших змогли виконувати як партії класичного репертуару, так і сучасні балети. Іншою особливістю стало те, що в ХХ столітті виконавець став набагато більше співтворцем балетмейстера, ніж це було раніше.

Можна сказати, що більшості балетмейстерів сучасності притаманний пошук свого артиста і існує безліч прикладів такої співтворчості. М. Фокін багато своїх постановок ставив саме в розрахунку на індивідуальності В. Ніжинського і Т. Карсавіної. М. Бежар цілий ряд балетів створив на Хорхе Донна. Дж. Баланчин практично всі свої балети ставив, надихаючись якоюсь певною балериною: Танакіль Ле Клер, Марією Толчіф, АLEGRO Кент, Віолетт Верді, Сюзен Фарелл і ін.

Говорячи про театр Ю. Григоровича, не можна не назвати імена його великих артистів: Володимира Васильєва, Катерину Максимову, Маріса Лієпа, Наталю Бессмертнову, Михайла Лавровського, Ніну Тимофєєву. Приклади можна продовжувати.

Деякі майстри взагалі не дуже охоче працюють з іншими трупамі, вважаючи за краще підбирати в свій авторський театр однодумців, які точно розуміють будь-який задум і поділяють творчі погляди хореографа (наприклад, Б. Ейфман, Дж. Ноймайєр, І. Кіліан). З іншого боку, деякі постановки виявилися дуже пов'язані з індивідуальністю виконавця, і продовження їх життя на сцені залежить багато в чому від того, чи є новий танцівник або танцівниця з необхідними психо-фізичними даними і можливостями.

На наш погляд, вдалим прикладом вистави, який, при всіх його достоїнствах, не розкривається без яскравих виконавців у всій своїй повноті, є балет «Спартак» в постановці Ю. Григоровича на музику А. Хачатуряна. Цей спектакль («балет для чотирьох солістів і кордебалету» за висловом самого хореографа) нерозривно пов'язаний з іменами перших виконавців: Спартака – Володимира Васильєва, Красса – Маріса Лієпи, Фрігії – Катерини Максимової, Егіні – Ніни Тимофєєвої.

Закономірно, що в балетному мистецтві особливості тих артистів, для яких створюється та чи інша партія, впливають на остаточне втілення ідей балетмейстера. Однак пізніше можуть з'явитися нові виконавці, які по-своєму цікаво і яскраво трактують ту чи іншу партію. Але в даному випадку пластичні

і артистичні риси перших артистів виявилися настільки спаяними з задумом постановника, що ось уже кілька десятиліть не знаходять повноцінної заміни.

У творчому пошуку в області композиції і структури балетного спектаклю хореографи знаходили нові й несподівані рішення для розкриття своєї ідеї вистави. Можна виділити ряд важливих художніх прийомів, які сформувалися до останніх десятиліть минулого століття в творчості ряду балетмейстерів. Це дозволяє побачити загальні тенденції в творах дуже різних хореографів незалежно від їх національності, школи і трупі, для якої ставився той чи інший спектакль.

Одним з улюблених прийомів балетмейстерів в другій половині ХХ століття стало використання двійників героїв. Інтерес до теми двійників, подвійності, неоднозначності явища або людини має своїми витокami бурхливий розвиток психології в ХХ столітті, увага до глибин підсвідомості і несвідомого людини.

Важливо відзначити, що до даної теми зверталися різні за своєю спрямованістю, прагненням і почерку балетмейстери (Дж. Ноймайер, Ю. Григорович, М. Бежар, О. Виноградов та ін.). Цей композиційний прийом відкривав різноманітні можливості для постановника. З одного боку, введення на сцену двійників допомагало розкрити психологію персонажа, з іншого, - створювало багатоплановість смислових рішень, з третьої, - породжувало асоціативний ряд, необхідний балетмейстеру, або давало можливість для метафори, а з четвертої, - дозволяло передавати думки, почуття, спогади героїв, що дуже важливо для «безмовного» мистецтва, яким є хореографія. Крім того, це відкривало нові можливості в драматургії і режисерській концепції балетного спектаклю.

Цей прийом по-різному варіювався в балетах багатьох балетмейстерів. Двійник міг бути єдиним, як друге «Я» героя (як, наприклад, в «Лебединому озері» в постановці Ю. Григоровича, де Злий геній ніби тіньова сторона душі Принца і його двійник), могло бути і кілька двійників (як у Дж. Ноймайера в

балеті «Ніжинський», де двійниками виступали іпостасі знаменитих ролей Вацлава Ніжинського).

Двійники могли бути абсолютно впевненими, самотійними персонажами, як у виставі М. Бежара «Ніжинський, клоун Божий», а могли бути безіменними, що виникають нізвідки, як двійник головного героя в балеті Дж. Ноймайера «Звуки порожніх сторінок», могли і просто нести якийсь узагальнений образ (наприклад, образ закоханих), як в балеті «Ромео і Джульєтта» О. Виноградова.

Одним з нових композиційних прийомів балетмейстерів ХХ століття стали пластичні рухи, «знакові жести», що несуть іншу інтерпретацію. Часом цей код відкритий для глядача (особливо якщо глядач попередньо знайомий з інформацією, зашифрованою в русі або пластичній комбінації), але він може бути і закритий для більшості, розкриваючись лише посвяченим. Закодовані рухи – це частково спадщина музичних формул композиторів бароко, а почасти наслідок ускладнення смислового семантичного навантаження, що закладається в будь-який художній твір, починаючи з минулого століття. Крім того інтерес до знакових образів в мистецтві це і характерна риса постмодернізму як продовження ідей структуралізму. У балеті завжди була присутня образність і семантична складова багатьох танцювальних рухів, оскільки це властиво балетному мистецтву, що створює візуальні образи. Однак тут мова йде саме про авторський код рухів, створюваний одним певним балетмейстером.

Рухи і комбінації-коди можуть створюватися для одного конкретного балету, а можуть і проходити як розпізнавальні елементи через ряд балетів хореографа. Такі пластичні формули-коди властиві в більшій мірі балетмейстерам-інтелектуалам і існують, наприклад, у Дж. Ноймайера (скажімо, «накульгує» крок весь час з однієї ноги, який є і у танцівника, який уособлює смерть, ангела смерті, диявола в балеті «Le Sacre», і у маршируючі групи гітлерівських солдатів, що також несуть смерть в його балеті «Ніжинський»).

По-новому стали використовувати і нерухомість в танці. Статика, відсутність руху сприймалися як нова, часом дуже виразна фарба, подібна паузі в музичній фразі. Перші експерименти з тривалою нерухомістю почалися в області сучасного танцю, зокрема, це питання дуже цікавило Пола Тейлора. Він поставив номер «Еріс» («Епічне»), в якому «протягом чотирьох хвилин вони (Тейлор і його партнерка) не поворухнувши, не здригнулися і навіть не моргнули».

Хореографи, які працювали в балетному театрі, теж врахували можливість зупинки в русі, як тривалої, так і короткої. Це дало можливість акцентування, більшої рельєфності танцю і допомагало створити потрібний емоційний ефект. Серед сучасних хореографів, що майстерно користуються можливостями нерухомості, можна назвати І. Кіल्लीана, Н. Дуато, Дж. Ноймайера, Х. ван Манена.

Іншим важливим прийомом стало введення не тільки унісону і поліфонії, але і автономних один від одного пластичних партій. Цей прийом добре описав Мерс Каннінгхем, який активно експериментує з рухом: «Для глядача балетного спектаклю звичним було б таке розташування: в центрі соліст або пара і, скажімо, по вісім чоловік справа і зліва, які виконують одне і те ж. Але ж можна зробити так, щоб справа танцювали одні, а зліва інші? Це вже цікавіше. А можна піти і далі: нехай у кожній вісімці у чотирьох будуть одні руху, у інших – інші. А чому не розбити їх по двоє? І, нарешті, - нехай кожен з шістнадцяти танцює своє. Яке розмаїття виникне при цьому! До того ж можна ще змусити їх рухатися в різних напрямках (тому що, де сказано, що танець повинен будуватися тільки особою в одну сторону – до публіки?).

Можна також змусити кожного рухатися в іншому темпі. Все це дасть найнесподіваніші результати, небачені раніше комбінації». Ці можливості були використані і балетним театром, не менш успішно і різноманітно, ніж сучасною хореографією. Прийомом індивідуалізації кожної партії користувалися ще М. Фокін та А. Горський для створення образу святкової юрби, великої маси

людей. Однак тут багато в чому акцент переміщався в область пантоміми і акторської майстерності, а не власне танцювального руху.

У другій же половині ХХ століття саме абсолютно різні танцювальні партії, які крутяться одночасно різними героями, стали використовуватися як виразний засіб у хореографічній композиції постановки. Автономне існування пластичних партій героїв можна побачити в балетах М. Бежара (наприклад, «1789 р ... і ми»), Дж. Ноймайера (наприклад, «Пер Гюнт»), Д. Брянцева («Примарний бал») і т.д. І сьогодні цей композиційний прийом варіюється в творчості багатьох майстрів, досить назвати У. Форсайта, І. Кіліана, Дж. Ноймайера, Н. Дуато і ін. По-різному рухаються і існуючі в абсолютно різному темпі і несподіваних ракурсах виконавці в один і той же тимчасовий момент – це досить часто зустрічається ситуація. Цікаво, що крім всіх вищевказаних відмінностей в пластичні партії артистів сьогодні можуть включатися і абсолютно різні за стилем рухи.

Після цього сучасні хореографи почали ознайомлюватися зі складом своїх творів, щоб пов'язати пам'ять із словникового запасу танцю, художній досвід глядачів. Цей тип повідомлення, наповнюючи новий твір багаторівневим змістом, дозволяв різні інтерпретації або, навпаки, вказував на певне значення.

Подібні художні прийоми стали особливо поширеними в другій половині ХХ століття в епоху постмодерну, коли в багатьох видах мистецтва стали спостерігатися схожі процеси. Закладені в структуру вистави послання хореографа до глядача вимагали активної участі останнього в процесі сприйняття. Виходило, що чим більше культурний досвід у глядача, тим більш глибоко він може досягнути задум і ідеї постановника. Відбувалося, таким чином, сприйняття балету вже не тільки на емоційному, а й на інтелектуальному рівні. Причому відсилання глядача могла бути не обов'язково до творів балетного мистецтва минулого або сучасності, а й до творів в інших областях мистецтва.

Подібні послання глядачеві, вказівки на щось певне є в балетах багатьох балетмейстерів, як у першій половині століття (у М. Фокіна і К. Голейзовського

можна спостерігати тонкі гумористичні замальовки в стилі канонів і форм старого балету в «Синій бороді» і «Теолінде», що дозволяють глядачеві, знайомому з класичною спадщиною, безпомилково розуміти, на що спрямована іронія балетмейстера), так і останніх десятиліть минулого століття (наприклад, відсилання до культурних адрес – один з улюблених прийомів як Дж. Ноймайера в таких його балетах, як «Спляча красуня», «Ніжинський», «Павільйон Арміда» та інших так і в балетах Матса Ека, поставлених на партитури відомих балетів класичної спадщини минулого - «Лебедине озеро», «Жизель» і т.д.).

Порушуючи тему використання культурного досвіду глядача, треба відзначити ще й метод творчого перевтілення оригіналу. Цей метод бере своїми витокami досвід у всіх видах мистецтва епохи постмодерну. Якщо хореографи IX століття працювали над оригінальними балетами, щоб відновити закон про авторське право, відтворити або просто забезпечити безпеку, у них були й інші причини для створення власної версії твору в XX столітті - здебільшого це нове бажання було творчою інтерпретацією старої платформи. Це дало змогу сперечатися між різними поглядами на одну і ту ж тему, однією і тією ж музикою, однаковою ситуацією.

Тут знову-таки необхідно назвати постановки Дж. Ноймайера («Ілюзії як «Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Весна священна» та інші), Б. Ейфмана («Російський Гамлет», «Червона Жизель», «Весна священна»), М. Борна («Лебедине озеро», «Спляча красуня»), М. Бежара («Лускунчик», «Весна священна», «Жар-птиця», «Ромео і Юлія»), М. Ека («Жизель», «Лебедине озеро», «Спляча красуня») та багатьох інших хореографів.

Епоха постмодерну дозволила використовувати нові художні засоби. Постмодерн приніс переосмислення як естетики, так і різних прийомів і засобів художньої виразності в мистецтві. У зв'язку з цим цікаво проаналізувати трансформацію історичних балетних форм і засобів вираження в умовах нової естетики. Основним результатом впливу епохи постмодерну є те, що сьогодні можна використовувати будь-яку техніку, адаптувати найнестандартніші

простори (від драми до цирку), знайти власні засоби виразності, використовуючи досвід будь-якої галузі мистецтва.

Поліфонія і навіть еклектика всіляких стилів і напрямків відмінні риси постмодернізму. Сучасний танець, в тому числі і в балеті, не виключає будь-який вид руху. Більше немає чітких меж між власне танцем і будь-якими іншими діями, які можна виробляти на сцені. Рухи в сучасному танці часто прив'язані до того, як використовувати конструкцію тіла і м'язові зусилля якимось новим і несподіваним способом. Можна відзначити прагнення до знищення всяких ієрархій, обмежень і кордонів, в тому числі між вищим (елітним) і нижчим (масовим) мистецтвом. Постмодерн розглядає рух культури з точки зору множення образів та імен, ускладнення мови і збагачення сенсу архетипових уявлень.

Найяскравішим прикладом використання всіх можливих засобів виразності є "тотальний театр" Моріса Бежара, в якому хореографічна мова органічно поєднує в собі класичну танцювальну лексику, сучасний танець, пластичні традиції різних народів, прості жести життя, елементи драматичної гри та цей пластичний синтез. Чітка картина створює людські імпульси та імпульси.

Те ж саме відбувається і в змішанні композиційних прийомів, в використанні різних можливостей сценічного оформлення (в тому числі світла і відео), у вільній трансформації музичного матеріалу. У його балетах вільно поєднуються елементи всіх жанрів, а в певній мірі елітарне балетне мистецтво легко включаються прийоми мас-медіа. Його постановки можуть йти на сценах кращих оперно-балетних театрів і не з меншим успіхом на величезних спортивних стадіонах.

2.2. Природа образотворчого початку в балеті

У хореографії художні образи постають як форма хореографічного мислення. Суть професії хореографа полягає у створенні хореографічного образу - це художньо-зображувальне бачення, мислення, творчість, робота нових художніх цінностей із використанням певного набору засобів вираження танцювального мистецтва. Виразні засоби в хореографії, які неодноразово змінювались, історично трансформувались у систему, складову хореографічного мистецтва, що визначає його специфічні характеристики, право на незалежність та його мову.

Поняття "виразні засоби" включає: тип гри, хореографічний текст, взаємодію хореографічних та музичних форм, вибір теми, ідеї, історії, техніки постановки (методи розв'язування, розподілу та відтворення хореографічних образів, їх філософський зміст, рольові аксесуари та аксесуари тощо). Головним виразним засобом при створенні єдиного сценічного хореографічного образу є пластичний мотив, з сукупності яких буде складатися хореографічний текст, і просторова будова танцю. Накопичення виразних засобів в балетному театрі йшло і за іншим напрямком, що стосується художнього оформлення або сценографії. Сценографія – це наука про художньо-технічні засоби театру. Всі художні, декоративні та технічні засоби, які театр використовує для реалізації сценічної роботи, розглядаються сценографією як елементи, що складають художню форму вистави. [8].

Сценографічний образ – одна із сторін візуального образу балетного спектаклю. Сценографія дає характеристику місця і часу дії, епохи і персонажів, стилю і жанру твору, який втілюється на сцені, дозволяє художнику, режисерові і артисту існувати в ансамблі. Балет сприймається, перш за все, візуально. У цій елементарній істині виявляється образотворча сутність балету. А це обумовлює особливі вимоги до оформлення, в якому розгортається хореографічна дія. Балету потрібна гармонія декорацій і костюмів, потрібен живопис, в якому танець буде виглядати природним.

Усвідомлення цього на початку XX століття спонукало живопис піднятися в балеті до рівня вищих своїх досягнень [34].

У балеті початку XX століття сталася справжня революція, яка заклала основи сучасного розуміння ролі художника в хореографічному театрі. У балетний театр прийшли найбільші живописці: Бенуа, Л. Бакст, А. Головін, К. Коровін, які багато в чому визначили успіх російського балету і ґрунтовно вплинули на ставлення художників всього світу до балету. Одним з найяскравіших прикладів прекрасного художнього оформлення балету того часу є «Павільйон Арміда» (хореограф – М. Фокін, художник – А. Бенуа, музика – А. Черепнін).

Сама культура оформлення балету не могла не вразити глядача: на паризькій сцені вперше йшов хореографічний спектакль, в якому декорації становили не просто красивий фон, розроблений професіоналом-декоратором, а як органічна і необхідна ланка; новим було і те, що саме художник грав у виставі провідну роль, надаючи, цілісність всьому ансамблю.

Критики з захопленням писали про тонкий колорит і гострі контрасти кольору, про світлоносні просторі пейзажі між затіненими деревами першого плану і «далекою» завісою, про музичність поєднання нейтральних тонів оформлення з яскравими костюмами дійових осіб.

Сам Фокін зізнається, що ідея «жвавого гобелена» для його постановки стала великою удачею. Чарівниці Арміда і її пишний почет художник прикрив тюлями на передньому плані, створюючи ілюзію гобелена. При наростанні світла тюлі ставали невидимими, розсовувалися і персонажі оживали, як би сходили з витканого гобелена [46].

Живописець Л.С. Бакст в групі С.П. Дягілєва першим став робити ескізи балетних костюмів, представлених в русі танцюристів. Рухи, намічені в його ескізах до «Шехерезада» і «Карнавалу» М.М. Фокіна, до «Післяполудневого відпочинку фавна» В.Ф. Ніжинського багато в чому збігаються з хореографічними елементами цих творів, іноді навіть містять їх пластичний лейтмотив. Художник, який працював в єдності з хореографом, як би

підказував їм своїми ескізами костюмів руху, відповідають тому чи іншому сценічному образу.

Овації викликали також і невичерпна фантазія художника, дивовижні знахідки, в сенсі поєднання і самої якості квітів. Але, крім того, захоплювала і та майстерність, з якою все це було зроблено, і та «щедрість», з якою була оброблена кожна деталь. Така обробка не викликала будь-якою технічною необхідністю, але Бакст для власного задоволення все ж придумував всякий візерунок і як ювелір потім карбував його. І ось чому до цих пір його ескізи костюмів, допомігши свого часу створення чарівних театральних ансамблів, нині залишаються самі по собі дорогоцінними художніми творами.

Сам принцип синтезу мистецтв, піднятого на новий рівень, виявився дуже важливим. І ним керувалися багато хореографів і художників ХХ століття, що враховували спадщину дягилівських Російських сезонів. Можна вказати на кращі балетні вистави в оформленні С.Б. Вірсаладзе, Б.А. Мессерера та інших художників.

Симон Вірсаладзе працював в настільки тісній співпраці з Ю.Н. Григоровичем, що важко сказати, чи художник підказував хореографу в ескізі костюма персонажа якийсь рух або, навпаки, він враховував в ескізі створювану балетмейстером хореографію. Але це й несуттєво. Важливо лише, що створювався ескіз костюма в танцювальному русі. І тому про С.Б. Вірсаладзе справедливо говорили, що він одягає не так персонажів вистави, скільки сам танець.

Його художній хист з особливою силою проявився в «Легенді про любов» (композитор А. Меліков). Декорації Симона Багратовіч Вірсаладзе створені за образом і подобою ширми народного східного театру, і цим, по суті, обмежуються. Вірсаладзе немов би підкреслює літературно-поетичну стихію балету: ширмі доданий вигляд книги, а сам характер листка наближається до старовинної книжкової ілюстрації, до заставок старовинних книг.

Двома-трьома деталями створюється конкретна картина місця дії — кипариси, написані на ширмі, і прорізаний в ній вхід народжують вигляд

палацового саду, а подібна строкатому килиму стіна разом зі звисаючими зверху лампами і стоять в кутах світильниками – спокій цариці.

Таку ж образність художник шукає і в костюмах: шаровари – побутовий костюм жінок Сходу – стають у нього кольоровими лосинами, дозволяючи поєднувати образотворчу образність з хореографічною, а поєднання перламутру (костюм Ширін) і бірюзи (костюм Ферхада), відтворює образний світ східної поезії. Коли ж у другому акті розорюються стулки ширми і видовище народного лиха змінюється картиною в покоях цариці, художник випереджає навіть і балетмейстера у втіленні магістральної теми вистави. Духом середньовіччя віє від цього бенкету під час чуми. Сірі з димчато-червоними язиками декорації, чорні з червоним і сліпучо-білі з чорним і рожевим дівчата цариці, яскраво-червона цариця і, нарешті, сама різка деталь – п'ять чорних і шостий червоний блазні-горбуни з довгими звисаючими рукавами – не то блазні, які не то кати. Є в цій картині щось жорстоке і криваве [23].

Новим словом в сценографії хореографічного твору стало використання цифрових декорацій. Цей спосіб оформлення виступів відразу отримав високі оцінки як постановників і сценографів, так і глядачів. По-перше, таким чином, він значно скоротив час на пошук і монтування потрібного сценічного оформлення. По-друге, він дозволив урізноманітнити таке оформлення, а також динамічно змінювати його.

Використання високих технологій в оформленні сцени – рішення, яке все частіше вибирають автори великих танцювальних проєктів, адже для невеликих колективів такий вибір, в основному, непосильний в фінансовому плані. А ось на концертах танцювальних колективів світового рівня можна побачити чимало цікавих дизайнерських рішень сценічного оформлення виступів. Прикладом такого підходу до сценографії є мюзикл «Барон Мюнхгаузен» (Режисер: Костянтин Томільченко, композитор-Роман Суржа).

У мюзиклі використовуються оптичні, проєкційні ефекти, а також цікаві декорації, які вільно рухаються по сцені. І тут потрібно внести ясність в питанні

характеристики 3D технології, яка зробила рекламу для мюзиклу. Насправді це не те 3D, яке можна спостерігати в кінотеатрі з використанням стерео очок. «Живе» 3D – це всього лише ефект обсягу, який створюється завдяки спеціальним декораціям і світловим технологіям, а також проекційного екрану і сіток, які натягнуті між глядачами і танцюристами. Герої «Барона Мюнхгаузена», які танцюють на сцені, візуально представлені так, що глядачам здається, ніби вони танцюють в хмарах, на островах, в пелюстках квітів, або – сидять на веселці і деревах.

Основним елементом підтримки 3D був великий екран, який служив тлом для усієї вистави. На ньому під час мюзиклу проектували комп'ютерну анімацію, яка фактично заміняла базові декорації і посилювала ефект постановочних дій акторів і реальних декорацій на сцені. У мюзиклі є епізод, коли на екрані навіть прокрутили відео і актори дивилися його в якості глядачів.

Прикладом цікавого дизайнерського рішення сценічного оформлення служила спеціальна сітка, яка періодично виїжджала і зникала під час вистави, майже непомітно закриваючи від глядачів всю сцену з акторами. На цю сітку проектували різні оптичні ефекти: від диму до зливи.

Постановник використовував чудовий візуальний ефект анімації, яка «ожила». Спочатку на великому екрані група «комп'ютерних» акторів (рухи були досить реалістичні і максимально адаптовані до акторських) виконувала танцювальні комбінації в просуванні, почавши з далекого плану і поступово наближаючись до глядачів, а завершився трюк аналогічними діями вже не анімаційних, а живих акторів на сцені з такою ж технікою виконання і костюмами. Ще один цікавий технічний засіб створення оригінального видовища, яке однак, ще не набуло поширення при постановці хореографічних робіт, - туманний екран (димовий екран). Це пристрій, що створює з дрібних крапельок води плоску поверхню для демонстрації зображень або відеороликів.

Ключова особливість димового екрану – можливість безперешкодно пройти крізь інсталяцію, не руйнуючи її (такі декорації дозволяють артистам

вільно пересуватися по сцені). Туман, отриманий зі звичайної води, розчиняється протягом декількох секунд після вимкнення, не залишаючи ніяких слідів.

Димові екрани-декорації зручно і ефектно встановлювати на сцені театрів, концертних залів, навіть в проходах залу для глядачів. Глядач може пройти крізь зображення, що проєктуються на туманний екран. При цьому хореографічні номери можуть набувати «нереального» звучання, а танцюристи здаються незвичними, схожими на марево. До особливих постановочних прийомів можна віднести новаторські знахідки хореографа-авангардиста Мерса Каннінгема. Він працював у тісному контакті з багатьма художниками і музикантами з метою створення унікального художнього простору, складовою частиною якого, поряд з кольором, оформленням і звуком, є танці.

Настрій постановки Тропічний ліс (Rainforest), наприклад, визначається фантастичною електронною музикою Девіда Тюдора і вигаданими Енді Уорхолом сріблястими, що світяться, прозорими подушками, які повільно, як в гіпнотичному сні, плавають над сценою.

У постановці Кроки (Tread) на рампі встановлюється ряд повернених до залу великих вентиляторів, які виробляють сильний вітер, який ніби відокремлює публіку від танцюристів, - це проєкт Брюса Науманна, який супроводжується електронною музикою Крістіана де Вольфа.

В рамках даного дослідження хочеться відзначити сценографічні знахідки мюзиклу «Кішки» (композитор Ендрю Ллойд Веббер, хореограф Джилліан Лінн»). Своєрідний дизайн мюзиклу створений дизайнером Джоном Нейпьером. Зал і сцена являються єдиним простором, причому дія розгортається не фронтально, а по всій глибині. Сцена оформлена як звалище і являє собою гори живописного мотлоху, декорація оснащена складною електронікою.

У мюзиклі виділявся важливий виразний засіб - макіяж, який розроблявся індивідуально для кожного актора і був видимим відображенням характеру кожного персонажа мюзиклу. Актори перетворилися на зручних котів за

допомогою багат шарового макіяжу, розписаних вручну леопардів, перук із вовни як, хутряних комірів, хвостів та блискучих комірів.

У сучасній хореографії сценографічні прийоми спрямовані не лише на створення спецефектів, які можуть здивувати та вразити глядача, але й на асоціативне сприйняття. Можна сказати, що у сценографії більше семантичної глибини та психології. Сценографічні образи та метафори, вбудовані в текст балету, спонукають глядача проаналізувати взаємодію танцювальної драми та візуального серіалу..

Як приклад служить використання відер в якості декорації і реквізиту в постановці «Сон Медеї» Анжела Прельжокаж. Відра ж виступають і як візуальний знак драматургії вистави, як символ домашнього вогнища.

В кінці цього розділу ми хотіли б згадати, що театр балету ХХ століття базується на ідеї гармонійного і цілісного синтезу компонентів сценічного мистецтва (хореографія, музика, костюми, сценографія). Складові візуального інформаційного циклу (костюм, сценічний дизайн) «супроводжують» пластичну виразність, доповнюючи текстовий зміст танцювальних рухів.

2.3. Візуальне оформлення балетних постановок

Важливою передумовою розвитку хореографічного мистецтва сьогодні є синтез хореографічного мистецтва з музикою, монументальним живописом та використання сучасних технологій. Пам'ятайте, що образотворче мистецтво, особливо монументальний живопис, завжди відігравали важливу роль у оформленні балетних вистав.

У цьому контексті художня стилістика образотворчого мистецтва була засобом глибшого розкриття художнього образу хореографічного твору. Тому важливо вивчити творчий стиль відомих українських сценографів того періоду, а також проаналізувати художні та стилістичні особливості, створені художниками монументальних картин. Дослідження важливі, оскільки

хореографічне мистецтво сьогодні постійно розвивається поряд із візуальним мистецтвом.

Про візуальне оформлення балетних постановок методом монументального живопису написано низку наукових статей і монографій. У цих працях окрім біографічних даних подано результати творчої спадщини відомих українських сценографів ХХ ст.

Крім того, були виявлені менш вивчені аспекти роботи художників, зокрема вплив класичного та сучасного європейського мистецтва на їхні твори та художню стилістику їхніх творів. Основною метою наукових досліджень є висвітлення ролі образотворчого мистецтва в оформленні балетних вистав на прикладі монументальних малюнків як невід'ємної частини хореографічного твору. Творчість невіддільна від людської культури. Його призначення - найвища духовна істота, в якій кольори, тони та слова стають мовою душі. Кожен вид мистецтва за своєю природою є релігійною реальністю, бо рідко, але ніколи, хтось, хто "торкнувся" твору, залишається "нейтральним". Можна навіть сказати, що кожна робота - це своєрідне дерево знань ... воно єдине: добре чи погано [45, с. 129].

Тут доцільно пригадати історію британського маляра Обрія Бердслі (Обрі Вінсент Бердслі (англ. Aubrey Vincent Beardsley) (21 серпня 1872, Брайтон, графство Сассекс, Сполучене Королівство – 16 березня 1898, Мантон, Франція) – британський художник, графік, ілюстратор, поет, представник англійського естетизму і модерну 90-х рр. ХХ століття), який, вмираючи у віці 26 років від туберкульозу, написав до видавця свого альбому: «Благаю знищ всі примірники «Лісістрати» («Лісістрата» – п'єса Арістофана, 411 р. до н.е. Ця комедія була поставлена на Ленеях 411 р. до н. е. під ім'ям Каллістрата. Назва твору походить від головної дійової особи Лісістрати.) та інші розпусні малюнки... Пишу зі смертного ложа». Зверху його листа був напис «Христос нам Господь і Суддя» [31, с. 131].

Цей художник зрозумів, що його картини можуть стати для когось перешкодою. "На жаль, у сучасному гедоністичному світі кривавий танець

смерті виконується під струнами Тамура та електрогітари, подібно до прохання Ірода, дочки Ірода, яка йде з найбільшою з жінок - Іоанном Хрестителем (...). Що тоді передбачає піднесення людини і прославлення Творця, не виконує своєї мети, це не мистецтво, а псевдомистецтво ... "- пише львівська поетеса Наталія Назар [31, с. 131].

Ось чому поклик мистецтва та художника - служити доброті, правді та красі. Це багато в чому стосується мистецтва сценографії, яке є невід'ємною частиною будь-якого хореографічного твору. Майте на увазі, що хореографічне зображення твору поєднує просторове (візуальне) та часове (музичне) мистецтво з використанням новітніх (цифрових) технологій, надзвичайно сильно впливає на глядача та справляє незабутні враження, які іноді запам'ятовуються протягом усього життя. . Хореографічний твір є синтезом творчості композитора, сценографа та хореографа, і його художній рівень прямо пропорційний його таланту.

Без професійних знань та здібностей, регулярної напруженої роботи (хорошого фізичного та психічного здоров'я) неможливо створити щось нове в хореографічному мистецтві, як у будь-якому іншому мистецтві. Але не тільки це, необхідно знайти належне місце в цьому виді творчості. Зазначимо, що дизайн монументального живопису театральних вистав бере свій початок з епохи Відродження, а його становлення було в епоху бароко..

Одну з перших декоративних перспектив створив видатний архітектор Донато Браманте, і "його творцями були майстри універсальної композиції (одночасно архітектори, художники та скульптори) - б. Перуджа, Бастіано де Сангало, нар. Ланчиланк, нарешті Себастьяно. Серліо, який у своєму трактаті створив три канонічні типи перспективних сцен на сцені (для трагедій, комедій та душпастирства) та основний принцип їхньої позиції стосовно акторів: актори стоять на передньому плані, малюючи сцени як візуальний фон. [38, с. 15].

Однак втілення найбільших контрастів у цьому мистецтві візуального дизайну відбулося у XX столітті. Аналіз українських авангардистських уявлень першої третини XX століття. Ми спостерігаємо т. Зв. «Структуралізм» (В.

Бобрицький, В. Діаков, М. Калмиков, Б. Косарєв, М. Міщенко, Б. Цибіс), що з'явився на радянській сцені «у пошуках нової революційної естетики молодого радянського театру. Прикраса традиційного театру, буденності, застарілих форм» [60].

Сценічний конструктивізм використовували у своїй творчості В. Меллер, А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, Г. Цапок, В. Шкляєв, М. Симашкевич та ін. [15, с. 42]. Використання європейського досвіду відеопроєкцій та освітлювальної техніки відчутне в мистецтві другої третини ХХ ст. [43, с. 44].

Соцреалізм, та посилення тенденцій натуралістичного ілюстрування сценічного простору домінує в мистецтві з середини 30-х рр. (В. Греченко, А. Петрицький, Ф. Нірод, В. Меллер, Б. Косарєв, М. Духновський та ін.).

Незважаючи на сильний соціально-політичний вплив, роботам українських сценографів надавались індивідуальні якості при оформленні театральних вистав за допомогою монументального живопису. Одним із прикладів є дизайн театру Анатолієм Петрицьким у 40-50-х роках, в якому ілюстрація виділяється. Сценариста не відрізняє блиск і надмірна декоративність. Це доводять роботи О. Корнічука «Макар Діброва» (1948) та «Калиновський Кором» (1950) (Київський театр імені Івана Франка, режисер Г. Юра). "Тривимірні елементи ландшафту та ландшафту містять важливі метафоричні узагальнення" [43, с. 49].

Особливою художньо-стилістичною особливістю української сценографії 50-х років минулого століття було оточення натуралістичного ландшафту (Л. Писаренко, В. Геращенко) та метафоричність створеного образу та символізму, що домінували у 1960-80-х роках (Федер Нірод, Мірон Кіпрутян, Да . Євген Лізік, Ірина Карпінет та Володимир Фурік). У драматичних театрах 80-х років 20 ст. Відчутний художній пошук образно-метафоричних рішень та збереження старих принципів наративної ілюстративної сценографії [2, с. 65].

Для роботи окремих майстрів характерно, що Федір Нірод (роботи 1970-х років) характеризується монохромним стилем. Зокрема, у творі Закарі

Паліашвілі "Абсалом і ефір" (1972) використовуються символічні елементи та поєднання живопису з об'ємними пластичними елементами. [14, с. 111].

У п'єсі Лесі Українки «Лісова пісня» (1953, балет М. Скорульського) художник використав ілюзію лісового простору на сцені та використав структуровані картини [42, с. 50]. При розробці сценографії обмежена колірна палітра концептуально поєднує ефекти світла відповідно до креативного плану, створюючи цілісну картину вистави ... ». І повісив яскраво освітлену сцену в повітряному пейзажі театру, створивши "результати проекції для фігур на задньому плані і тим самим поглибивши сюжет у Театрі тіней". [43, с. 53].

Творчі пошуки українського сценографа Мірона Кипріяна мали на меті переглянути традиційну форму та поєднати різні сценографічні модулі в оформленні твору, в якому „прикордонні зумовленість та детальне життя мирно живуть разом. Не так давно таке поєднання розглядалося як неприродне, багатогранне, грубе порушення стилістичної єдності ... »[33, с. 14] Більше двохсот вистав у роботах дизайнерів. До них належить «Король Лір» короля Шекспіра (1969), тобто Майстер Карпенка-Карії (1970), Майстер димоходу Лесі Українки (1971), О. В українських степах Корнічука (1972) і вкрадене щастя. І. Франко (1976), Богдана Хмельницького (1978) О. Корнічука та ін. У дизайні Данила переважають поетичні прийоми, такі як метафори та порівняння, пошук простих та виразних елементів сценографії. Творчий метод Д. Лідера базувався на формулі «ідентифікація проблеми, ідентифікація конфлікту, форма, фактура, матеріал - створення багатогранної, неповної картини». [43, с. 55–56].

Ірина Карпінець створила найбільш лаконічний, продуманий і збережений пейзаж. Ці особливості особливо виражені і. Тобілевич (1964), с. Єршова «Кит хучуча» (1966), е. Шварца "Тінь" (1968), "Тінь", у "Гріху і покаянні". Котляревський (1969). Світло відігравало важливу роль у виставах художника, доповнюючи символічне та метафоричне вираження ідеї драматичного твору. [43, с. 54–55].

В оформленні сценічних постановок 80-х рр. XX ст. переважає пошук образно-метафоричних рішень та усталені ілюстративні принципи [2, с. 65].

«...Саме драматичні постановки 70–80-х рр. ХХ ст. лягли в основу сучасної сценографії, давши міцне підґрунтя й чітко сформулювавши основні постулати метафоричної сценографії... Усе більшої популярності набували інтер'єрні постановки» Всі ці чинники, характерні для доби перебудови, символізували появу невеликих театральних студій [2, с. 65].

Чудова творча спадщина великого львівського сценографа Євгена Лисіка, який з 1962 по 1991 рік створив 85 великих монументальних та видовищних екранних горизонтів для 85 балетних опер та драматичних вистав [38, с. 65–66], а також створив архітектурні пейзажі та костюми [31, с. 131].

Для картин Євгена Лисіка характерні ознаки сучасності та символізму, які, однак, не виходять за рамки «художнього закону», виробленого в епоху Відродження та бароко. Прикладами можуть служити монументальні замальовки штор до балету "Ромео і Джульєтта" (1968) та балету «Лебедине озеро». (1968 р.) [38, с. 61].

Поєднання академічного та народного живопису є. Створення нового національного стилю у творчості Лисіка [47, с. 21–24]. Прикладом цього є сценографія народної опери Євгена Станковича "Квітка папороті" (Київ, 1978) з елементами народних міфологічних образів. У сценографії «Лускунчика» ви можете побачити іконостас та різдвяну тему [42; 21, с. 64]. Твори Євгена Лисіка «милуються космічною глибиною, гармонією із всесвітом, загальним спокоєм та прихованою енергією» [37, с. 58] вплинув на багатьох людей і змусив їх дотримуватися християнських цінностей [21, с. 63].

Художня стилістика уцілілих ескізів фолькопери «Цвіт папороті» має фольклорно-міфологічний характер. Для опери-балету «Створення світу» А. Петрова (Мінськ, 1987 р.) Євген Лисик створив духовний образ Марії і Дитятка. Цей образ створений після чорнобильської трагедії, підносить тему материнства і жертвності [38, с. 81-82].

У виставах 1970-х та 80-х весь сценічний простір був підпорядкований чітко вираженим асоціативно-метафоричним модулям. Досконала пластична мова образотворчого мистецтва в поєднанні з музичним супроводом та

хореографічною пластикою створює цілісну картину вистави, яка емоційно впливає на глядача.

Пам'ятайте, що найкращі твори мистецтва в хореографічному мистецтві завжди поєднують традиції та інновації, тоді як у філософії творчості важливо взаємодіяти з такими факторами, як мораль, мистецтво, суспільство. Ці філософські порівняння необхідні для кращого розуміння та аналізу монументальних та живописних творів театрального-декоративного мистецтва 20 століття. З точки зору часу та можливостей для української сценографії.

Професор Жак Марітен (Жак Марітен (фр. Jacques Maritain; 18 листопада 1882, Париж, Франція – 28 квітня 1973, Тулуза, Франція) – французький філософ і теолог, засновник неотомізму.) – визначний французький філософ і теолог – у своїй праці «La Responsabilité del l'artiste» (Книга Жака Марітена «Відповідальність художника», що з'явилася англійською мовою в 1960 р і в наступному році перекладена друзями Марітена на французьку (Jacques Maritain. «La Responsabilité del l'artiste» Librairie Arthème Fayard, 1961), виросла з курсу лекцій, прочитаного ним в 1951 році в Принстонському університеті (США), де він на той час був професором філософії.

У ній Марітен енергійно повертає читача від використання сучасного європейського слова (мистецтво як окрема сфера виробництва окремих виробів від творчої особистості, мистецтво як частина «культури») до використання античних та середньовічних слів (мистецтво, технологія як здатність як здатність).)) (Відповідальність художника) В кінці першого розділу - Мистецтво та мораль пише:

"... Мистецтво і мораль створюють два автономні світи, кожен з яких є суверенним у своїй галузі, але нею не можна нехтувати. Оскільки людина присутня в обох світах одночасно ... і оскільки художник - це людина перед художником, автономний світ моралі, звичайно, вищий (і ширший), ніж автономний світ мистецтва ... [30, гл. 1, ч. 4; 30].

На початку другої глави – Мистецтво для Мистецтва вчений зазначає що «Девіз «Мистецтво для Мистецтва» просто-напросто ігнорує світ моралі,

цінності та права людського життя. «Мистецтво для Мистецтва» означає не Мистецтво для твору, що було б справедливою формулою. «Мистецтво для Мистецтва» означає деяку безглуздість....» [28, гл. 2, ч. 1; 30].

У третьому розділі твору - «Мистецтво для суспільства» - автор розглядає девіз на відміну від гасла «Мистецтво для мистецтва»: «Девіз, який формує його ставлення до духовної доброти, підпорядкування соціальному та політичному авторитету». "Доля - це мистецтво пропаганди з її моральними чи антиморальними, соціальними, політичними, філософськими, релігійними чи антирелігійними цілями". Художник, який виконує це гаряче бажання, негайно виявляє свій дар, покликання та справжню цінність. «[28] Ці критерії відповідності морально-етичним принципам слід застосовувати до вивчення образотворчого мистецтва.

Висновок до розділу 2

Таким чином, шлях, по якому розвивались і виникали нові засоби виразності хореографічного театру, вів до єдиної мети: розширити і поглибити образну сферу хореографії. Зі зміною виразних засобів танцю стали доступні найтонші психологічні відтінки, вміння проникати в глиб предмета, відображати різні сторони дійсності, в тому числі і теми сучасності, а також філософські ідеї.

Пейзаж, театральний костюм, макіяж, роль аксесуарів та предметів у балетній виставі, дизайн світла нерозривно пов'язані з хореографічним образом. Додана ретельно продумана сценографія сприяє більш глибокому опроміненню хореографічного зображення та збільшує вплив хореографічної дії на глядача. Новим словом у сценографії хореографічного твору було використання цифрових декорацій. Цей тип вистави відразу отримав високу оцінку режисерів, а також сценаристів та глядачів. Перш за все, час на пошук та складання бажаного набору значно скоротився. По-друге, стало можливим урізноманітнити такий реєстр та динамічно його змінювати. Поклик мистецтва та художника - служити доброті, правді та красі. Це багато в чому стосується

мистецтва сценографії, яке є невід'ємною частиною будь-якого хореографічного твору.

Примітно, що хореографічне зображення твору поєднує візуальне та музичне мистецтво із застосуванням цифрових технологій, надзвичайно сильно впливає на глядача та справляє незабутні враження, які іноді запам'ятовуються протягом усього життя. Хореографічний твір є синтезом творчості композитора, сценографа та хореографа, і його художній рівень прямо пропорційний його таланту.

ВИСНОВКИ

До межі XIX-XX століть в процесі історичного розвитку хореографічне мистецтво, а особливо, балетний театр, сформувало свої специфічні виразні засоби для створення художнього образу: різні танцювальні напрямки, які містять багаті лексичні фонди, всілякі просторові, танцювальні малюнки, ряд композиційних прийомів, характерних саме для балету, чіткі форми і структури, з якими міг працювати балетмейстер і за рахунок яких вибудовувався спектакль, певні канони у виконанні рухів. Все це, з одного боку, була нескінченно різноманітна і багатюща спадщина, але, з іншого боку, багато художніх засобів балету, а також форми і структурні конструкції балетного спектаклю вимагали подальшого розвитку та оновлення. І XX століття виявилось багато в чому революційним в цьому плані. З усього наведеного в даному дослідженні можемо зробити наступні висновки:

1. У будь-якому виді мистецтва, ми маємо справу з його художньо-образною природою. Природно, що в різних областях мистецтва існує своя унікальна специфіка художніх образів, їх втілення і сприйняття. Образність – специфічна відмінність мистецтва від нехудожніх форм відображення життя. Це одна з основних ознак художнього твору. Художність полягає в натхненні і осмисленні безпосередніх вражень життя, в передачі внутрішнього сенсу явищ дійсності при відтворенні їх чуттєвої форми. На відміну від інших типів образів, образ художній, відображаючи ті чи інші явища дійсності, одночасно несе в собі цілісно-духовний зміст, в якому органічно злиті емоційне та інтелектуальне ставлення художника до світу. Поняття образ позначає емоційну наповненість мистецтва, його виразність, не залежну від того, зображується що-небудь, як в пресі (документалістиці), або не зображується, як в симфонії. Специфіка художнього образу полягає в його емоційності, яка забезпечується можливістю одночасного сприйняття людиною сутності на кількох мовних рівнях.

2. Проаналізувавши зміни, що відбулися в балетному театрі за минуле століття, необхідно відзначити дуже складні і багатогранні причини цих змін, вплив різних факторів та умов, численні експерименти і революційні відкриття в самих різних сферах мистецтва і за їх межами. Картина світу, яка різко змінювалася викликала зміну естетичних ідеалів і канонів, і одночасно нові художні засоби і прийоми, що з'явилися під впливом зовнішніх змін, вимагали все більшого поновлення танцювальної мови, структури і композиції балетного спектаклю. Канони все менше вважалися чимось обов'язковим і непорушним, починаючи з ХХ століття, художник в будь-якому виді мистецтва сам визначав критерії та принципи, за якими він створював свої твори, і пропонував саме з цієї позиції оцінювати свої творіння. Це стало нормою і для балету, перевернувши багато сформованих століттями форми, традиції і еталони.

Зовсім нове значення в балетному театрі отримали музика, сценографія та лібрето. Балетмейстери стали звертатися до музики кращих композиторів, причому не обов'язково написаної для балету. Найбільші перетворення сталися в естетиці, виборі тем і лексики для постановок.

3. Доведено, що великого значення набуло сценічне освітлення, яке бере на себе функції сценографії. Не менше значення придбав і костюм виконавців, що включається в синтетичний образ постановки, або максимально абстрактно, зливається з тілом танцівника, а часом виконує роль символу відсутності костюму. Таким чином, візуалізація думки в сучасній хореографії не має підпорядкування конкретній формі руху. Тіло існує в даному випадку завдяки внутрішньому духовному стану, заданого в тому чи іншому хореографічному творі. Різноманітні поєднання геометричних ліній руху і об'ємних фігур створюють неоднозначний образ, який вимагає глибокого усвідомлення з боку глядача.

4. Короткий зміст творчих робіт українських сценографів, що працювали у 20 столітті. Можна говорити про їх бажання розвивати індивідуальний стиль - як втілення художнього та сценічного дизайну. Збережені донині монументальні та мальовничі театральні пейзажі з творчою

спадщиною в кілометрі допоможуть виробити власний стиль для сучасного стилю та майбутніх сценографів у розробці хореографічних вистав, гармонійному використанні художньо-художніх технік та світлових ефектів.

5. Сценографія як художній початок балетних вистав виступає не лише декоративною складовою, а й хореографічною постановкою. Ми наголошуємо, що ми повинні говорити про пластичну мову образотворчого мистецтва, існування його елементів у танці. Перед артистом театру стоїть завдання не лише створити інформативну візуальну серію, а й еквівалент динамічно забарвленої пластики сучасної музики. Тут артист стає одним з головних інтерпретаторів балетного змісту і створює сценографічний образ, який існує не тільки в просторі, а й у часі. Він змінюється залежно від розвитку сюжету і символізує рух драми, долю героїв, вирішення конфлікту. Було відзначено, що бурхливий розвиток технологій та нових технологій, а також поява нових матеріалів з незвичними властивостями також сприяли розвитку балетного театру та змінили його вигляд. Хореографічний образ твору поєднує просторове (візуальне) та часове (музичне) мистецтво із застосуванням новітніх (цифрових) технологій, надзвичайно сильно впливає на глядача та створює незабутні враження, які іноді запам'ятовуються протягом усього життя. Хореографічний твір є синтезом творчості композитора, сценографа та хореографа, і його художній рівень прямо пропорційний його таланту. Досконала пластична мова образотворчого мистецтва в поєднанні з музичним супроводом та хореографічною пластикою створює цілісну картину вистави, яка емоційно впливає на глядача. У хореографічному мистецтві найкращі твори мистецтва завжди поєднують традиції та інновації, тоді як у філософії творчості важлива взаємодія таких факторів, як мораль, мистецтво та суспільство. Ці філософські порівняння необхідні для кращого розуміння та аналізу монументальних та живописних творів театрального-декоративного мистецтва 20 століття. З точки зору часу та можливостей для української сценографії.

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів проблеми впливу візуальних форм мистецтва на створення хореографічного твору й засвідчує

необхідність її подальшого розроблення за такими перспективними напрямками, як вивчення вітчизняної художньої та музичної спадщини та її вплив на хореографічне мистецтво

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Алфьорова З.І. Візуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис... д-ра мистецтвознавства : спец. 26.00.01. Х. : Харк. держ. акад. культури., 2008. 40 с.
2. Антонова О.А. Техника и технология современной сцены. Минск, 2007. 112 с.
3. Астафьева, Т.В. Компьютерные и медийные технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса. Харьков, 2011. № 3(20). С.128-133.
4. Астафьева Т.В. Технология виртуальных миров в театре. *Информатика для устойчивого развития*, 2009. С. 152-157.
5. Бате Ш. Изящные искусства, сведенные к единому принципу. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков*, 1971. С 87.
6. Бежар М. Послание к Международному дню танца. *Балет*, 1997, № 89. С. 2.
7. Бернадська Д. П. Синтез мистецтв у хореографії як формотворчий художній процес. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 2003. С. 22–29.
8. Бернадська Д.П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01. К. : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2005. 20 с.
9. Бігус О. О. *Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону* : монографія. Київ, 2015. 182 с.
10. Білаш П. М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х років ХХ століття: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01. К. : Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, 2004. 18 с.
11. Ванслов В. В мире балета. Минск, 2010. С. 9.

12. Василенко К.Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю: автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: спец. 17.00.01. К. : Київ. держ. ун-т культури і мистецтв, 1998. 52 с.
13. Васильева А. А. Ритм в сценографии русских балетных спектаклей XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09. Киев, 2003. 273 с.
14. Вериківська І. Становлення української радянської сценографії. К.: Наукова думка, 1981. 206 с. С. 111–116.
15. Веселовська Г. Модерний та авангардний театр в Україні першої третини XX століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття*. К.: Інтертехнологія, 2006. С. 159–220.
16. Гегель Г.В. Лекции по эстетике. Берлин, 1999. 216 с.
17. Голдрич О. С. Хореографія. Основи хореографічного мистецтва. Основи композиції танцю. Львів. : Сполом, 2006. 172 с.
18. Гуменюк Т.К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз: автореф. дис... д-ра філол. наук: спец. 09.00.08. К. : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2002. 38 с.
19. Данилов К. К. Рухи в сучасному танці. К. : Либідь, 2001. 113 с.
20. Дубник И. О. Специфика художественной образности в хореографическом искусстве: дис. ...канд.филос.наук. Минск, 1984. 191 с.
21. Лисик Є. Бібліографічний покажчик у театральному часі, просторі, сценографії, архітектурі. Львів: Срібне слово, 2015. 68 с.
22. Забрєдовський С. Методика роботи з хореографічним колективом. Київ : НАКККиМ, 2011. 188 с.
23. Єременко М. стаття
24. Єременко М. стаття
25. Карп П. О балете. Минск, 1980. 186 с.
26. Кіндер К. Р. Танець як знаково-символічний комплекс. *Вісник КНУКиМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 2002. Вип. 7. С. 49–55.
27. Колосок О. П. Пошуки образного рішення хореографічної композиції. К. : НАУ, 1997. 18 с.

28. Красовская В.М. Современные выразительные средства в балете. *Музыкальный театр и современность*, 1962. С. 36–42.
29. Кулка И. Психология искусства. Х.: Гуманитарный Центр, 2014. 560 с.
30. Лессинг Г. Лакоон, или О границах живописи и поэзии. Минск, 1957. 143 с.
31. Лопухов Ф. В. В глубь хореографии. Киев, 2003. 180 с.
32. Маритен Ж. Ответственность художника. *Самосознание европейской культуры XX в*, 1991. С. 191–194.
33. Назар Н. Споглядати улюбленого. Львів, 2016. 320 с.
34. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце. Мюнхен, 1985. 218 с.
35. Оверчук М. Повір – і побачиш (ескіз до портрета сценографа Мирона Кипріяна). *Просценіум*, 2005. № 3. С. 14–19.
36. Павлюк Т.С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини XX ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01. К. : Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв, 2005. 20 с.
37. Плахотнюк О.А. Стилi та напрямки сучасного хореографiчного мистецтва. Львів : ЦТДЮГ, 2009. 80 с.
38. Погребняк М.М. Танець «модерн» у художній культурі XX ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01. К. : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2009. 19 с.
39. Проскуряков В. *Архітектура українського театру. Простір і дія* : монографія. Львів, 2004. 523 с.
40. Проскуряков В. *Творчість Є. М. Лисика в часі, просторі, сценографії та архітектурі* : монографія Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2016. 136 с.
41. Рева Я.Г. Структура уроку класичного танцю та його основні поняття : метод. реком. Полтава : ПДПУ, 2008. 65 с.

42. Ростовська Ю. О. До проблеми впровадження інноваційних технологій у фахову підготовку майбутніх учителів хореографії. *Проблеми мистецької освіти*, 2008. С. 160–165.
43. Сидоренко В. Д. Культурологічні аспекти художньо-стильової еволюції візуального мистецтва України XX – початку XXI ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознавства. : спец. 17.00.01. Х. : Харк. держ. акад. культури, 2004. 20 с.
44. Титаренко М. Євген Лисик: нестерпна легкість (не?) буття. 85-літтю дня народження геніального львівського сценографа присвячується. URL: <https://zbruc.eu/node/42420>.
45. Триколенко С.Т. Українська сценографія кінця XX – початку XXI ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції : дис. ... канд. мист. : 26.00.01. К., 2016. 211 с.
46. Туркевич В. Д. Хореографічне мистецтво України у персоналіях: хореографи, артисти балету, композитори, диригенти, лібретисти, критики, художники. Київ, 1999. 223 с.
47. Философский энциклопедический словарь. Минск, 1983. 834 с.
48. Фокин М. М. Против течения: воспоминания балетмейстера, сценарии и замыслы балетов, статьи, интервью, письма. Ленинград : Искусство, 1981. 510 с.
49. Челомбитько Г. Новые спектакли. Опера-балет «Вий» В. Губаренко в Одесском театре оперы и балета. *Балет*, 2015. № 1. С. 21–24.
50. Чепалов О. І. Жанрово-стильова модифікація вистав західноєвропейського хореографічного театру XX ст. : автореф. дис... д-ра мистецтвознавства : спец. 26.00.01. Х. : Харк. держ. акад. культури, 2008. 32 с.
51. Чепалов О. І. Когнітивні аспекти хореографічної лексики. *Культура України Мистецтвознавство. Філософія*. Х.: Харк. держ. академія культури, 2004. С. 109–126.
52. Чепалов О. І. *Хореографічний театр Західної Європи XX ст.*: монографія. Х. : Харківська держ. академія культури, 2007. 344 с.

53. Чуприна П.Я. Творча діяльність Національного академічного театру опери та балету України ім. Т.Г. Шевченка в контексті розвитку української художньої культури (1991–2001 рр.) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01. К. : Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв, 2005. 20 с.

54. Шабаліна О.М. Модерний танець жінок-балетмейстерів Заходу ХХ ст. : культурологічний аспект : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01. Х. : Харк. держ. акад. культури, 2010. –18 с.

55. Шариков Д. І. Стилiстичний розвиток балетного мистецтва: ренесанс, бароко, класицизм. *Вiсник НАКККиМ*, 2012. С. 113–117.

56. Шариков Д.І. Техніки хореографії сьогодення. *Світ соціальних комунікацій*, 2012. С. 121– 124.

57. Шариков Д.І. Імпресіонізм та імпровізація у сучасній хореографії. *Вiсник НАКККиМ*, 2012. С. 141–144.

58. Шариков Д.І. Розвиток балетного стилю в сучасній хореографії від неокласики до постмодерну. *Актуальні проблеми історії, теорії, та практики художньої культури*, 2011. С. 255–263.

59. Шариков Д.І. Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ століття: дис... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01. К. : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2008. 190 с.

60. Шариков Д. І. *Теорія, історія та практика сучасної хореографії*: монографія. К.: КиМУ, 2010. 210 с.

61. Яковець Р. На шляху до майстерності. Київ: Мистецтво, 1968. 156 с.

62. Эльяш Н. И. Образы танца. М.: Знание, 1970. 239 с.

63. Humphrey D. *The Art of Making Dances*. N.Y.: Grove Press, 1992, p. 189.

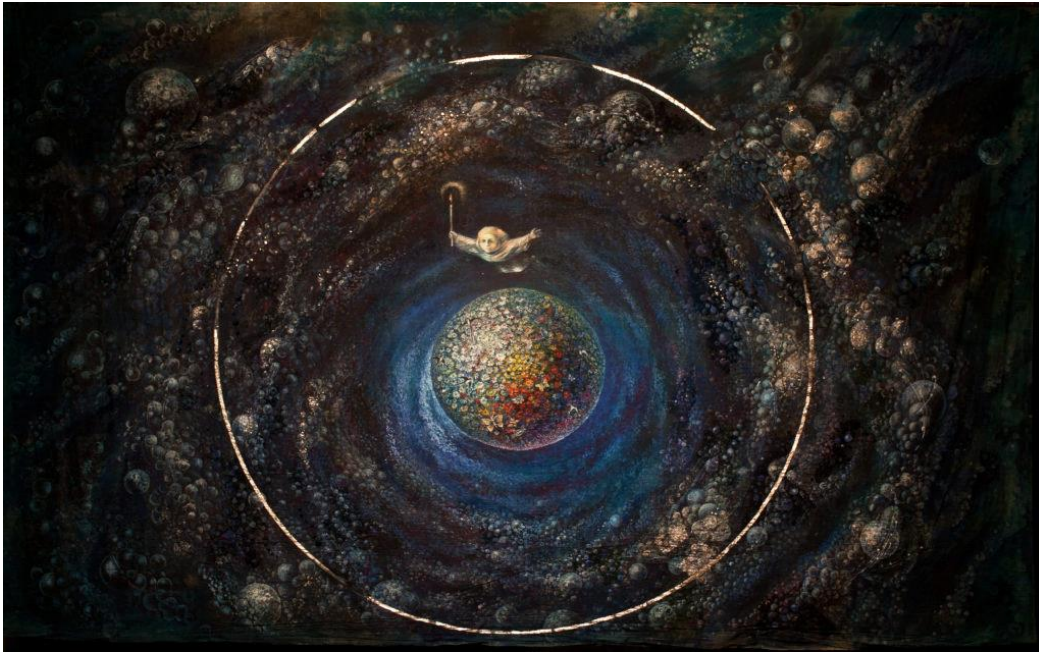
64. La Meri. *Dance composition The basic elements*. Massachusetts, The Earle Printing and Binding Co, 1965. 174 s.

ДОДАТКИ

Додаток А

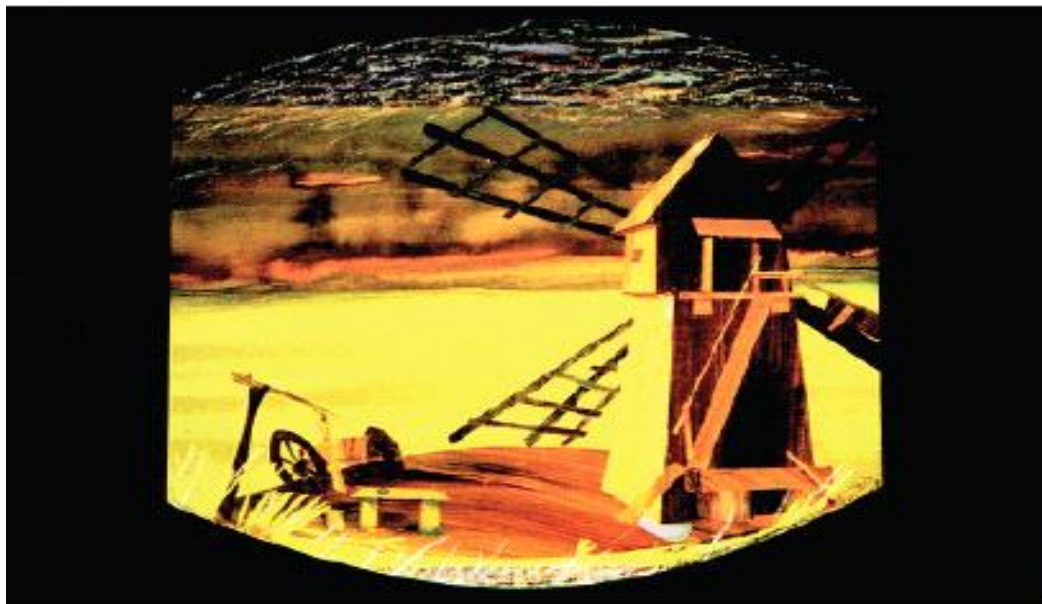
Сценографія Є. Лисика для опери-балету «Створення світу» А. Петрова
(Мінськ, 1987 р.)





Додаток Б

Ескіз до вистави М. Зарудного «Тил», 1977 р



Ескіз до вистави М. Зарудного «Тил», 1977 р.

Додаток В

Мюзикл «Барон Мюнхгаузен» (Режисер: Костянтин Томільченко, композитор-Роман Суржа)

