

Міністерство освіти і науки України  
Рівненський державний гуманітарний університет  
Художньо-педагогічний факультет  
Кафедра хореографії

**Маркевич Л. А.**

# МИСТЕЦТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА

*Навчально-методичний посібник  
для студентів спеціальності 024 Хореографія  
освітнього ступеня «Бакалавр»*

Рівне – 2019

УДК 792.82.071.2(07)

М 26

Рекомендовано до друку вченою радою  
Рівненського державного гуманітарного університету  
(протокол №1 від 31 січня 2019 р.)

**Укладач:**

**Маркевич Л.А.** – викладач кафедри хореографії Рівненського державного гуманітарного університету

**Рецензенти:**

**Шеретюк Р.М.** – доктор історичних наук, професор кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету;

**Богатирьов В.О.** – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри театральної режисури Рівненського державного гуманітарного університету;

**Плахотнюк О.А.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури та хореографії Львівського Національного університету ім. І. Франка;

**Пуйова В.В.** – доцент кафедри хореографії Рівненського державного гуманітарного університету.

**Маркевич Л.А.**

**Мистецтво балетмейстера** : навч.-метод. посіб. для студентів спеціальності 024 Хореографія освітнього ступеня «Бакалавр» / Л. А. Маркевич; Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. – Рівне : О. Зень, 2019. – 164 с.

**ISBN 978-617-601-270-2**

У навчально-методичному посібнику викладено основні поняття і терміни дисципліни «Мистецтво балетмейстера», охарактеризовано специфіку хореографічної форми «сюжетний танець» та методологію роботи балетмейстера при її створенні. Проаналізовані виразні засоби хореографічної форми, які слугують матеріалом у постановці сюжетного танцю. Стисло подано окремі історичні аспекти історії хореографічного мистецтва, режисури. Наведено приклади тем музичного супроводу, які використовують на практичних уроках. Подано загальні вимоги до системи оцінювання роботи студентів на уроках упродовж навчання. Навчальний посібник має на меті допомогти студентам у вивченні окремих тем навчальної дисципліни «Мистецтво балетмейстера».

Затверджено на засіданні кафедри хореографії РДГУ,  
протокол №1 від 16 січня 2019 р.

**УДК 792.82.071.2 (07)**

**ISBN 978-617-601-270-2**

© Л.А. Маркевич, 2019



# ЗМІСТ

Передмова .....	4
1. Опис предмета навчального курсу .....	7
2. Тематичний план дисципліни .....	8
3. Форми контролю, методи та засоби діагностики успішності .....	9
4. Модуль 1	
4.1. <i>Лекції до модуля 1</i> .....	11
4.2. <i>Теми та завдання практичних і лабораторних занять до модуля 1</i> ..	30
4.3. <i>Завдання для індивідуальної навчально-творчої роботи до модуля 1</i> ..	32
4.4. <i>Теоретичний матеріал для самостійної роботи до модуля 1</i> .....	32
4.5. <i>Практичні завдання для самостійної роботи до модуля 1</i> .....	41
5. Модуль 2	
5.1. <i>Лекції до модуля 2</i> .....	42
5.2. <i>Теми та завдання практичних і лабораторних занять до модуля 2</i> ....	57
5.3. <i>Завдання для індивідуальної навчально-творчої роботи до модуля 2</i> ..	58
5.4. <i>Теоретичний матеріал для самостійної роботи до модуля 2</i> .....	59
5.5. <i>Практичні завдання для самостійної роботи до модуля 2</i> .....	80
6. Модуль 3	
6.1. <i>Лекції до модуля 3</i> .....	81
6.2. <i>Теми та завдання практичних і лабораторних занять до модуля 3</i> ....	95
6.3. <i>Завдання для індивідуальної навчально-творчої роботи до модуля 3</i> ..	97
6.4. <i>Теоретичний матеріал для самостійної роботи до модуля 3</i> .....	98
6.5. <i>Практичні завдання для самостійної роботи до модуля 3</i> .....	102
7. Музичний супровід до практичних занять .....	103
8. Тестові завдання .....	135
9. Словник термінів .....	138
10. Джерельні приписи .....	143

## ПЕРЕДМОВА

Глядач, аплодуючи танцівникам по завершенню номера, засвідчує їм свою симпатію: виконавській майстерності, розумінню ідеї, яку балетмейстер втілює у роботі, змістовно підібраним костюмам, музичному оформленню. Однак, навряд чи хтось із глядачів виокремлює будь-яку складову із вище перелічених. Для глядача це дійство дарує естетичну насолоду і сприймається як єдине ціле. Розглядаючи поняття «танець» із професійної точки зору, маємо проаналізувати ті складові, які забезпечують цілісність хореографічної форми. «Відмінна риса найкращих постановок – це органічна творча єдність великої ідеї з яскравою формою» [9, с. 3-4]. Погоджуючись із висловом Р. Захарова про єдність ідеї та форми, зазначимо, що професійність балетмейстера базується в першу чергу на розумінні поняття «хореографічна форма», знанні її варіативності та специфіці драматургії.

У посібнику «Мистецтво балетмейстера» мова йде про хореографію і її специфіку як виду мистецтва, закони композиції та її складові, драматургію як основу будь-якого хореографічного твору, термінологію відомих балетмейстерів, способи і методи створення хореографічного твору, творчі методології балетмейстера у роботі, варіативність хореографічних форм, «сюжетний танець» як зразок побудови хореографічної форми, а також художні принципи оцінювання роботи студентів.

Так, Р. Захаров, зазначав, що «танець – це вираження думок і почуттів засобами умовних рухів (па) жестів і постав (поз) під музичний супровід». Тому вважаємо за доцільне зазначити, що вагому роль в системі підготовки майбутніх балетмейстерів відіграє так зване «образне мислення» [9, с. 10]. Це – природна здатність людини фантазувати, відчувати, відтворювати та розуміти характер походження руху, жеста, постави (поз), які притаманні людям різних темпераментів, наявність візуальної пам'яті, відчуття ритму. Р. Захаров називає здібність балетмейстера «мислити хореографічними образами» як таку, що розмежовує функціональні обов'язки балетмейстера і режисера драми чи опери. «Поширена помилкова думка, ніби балетмейстер може складати балети сидячи і письмово або усно указувати па, фігури, малюнки, дії, вираження емоцій і жести. Немає більш стомлюючої у фізичному і розумовому відношенні професії, ніж професія балетмейстера: він повинен і ставити, і складати па, і показувати їх» [8, с. 12]. Вище зазначені якості закладені в людині природою і розвиваються засобами навчання та тренування.

За сукупністю пластично-хореографічних елементів, засобів і прийомів, що використовуються як матеріал для відтворення образно-тематичного емоційного змісту в хореографічній формі, за способом розкриття змісту, за визначеністю танцювальної структури, в рамках якої здійснюється розвиток

танцювальних тем, виділяють наступні види: «хоровод», «безсюжетний танець», «сюжетний танець», «мініатюра» (монолог, варіація, дует, діалог, сюжетна мініатюра до 6 чоловік, безсюжетна мініатюра до 6 чоловік, мініатюра – плакат, велика мініатюра), «сюїта», «дивертисмент», «балетна форма». Зміст навчального предмета «Мистецтво балетмейстера» в обсязі програми другого курсу у вищих навчальних закладах культури і мистецтва за спеціальністю «Хореографія» передбачає вивчення хореографічної форми «сюжетний танець». Спираючись на теоретичний матеріал та аспекти практичної діяльності видатних балетмейстерів, спробуємо систематизувати процес створення хореографічної форми «сюжетний танець».

«Мистецтво балетмейстера» – профільна дисципліна в підготовці балетмейстерів. Головна мета вивчення дисципліни – засвоїти термінологію професійних балетмейстерів та навчитися оперувати нею, а також опанувати прийоми і методи створення хореографічного твору.

Під час вивчення дисципліни «Мистецтво балетмейстера» знання, які студенти отримали на заняттях із профільних дисциплін, складаються в цілісну систему знань, поглядів і професійних навичок, що дають можливість оволодіти сучасною методикою створення хореографічного твору.

У відповідності до робочої програми дисципліна складається із лекційних, практичних та лабораторних годин. У лекційному курсі розкрито зміст основних понять і термінів предмета «Мистецтво балетмейстера», описано принципи і прийоми створення як окремих рухів, так і хореографічного номера в цілому.

Практичні заняття потрібні для закріплення теоретичних знань на практиці. За завданням педагога студенти повинні навчитися створювати елементи хореографічного твору, використовуючи варіанти рухів, малюнків, характерів, а також об'єднувати їх у завершені композиції.

Під час лабораторних та індивідуальних занять студенти займаються творчою роботою. Обирають музичний матеріал і створюють завершені композиції, спираючись на вивчене. Тематика самостійної роботи передбачає аналіз художньо-творчого втілення задумів провідних балетмейстерів (танців, етюдів), що зафіксовані в літературі, та опрацювання літератури за напрямками «історія хореографічного мистецтва», «режисура».

Основними завданнями курсу «Мистецтво балетмейстера» є:

1. Створення умов для активізації інтелектуальної діяльності студента-хореографа, які обумовлюють його творчі можливості, мотивацію і продуктивність хореографічної творчості.

2. Створення умов для розвитку балетмейстерських здібностей, за допомогою яких втілюється принцип цілісності хореографічного твору (єдність

виразних засобів, стилю, жанру, підпорядкованість елементів композиції задуму).

3. Формування специфічних знань, умінь, навичок, основ творчого розвитку.

У посібнику подано нотний матеріал, який буде зручно використовувати на практичних заняттях. Музичний супровід – це невід’ємна частина уроку, який забезпечує кваліфікований концертмейстер.

Сподіваємося, що цей посібник допоможе студентам навчитися працювати з підготовленими виконавцями і з початківцями. З цією книгою вони швидко оволодіють професійною термінологією, водночас вона сприятиме розвитку образного мислення та візуального бачення.

Студенти повинні засвоїти основні прийоми роботи з хореографічною лексикою, закони розташування малюнків стосовно сценічного майданчика та глядача, правила композиційної побудови окремо взятої хореографічної форми та правила розробки початкового задуму в конкретний композиційний план, види балетмейстерських прийомів та принципи їх використання.

Студенти повинні вміти створювати розширені танцювальні етюди на основі вивченого матеріалу та завершену хореографічну форму «сюжетного танцю».

Навчально-методичний посібник укладений на основі досвіду відомих балетмейстерів та особистого досвіду автора. Адресовано професійним хореографам, аматорам та шанувальникам танцювального мистецтва.

## 1. ОПИС ПРЕДМЕТА НАВЧАЛЬНОГО КУРСУ

Курс: «Мистецтво балетмейстера»	Напря́м, спе́ціальність, осві́тньо-квалі́фікаційний ріве́нь	Характеристика навчального курсу
<p>Кількість кредитів відповідних ECTS: 4</p> <p>Змістових модулів: 3</p> <p>Загальна кількість годин: 120</p> <p>Аудиторних годин: 38</p> <p>Тижневих годин: 3</p>	<p>Шифр і назва напрямку: 024 «Хореографія»</p> <p>Освітньо-кваліфікаційний ступінь: бакалавр</p>	<p>Обов'язковий</p> <p>Рік підготовки: 2</p> <p>Семестр: 3-4</p> <p>Лекцій: 4 години</p> <p>Практичних: 24 годин</p> <p>Лабораторних: 10 годин</p> <p>СРС:</p> <p>Індивідуальна робота: 10 годин</p> <p>Самостійна робота студентів: 72 години</p> <p>Вид контролю: іспити – 3, 4</p>

## 2. ТЕМАТИЧНИЙ ПЛАН ДИСЦИПЛІНИ

№ з/п	Теми занять	Кількість годин					
		Всього	Лекц.	Практ.	Лабор.	Інд.	С/р
<b>Змістовий модуль 1</b>							
1.	Композиційна побудова сюжетного танцю		2				5
2.	Специфіка підходу до створення сюжетного танцю: використання жестів в хореографічному тексті, використання зображальних та виражальних постав (поз)						5
3.	Прийоми роботи з хореографічною лексикою. Значення міміки, жесту і пози			2	1	1	5
4.	Художній образ в сюжетному танці			2	1	1	5
5.	Композиційний план хореографічного твору		2	2	1	1	5
6.	Поняття «сюжет», «фабула». Побудова хореографічної форми згідно із темою			2	1	1	5
7.	Розбір танцю за записом			2		1	5
8.	<b>Всього:</b>	58	4	10	4	5	35
<b>Змістовий модуль 2</b>							
9.	Використання балетмейстерських прийомів при побудові хореографічної форми			2		1	5
10.	Композиційна побудова сюжетного номера: «конфлікт», «ситуація»			2		1	5
11.	Пантоміма: використання жесту при побудові лейтмотива				1		5
12.	Пластичний мотив як похідна лейтмотива, поняття «метафора»			2	1	1	5
13.	<b>Всього:</b>	31		6	2	3	20
<b>Змістовий модуль 3</b>							
14.	Тренувальні етюди						5
15.	Постановка композиційно завершених номерів із використанням балетмейстерських прийомів			8	4	2	12
16.	<b>Всього:</b>	31		8	4	2	17
17.	<b>РАЗОМ</b>	<b>120</b>	<b>4</b>	<b>24</b>	<b>10</b>	<b>10</b>	<b>72</b>

### **3. ФОРМИ КОНТРОЛЮ, МЕТОДИ ТА ЗАСОБИ ДІАГНОСТИКИ УСПІШНОСТІ**

#### **Методи навчання**

При викладанні навчальної дисципліни «Мистецтво балетмейстера» використовуються такі методи навчання: лекційні, практичні, лабораторні, індивідуальні заняття та аналіз літератури і відеоряду зразків робіт провідних балетмейстерів.

#### **Методи оцінювання**

Для визначення рівня засвоєння студентами навчального матеріалу використовуються такі методи оцінювання знань:

1. Оцінка за практичні заняття після вивчення кожного змістового модуля.
2. Оцінка за самостійну роботу.
3. Підсумкова форма оцінювання (залік, іспит).

#### **Розподіл балів, які присвоюються студентам**

<b>Змістовий модуль 1</b>	<b>Змістовий модуль 2</b>	<b>Змістовий модуль 3</b>	<b>Залік, іспит</b>	<b>Загальна кількість балів</b>
<b>20</b>	<b>20</b>	<b>20</b>	<b>40</b>	<b>100</b>

#### **Шкала оцінювання в КМСОНП та ESTS**

- 90 – 100 балів – «зараховано», «відмінно» (A)  
82 – 89 балів – «зараховано», «добре» (B)  
75 – 81 балів – «зараховано», «добре» (C)  
67 – 74 балів – «зараховано», «задовільно» (D)  
60 – 66 балів – «зараховано», «задовільно» (E)  
35 – 59 балів – «не зараховано», «не задовільно» з можливістю повторного складання (FX)  
0 – 34 балів – «не зараховано», «не задовільно» з обов'язковим повторним курсом (F)

#### **Методичне забезпечення**

Методичне забезпечення навчальної дисципліни «Мистецтво балетмейстера» включає:

1. Навчальну програму.
2. Робочу програму.
3. Методичні рекомендації до самостійної роботи.

4. Опорні конспекти лекцій.
5. Рекомендовану навчально-методичну літературу.
6. Відеоряд зразків робіт відомих балетмейстерів.

### **Екзаменаційні питання з дисципліни «Мистецтво балетмейстера»**

1. Розкрити зміст понять «композиція твору», «архітектоніка».
2. Розкрити суть розмежування понять «сюжет» і «фабула».
3. Назвати основні закони композиції .
4. Назвати розділи композиційного плану хореографічного твору.
5. Дати визначення і охарактеризувати сутність композиційного плану хореографічного твору.
6. Охарактеризувати поняття «форма» та «зміст» у художніх творах.
7. Розкрити зміст поняття «жанр».
8. Охарактеризувати риси сценічного танцю.
9. Охарактеризувати етапи роботи над створенням хореографічного твору.
10. Назвати складові хореографічного тексту.
11. Охарактеризувати особливості сюжетних і безсюжетних танців.
12. Охарактеризувати значення міміки та жеста в хореографічному тексті героя сюжетного танцю.
13. Розкрити зміст поняття «метафора».
14. Назвати види жестів за класифікацією та визначенням А. Кривохижі.
15. Охарактеризувати взаємозв'язок музики і художнього образу.
16. Розкрити зміст поняття «симфонізм».
17. Навести приклади танцювального симфонізму в роботах видатних балетмейстерів.
18. Розкрити суть поняття «симфонізм».
19. Охарактеризувати закономірності симфонізму.
20. Розкрити основні аспекти поняття «поліфонія».
21. Розкрити основні аспекти поняття «гомофонія».
22. Назвати прийоми поліфонічного розвитку лексики.
23. Розкрити зміст поняття «режисерське мистецтво».
24. Розкрити зміст поняття «властивість руху».
25. Назвати види хореографічних режисур.
26. Перерахувати термінологію режисури танцю.
27. Охарактеризувати поняття «контрапункт» у хореографічному розумінні.
28. Перерахувати види контрапункту.
29. Розкрити зміст поняття «художній конфлікт».
30. Назвати основні закони композиції.



## 4. МОДУЛЬ 1

### 4.1. ЛЕКЦІЇ ДО МОДУЛЯ 1

#### Лекція 1. Специфіка композиційної побудови сюжетного танцю

##### План

1. Що таке сценічний танець, хореографічна форма, і хто їх створює?
2. Зміст понять «композиція твору», «архітектоніка».
3. Специфіка підходу до створення сюжетного танцю. Поняття «сюжет», «фабула».
4. Композиційний план хореографічного твору.

##### 1. Сценічний танець

*Сценічний танець* – один із основних видів танцю, «призначений для глядачів і передбачає створення хореографічного образу на сцені. У сценічному танці максимально розвиваються образні можливості і виконання його на сцені стає визначальною ознакою» [1, с. 495]. Він виник у процесі професіоналізації народного танцювального мистецтва, яке ставало видовищем, його виконували для публіки на сцені, звідси і назва танцю – «сценічний». Мистецтвознавець В. Ванслов підкреслює, що, розвиваючись упродовж століть, сценічний танець спирався на народний і побутовий танці, втілюючи їх у сценічні образи і одночасно вбираючи елементи інших пластичних і танцювальних систем (бальних танців, драматичного мистецтва, пантоміми, вільної пластики), збагачував сценічну танцювальну мову, розширював палітру його виразних засобів [16, с. 5].

*Сценічний танець* втілюється в різних видах, формах і жанрах на основі наступних положень:

- дотримання законів композиції;
- закінченість і визначеність форми;
- поєднання музичної та хореографічної драматургії;
- створення виразного сценічного тексту за певними принципами;
- костюм як доповнення балетмейстерського рішення;
- для кожної форми танцю існують певні часові рамки;
- якість виконання хореографічного твору.

*Сценічний образ* створюється засобами хореографічного мистецтва [16, с. 7].

У процесі еволюції танець набув чітку структуру побудови у численній варіативній кількості. За сукупністю пластично-хореографічних елементів, засобів і прийомів, що використовуються як матеріал для відтворення образно-тематичного емоційного змісту в танці, за способом розкриття змісту, за визначеністю танцювальної структури, в рамках якої здійснюється розвиток

танцювальних тем, сформувалися види хореографічних форм. *Форма* – це спосіб розкриття змісту.

*Хореографічні форми* – це «замкнуті стійкі танцювальні структури, в рамках яких здійснюється розвиток танцювальних тем» [13, с. 62-63]. Дослідник В. Карпенко поняття «форма» трактує так: «...це спосіб (метод) викладу хореографічного матеріалу, і як він буде розкритий, – таку форму цей матеріал, як хореографічний твір і складе. Слід завжди пам'ятати, що всі види танцювального мистецтва мають свої форми, свої особливості побудови композиції танцю» [30]. Різні види танців, окрім загальноприйнятих форм, мають у своєму розпорядженні свої специфічні форми, іноді з національним забарвленням.

Перерахуємо основні хореографічні форми: *хоровод, безсюжетний танець, сюжетний танець, мініатюра* (монолог, варіація, дует, діалог, сюжетна мініатюра до 6 чоловік, безсюжетна мініатюра до 6 чоловік, мініатюра-плакат, велика мініатюра), *сюїта, дивертисмент, балетна форма* [16, 18].

*Хоровод* – давній, народний, круговий, масовий, обрядовий танець, який містить в собі елементи драматичної дії. Поширений в основному у слов'ян, але зустрічається (під різними назвами) і в інших народів, згодом перейшов до канонізованої форми народного танцю. Хороводи, як правило, супроводжувалися піснями, водилися «під язик», за змістом пісень та поділялися на трудові, сімейно-побутові та величальні. Їх композиція, малюнок, рухи і зміст часто визначалися місцем і часом дії. Танцювальні переплетення могли бути запозичені з візерунків рукодільниць, живописців, тощо. Водилися хороводи ватажками-хороводниками (хороводницями), які знали багато композицій і володіли талантом імпровізації. Побутували ігри-хороводи, вони відрізнялися драматизмом і правилами гри [16, с. 41].

*Сюжетний танець* – це замкнута стійка танцювальна структура, в рамках якої здійснюється чіткий розвиток тематики і хронологічної послідовності подій [13, с. 62-63]. У гранично-загальному вигляді під поняттям «сюжет» розуміється свого роду базова схема твору, до якої входить послідовність дій і сукупність існуючих взаємин головних героїв та персонажів. Основною передумовою розгортання сюжету є час як історичний період дії, так і час в ході твору.

*Безсюжетний танець* – це замкнута стійка танцювальна структура, в рамках якої здійснюється розкриття зазначеної теми та ідеї без виділення головних героїв. Лейтмотив задається один на всіх виконавців або на групу, якщо груп налічується декілька. Розвиток відбувається за рахунок прискорення темпо-ритмічної зміни в музиці, ускладнення і прискорення виконання

хореографічного тексту, використання балетмейстерських прийомів, частіше переміщення виконавців по малюнках.

*Головна відмінність сюжетного танцю від безсюжетного* - це наявність подієвого ряду, який символізує вчинки та душевні стани головних дійових осіб. Сюжет – це внутрішній смисловий розвиток, багатопланове з'єднання образів у танці. У безсюжетному танці драматургія заснована на зіставленні, зміні та розвитку людських переживань, що втілюють певну ідею. Хореографія створюється на основі музичної драматургії без передачі вчинків і подій. Сюжетна і безсюжетна драматургія мають свої особливості композиційного рішення.

*Хореографічна мініатюра* – це мала форма сценічного танцю, сюжетна або безсюжетна, тривалістю до 3 хвилин (визначальним є хронометраж цільного музичного твору, який обраний матеріалом для постановки хореографічного номера); може бути частиною балетного спектаклю, дивертисменту. Хореографічні мініатюри, об'єднані єдиним задумом, складаються в серії - *великі мініатюри*: «Скрябініана» (К. Голейзовський), «Картинки з виставки» (Ф. Лопухов) – або цілі спектаклі, наприклад «Хореографічні мініатюри» (Л. Якобсон) [16, с. 41].

*Хореографічна мініатюра* сформувалася в царині балетного спектаклю. На початку XIX ст. була складовою дивертисментів І. Аблеца, І. Вальберха, А. Глушківського. З середини XIX ст. хореографічна мініатюра з'являється на естраді («Мужичок» у виконанні М. Суровщікової-Петіпа; в постановках балетмейстера І. Петіпа). Водночас продовжувала розвиватися в балетній виставі («Казки» в балеті «Спляча красуня», національні дивертисменти в балеті «Лебедине озеро», в балеті «Раймонда», балетмейстер І. Петіпа). З хореографічною мініатюрою як формою працював М. Фокін («Вакханалія», «Либідь» на муз. К. Сен-Санса). Хореографічна мініатюра – це форма, сприятлива для хореографічних експериментів, для пошуку нових образів і виразних засобів. Знаковими роботами у даній хореографічній формі є постановки балетмейстерів К. Голейзовського, Л. Якобсона, А. Мессерера, А. Єрмолаєва, В. Бурмейстера, А. Лапаурі, Г. Алексидзе, Г. Майорова [1, с. 563].

*Варіація* – це самостійна концертна форма або складова частина композиції інших форм, для якої характерне злиття танцювальної техніки з акторською виразністю. Історично сформована музична форма з тричастинною структурою (що складається з теми та її декількох (не менше двох) змінених відтворень), у якій частини не повторюються, а їх з'єднання засноване на принципі контрасту. Професор Г. Алексидзе поділяє варіацію на дві форми - *сувору* та *вільну*. *Суворі* форми варіації – це така форма, в якій пластичний мотив та лейтмотив завжди залишаються впізнаваними. *Вільні*

форма варіації – це та, яка видозмінюється і може стати невпізнанною. Такого типу варіації дають велику свободу балетмейстеру в їх хореографічному втіленні» [16, с. 37].

*Дует* – це танець, що виконується двома танцівниками, може бути як частиною спектаклю, так і самостійним номером. Музичними формами дуетного танцю, у більшості випадків, є *adagio*, вальси, ноктюрни, елегії, романси. Дует зазвичай насичений елементами підтримок і складними технічними частинами. Хореографічний текст не передбачає «спілкування», «діалогу» між виконавцями. Зміст теми та ідеї розкривається переважно складними технічними прийомами та характерною лексикою.

*Танцювальний діалог* – це розмова, спілкування, дієвий дует (на теми: любові, ненависті, щастя, дружби та ін.) [16, с. 38]. Зміст теми та ідеї розкривається за рахунок постійного «спілкування» танцівників за обраною темою в межах зазначеної ситуації. Технічно складні прийоми підпорядковуються ідеї номера.

*Дивертисмент* (фр. *Divertissement* – розвага), видовище, зібране з номерів різних жанрів, витоки якого знаходяться в народних уявленнях Італії епохи Відродження. Структурна форма виникла в царині балетного спектаклю, складається з танцювальних номерів різних жанрів, видів і форм, і має свою внутрішню драматургію. Як зразки академічної форми можна назвати дивертисменти з вистав «Лебедине озеро», «Баядерка», «Спляча красуня». Розважальні форми часто використовують для показу часу, місця, дії, національного колориту, створення атмосфери, а також для характеристики узагальненого абстрактного образу. Балетмейстер Ф. Лопухов вважав розважальні танці на балу в балеті «Лебедине озеро» ланцюгом спокус, які звеселяють принца та готують його до головного виходу Одилії. «Ознаками дивертисменту є: театральність і видовищність; розважальне подання, наявність певної кількості хореографічних номерів, не обов'язково об'єднаних сюжетом, але об'єднаних темою» [19, с. 128].

*Сюїта* (фр. *Suite* – ряд, послідовність, продовження), хореографічна композиція з декількох танців, які чергуються за принципом контрасту і об'єднані однією темою. Музичний твір, що складається з декількох музичних п'єс танцювального характеру. Як танцювальна форма, сюїта отримала свій розвиток в кінці XVI – початку XVII ст. у чотирьох старовинних танцях (алеманда, куранта, сарабанда, жига), які виконували на балах. Сюїтна форма має місце в класичних балетах, в різновидах сучасного танцю, шоу-напрямах. З історії народно-сценічного танцю можна привести найбільш яскравий приклад сюїти «Україно, моя Україно» П. Вірського. «Ознаками композиції сюїти є: наявність декількох танців, присутність єдиної теми, виду танцю, дієвий контрастний розвиток.

### *Структура:*

- початок, заявка – спільний танець;
- розвиток, розширений – декілька танців;
- завершення – спільний танець» [19, с. 129].

### *Сюїти бувають двох видів:*

1. Багатохарактерні, побудовані на одному національному матеріалі (сюїта молдовських танців хора, табакеряска, жок);
2. Різноманітні, які об'єднують танці, побудовані на різному матеріалі: «Хоровод друзів», «Нехай завжди посміхаються діти», «Шкільні роки».

Виділяють сюжетні і безсюжетні сюїти. *Сюїта* – це велика хореографічна форма, яка триває (приблизно) від 8 до 15 хвилин, найчастіше складається з масових танців. Сюїта відноситься до складних жанрів, так як може включати різні за жанром танці (жартівливі, ліричні, героїчні і ін.) Але стиль усіх танців повинен бути єдиним. У сюїті може бути кілька ідей, але загальна тема.

### *Принципи побудови сюїти:*

1. Від простого до складного:
  - а) від простіших по техніці танців до більш складних;
  - б) чергування темпів в танцях (повільний, швидкий);
  - в) від меншого емоційно-сміслового навантаження до більшого.
2. Принцип контрасту.
3. Поєднання 1 і 2 принципів.

Вся сюїта і окремі її номери будуються за законами драматургії. Форма танцювальної сюїти дозволяє хореографу розкрити багатобарвність танцювальних культур різних народів. Ставлення до підбору музики повинне бути відповідальним: використовують музику в одному стилі, і, як правило, в одній тональності. Прикладами можуть слугувати «Сюїта національних танців» А. Дворжака, «Шехеразада» М. Римського-Корсакова (програмна сюїта) [18, с. 67].

*Одноактний балет, повнометражний трьохактний балет* – це драма, написана музикою і втілена в хореографії. Сценічне висвітлення музичної драматургії балету полягає «...в створенні хореографічної дії, яка розкриває, а нерідко і збагачує зміст музичних образів. Основою хореографічної дії є танець, що персоніфікує події сюжету, стан речей і характери дійових осіб» [1, с. 42]. Одноактний балет може бути безсюжетним і сюжетним. У порівнянні з хореографічною мініатюрою триває (приблизно) 20–30 хвилин. Головна відмінність сюжетного танцю від безсюжетного – це наявність подієвого ряду, який символізує вчинки або душевні стани головних дійових осіб. У безсюжетному балеті драматургія заснована на зіставленні, зміні та розвитку людських переживань, що втілюють певну ідею. Хореографія створюється на основі музичної драматургії без передачі вчинків і подій. Сюжет – це

внутрішній смисловий розвиток, багатопланове з'єднання образів в танці. Сюжетна і безсюжетна драматургія одноактних балетів мають свої особливості композиційного рішення.

Основу будь-якого одноактного балету становить драматургічний план (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка, фінал). На думку дослідника В. Панферова, у конструкції безсюжетного балету повинні бути присутніми: режисерська концепція розвитку танцювально-пластичної форми, символіко-знакова спрямованість хореографічної драматургії і мови танцю, виявлення не події, а емоційних станів, просторово-часова протяжність умовного візуального ряду, три або більше частин у змісті, гранична умовність, видовищна орнаментальність форми. Для композиції сюжетного одноактного балету характерні: визначеність хореографічної теми, місце і час дії, інтервали дії згідно сюжетної драматургії (початок, взаємодія, розвиток і висновок), вчинення персонажами конкретних вчинків, міра умовності хореографічної мови щодо музики і декораційного оформлення, динаміка розвитку руху від простого конкретного до складного умовного, конкретність використання знаковості і символіки мови жестів [18, с. 121]. Дія одноактного балету має бути втілена у формі, що відповідає одноактному, а не дво-, або трьохактному балету. Головний виразний засіб сюжетного балету – це дієвий танець, який втілює розвиток дії. У ньому простежується характер і динаміка образу танцю. У XVIII–XIX ст. він (дієвий танець) носив назву *pas d'action*. Балетмейстери Ж. Новерр і Ш. Дідло стверджували, що дієвий танець в якості основи балетного спектаклю став відрізнятися не по формі, а за змістом від попередніх балетних вистав [16, с. 45]. В основі драматургії дієвого танцю лежить конфлікт почуттів. Життя – це дія, що безупинно розвивається, це вчинки людини, в яких проявляється світорозуміння, переконання та принципи. І всі ці почуття, наперекір волі людей, неодмінно знаходять своє відображення в їх зовнішньому вигляді, а перш за все в міміці обличчя, жестах рук, осанці, ході і в ін. Коли людина знаходиться під впливом великої кількості почуттів і між ними виникає боротьба, мова йде про переживання почуттів, котрі знаходять рівновагу тільки в результаті перемоги одних над іншими. Коли цей процес стає частиною художнього твору, то його можна назвати драматургією почуттів.

Для створення будь-якої хореографічної форми необхідний *балетмейстер* (з нім. *Ballettmeister* – постановник балету; з нім. *Meister* – майстер, знавець, фахівець): автор, режисер-постановник балетів, концертних номерів, танцювальних сцен і танців в опері, опереті, драматичному спектаклі, мюзиклі, творець танцювальних форм, керівник балетної трупи [16, с. 8]. Творча уява і художнє бачення дійсності, уміння мислити хореографічними образами – це і є основа діяльності балетмейстера. Він повинен знати методологію хореографічного

мистецтва, володіти знаннями з композиції танцю, розуміти специфіку балетної драматургії та режисури, володіти навичками постановки різних форм, видів та жанрів, притаманних хореографічному мистецтву. В. Вайнонен писав: «Основний принцип моєї роботи полягає в тому, що я абсолютно свідомо користуюся усіма формами танцю... Важливо тільки одне: донести до глядача образ мого героя і зробити це мовою танцю» [20, с. 143]. *Балетмейстеру* необхідно мати практичний досвід танцівника – виконавця в різних видах і жанрах танцю. Володіти грамотним емоційним показом, вміти розуміти, відчувати і відтворювати різноманітні рухи, жести, пози в численних характерах, національностях, образах.

*У роботі із музичним матеріалом балетмейстер повинен уміти:*

- співставляти музичну і хореографічну драматургію з розвитком емоційно-пластичних образів;
- відчувати нюанси музики, емоційно-виразні теми;
- розбирати музичний твір: визначати характер, форму, стиль;
- характеризувати музичну основу персонажів;
- прораховувати будь-який фрагмент на предмет ритму та інтонації [16, с. 18].

«Переглянувши танець, ми сприймаємо його як художнє ціле. Можемо визначити ідейно-тематичне спрямування твору, сюжет, виділити думку, виходячи зі своїх естетичних смаків, уподобань, своєї обізнаності, ерудиції» [4, с. 14]. Майстерність балетмейстера визначається тим, наскільки він оволодів комплексом засобів, притаманних хореографічному мистецтву, навчився їх komponувати і змістовно висвітлювати у межах окремо зазначеної хореографічної форми.

*Теоретичну роботу балетмейстера над хореографічною формою можна умовно розділити на декілька методологічних етапів:*

- виникнення задуму (емоційне передчуття, загальні обриси). Це початкова стадія існування образу в свідомості балетмейстера, тобто ще до початку практичної роботи над твором;
- аналіз концепції хореографічної форми для розкриття теми та ідеї (композиційна та драматургічна складові);
- підбір музичного матеріалу для втілення задуму за хореографічною формою;
- визначення художніх образів за характером і приналежністю (реальний образ людини із фізіологічними і професійними характеристиками; метафоричний образ) для визначення пластичного мотиву та розробки лейтмотиву;
- підбір художньо-конструктивного прийому оформлення сценічної площадки (клімат сцени);

- чорнові ескізи костюмів, грим;
- планування балетмейстерських прийомів для оригінального розкриття теми та ідеї.

Подальший виклад матеріалу в посібнику «Мистецтво балетмейстера» буде містити детальний опис складових хореографічної форми і методів їх використання.

## **2. Зміст понять «композиція твору», «архітектоніка»**

Психологічний процес мислення балетмейстера під час роботи над номером, проникнення у суть образу будується за схемою: задум – дійсність, ескіз – мотив, схема – розробка, реалізація. На всіх цих етапах творча думка балетмейстера перетворює інтуїтивні, асоціативні відчуття у матеріалізовані хореографічні образи. Асоціативне мислення живиться двома факторами: перший – нове явище дійсності, яке бачить, відчуває балетмейстер, другий – щось знайоме, звичне, з чим асоціюється [4, с. 16].

Термін «композиція» (від лат. *compositio* – складання, створення, розташування, компонування, поєднання) широко використовується в архітектурі, скульптурі, живописі, музиці, літературі і визначає структуру художнього твору, зумовлену його змістом, характером та призначенням. Водночас композиція є найважливішим організуючим компонентом художньої форми, що задає творові єдність та цілісність, підпорядковує його елементи один одному та відповідає ідейному задуму в цілому. Закони *композиції*, що склалися в процесі художньої практики, естетичного пізнання дійсності, створюють і узагальнюють об'єктивні закономірності і взаємозв'язки явищ реального світу. Ці закономірності та взаємозв'язки виявляються в художньо-реалізованому вигляді. Характер їх реалізації та узагальнення залежить від виду мистецтва [28]. У хореографії поняття «композиція» розглядається як формотворча структура твору, побудова усіх його частин – від найелементарніших до найскладніших.

*Композиція* – найважливіший організуючий компонент художньої форми, що надає твору єдність і цілісність, підпорядковуючи його елементи один одному і загальному задуму. В композицію танцю входять: хореографічна і музична драматургія, хореографічний текст, хореографічний образ.

Поняття «архітектоніка» означає пропорційність драматургічного співвідношення частин до загального цілого, тобто пропорційність загального і часткового у танці. Тому поняття «архітектоніка» та «композиція» нерівнозначні. *Архітектоніку* у хореографічному творі ми не бачимо візуально, як скажімо, малюнок, але «відчуваємо» її у процесі образно-тематичного розвитку. Поняття «композиція» стосується також художньої творчості балетмейстера і назви однієї з провідних частин наукової теоретично-



практичної дисципліни «Мистецтво балетмейстера» у вищих мистецьких навчальних закладах та «Композиції танцю» у середніх навчальних закладах, коледжах, ліцеях. Розглядаємо *композицію* як предмет реалізації задуму балетмейстера, втілення його первісного інтуїтивного пластичного мотиву у завершений хореографічний твір [11, с. 32].

Балетмейстер має вирішити, в якому жанрі доцільніше розкрити тему (від цього залежатиме лексика, композиційні структури твору), на яких опорних ланках розгортатиметься безперервний розвиток сюжету, які моменти допоможуть підкреслити основну ідею твору, як відтворюватимуться у взаєминах ті чи інші образи, яку лексику використати для характеристики того чи іншого персонажа тощо. Тому план *архітекtonіки* та *композиції* майбутнього номера є одним із найважливіших етапів реалізації творчих задумів балетмейстера. У подальшій роботі варто визначити фундаментальні частини хореографічного твору, означити наскрізну дію. У хореографічному творі вибудовуються основні епізоди, ситуації, що виникають як результат розвитку хореографічної дії. Будь-яка ситуація є певним етапом на шляху розвитку основного конфлікту. Будувати їх необхідно контрастно, будь-що враховуючи взаємодію усіх заявлених персонажів, дійових осіб у логічному порядку щодо задуму. Кожен хореографічний твір має своєрідну, лише йому притаманну композицію, яка визначається музичним супроводом та задумом балетмейстера. Але основний драматургічний закон побудови композиції має спільні риси для всіх танцювальних різновидів та жанрів.

### **3. Специфіка підходу до створення сюжетного танцю**

Еволюція лексичної мови танцю від побутових рухів (фольклорних) до сценічних – це незаперечний факт, підтверджений часом. Такий самий механізм діяв у структурах хореографічних форм. У ході еволюційного процесу відбувалося взаємопроникнення танцювальних елементів, балетмейстерських прийомів, йшло видозмінення сценічних компонентів. Як хореографічна форма, *сюжетний танець* має свою специфіку побудови. Це замкнута стійка танцювальна структура, в рамках якої здійснюється чіткий розвиток теми і хронологічна послідовність подій [13, с. 62-63].

*Сюжет* (франц. *sujet* від лат. *subjectum* – підкладене) означає безперервний ланцюг подій, поєднаних причинно-часовими зв'язками, образне відтворення яких розкривається у поступовому, динамічному русі ідеї хореографічного твору. За допомогою сюжету балетмейстер відображає буття, змальовує характери персонажів, їхні дії, вчинки, взаємини [27]. Це система подій, в ході яких розкриваються характери персонажів і головна ідея.

У гранично-загальному вигляді під поняттям терміну «*сюжет*» розуміється свого роду базова схема твору, до якої входить послідовність дій і

сукупність існуючих взаємин персонажів. Зазвичай сюжет складається з наступних елементів: експозиції, зав'язки, розвитку дії, кульмінації, розв'язки (постпозиції, а також у деяких творах прологу та епілогу). Основною передумовою розгортання сюжету є час як історичний період дії, так і час в ході твору.

*Фабула* – хронологічно-послідовне зображення подій і пригод у художньому творі; канва, схема розвитку життєвих подій, подана в художньому творі в послідовному порядку. *Фабула* – це чинник сюжету, його ядро, що визначає межі руху сюжету в часі й просторі; розповідь про події сюжету твору, змальовані за родом в епічному, драматичному, ліро-епічному жанрах (на відміну від самих подій) [6].

Поняття «сюжет» і «фабула» тісно пов'язані в будь-якому творі. У сучасній літературній критиці (так само, як і в практиці шкільного викладання літератури) терміном «сюжет» зазвичай називають сам хід подій у творі, а під *фабулою* розуміють основний художній конфлікт, який разом із ходом цих подій розвивається. Історично існували й інші, відмінні від зазначеного, погляди на співвідношення понять «фабула» і «сюжет». Зокрема, в 1920-х рр. представниками ТВПМ<sup>1</sup> було запропоновано розрізняти дві сторони розповіді: сам по собі розвиток подій у тексті твору вони називали *фабулою*, а те, як ці події зображені автором, – *сюжетом*.

Французькі поети П. Корнель та Н. Буало ще у XVII ст. вперше застосували термін «сюжет», у якому вони розрізняли *фабулу* (міфи) та її словесне вираження. З середини XIX ст. ним почали позначати систему подій у художньому творі. У системі сюжетних зв'язків розвиваються характери і конфлікти, постає змальована у творі епоха. Сюжетність – важлива якість творів художньої літератури та інших видів мистецтв [30].

Інше тлумачення йде від російських критиків з середини XIX ст., вони називали *сюжетом* сам розвиток дії твору, додаючи до цього взаємини персонажів, а під *фабулою* розуміли композиційну сторону твору, тобто те, як саме автор повідомляє зміст *сюжету*. Неоднозначним є й те, що значення термінів «сюжет» і «фабула» в даному тлумаченні міняються місцями. Існує також точка зору, що поняття «фабула» самостійного значення не має, і для аналізу твору цілком достатньо оперувати поняттями «сюжет», «схема сюжету», «композиція сюжету» [1, с. 165].

*Критерієм розмежування сюжету й фабули* є можливість чи неможливість переказу. Сюжет переказати неможливо, його можна лише

---

<sup>1</sup> ТВПМ – Товариство вивчення поетичної мови або суспільство вивчення теорії поетичної мови, наукове об'єднання, створене групою теоретиків та істориків літератури, лінгвістів «формальної школи», яке існувало в 1916-1925 рр. Сама «формальна школа» проіснувала до початку 1930-х р. і мала значний вплив на теоретичне літературознавство та семіотику.

дослівно повторити, а фабулу легко переказати, точніше, вона постає перед нами лише в переказі, коли ми своїми словами розповідаємо те, що прочитали. У цьому випадку доводиться відмовлятися від авторського слова, адже ми використовуємо розмовну мову, розповідаємо про події не за послідовністю їх викладу письменником, а так, як вони відбувалися, чи могли б відбуватися в дійсності, упускаючи пейзажні, портретні описи, ліричні відступи. Така ситуація має місце в літературі. У хореографічному номері фабула має аналогічне значення, тільки з урахуванням специфіки мистецького твору, тобто це зовнішня структура хореографічної форми. У кожній хореографічній формі фабула матиме свою специфіку побудови (згідно із законами драматургії, які визначаються музичним супроводом, задумом балетмейстера).

Отже, *сюжет* організовується за художніми законами, а *фабула* – за логікою життя. Тому *сюжет* завжди більш широкий, ніж *фабула*, адже в ньому можливе й співіснування кількох *фабул*, і авторська оцінка зображуваного. Навіть у творах, де сюжет і фабула збігаються, жодна з цих категорій не підміняє іншу. *Фабула* ніби вказує на рух подій до фінальної точки твору, уникаючи хронологічних неточностей у їх відтворенні, а *сюжет* ґрунтується на мистецьких законах досягнення вчинків героїв, їх характерів, мрій та сподівань [14, с. 144-145].

#### *Типологія сюжетів.*

Сюжети у хореографічних творах мають декілька джерел походження. Переважно це є літературне першоджерело. Однак сюжетом також можуть слугувати скульптурні витвори, художні полотна, музичний матеріал, який містить у собі образність. Таким чином, балетмейстер, відштовхуючись від звукових образів, створює сюжетну лінію. Розглядаючи детальніше літературу як основу хореографічного твору, зазначимо, що мали місце неодноразові спроби класифікувати сюжети літературних творів, розділяти їх за різними ознаками, виділяти найбільш типові.

1895 р. французький дослідник Ж. Польти опублікував книгу «Тридцять шість драматичних ситуацій», у якій звів весь досвід світової драматургії до розроблення 36-ти стандартних сюжетних колізій [26].

*Композиція сюжетного танцю* – це структура танцю та принципи її організації, розгортання частин щодо відношення до глядача в часі та просторі. Працюючи над постановкою, балетмейстер вибудовує сюжетну лінію так, щоб глядач швидко зорієнтувався у виникненні, розвитку та розв'язанні конфлікту твору. У складних сюжетних танцях постановник використовує балетмейстерські прийоми так, щоб донести до глядача тему та ідею твору, використовуючи для цього пролог як своєрідний вступ до повного сюжетного

розвитку. Будь-яка композиція, ґрунтуючись на певній моделі, в ролі якої виступає думка, спочатку оформлюється як попередній «план», покликаний максимально виразити задум автора й основну ідею твору. *Композиція* на даному етапі підпорядкована завданню розкриття, розвитку основного конфлікту. Тому, якщо розглядати конфлікт як зіткнення характерів, то *композиція* – це реалізація конфліктів у дії. *Композиція* – це закон побудови рівнів сенсу в художньому творі. Композиція дозволяє сприйняттю йти від частини до цілого і навпаки, від одного рівня сенсу до іншого, від первинних значень і смислів до визначеного узагальнення.

Слово «*драматургія*» походить від давньогрецького «*драма*», яке означає дію. Згодом цей термін став вживатися більш широко, стосовно не тільки драми, а й до інших видів мистецтва. Тема відповідає на питання, про що в даному творі йдеться, іншими словами, визначити тему - значить визначити об'єкт зображення, тобто ту галузь дійсності, яка художньо відтворюється. Щоб встановити основну, або провідну ідею твору, необхідно відповісти на питання про те, що стверджує автор щодо даного об'єкта. Тема – об'єктивний бік твору, ідея – суб'єктивний. Будь-який твір мистецтва – це єдність теми та ідеї.

В основу *хореографічної драматургії* лягають тема, ідея і сюжет твору, характери дійових осіб, пропоновані обставини, конфлікт і розстановка сил, що борються. Балетмейстер вибудовує драматургію з огляду на структурну пропорційність частин і логіку розгортання дії, забезпечуючи створення художнього образу танцю [16, с. 46].

*Будь-який хореографічний номер має композиційну (драматургічну) побудову, яка складається з n'яти частин:*

1. *Експозиція* (латинське *expositio* – пояснення) – надається характеристика обстановці, що передує початку дії (зав'язці). У її завдання входить виклад пропонованих обставин хореографічного твору. Крім цього, в завдання експозиції входить знайомство з дійовими особами, надання характеристики дійовим особам та часу і місцю дії, ознайомлення з умовами, які мотивують поведінку дійових осіб. В експозиції за допомогою стилю, манери виконання, костюмів та декорацій створюється образ епохи і визначається місце дії. Тривалість залежить від мети, яку вирішує постановник. Може бути дві експозиції – проста і розгорнута. Проста будується наступним чином: перед початком номера на сцені стоять люди у пластичній скульптурі (виражальній поставі), саме тому вона має назву «з точки». Розгорнута виглядає так: дія починається на пустій сцені (вихід дійових осіб з-за куліс). У хореографії експозиція, як правило, чітко визначена, конкретна, незначна за часом.

2. *Зав'язка* – початок дії, герої починають спілкуватися. Зав'язка - провідний елемент композиції, до неї включаються події, що порушують вихідну ситуацію. Тому в цій частині композиції знаходиться початок основного конфлікту, тут він набуває свої видимі обриси і розгортається як боротьба персонажів, як дія. Стикаються, як правило, дві протилежні точки зору, різні інтереси, світогляди, способи існування. І не просто стикаються, але й зав'язуються в один конфліктний вузол, розв'язання якого і є метою дії твору, тобто створення конфліктної ситуації, що дає можливість зрозуміти тему хореографічного твору. Для розвитку дії необхідне виникнення певних ситуацій, розкриття якостей героїв, які дають можливість взаємодіяти. Іноді це зіткнення негативних та позитивних героїв, життєві колізії тощо. Цей елемент сюжету має назву зав'язка. Зав'язка, розкриваючи протиріччя, що виникли, дає можливість зрозуміти тему хореографічного твору. Але, оскільки дія істотним чином ґрунтується на певній колізії, відповідна вихідна точка буде полягати в тій ситуації, з якої надалі повинен розгортатися цей конфлікт. Саме цю ситуацію ми і називаємо зав'язкою.

3. *Розвиток дії* – найбільша частина номера, його основне поле розвитку. Тут розташовується практично повністю весь сюжет твору, дає уявлення про можливі шляхи розв'язання проблеми, яку висвітлює балетмейстер. Тривалість розвитку визначається динамікою розгортання сюжету та структурою музичного супроводу. Від епізоду до епізоду динаміка повинна збільшуватися, поступово приводячи до кульмінації.

*Розвиток дії має тріступеневу основу:*

- а) початкова взаємодія дійових осіб;
- б) поглиблення конфлікту;
- в) загострення конфлікту, що потребує вирішення.

Розвиток відбувається за рахунок динаміки та ускладнення малюнка, видозмінення лексики (варіювання), використання балетмейстерських прийомів, прискорення темпо-ритмічного виконання рухів. У процесі організації даного закону драматургії має бути почергова взаємодія головних героїв між собою або ж із другорядними персонажами. Активізуючи перед глядачем «розвиток дії», балетмейстер повинен пам'ятати про логічну послідовність розкриття, яка базується на ідеї твору. Необхідно відзначити, що в розвитку дії знаходиться і кульмінація, як один із структурних елементів композиції, що носить незалежний характер і функціонально відрізняється від розвитку дії, саме тому його й визначають як самостійний за функцією елемент.

4. *Кульмінація* – найвища точка розвитку дії, момент найбільш сильного напруження та ідейно-тематичного розвитку твору. За загальним визначенням,

це вершина розвитку дії хореографічного твору. У кожному номері є якийсь рубіж, що знаменує собою рішучий поворот у ході подій, після якого змінюється сам характер боротьби. Саме цей момент прийнято називати кульмінацією. В основі кульмінації лежить центральна подія, яка стає корінним переломом в дії на користь тієї чи іншої, зайнятої в конфлікті, сторони. У кульмінації досягають максимально емоційного ступеня динаміка сюжету і взаємовідносини виконавців. Кульмінація наростає поступово, такт за тактом, фраза за фразою (динамічно), коли твір побудовано в єдиному темпоритмічному ключі (більшість побутових танців в народній хореографії), тоді глядач поступово готується до розв'язки - фіналу. У багатьох народно-сценічних танцях застосовують специфічний прийом: раптову кульмінацію, що поєднується в часі із розв'язкою. У сюжетних танцях - одна, головна кульмінація. Проте в окремих танцювальних постановках зустрічаємо часткові кульмінації, тобто кожна частина будується самостійно і має свої композиційно-сюжетні компоненти (в хореографічних картинах). Кульмінація може бути побудована за рахунок прийому музичної та хореографічної паузи, це дуже короткий момент.

5. *Розв'язка* традиційно завершує головну (сюжетну) дію. Основний зміст цієї частини композиції – це вирішення центрального конфлікту, припинення побічних конфліктів, інших суперечностей, які складають і доповнюють дію номера. Розв'язка логічно поєднана із зав'язкою. Відстань від однієї до іншої є *зоною сюжету*. Саме тут закінчується наскрізна дія сюжетного номера, і герої приходять до того чи іншого результату вирішення конфлікту в ту чи іншу сторону. Балетмейстер відтворює остаточні наслідки, що впливають із подій, про які йшлося у творі: розповідає про долю героїв, втілення їхніх мрій у життя тощо [4]. Розв'язка може бути миттєвою, несподівано завершити дію і стати фіналом твору, або поступовою. Цей фінальний компонент у драматургії хореографічного твору потрібно побудувати так, щоб розв'язка стала органічним завершенням твору. У специфіці народно-сценічного хореографічного мистецтва (час, простір) можна спостерігати поєднання експозиції та зав'язки в одній точці, а також емоційної та логічно-сміслової кульмінацій. Побудова сюжету в хореографії зосереджує в собі одночасно і динамічну, і емоційну, і логічну музично-драматичну лінії розвитку. Кількість тактів у кожній частині композиційного плану змінюється залежно від завдання, яке поставив перед собою балетмейстер, від хореографічного різновиду, від музичної драматургії номера.

Іноді в хореографічних творах зустрічаються *пролог* і *епілог*. *Пролог* - передмова, що передбачає події. *Епілог* розширює рамки розв'язки, демонструє ставлення автора до подій, підкреслює основну думку. Вибудовуючи хореографічну драматургію (композицію), потрібно враховувати тривалість

номера і кожного його епізоду, дотримуючись необхідної темпоритмічної дії і розміру сценічного простору. Просторове рішення композиції - це малюнок танцю; розташування виконавців та їх переміщення по сценічному майданчику знаходиться у тісному взаємозв'язку з танцювальною лексикою [16, с. 47].

*Основними законами композиції є:*

1. Цілісність. Виявом повної завершеності, цілісності оформленого змісту виступає композиція твору. Це - впорядкованість форми та впорядкованість змісту. Художня цілісність – органічна єдність взаємопроникнення, взаємодія всіх змістовно-формальних елементів твору.
2. Взаємозв'язок і співпідпорядкованість. Своєрідне злиття усіх виразних засобів хореографії в єдину систему, яка працює на розкриття ідеї твору. Компоненти слугують доповненням один одного і створюють цілісність форми.
3. Відповідність. Відсутність конфлікту між запропонованими компонентами. Відносяться до однієї теми, одного історичного періоду, однієї характеристики.
4. Контрастність епізодів. Гостро виражена протилежність, полярність, розбіжність. В хореографії побудова сусідніх епізодів повинна бути контрастною, протилежною, щоб утворилась динаміка в розвитку.
5. Єдність змісту і форми. Ступінь відповідності між формою та змістом відповідає тому, як митець сприймає не тільки художній твір чи мистецтво, а й саму дійсність. Форма в даному випадку буде матеріальним втіленням ідеї твору (тобто змісту).
6. Типізація і узагальнення. Типізація – втілення засобами мистецтва, типового в частковому, індивідуальному, у конкретних художніх образах, формах. Узагальнення в хореографічному мистецтві веде до колективного образу в його індивідуальному виявленні [4, с. 19-20].

#### **4. Композиційний план хореографічного твору**

Те, що виникає в уяві балетмейстера, називають *початковим задумом*. Щоб його матеріалізувати, виконується робота з музичним матеріалом і драматургією майбутнього твору, що називають *«композиційним планом хореографічного номера»* або *«музично-хореографічним сценарієм»*.

Композиційний план має специфічну структуру.

*I. Композиційний план:*

- назва хореографічного номера та його форма;
- визначення музичного супроводу (жанр) та його автора;
- автор хореографічного твору (хореографія і постановка);
- тема та ідея номера;
- час, місце, епоха дії;

- характеристика дійових осіб;
- основний конфлікт.

*II. Музичний аналіз твору:*

- музичний розмір та темп обраного твору;
- характер музичного твору (вказати національну приналежність);
- хронометраж музичного твору в цілому та окремо взятих частин (за законами драматургії).

*III. Аналіз драматургічної побудови номера (потактовий розбір музичних фраз за законами драматургії):*

- експозиція;
- зав'язка;
- розвиток дії;
- кульмінація;
- розв'язка.

*IV. Художнє оформлення номера:*

- сценарій світла;
- опис костюмів виконавців за наявним ескізом;
- аксесуари, реквізити;
- опис декорацій, їх розташування на сцені, оформлення сцени за наявним ескізом.

*V. Драматургія хореографічного номера (опис епізодів хореографічного твору за законами драматургії):*

- експозиція;
- зав'язка;
- розвиток дії;
- кульмінація;
- розв'язка [16, с. 29].

Балетмейстер, komponуючи між собою рухи, жести, зображальні та виражальні постави (пози), створює хореографічний текст, який слугує для розкриття теми та ідеї хореографічної форми.

*Хореографічний текст* – це засіб вираження ідеї, теми танцю, балетмейстерської думки, характерів і взаємин героїв, хореографічної драматургії. *Хореографічний текст* складається з малюнка танцю і його лексичної наповненості, включаючи мову танцю (рухи, жести, постави). Він пов'язаний з музикою, її мелодико-інтонаційним ладом, системою образів, формою і має свою будову: танцювальна фраза, період, розділ, частина [16, с. 47].

Складаючи *хореографічний текст*, необхідно забезпечити збіг хореографічного образу з музичним, врахувати співвідношення музичної і танцювальної фраз, відобразити темброві, динамічні, гармонійні, поліфонічні



особливості, зіставити музичну форму (тричастинну, рондо, сонатну, поліфонічну тощо) з хореографічною композицією, уникати еклектичності і перевантаженості (або навпаки – бідності) хореографічного тексту, володіти стильовими особливостями композиційних рішень танцю (національно-регіональними, історичними) [16, с. 48].

Для того, щоб хореографічний твір або хореографічна форма мали завершений вигляд і сприймалися цілісно, балетмейстер відповідними виразними засобами, які взаємодоповнюють і взаємопідсилюють один одного, реалізує свій художній задум, у якому відображає своє бачення, свій світогляд. Те, що ми сприймаємо танець візуально і емоційно, дає підстави вважати хореографію мистецтвом образотворчим. «Без урахування найтіснішого взаємозв'язку, взаємовпливу, взаємозалежності усіх елементів танцю, їх співвідношення у загальній структурі неможливо аналізувати хореографічний твір» [4, с. 14].

Залежно від якості твору, його художньої цінності, танець, керуючи глядацьким сприйняттям, викликає різні почуття. Створюючи танець, балетмейстер зобов'язаний пам'ятати про відповідальність за результат своєї праці. Сценічний танець призначений для глядача і повинен бути красивим видовищем, акцентуючи увагу на єдності технічної основи танцю і грамотному підпорядкуванні композиційній драматургії.

### **Контрольні питання**

1. Розкрити зміст понять «композиція твору», «архітектоніка».
2. Охарактеризувати критерії розмежування понять «сюжет», «фабула».
3. Назвати основні закони композиції .
4. Назвати розділи композиційного плану хореографічного твору.
5. Охарактеризувати розділи композиційного плану хореографічного твору.
6. Розкрити зміст поняття «сценічний танець».
7. Розкрити зміст поняття «хореографічна форма».
8. Охарактеризувати принципи роботи балетмейстера з музичним матеріалом.
9. Охарактеризувати методологічні етапи роботи балетмейстера над хореографічною формою.
10. Розкрити зміст поняття «хореографічний текст».

## Використана література

1. Балет: Энциклопедия / под ред. Ю. Н. Григорович. – М.: Сов. Энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Білаш О. Дисципліна «Мистецтво балетмейстера» у підготовці бакалавра хореографії / О. Білаш // Хореографія ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал: Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції. – К., 2016. – С. 221-223.
3. Ванслов В. Проблема прекрасного / В. В. Ванслов. – М.: Государственное из-во политич. литературы, 1957. – 264 с.
4. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Василенко. – К.: Мистецтво, 1990. – 224 с.
5. Голдрич О. Хореографія: посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю / О. Голдрич. – Львів: Край, 2003. – 160 с.
6. Гармаш Т. В поисках утраченной трагедии / Т. В. Гармаш // Современная драматургия. – 1990. – № 6.
7. Горанов К. Содержание и форма в искусстве / К. Горанов. – М.: Искусство, 1962. – 271 с.
8. Захаров Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. Захаров. – М.: Искусство, 1989. – 237 с.
9. Захаров Р. Записки балетмейстера / Р. Захаров. – М.: Искусство, 1976. – 344 с.
10. Комедия: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона в 86 т. – Т. 82, доп. – СПб., 1890-1907.
11. Кривохижа А. Гармонія танцю. Навчально-методичний посібник для студентів педагогічних навчальних закладів / А. Кривохижа. – Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Вінниченка, 2005. – 92 с.
12. Колногузенко Б. Види мистецтва та хореографії. Навчально-методичний посібник для підготовки хореографів / Б. Колногузенко. – Харків : ДАК, 2009. – 131 с.
13. Линькова Л. О драматургии балета / Л. Линькова // Музыка и хореография современного балета: [сб. ст.]. – Вып. 3. – Л.: Музыка, 1979. – С. 54-71.
14. Луков В. Жанры и жанровые генерализации / В. Луков // Знание. Понимание. Умение. – 2006. – № 1. – 148 с.
15. Луначарский А. Тридцать шесть сюжетов / А. Луначарский // Театр и искусство. – 1912. – № 34.
16. Марченков А. Искусство балетмейстера. Эволюция сценических форм танца. Сольный танец: Учеб. пособие / А. Марченков; Владим. гос. ун-т им. А. Г. Столетовых. – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2017. – 124 с.

17. Мелетинский Е. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники / Е. Мелетинский. – М.: Изд-во Вост. лит., 1963.
18. Мелехов В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца: Учеб. пособие / А. В. Мелехов; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2015. – 128 с.
19. Панферов В. Основы композиции танца: Эксперим. учеб. для вузов, колледжей и училищ культуры и искусств / В. Панферов. – Изд. 2-е, доп. – Челябинск: ЧГАКИ, 2003. – 256 с.
20. Смирнов И. Искусство балетмейстера: Учеб. пособие / И. Смирнов: – М.: Просвещение, 1986. – 192 с.
21. Стенник Ю. Русская сатира XVIII века / Ю. Стенник / Отв. ред. Г. Моисеева, Ин-т русск. литерат. АН СССР. – Л.: Наука, 1985. – 364 с.
22. Фриз П. Мистецтво балетмейстера: Навч.-метод. посібник / П. Фриз; Дрогобицький держ. педагогічний ун-т ім. Івана Франка. – Дрогобич: 2008. – 106 с.
23. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. – М.: Искусство, 2009. – 303 с.
24. Чистюхин И. О драме и драматургии: Учеб. для студентов гуманитарн. вузов / И. Чистюхин. – Орел, 2002. – 293 с.
25. Sheinberg Esti. Irony, satire, parody and the grotesque in the music of Shostakovich (in English) / Esti Sheinberg. – UK: Ashgate. – P. 378.
26. Georges Polti. The Thirty-Six Dramatic Situations (in English) / Georges Polti. – Creative Media Partners, LLC, 2018. – P. 202.
27. Танцювальний рух – першоелемент, основа хореографічного твору (реферат) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://5ka.at.ua>
28. Композиція українського народно-сценічного танцю поняття композиції та архітектоніки у народно-сценічній хореографії (реферат) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://5ka.at.ua>
29. Українська література запитання і відповіді: як розмежувати сюжет і фабулу? [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrlit.vn.ua>
30. Карпенко В. Н., Карпенко И. А. Формы танца и его многообразные жанровые разновидности в историческом процессе развития хореографического искусства / В. Н. Карпенко, И. А. Карпенко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://euroasia-science.ru/iskusstvovedenie/formy-tanca-i-ego-mnogoobraznye-zhanrovye-raznovidnosti-v-istoricheskom-processe-razvitiya-xoreograficheskogo-iskusstva/>
31. Конспекти уроків української літератури [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://gorodenok.com/сюжет/>

## **4.2. ТЕМИ ТА ЗАВДАННЯ ПРАКТИЧНИХ І ЛАБОРАТОРНИХ ЗАНЯТЬ ДО МОДУЛЯ 1**

### **Тема 1. «Прогулянка дівчат після дощу»**

**Музичний супровід:** «Прогулянка після дощу». Музика М. Бондарєва.

**Завдання:**

- розробити композиційний план майбутнього твору, детальний опис усіх ланок;
- розробити музичний матеріал згідно композиційного плану;
- створити хореографічний текст для зазначеного художнього образу (декількох) відповідно до музичної теми;
- застосувати варіювання створеної хореографічної лексики за першим принципом: варіювання темпу та ритму;
- застосувати жести в хореографічному тексті для конкретизації думки й розкрити тему;
- використати виражальні постави (пози) при створенні хореографічної лексики.

### **Тема 2. «ТИ + Я, і інші»**

**Музичний супровід:** Блюз «Миттєвість». Музика Н. Клочкова.

**Завдання:**

- розробити композиційний план майбутнього твору, детальний опис усіх ланок;
- розробити музичний матеріал згідно композиційного плану;
- створити хореографічний текст для персонажів другого плану за музичною темою;
- використати прийом варіювання складених комбінацій за другим принципом: графіки руху із застосуванням жестів;
- розробити лейтмотив головних героїв із використанням виражальної постави (пози);
- використати балетмейстерські прийоми при побудові хореографічного тексту для персонажів другого плану.

### **Тема 3. «Спілкуючись пошепки»**

**Музичний супровід:** «Whispering». Музика G. Shonberger.

**Завдання:**

- розробити композиційний план майбутнього твору, детально описати усі ланки;
- розробити музичний матеріал згідно композиційного плану;

- скласти комбінації хореографічної лексики для головних героїв із використанням жестів;
- визначити пластичний мотив персонажів другого плану із подальшою розробкою лейтмотиву;
- проваріювати складені комбінації за другим принципом: графіки руху із використанням жестів та зображально-виражальних постав (поз);
- використати просторове рішення хореографічного номера (малюнки) із застосуванням балетмейстерських прийомів.

### **Методичні вказівки для виконання практичного завдання**

Виконання практичного завдання зі створення хореографічної форми «сюжетний танець» повинне відповідати таким вимогам:

- детально продумана та описана тема та ідея майбутнього номера;
- опис героїв (головних, другорядних) із визначеною емоційною складовою, яка становить ядро художнього образу, описом професійних (якщо такі є) характеристик, описом фізіологічних характеристик (дає конкретику у визначенні підходящих жестів та постав (поз) при побудові лейтмотиву) [4, с. 16];
- чітко сформульований сюжет, в рамках якого будуть взаємодіяти герої з описом ситуації взаємодії. Зважити на контрастність сусідніх епізодів при побудові ситуації;
- розробка фабули номера в рамках конкретного музичного твору (визначення тривалості кожного із законів драматургії), по-тактовий розбір музики;
- в межах композиції номера продумані балетмейстерські прийоми для розкриття ідеї;
- створення хореографічного тексту шляхом видозмінення лейтмотиву героя і логічного його розвитку зі збереженням пластичного мотиву (для запобігання комбінування невинуватих рухів у хореографічному тексті);
- підпорядкування просторового рішення (малюнків) хореографічної форми темі та ідеї твору.

На даному етапі роботи студент повинен уважно слідкувати за логічною єдністю при компонуванні усіх складових, за чіткістю і змістовністю наповнення форми для унеможливлення невинуватого перекоосу у художній цілісності хореографічної форми.

### **4.3. ЗАВДАННЯ ДЛЯ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ НАВЧАЛЬНО-ТВОРЧОЇ РОБОТИ ДО МОДУЛЯ 1**

1. Складання хореографічної лексики із визначеним пластичним мотивом і розробленим лейтмотивом згідно з музичною темою, яку обрав студент.
2. Використання зображальних та виражальних постав (поз) у хореографічному тексті художнього образу.
3. Використання балетмейстерських прийомів у побудові заданої хореографічної форми.
4. Використання жестів при складанні хореографічних комбінацій для художніх образів.

**Форма звіту** – танцювальний етюд.

### **4.4. ТЕОРЕТИЧНИЙ МАТЕРІАЛ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ДО МОДУЛЯ 1**

#### **Лекція 1. Єдність компонентів хореографічного твору. Художня цілісність**

##### **План**

1. Форма та зміст у художніх творах.
2. Зміст поняття «жанр».

#### **1. Форма та зміст у художніх творах**

Ці категорії є одними з найважливіших не тільки в драматургії, але і в мистецтві взагалі. Одним із головних законів мистецтва є органічний зв'язок форми та змісту, тому жоден художній твір не може проявлятися як «чистий» зміст, позбавлений або відокремлений від форми, і навпаки. В. Белінський зазначав: «Коли форма є вираженням змісту, вона пов'язана з ним так тісно, що відокремити її від змісту, значить знищити сам зміст, і навпаки: відокремити зміст від форми, значить, знищити форму» [2]. Однак форма є не лише зовнішнім атрибутом змісту, подібне применшення дуже часто призводить до того, що з'являються «поверхневі», формально не організовані твори. Задум митця може виявитися так і не реалізованим, якщо автор твору не знаходить для його втілення виразної форми. Але тут необхідно відзначити й іншу проблему – це перетворення форми на самоціль, що веде до руйнування художнього образу (який вона покликана втілювати, виражати), й тим самим веде до руйнування всього художнього твору.

Ступінь відповідності між формою та змістом відповідає тому, як митець сприймає не тільки художній твір чи мистецтво, а й саму дійсність. Форма в даному випадку буде матеріальним втіленням ідеї твору, тобто його змісту. Вона не є самостійно існуючою категорією, і в залежності від світогляду митця або позиції, займаної ним щодо мистецтва, це відношення може змінюватися як в один, так і в інший бік. Складність взаємин форми і змісту в мистецтві привела до необхідності широкого дослідження формальної побудови творів. Так народилася така течія як *формалізм*. Це певна естетична позиція, при якій роль форми в процесі аналізу художнього твору ставилася на перше місце. Формалізм як явище не абстрагує поняття форми, доводячи її до повної автономності від змісту. Проголошуючи мистецтво світом «чистих» форм, формалісти, з одного боку, виправдовували естетичний суб'єктивізм та індивідуалізм, що було вкрай необхідно в епоху 20-х рр. ХХ ст. З іншого боку, формалісти виводили мистецтво за межі «гуманістичного контексту культури» [3]. Термін «*формалізм*» став широко використовуватися у ХХ ст., у наступні роки теорію формалістичного аналізу вивчали такі дослідники, як Е. Ганслік, А. Рігль, Г. Вельфлін. У їхніх роботах ставилося питання про «формотворчість» та інше. Саме це зазначав В. Жирмунський, коли говорив про те, що для прихильників формального методу цей «новий метод» став світоглядом, «який я волію називати вже не формальним, а формалістичним» [23].

Форма будь-якого конкретного твору, цілісного та образного, унікальна залежно від своєрідності його змісту. Талант і майстерність балетмейстера полягає в значній мірі в пошуках форми найбільш цілісної, а також відповідної до задуму.

Найбільша активність форми, як внутрішньої, так і зовнішньої, проявляється в композиції. Композиція твору мистецтва – це художня гармонізація сюжетно-тематичних, пластичних елементів, які в сукупності складають цілісний твір. На пластичному рівні загальна композиція конкретизується структурами персонажів і предметів їх дії, тобто думки й почуття балетмейстер передає через просторові структури зовнішнього вигляду героїв, атрибути, клімат сцени. Пластична композиція здійснюється засобами організації просторових структур та зображень об'єктів.

Ці структури складають рівень змісту у творі мистецтва, завдяки їм автори відображають світ і виражають свої думки й почуття пластично-просторовими засобами композиції та передають їх глядачеві. Зміст об'єктивного процесу і зміст ідеї, що відобразила його, різні, як різні об'єкт і відображення. Зміст є сукупністю всіх внутрішніх, істотних, загальних і одиничних елементів і процесів у даному явищі. Форма – це особлива єдність, спосіб прояву організації структури змісту. Тільки завдяки органічному поєднанню змісту та

форми твор мистецтва здатен впливати на свідомість мас, пробуджувати в них високі моральні та естетичні почуття.

*До основних положень про співвідношення змісту та форми можуть належати наступні положення:*

1. Зміст грає провідну роль щодо форми.
2. Зміст і форма мають свої рівні й підрозділи.
3. Художня форма є активно виразною, образотворчою, оперативною комунікативною функцією.
4. Відповідність особливостей художньої форми твору його поетичному змісту – це головний критерій художньої форми і цілісності твору мистецтва [7].

## **2. Зміст поняття «жанр»**

*Жанр* (від французької – рід) – загальне поняття, яке відображає найбільш істотні властивості і зв'язки явищ світу мистецтва, сукупність формальних і змістових особливостей твору. Жанри сформовані сукупністю умов, тому багато творів поєднують кілька жанрів за допомогою запозичення та об'єднання цих умов. Інтерпретація цього поняття обмежена цариною мистецтва і культури, особливо літератури, але довга історія використання даного контексту спостерігається також і в риторичі. Б. Колногузенко у своїй праці «Види мистецтва та хореографії», посилаючись на енциклопедію «Колосвіт», характеризує поняття «жанр» наступним чином: «історично сформована, засвідчена традицією і тим самим успадкована сукупність певних тем та мотивів, закріплених виразною художньою формою, яка пов'язує їх між собою переконливими впізнаваними почуттями та думками» [12, с. 131]. Тобто, суть жанру полягає не лише в пошуках найбільш цілісної форми, але й відповідної до задуму, у відображенні сукупності особливостей формальних і змістовних. Жанрові диференціації по-своєму відбиваються в кожному виді мистецтва.

*Жанрова сцена* – це зображення сцен із повсякденного життя; відображення форм побутування народу і навколишньої дійсності в різних видах мистецтва [14]. У хореографії жанр твору залежить від обраного базису, будь-то літературна основа чи живопис, скульптура, музика, пісня тощо. На цій підставі розгляд жанрових різновидів має доцільність.

Театральні жанри (за класифікацією В. Сальникова) можуть бути розподілені на наступні категорії:

*Трагедія*: трагічна драма, трагічна комедія, трагічна мелодрама, трагіфарс.

*Драма*: народно-героїчна, детективна, документальна, лірична, драма-притча, побутова, драма-комедія, драма-трагікомедія, драма-хроніка, публіцистична, «ділова», виробнича, драматична поема, драматична оповідь, драматична фантазія, драматичне оповідання, драматичний портрет,



драматична алегорія, драматичний діалог, драматична композиція, драма-дослідження.

*Комедія*: сатирична, героїчна, пародійна, народна, фольклорна, комічна драма, комедія-мелодрама, комедія-лубок, комедія-притча, блазнівська комедія, комедія-жарт, комічна бувальщина.

*Трагікомедія*: фантазмагорична, трагікомедія-притча, філософська трагікомедія, трагікомедія абсурду.

*Мелодрама*: побутова, мелодрама-монолог, мелодраматична новела, мелодраматичні картини, іронічна мелодрама.

*Міжродові жанри*: п'єса-сповідь, п'єса-памфлет, лірична казка, казка-притча, казка-мораль, патетична сповідь, побутова новела, трагічна сюїта, спектакль-інтерв'ю, бурлеск, билина, сентиментальна історія, п'єса-композиція, ліричний монолог, епопея, фантастична казка, монодрама, публіцистичний портрет, романтична балада, поетичне оповідання, буфонада, романтична пригода, народне сказання, п'єса-парабола, гумористичне оповідання, ревію, балаган, панегірик, п'єса-шоу, феєрія [23, с. 293].

*Жанри бувають*: героїчні, ліричні, комедійні, трагедійні, гротескні, сатиричні.

*Епос* (др.-греч *ἔπος* – «слово», «оповідання») – героїчна розповідь про минуле, що містить цілісну картину народного життя і представляє в гармонійній єдності певний епічний світ героїв-богатирів. *Епос* претендує не тільки на об'єктивність, але й на правдивість своєї розповіді, при цьому його вимоги, як правило, сприймаються слухачами. У своєму пролозі у творі «Коло Земне» Сноррі Стурлусон пояснював, що серед його джерел є «давні вірші і пісні, які виконувалися людям на забаву», і додавав: «Хоча самі ми не знаємо, чи правдиві ці розповіді, але ми знаємо точно, що мудрі люди в давнину вважали їх правдою» [18].

До *епосу* можна віднести оповідання про події, що відбулися в минулому (які згадуються оповідачем). Епос охоплює буття в його пластичній об'ємності, просторово-часовій протяжності та дієвій насиченості (сюжетності). *Епос*, на відміну від лірики та драми, неупереджений і об'єктивний у момент розповіді [22].

*Лірика, лірична поезія* (від грец *λύρικός* – «виконуваний під звуки ліри, чутливий», «ліричний; лірний»). Відтворює суб'єктивне особисте почуття або настрої автора.

До жанру «лірика» належать вірші, романси, послання, елегії. Коріння ліричного жанру лежить у пісні, в небагатьох словах, які безпосередньо виражають настрої співака. Характерною ознакою ліричної пісні є те, що згодом вона переростає в «особу» і стає добре вираженою формулою даного настрою

або відчуття, уособленого в персонажі. Оспіване відчуття або настрої починає переходити з уст в уста, стає народним надбанням. При відсутності писемності автор швидко забувається, а сама форма легко видозмінюється відповідно до особистого виконання кожного співака. Пісня набуває безлічі варіантів.

Поруч із ліричним жанром іде й інший процес, що визначає її форму. Первісна лірична поезія не тільки завжди співалася, але в більшості випадків була пов'язана з танцем і мімікою, наявні в ній також елементи розповіді. Такий змішаний рід поезії називається лірико-епічним або драматичним кантільоном. Виділившись в особливі жанри поезії, – епос і драму – ці елементи залишаються до певної міри притаманними ліричній поезії. До складу її входять картинки природи, коротенька розповідь від імені автора або передбачуваний автором опис будь-якої сцени, місця дії та ін. [2].

Слов'янська народна лірика збереглася в більш свіжому та архаїчному вигляді. Вона може бути поділена на дві категорії: пісні обрядові та побутові. До першої групи належать пісні, пов'язані з головними народними святами та з танцями, хороводами й ходінням по домівках односельців. Сюди можна віднести, з одного боку, «веснянки», «русальські» та «семіцькі» пісні у слов'ян, травневі і зимові танцювальні пісні на Заході, а з іншого – наші колядки, щедрівки. Поширена і діалогічна або драматична форма пісні. Інші обрядові пісні – весільні, застільні і заплачки – належать до обрядовості у повсякденному житті. Побутові пісні відповідають різним типовим настроям: любовні пісні, чоловічі й жіночі, дівочі та заміжні і пісні, які співали при виконанні різних робіт, наприклад, за прядкою. Сюди ж належать і пісні дитячі, рекрутські, солдатські, розбійницькі. Один і той же сюжет зустрічається в піснях різного, так би мовити, призначення. Вони часто засновані на коротких оповіданнях, близьких до казки (до прикладу, пісні про злу долю), або належать до розряду так званих нижчих епічних мотивів.

Міфологи люблять давати символічне пояснення змісту багатьох обрядових пісень, але сучасна наука залишила це тлумачення навіть стосовно наочних символів (на кшталт, дівчата-троянди). Спроб групування лірико-епічних пісень (балад, романсів) і нижчих епічних сюжетів до сьогодні зроблено дуже небагато, хоча, безсумнівно, і тут має бути застосований порівняльно-історичний метод [13].

*Трагедія* (др.-греч τραγῳδία, tragōdía, буквально – «цапина пісня», від τράγος, tragos – «козел» і ᾠδή, пісня – «пісня») – це жанр художнього твору, заснований на розвитку подій, що несуть, як правило, неминучий характер і обов'язково приводять до катастрофічного для персонажів результату, часто сповнений патетики; вид драми, протилежний комедії. Трагедія зображує дійсність найбільш загострено, як згусток внутрішніх протиріч, розкриває найглибші конфлікти реальності у гранично напруженій і насиченій формі, знаходить

значення художнього символу, тому більшість трагедій написано віршами [6].

*Комедія* (др.-греч κωμῳδία, від κῶμος, комос, «свято на честь Діоніса» і αἰοιδή / ᾠδή, aoidé / ōidē, «пісня»). Жанр художнього твору, який характеризується гумористичним чи сатиричним підходом, а також від драми, у якому специфічно описується момент дієвого конфлікту або боротьби антагоністичних персонажів. Арістотель визначав комедію як «наслідування гіршим людям, але не у всій їх порочності, а в смішному вигляді» («Поетика», глава V). До числа *видів комедії* можна віднести: фарс, водевіль, інтермедію, скетч, оперету, пародію. В наші дні зразком такого жанру є комедійні фільми, побудовані виключно на зовнішньому гуморі, комізмі ситуацій (перипетій), у які персонажі потрапляють в процесі розвитку дії.

*Розрізняють комедію положень і комедію характерів.*

*Комедія положень* (комедія ситуацій, ситуаційна комедія) - комедія, в якій джерелом смішного є події та обставини.

*Комедія характерів* (комедія вдач) – комедія, в якій джерелом смішного є внутрішня суть характерів (моралі), смішна і потворна односторонність, гіпертрофована риса або пристрасть (вада, недолік). Дуже часто комедія вдач є сатиричною комедією, яка висміює всі ці людські якості [9].

*Гротеск* (французькою гротеск, буквально – химерний, комічний; італійською grottesco – химерний, грот, печера) – вид художньої образності, комічно чи трагікомічно узагальнюючий, і такий, що робить акцент на життєвих стосунках за допомогою вигадливого та контрастного поєднання реального й фантастичного, правдоподібного та карикатурного, гіперболи й алогізму. Характерні такому типу художнього мислення твори М. Гоголя, М. Твена, М. Булгакова, М. Салтикова-Щедріна. Використання в розмові слова «гротеск» зазвичай означає дивний, фантастичний, ексцентричний або потворний і, таким чином, часто використовується для опису дивних чи перекручених форм, таких як маски на святі «Гелловін» або «горгулі» на соборах.

*Гротеск* – це жанрова форма фантастики в літературі, один із різновидів комічного прийому, поєднує у фантастичній формі жахливе й смішне, потворне та піднесене, а також зближує далеке, поєднує непоєднуване, переплітає нереальне з реальним, сьогодення з майбутнім, розкриває протиріччя дійсності. Як форма комічного *гротеск* відрізняється від гумору та іронії тим, що в ньому смішне і веселе невіддільні від страшного та зловісного, тому, як правило, образи гротеску несуть у собі трагічний сенс. У гротеску за зовнішньою неправдоподібністю, фантастичністю криється глибоке художнє узагальнення важливих явищ життя. Як *художній образ* гротеск відрізняється контрастністю, двобічністю, він завжди є відхиленням від норми, умовністю, перебільшенням, навмисною карикатурністю,

тому широко використовується в сатиричних цілях [21].

*Сатира* (латинською *satira*) – прояв комічного в мистецтві, що представляє собою поетичне викриття явищ за допомогою різних комічних засобів: сарказму, іронії, гіперболи, гротеску, алегорії, пародії тощо. Успіхів у ній досягли Горацій, Персей і особливо Ювенал, який визначив її пізнішу форму для європейського класицизму. Гумор у *сатурі* використовується для того, щоб розбавити пряму критику, інакше *сатира* може виглядати як проповідь. Це було характерно вже для перших сатиричних творів. У своєму історичному походженні саме в стародавній римській літературі *сатира* є твором поетичним, ліричним віршем більш-менш значного обсягу, в якому ми знаходимо негативне чи різко засуджувальне та обурливе зображення властивостей і якостей окремих типових осіб або великої групи людей чи окремих явищ. За виразно-особистісним змістом нападів і викривань у творі *сатира* відрізняється від *памфлетів* і *насквілів*. Останні характеризуються особливою моральною нечистотою спонукань автора в його нападі і викриттях проти тієї чи іншої особи, тоді як *памфлет* іноді є тільки публіцистичним виступом, але може бути і художньою *сатирою* на певну особу. У зв'язку з цим моральним і громадським змістом, *сатира* набуває художньої цінності в залежності від відповідності між її ліричним піднесенням та висотою ідеалу сатирика, з одного боку, та між значущістю недоліків явища – з іншого. Ліричне суб'єктивне забарвлення у ставленні до типу та явища зазвичай позбавляє *сатиру* об'єктивного художнього значення і часто надає їй швидкоплинного характеру [19].

Вибір жанрових особливостей диктує тема твору, його ідея. Жанри надають творам певну тональність, несхожість, оригінальність. Кожному жанру притаманні свої відмінні риси. Для створення комічного, ліричного, героїчного або драматичного образів балетмейстер застосовує різні підходи до композиції танцю, підбирає знакову систему, відповідну обраному жанру. На практиці прослідковується взаємозв'язок жанрових і композиційних особливостей хореографічного твору, а також танцювальної форми [15, с. 35].

*Жанри в хореографії :*

- Ліричний – розкриває почуття, внутрішній стан, їх відтінки;
- Драматичний – сюжет, але не гострий – дія протікає спокійно;
- Трагічний – сюжет, в кінці твору відбувається нещастя, страждають герої;
- Комічний – жартівливий;
- Сатиричний – гротеск, перебільшення;
- Міфічний;
- Казковий;
- Героїчний, історичний;
- Патетичний – піднесений, емоційно насичений, романтичний.

Жанри бувають прості і складні. Складні це – лірико-драматичні,

трагікомічні [17, с. 10-11].

Таким чином, танець має ряд суттєвих особливостей, пов'язаних із властивостями синкретичного виду мистецтва, що поєднує в собі кілька різних видів. Тобто, елементи різних мистецтв є неподільним цілим. У танці художні образи створюються засобами пластичних рухів людського тіла для відображення емоційно – образного змісту музичних творів. Саме вони, підпорядковуючись законам драматургії та використовуючи пантомімічну складову, створюють певну хореографічну форму, в рамках якої розкривають зміст (тему та ідею) глядачам.

Отже, хореографічна форма «сюжетний танець» як цілісна структура має містити в собі наступні складові: *тему та ідею* твору, логічно продуманий і обгрунтований жанр, визначені герої із яскравою характеристикою (лейтмотив), відповідно підібраний музичний супровід. Структурний план майбутньої хореографічної форми, який вміщує в собі чітко зазначені закони драматургії із детальним описом *сюжету та фабули*, допомагає балетмейстеру використати засоби виразності саме для розкриття теми, й унеможлиблює хід розвитку поза межами зазначеної ідеї. Балетмейстеру необхідно досконало володіти умінням створити образ-задум майбутньої хореографічної форми. Саме задум є основним системоутворюючим чинником, який поєднує усі вище перераховані елементи хореографічної форми й надає їм цілісності та художньої цінності. Саме ці етапи діяльності балетмейстера над хореографічною формою складають значну частину постановочної роботи.

### Використана література

1. Балет: Энциклопедия / Под ред. Ю. Григорович. – М.: Сов. Энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Белинский В. Разделение поэзии на роды и виды / В. Белинский. – Собр. соч. в 3-х т. – М.: Искусство, 1948. – Т. 2.
3. Ванслов В. Проблема прекрасного / В. Ванслов. – М.: Государственное из-во политич. лит-ры, 1957. – 264 с.
4. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Василенко. – К.: Мистецтво, 1990. – 224 с.
5. Василенко К. Український танець : підруч. для ін-тів культури і мистецтв / К. Василенко. – К.: ІПК ПК, 1997. – 282 с.
6. Гармаш Т. В поисках утраченной трагедии / Т. В. Гармаш // Современная драматургия. – 1990. – № 6.
7. Горанов К. Содержание и форма в искусстве / К. Горанов. – М.: Искусство, 1962. – 271 с.
8. Захаров Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. Захаров. – М.: Искусство, 1989. – 237 с.

9. Захаров Р. Записки балетмейстера / Р. Захаров. – М.: Искусство, 1976. – 344 с.
10. Комедия: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона в 86 т. – Т. 82, доп. – СПб., 1890-1907.
11. Кривохижа А. Гармонія танцю. Навч.-метод. посібник для студентів педагогічних навчальних закладів / А. Кривохижа. – Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Вінниченка, 2005. – 92 с.
12. Колногузенко Б. Види мистецтва та хореографії. Навч.-метод. посібник для підготовки хореографів / Б. Колногузенко. – Харків: ДАК, 2009. – 131 с.
13. Лирика: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона в 86 т. – Т. 82, доп. – СПб., 1890-1907.
14. Луков В. Жанры и жанровые генерализации / В. Луков // Знание. Понимание. Умение. – 2006. – № 1. – 148 с.
15. Марченков А. Искусство балетмейстера. Эволюция сценических форм танца. Сольный танец: Учеб. пособие / А. Марченков; Владим.гос. ун-т им. А. Г. Столетовых. – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2017. – 124 с.
16. Мелетинский Е. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники / Е. Мелетинский. – М.: Изд-во Вост. лит., 1963.
17. Мелехов А. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца: Учеб. пособие / А. Мелехов; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2015. – 128 с.
18. Смирнов И. Искусство балетмейстера / И. Смирнов: Учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1986. – 192 с.
19. Стенник Ю. Русская сатира XVIII века / Ю. Стенник / Отв. ред. Г. Моисеева, Ин-т русск. литерат. АН СССР. – Л.: Наука, 1985. – 364 с.
20. Теоретична основа при створенні хореографічного образу: Методичні рекомендації з предмету «Мистецтво балетмейстера» / Укл. О. П. Колосок, КДУКіМ, кафедра народної хореографії. – К., 1998. – 15 с.
21. Українська та зарубіжна культура: Навч. посібник / За ред. М. Заковича. – 3-тє вид., випр. і доп. – К.: Т-во «Знання», 2002. – 589 с.
22. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. – М.: Искусство, 2009. – 303 с.
23. Чистюхин И. О драме и драматургии: Учеб. для студентов гуманитарн. вузов / И. Чистюхин. – Орел, 2002. – 293 с.

## **4.5. ПРАКТИЧНІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ДО МОДУЛЯ 1**

Робота із матеріалом за записом. Проводиться на зразках записів танців провідних майстрів народного танцювального мистецтва.

### **Завдання:**

- Розбір рухів за записом.
- Опрацювання фігур танцю.
- Робота з виконавцями для відтворення зразка.

### **Тема 1. «Сувенір».**

Запис танцю та музичний супровід за книгою:

Вевиорська А. Сюжетні танці. – М.: Мистецтво, 1989. – 96 с., іл.

### **Тема 2. «Чи візьмеш шапку, дівчино».**

Запис танцю та музичний супровід за книгою:

Вевиорська А. Сюжетні танці. – М.: Мистецтво, 1989. – 96 с., іл.

### **Тема 3. «Тропотійка».**

Запис танцю та музичний супровід за книгою:

Поморянський М., Мураховський Я., Сулятицький Т., Пупченко М.:  
Збірник «Буковинський танець». – Чернівці: Видавничий дім «Букрек»,  
2007. – 232 с.

### **Тема 4. «Крючок».**

Запис танцю та музичний супровід за книгою:

Поморянський М., Мураховський Я., Сулятицький Т., Пупченко М.:  
Збірник «Буковинський танець». – Чернівці: Видавничий дім «Букрек»,  
2007. – 232 с.

### **Тема 5. «Зірочка».**

Запис танцю та музичний супровід за книгою:

Поморянський М., Мураховський Я., Сулятицький Т., Пупченко М.:  
Збірник «Буковинський танець». – Чернівці: Видавничий дім «Букрек»,  
2007. – 232 с.

### **Тема 6. «Буковинський парубоцький танець».**

Запис танцю та музичний супровід за книгою:

Поморянський М., Мураховський Я., Сулятицький Т., Пупченко М.:  
Збірник «Буковинський танець». – Чернівці: Видавничий дім «Букрек»,  
2007. – 232 с.

## 5. МОДУЛЬ 2

### 5.1. ЛЕКЦІЇ ДО МОДУЛЯ 2

#### Лекція 1. Специфіка створення хореографічної лексики у сюжетному номері

##### План

1. Значення міміки, жесту, зображальної та виражальної постави людського тіла (пози) у сюжетному танці.
2. Художній образ у сюжетному танці. Робота балетмейстера і виконавця над створенням художнього образу, специфіка створення. Зміст поняття «метафора».
3. Характеристика сюжетного танцю. Конфлікт, ситуація у сюжетному танці.

#### 1. Значення міміки, жесту, зображальної та виражальної постави людського тіла (пози) у сюжетному танці

У хореографічному мистецтві фундаментальним матеріалом для створення художнього образу є лексика танцю. «Виконавець має вкластися у точні часові, ритмічні, просторові межі й одночасно творити танець, дійовий, образний» [2, с. 17]. Якщо розглядати лексику сюжетного танцю як систему рухів і її складові елементи, тоді необхідно детальніше зупинитися на поняттях «жест», «зображальні» та «виражальні» постави (пози). Функціонально-естетичний аналіз лексики сюжетного танцю підтверджує, що дієвість танцювальних рухів або їх форм можна зрозуміти лише у певних сполученнях, конструкціях, підпорядкованих образно-тематичному завданню.

*Жест* (фр. *gest*, від лат. *gestus* – рух тіла) – виражально-зображувальний засіб у драматичному мистецтві, пантомімі, хореографії, який зумовлюється особливостями художнього персонажу (логікою його поведінки, індивідуальними рисами характеру тощо) [2, с. 50]. М. Фокін писав: «*Жест* – це лаконічний рух, який визначає стан людини і її ставлення до оточення» [6, с. 44]. *Жести* у різних видах мистецтва, таких як хореографія, пантоміма, драма, мають свої специфічні характерні ознаки. Щодо хореографічного мистецтва, то тут характерною властивістю жесту є тісний зв'язок із музикою і регламентованість у часі. Таким чином, поняття «хореографічний жест» підпорядковується музичному темпоритму і, як правило, є лаконічним. Одночасно з чіткою регламентованістю виконання жесту в хореографічній мові його своєрідними властивостями є поетичність, широта, узагальненість, вагомість, які базуються на внутрішньому відчутті.



*Хореографічний жест* (сценічний) підпорядковується музично-хореографічній драматургії, яка вимагає від нього лаконізму й економності у русі, різноманітності у проявах зовнішньої дії. На відміну від побутового жесту, сценічний потребує від виконавця пластичної виразності. Звичайний побутовий жест висловлює природний стан людини.

Існуючи самотійно як виразний рух, жест у *хореографічному тексті* є похідною *пластичного мотиву*. Створюючи *хореографічну мову* у сюжетному танці, жест використовується як елемент у більш чи менш складних за структурною будовою па, фіксується у скульптурній пластиці рухів без ілюстративності, яка притаманна пантомімі. Р. Захаров у своїй праці «Сочинение танца» розглядає питання симбіозу технічної майстерності виконавця та «внутрішньої техніки артиста балету», у якому вбачає «змістовність танцю, а танець складається з ряду виразних рухів». Уміння керувати своїми думками і почуттями, наповнювати ними рухи, жести і пози є найважливішим елементом виконавського мистецтва [4, с. 23].

Для характеристики персонажу та більшої виразності дії у сюжетному танці *хореографічний жест* концентрує ритмопластичні елементи з деяким просторовим перебільшенням. Це пояснюється віддаленістю виконавця від глядача. Зазначена особливість виконання *жесту* в номері є наступною своєрідною рисою з точки зору танцювального мистецтва. Завданням балетмейстера є органічне поєднання *сценічних жестів* із ритмопластичною структурою *хореографічної мови*, щоб глядач при перегляді не виділяв їх як окремі елементи, а сприймав у гармонії з тим чи іншим па.

Жест, фіксуючи певний момент дії, відіграє значну роль для подальшого розвитку емоційно насиченого хореографічного контексту, й допомагає створити *хореографічний образ*, входячи в лексику танцю самотійною частиною. Мім Марсель Марсо дає характеристику дієвого психологічного жесту: «Жест вібрує і дихає, як жива істота» [2, с. 52].

У хореографічному тексті сюжетного номеру не може бути використано довільних жестів. У них закладено певне емоційне навантаження, яке відтворює настрій, почуття людини. Таким чином, жести ідуть від логіки поведінки героя в певній ситуації, яка дає закономірність сценічній дії. Розглядаючи поняття «жест» у широкому розумінні цього слова в хореографії, потрібно зазначити, що це – рухи широкого спектру ритмопластики: рухи рук, корпусу, голови, частин обличчя (міміка). Їх похідна – це емоційні переживання людини, які представлені найрізноманітнішим чином: у стані гніву людина показує кулак, насуплює брови; будучи пригніченою – опускає плечі, голову, руки; у стані переляку – згруповується, закриваючись руками тощо. У сюжетному танці *жест* дає уявлення про національну, соціальну приналежність персонажа, його характер, звички.

Природність, образна цілеспрямованість, осмисленість і дієвість - основні риси *хореографічного жесту*. Балетмейстеру при створенні *лейтмотиву* для своїх персонажів та створенні *хореографічного тексту* у сюжетному номері необхідно уникати невмотивованих дією жестів. Важливим є підпорядкування *сценічного жесту* у танці не зовнішній механічній ілюстративності, а дієвому розвиткові образу. Його виконання повинно бути точним, вчасним, не скупим, а сповненим драматичної сили. Приблизність веде до того, що глядач не зрозуміє думки виконавця, закладеної в *жесті*. Саме такі *жести*, співіснуючи з лексикою танцю і мімікою, доповнюючи один одного, створюють єдину внутрішню ритмопластичну гармонію *художнього образу*.

Як зазначає К. Василенко, «Змістовного навантаження в сюжетних танцях і композиціях набуває психологічний жест, який показує ставлення персонажа до зовнішнього середовища і в зв'язку з цим розкриває його внутрішній емоційний стан, хід його думок» [2, с. 53]. У *психологічному жесті* закладені майже всі емоційні переживання, притаманні людині. *Психологічні жести* іноді співіснують з *умовними жестами*. Балетмейстер, працюючи над хореографічним номером, повинен прагнути до створення у ньому закінченої драматизованої дії, побудованої на гострому сюжеті, в якому поєднуються психологічна та пластична розробки характерів. *Жести* можуть бути обумовлені навіть певною професією.

*Мова жестів* включає знаки, які використовуються для мовного спілкування поряд зі звуковою мовою або замість неї. З наукової точки зору, *жест* – це «будь-який знак, зроблений головою, рукою, ногою, тілом, що виражає емоції або повідомляє інформацію». Сценічний образ – дуже складний сплав внутрішніх і зовнішніх рис людської особистості. У танцювальному мистецтві ці риси повинні бути розкриті засобами хореографії. Балетмейстер використовує для цього і малюнок танцю, і танцювальну мову – пластику людського тіла, і *міміку*, *жест*, і драматургічний розвиток образу, і, звичайно, музику [12, с. 24].

*Міміка* (від грец. *Mimikos* – наслідуваний, акторський) – рухи м'язів обличчя, що виражають почуття і психічний стан людини. *Міміка* посідає значне місце у процесі комунікації як додатковий засіб вираження і сприймання емоційного стану людей, оскільки вона невіддільна від усього складу думок, дій, почуттів людини і є органічним виявом її внутрішнього життя. *Мімічні рухи* здійснюються, зазвичай, мимовільно, за безумовно-рефлекторним механізмом (міміка, яка спостерігається в повсякденному житті). Однак, включаючись у другу сигнальну систему, вона може виникати й довільно (міміка як один із елементів акторської майстерності, як мистецтво передачі душевного і фізичного стану персонажа за допомогою виразу обличчя й очей). *Міміка* посідає важливе місце в музично-виконавській діяльності й свідчить про рівень акторської майстерності у процесі розкриття душевного та психічного стану персонажів мистецького твору [10].

*Анатолій Кривохижа запропонував наступну схему класифікації жестів:*



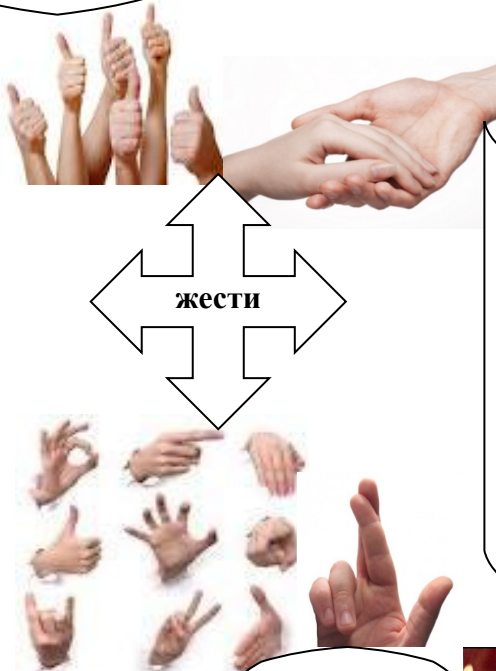
**Умовні жести:**

Кивнути головою – згода, хитання головою вліво і вправо (ні), хочу їсти, хочу пити, два роз'єднані пальці вверх у формі латинської V-перемога (вікторія).



**Загальноприйняті:**

Реакція на темряву і світло, холодне і гаряче, страх і захист, втому і спеку, погляд у далечінь із прикладеною до очей рукою.



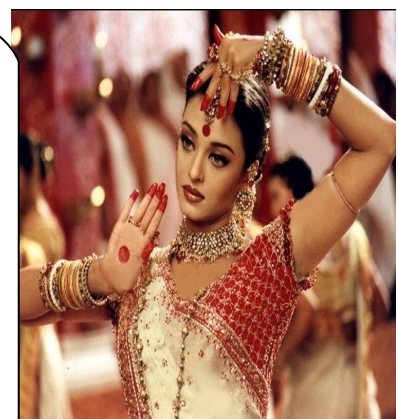
**Жести побутові та релігійні:**

Вітання та прощання, поклони та реверанси, палець до губ (мовчи), палець угору (погроза).



**Жести набуті:**

Нервові постукування рукою, заламування пальців, тупотіння ногами (злість), переможений (руки вгору), сльози і сміх, танець та радісні обійми.



**Рис. 2.** Класифікація жестів [6]

Танець використовує весь діапазон людських емоцій для вираження думок і почуттів. Під час виконання танцю почуття виражаються за допомогою серії високо структурованих рухів. Танець – це «жива» мова, якою говорить людина, це художнє узагальнення, що витає над реальною основою, для того щоб висловитися на більш високому рівні, в образах і алегоріях сокровенних людських емоцій. Імпровізаційний танець цікавий тим, що виконавець передає ті емоції, які відчуває в конкретний момент самої дії. Постановочний танець являє собою історію, не імпровізаційну, а прив'язану до певного образу, героя або події, і мімічний характер не змінюється в залежності від кількості виступів, він зберігає свій первісний варіант.

*Розрізняють наступні типи міміки:*

1. *Мимовільну* (рефлекторну), побутову.

2. *Довільну* (свідому) міміку як елемент акторського мистецтва, що дозволяє передавати душевний стан персонажа виразними рухами м'язів обличчя. Вона допомагає акторові у створенні сценічного образу, у визначенні психологічної характеристики, фізичного і душевного стану персонажа.

*Рух, жест, міміка* народилися на зорі людської цивілізації у первісній пантомімі і танцях. Маючи одні джерела, а саме виражальні можливості людського тіла, вони розвиваються у найтіснішій єдності. У різних культурних та етнічних групах міміка може мати різне значення, незважаючи на те, що багато з яких проявів міміки є універсальними. *Жести*, як і *міміка*, відіграють величезне значення для змістовної постановки танцю, під час виконання якого (особливо під музику, в якій наявні слова) необхідно виражати емоції за допомогою *жестів* і *міміки*, намагатися передати зміст і емоційну напругу, а не механічно показувати їх (хореографічна форма «*зорова пісня*»).

Для цього необхідно:

- знати, про що співається у пісні, її переклад;
- періодично використовувати *жести* там, де вони доречні;
- використовувати *жести* у відповідності зі стилями танцю [10].

*Типові вирази обличчя, які часто використовуються при проявах емоцій:*

– *Гнів*. М'язи чола зрушені всередину і вниз. Особі надається похмурий вираз: очі блищать, розкриті, ніздрі розширені, крила носа підняті, губи або щільно стиснуті, або відтягнуті назад, мають прямокутну форму й оголюють зціплені зуби, обличчя часто червоніє;

– *Презирство*. Брова піднята, обличчя витягнуте, голова піднята, немов людина дивиться на когось зверху вниз, рот закритий, куточки губ опущені, очі тьмяні й звужені;

– *Страждання*. Брови зведені, очі тьмяні, а зовнішні кути губ дещо опущені, обличчя застигле;

– *Страх*. Брови трохи підняті, але мають пряму форму, їх внутрішні кінці зрушені, через лоб проходять горизонтальні зморшки, очі без блиску і розширені, причому нижня повіка напружена, а верхня злегка піднята, рот може бути відкритий, а куточки його відтягнуті назад, що дозволяє натягнути і розпрямити губи над зубами;

– *Подив*. Підтягнуті брови утворюють горизонтальні зморшки на лобі, очі широко розкриті, а відкритий рот має округлу форму;

– *Радість*. Губи викривлені, їх куточки відтягнуті назад, рот закритий, навколо очей – дрібні зморшки, самі очі блищать, примружені або розкриті, на лобі – горизонтальні складки [12, с. 26].

З яких же компонентів складається *хореографічний образ*? Які виражальні засоби використовує балетмейстер для створення сценічного образу в хореографічному мистецтві? Чи не основне значення має *танцювальна мова* (хореографічний текст), а саме: пластика (рух), *міміка*, *жести*, *поза*. Завдяки хореографічному тексту глядач сприймає задум балетмейстера. Але важливі не тільки самі рухи, а й інтонація *пластичної мови* персонажа. Для деталізації таких інтонацій використовують зображально-виражальні постави людського тіла (поза).

*Постава людського тіла (поза)* є складовою частиною кожного руху. Поза – це положення, яке приймається людським тілом. У хореографії поза – це зупинка в русі, його вихідні або кінцеві моменти, поза – невід’ємна частина руху. Коли знайдений яскравий характер, поза є ключем до розкриття образу.

*Зображальна постава (поза)* – скульптурна композиція, в якій чітко окреслюються контури того, що зображають: людина, тварина, предмет. Акцент на зовнішньому фактурному рельєфі без емоційного навантаження.

*Виразальна постава (поза)* – в основі закладені емоції, настрої, переживання. Це фіксація емоційного прояву та думок за допомогою можливостей людського тіла [12, с. 24].

Танець абстрагує, пантоміма конкретизує. Досліджуючи співвідношення зображувально-виражальної основи в хореографічній образності, саме танець є найпершим носієм танцювальної образності, тоді як пантоміма лише вірний помічник танцю у створенні розгорнутого пластичного полотна.

*Міміка і жести* дають можливість людям розуміти один одного, часто спільно займатися складною діяльністю. Деякі професії припускають віртуозне володіння своїм тілом і мовою жестів, наприклад, професія актора, артиста балету. Все зрозуміло без слів. Гра різними акторами однієї і тієї ж ролі – приклад того, як при одному і тому ж тексті створюються такі різні образи. Цьому служить мова жестів – система знаків – умовних рухів, що використовуються для мовного спілкування поряд зі звуковою мовою або замість неї [12, с. 26].

## **2. Художній образ у сюжетному танці. Робота балетмейстера і виконавця над створенням художнього образу, специфіка створення. Поняття «метафора»**

До образності людство зверталось як до позаписьмових, сповнених значення і сенсу, пояснень. Багато образів настільки органічно увійшли в лексику, що вони втратили свою первинну сутність. Мистецтво, звертаючись до художньо-образного мислення, творить нові або переосмислює існуючі структури, незмінно збагачуючи наш світ уяви, творчий процес, діючи за правилами художності і поезики – порівнянь, іномовлення, уподібнень у зближенні явищ, перенесення смислових і емоційних відтінків тощо [14].

Що таке *хореографічний образ*? Мистецтво все пропускає крізь естетичну призму, обдаровуючи, надаючи шляхетності естетичним переживанням. *Художній образ* - особлива форма відображення й осмислення життя. Чи не основним у роботі балетмейстера є життєві спостереження. Тільки життя в усьому його різноманітті може стати матеріалом для митця. Наші відчуття, наша свідомість є лише образом нашого світу. Від живого споглядання - до абстрактного мислення, а від нього - до практики – такий діалектичний шлях пізнання, руху до істини, пізнання об'єктивної реальності [12, с. 23].

*Художній образ* – це поєднання внутрішніх і зовнішніх рис особистості, це визначений характер:

- а) реального образу людини;
- б) метафоричного образу, який виражається в його ставленні до оточуючого середовища, суспільства.

Характер героя проявляється в лінії поведінки, в його діях, розкриваючись виразними засобами хореографічного мистецтва.

При створенні *художнього образу* велике значення має світогляд балетмейстера, а тому він повинен уміти *спостерігати життя*, володіти асоціативним і образним мисленням, вдало використовувати знання з композиційної і драматургійної побудови танцю, бути хорошим режисером і психологом. Аналізуючи весь комплекс отриманих знань, вражень, балетмейстер формує своє судження, свій погляд. Уміння обрати найголовніше, найбільш суттєве й донести це до глядача відіграє велику роль у кінцевому результаті роботи над створенням *хореографічного образу*. Від уміння узагальнювати образ, робити його типовим у тісному взаємозв'язку із грамотно побудованим сюжетом залежить вагомість твору і його успіх у глядача [5].

Важливим у роботі над створенням образу героя є знання балетмейстером психології. Це дає можливість правильно вибудовувати спочатку в уяві, а потім і на сцені логічну лінію поведінки героїв хореографічного твору. У першу чергу, для створення художньо правдивого образу балетмейстер повинен бути

професіоналом вищого ступеня, досконало знати не тільки технологію хореографічного мистецтва, але й уміти проаналізувати музичний твір, щоб визначити його форму, стиль, характер, музичну характеристику кожного персонажа, воєдино зв'язати розвиток хореографічних образів із розвитком музичної форми, знати хореографічний фольклор, щоб герої були наділені національними рисами. Балетмейстер при створенні *художнього образу* відштовхується від сюжету, теми та ідеї твору, національної приналежності героя, створює *хореографічний образ* на основі музичного матеріалу. Для правильного вирішення сценічного образу, для того, щоб він розкривав ідею твору, балетмейстер повинен знати і реально відобразити історичні обставини. Балетмейстер, працюючи над образом героя, повинен продумати його історію, біографію та минуле. Автор тільки тоді досягне кінцевого художнього результату, коли зробить поведінку свого героя логічною, надасть правдивості й природності його рухам. У житті різні люди неоднаково реагують на ту чи іншу подію. Одні мовчки переживають, інші активно висловлюють своє ставлення. Один переживає все в собі, інший виявляє свої почуття емоційно і яскраво. Герой може бути показаний у різних проявах свого характеру, але глядач повинен зрозуміти, що гнів його викликаний певними обставинами (причинами), а ніжність проявляється під впливом конкретних почуттів. Відтак, це повинен бути цільний образ, який розкривається при конкретних обставинах. Балетмейстеру необхідно знайти у творі такі ситуації, поставити перед артистами такі завдання, під час вирішення яких образи дійових осіб розкривались би найбільш повно і яскраво. Лінія поведінки героя допомагає виявленню образу, розвитку сюжету, розкриттю теми твору [3].

Спираючись на психологічну логіку, пантоміма висловлює зовнішню характерність образу. Балетмейстер для надання конкретики рухам, змісту танцю звертається до образної пантоміми як основи, що дозволяє створити *хореографічну фразу*, найбільш зрозумілу для глядацького сприйняття. Таким чином, психологічна логіка намагається яскравіше розкрити зміст, а принципи хореографічної логіки розкриває танцювальна дія. Отже, основними виражальними засобами двох логічних сфер є експресія рухів і *зображальні та виражальні постави* людського тіла (пози), які відображають дію, характери, почуття, наміри і взаємовідносини. Якщо жести і міміка кожного персонажа завжди будуть відповідати порухам його душі, лише тоді вони висловлять істинні почуття – «і твір ваш оживе» – так писав Ж.Новер, великий французький реформатор танцю у своїй книзі «Листи про танець і балет» [11]. Талант балетмейстера складається з багатьох компонентів: це перш за все добре розвинута фантазія, здатність до образного мислення, спроможність придумувати велику кількість різноманітних танцювальних композицій.

Балетмейстер повинен розуміти, відчувати й відтворювати рухи, жести, пози, притаманні найрізноманітнішим характерним персонажам.

*Класифікація хореографічних (художніх) образів, метафоричні:*

1. Образи природи в танці (весна, хвиля, сніжинки, квіти, зірки, берізки, вогонь, північне сяйво тощо).
2. Образи тваринного світу:
  - а) комахи (метелик, павук, джміль);
  - б) мешканці водного світу (риба, восьминіг, рак);
  - в) птахи (лебідь, чайка, лелека, курча);
  - г) звірі (заєць, ведмідь, лисиця, кішка, собака).

Важливим є вивчення зовнішніх ознак і особливостей їх поведінки для визначення характерних танцювальних рухів (*пластичний мотив, лейтмотив*).  
*реальні:*

*Образ людини:*

1. Мати, дівчина, юнак, старий, старенька (наречена, моряк, солдат, студент, робітник, учений, льотчик-космонавт, бюрократ, підлабузник, хуліган, дармоїд, стиляга, хвалько, п'яниця, герой, боягуз, скромний, боязкий та інші);

*Казкові образи:*

2. Дід Мороз, Снігуронька, Попелюшка, Бармалей, Баба-яга, Буратіно, Незнайко, принц, цариця.

Правда *художнього образу* в хореографічному творі посиляється на правду народного танцю, правду життя та взаємин. У тому випадку, якщо балетмейстер зуміє правдиво відобразити все це в заявлених образах, твір буде зрозумілим глядачеві й репрезентуватиме певну художню цінність [2].

*Поняття «метафора»*

Якщо говорити про найбільш загальне і спільне, що об'єднує усі засоби образного вираження, то слід насамперед вказати на певну суміжність явищ і предметів, здатних утворити той зв'язок між собою, який називається асоціативністю. У своїй генетичній основі зародження концепту «*художній образ*» здійснюється саме за законом асоціативності. Від відчуття до контурності образу, що виникає в пам'яті, досить складний шлях асоціативного відбору – витискання другорядного і підсилення найхарактернішого. Певний асоціативний ряд утворює цілісну систему знаків, здатних нести в собі узагальнюючі властивості, відновлення в пам'яті образу за законом асоціативної суміжності, уподібнення, контрасту.

До загальних ознак найважливіших складових образної структури входить порівняння, що також діє за законом асоціативності. За рахунок однієї ознаки предмета в зіставленнях підсилюється інша. Отже, порівняння – це образне



вираження, побудоване на зіставленні предметів, понять, станів, які мають певні спільні ознаки, завдяки чому включаються механізми художнього сприймання. Вказуючи на складність і недостатню вивченість поетики порівняння, дослідник цього питання О. Квятковський називає його в системі різнобічних художніх засобів виразності «початковою стадією, звідки у вигляді градації і розгалуження виходять майже всі інші тропи – паралелізм, метафора, метонімія, синекдоха, гіпербола, літота та ін. У порівнянні – джерела поетичного образу» [8]. Тут немає ніякого перебільшення. Порівняння творить художньо-поетичне бачення світу. В уподібненні й порівнянні мовби пробуджується сам собою генетичний код записаних у пам'яті єдностей.

*Метафора* (в букв. розумінні – перенесення) – один із найпоширеніших засобів творення художньо-образної мови. У *метафорі* пряме тлумачення речей і явищ, вживання слів у їх автологічному значенні повинні бути замінені переносним. Порівнюється предмет із якимось іншим із урахуванням ознак, що допомагають знайти спільну основу. Навіть віддалені властивості у знаходженні можливостей їх порівнянь синтезуються в складну органічну цілість. Тут також присутня протидія елементів єдиної системи в їхній антонімічності – схожість у несхожому.

До поняття «*метафора*» дослідники виявляють значний теоретичний інтерес. Семіотика, поетика, філософія, естетика, мистецтвознавство досліджують природу *метафори* в різних аспектах її функціонування, співставлення з асоціативним, художньо-образним мисленням, символом. *Метафора* є справді складним духовним утворенням, яке з'явилося, на думку фахівців, в результаті інтелектуально-психічної еволюції у прагненні й умінні побачити на інтуїтивно-неусвідомленому рівні співіснування двох сутностей – диференціації відмінностей і зв'язку між ними – смислового, причинового, знакового. *Метафора*, несучи в собі фізичний контекст пояснення явищ, побудована на тотожностях сторін та їхній несхожості. «Шляхом певних ієрархічно організованих операцій, – пише один із авторитетних дослідників цього питання Е. Маккормак, – людський розум зіставляє семантичні концепти, значною мірою не зіставлені, що і є причиною виникнення метафори» [8]. «*Метафора* передбачає певну схожість між властивістю її семантичних референтів, оскільки вона повинна бути зрозумілою, а з іншого боку – несхожість між ними, оскільки *метафора* покликана створювати деякий новий смисл, тобто володіти суггестивністю» [13]. Саме поняття «*сугестії*», тобто навіювання, передає досить суттєвий відтінок предметного взаємовідображення у *метафорі* з метою досягнення більш глибокої сутності ідеї твору.

На прикладах стародавнього мистецтва можна побачити *образ-метафору*, так би мовити, у розрізі, коли ми маємо справу не просто з порівнянням,

аналогією чи перенесенням ознак, а зі встановленням своєрідного поєднання. Робилося суцільне змішування різних істот, природного, людського і божественного, і тоді метафоризм й алегоричність починають співіснувати в одному образі. Сфінкс, який символізує надлюдську силу фараона, – в поєднанні торса лева і голови царя з певними символами божественної недоторканості (сокіл за плечем). Це і є прикладом такого фантастичного сполучення. Своєю незворушністю й могутністю вражав знаменитий Великий Сфінкс біля храму Хафра в Єгипті. У його основі – природна скеля, відповідним чином опрацьована: лежачий лев із обличчям фараона та усіма атрибутами величності і влади, висічений ірей на лобі – священна оберігаюча змія. «Незважаючи на велетенські розміри, – розповідає дослідник М. Матьє, – обличчя Сфінкса все ж передає основні портретні риси фараона Хафра. У давнину Сфінкс, колосальне чудовисько з обличчям фараона, повинен був вселяти разом із пірамідами уявлення про надлюдську могутність правителів Єгипту» [9].

Зображення для мистецтва – це лише спосіб його зв'язку з реальним світом, природою, історією, етносом. Фактом художності воно стає саме тоді, коли вселяється в нього утворений людською фантазією (але не вузько утилітарною, збідненою в почуттях) поетичний світ свободи в асоціаціях, порівняннях, метафоричності, в іскрометності якої висвітлюються безліч явищ, які до цього могли залишатися для нас внутрішньо відчуженими, непізнаними. *У метафорі* – символіка пізнаної і стисло закодованої у формі поетичної ідеї [14].

#### *Взаємозв'язок музики і художнього образу.*

Створення нового хореографічного твору – це процес багатоступеневий, який вимагає спільних зусиль представників різних творчих професій. І першою ланкою у цьому ланцюзі творчих зв'язків є взаєморозуміння балетмейстера з композитором, музичним керівником або концертмейстером. Музика є основою для створення танцю, дає пластиці ритмічну основу, визначає її емоційний лад, характер, образну виразність. Балетмейстер використовує або окремо існуючий музичний твір певного автора, або твір композитора, написаний за задумом балетмейстера (драматурга, лібретиста). На сьогоднішній день балетмейстери, котрі працюють у хореографічних колективах, на жаль, практично не мають змоги звернутися до композитора для написання музичного твору за задумом балетмейстера. Найчастіше вони використовують готові музичні твори або задовольняються підбором музичного матеріалу, обробкою мелодій.

Пластична мова виразна, багатозначна, і не випадково з давніх часів танець відображав життя людини – працю і відпочинок, військові сутички і перемоги, радість зустрічей і печаль розлуки. К. Блазіс у книзі «Мистецтво танцю» писав: «Стародавні домагалися досконалого збігу музики і танцювальних рухів...

Таким чином, кожен жест, кожна зміна положень танцівника викликала особливим темпом і ритмом мелодії...» [1]. Вираження музики у танці вимагає збігу образного руху, стилю музики, темпу, структури музичної мови і пластичного малюнка, структури форми, відповідність метро-ритму. Природно, що в музиці вже закладений відповідний задум, образ і завдання. Балетмейстер на основі цього музичного матеріалу, використовуючи виразні засоби танцю, створює єдиний сценічно-хореографічний танцювальний образ.

### 3. Характеристика сюжетного танцю. Поняття «конфлікт» та «ситуація» у сюжетному танці

Будь-який хореографічний твір підпорядковується темі та ідеї твору і розкриває заявлений художній образ. Специфіка драматургії та використання лейтмотиву, пластичного мотиву у побудові хореографічного тексту із урахуванням драматургічного розвитку, музичного супроводу визначає форму хореографічного номеру. У танці технічні рухи набувають характерних ознак певного образу завдяки пластичному мотиву, який є похідною при створенні лейтмотиву.

*Сюжетний танець* завжди має зазначений *конфлікт* між дійовими особами (головні герої, другорядні), завдяки діям яких розвивається сюжет (хід подій): «Подоляночка», «Ой, під вишнею», «Чумацькі радощі» [2].

Танець, позбавлений образності, веде до невиправданої техніки у хореографічному тексті, до безглузвих комбінацій і рухів, до формалізму. Образний початок притаманний побутовим і народним танцям.

*Конфлікт* – від лат. *conflictus* «зіткнення». За визначенням П. Павіса, поняття «*драматичний конфлікт*» походить від зіткнення «антагоністичних сил драми». На думку І. Чистюхіна, термін «*пропоновані обставини*» здається найбільш прийнятним, оскільки вміщує в собі не тільки основні персонажі, але й вихідну ситуацію, обставини, які вплинули на зародження і розвиток конфліктної колізії. Нерідко розмова про *конфлікт* ведеться з точки зору розбору поведінки того чи іншого персонажа. Серед різних теорій із приводу виникнення і розвитку концепту «*драматичного конфлікту*» нам найбільш точним видається визначення Гегеля: «Власне драматичний процес є постійний рух вперед до кінцевої катастрофи. Це пояснюється тим, що саме колізія становить центральний момент цілого» [15]. *Конфлікт* визначається як зіткнення протилежно спрямованих цілей, інтересів, позицій або суб'єктів взаємодії. В основі цього зіткнення лежить конфліктна ситуація, яка виникає через суперечливість позицій із одного приводу, або протилежність методів і засобів для досягнення мети, або розбіжність інтересів. Для того, щоб конфлікт почав розвиватися, необхідний інцидент, при якому одна сторона починає зневажати інтереси іншої.

*Художній конфлікт* як естетична категорія втілюється й послідовно

розкривається у прямому чи непрямому протиборстві дійових осіб. Він також може розкриватися й у стійкому тлі зображуваних подій, незалежних від конкретної ситуації, в думках і почуттях, атмосфері [15].

Назва хореографічного номера містить тему та ідею твору (з конфліктом) і є вирішенням уже існуючого конфлікту. В *експозиції* дається характеристика дійових осіб, часу і місця дії. Потім відбувається певна подія, яка порушує існуючу рівновагу, і *конфлікт* розгортається, набуваючи видимої (зриму) форму в *зав'язці* ще до ситуацій (епізодів), представлених у *розвитку дії*, вони мають три ступені: початок конфлікту; його поглиблення; доведення до найвищої точки – *кульмінації*, яка потребує *розв'язки* в «*запропонованих обставинах*». Як уже зазначалося, виразником будь-якого конфлікту в сюжетному номері є головний герой (головні герої). Тому розвиток сюжетного номера зводиться до аналізу вчинків, дій і, пережитих головним героєм (декількома), різних психологічних станів. Крім того, конфлікт знаходить своє вираження й у складі основних подій: у сюжеті й фабулі, місці дії, часі.

Крім цього, існує кілька *видів конфлікту*, поділених на *внутрішні* і *зовнішні* за місцем, де вони виникають: у душі або між персонажами.

*Внутрішній вид конфлікту*. Конфлікт всередині людини (сам із собою). Наприклад, між розумом і почуттям; боргом і совістю; бажанням і мораллю; свідомістю та підсвідомістю; особистістю та індивідуальністю; сутністю та існуванням і таке інше.

*Зовнішні види конфлікту*.

- персонаж – персонаж;
- персонаж – група;
- персонаж – середовище;
- група – група [15].

*Ситуація* (франц. situation, від лат. situs – становище) – збіг умов і обставин, що створюють певне становище [7].

Таким чином, працюючи над створенням *художнього образу* і його *хореографічною мовою* в сюжетному танці, балетмейстеру необхідно чітко визначити психологічний портрет персонажа в рамках зазначеної ситуації. Детально підійти до підбору жестів і зображально-виражальних постав (поз) при створенні *лейтмотива*. Оскільки *жест* виник унаслідок «мовної недосконалості» у стосунках між людьми та є інстинктивною, емоційною дією, то й злиття воєдино з механічним рухом «народжує» змістовну *хореографічну фразу*.

Тому, детально формуючи уявлення про особливості героя та їх метафоричне підґрунтя, балетмейстер шляхом комбінування створює хореографічний текст для героя. При дотриманні належної деталізації виникає чітка ритмічна зміна систематизованих виразних положень людського тіла з

багатогранними зв'язками між рухами, жестами, які підпорядковуються музичному матеріалові й відповідають художньому замислу балетмейстера. Відображення життєвих ситуацій в сюжетній формі продукує передумови для трансформації рухів, які відносяться до категорії «пластичний мотив» у художньо–узагальнені хореографічні «па». За оцінкою К. Василенка, «Образність лексики – одна з найважливіших відмінних рис реалістичного мистецтва танцю. Використання складних структурних сполучникових рухів допомагає балетмейстеру вирішувати сюжетні художні задуми» [2, с. 21].

Зрозуміла й розгорнута дія в часі і просторі в сюжетному танці за законами драматургії дає нам оцінку обставин. Герої, які діють в рамках «запропонованих обставин», мають кожен свою характеристику (фізіологічну, психологічну, метафоричну). Майстерність балетмейстера при створенні сюжетного танцю полягає в умінні вигадати змістовний і характерний «хореографічний текст» для героїв у рамках логічно розгорнутого сюжету з використанням контрастних ситуацій.

### **Контрольні питання**

1. Охарактеризувати значення міміки та жесту в хореографічному тексті головного героя (другорядного) сюжетного танцю.
2. Розкрити зміст поняття «метафора».
3. Перерахувати та охарактеризувати класифікацію жестів за визначенням Анатолія Кривохижі.
4. Охарактеризувати взаємозв'язок музики і художнього образу.
5. Розкрити зміст поняття «художній конфлікт».
6. Охарактеризувати внутрішній та зовнішній види конфліктів.
7. Охарактеризувати класифікацію хореографічних (художніх) образів.
8. Розкрити зміст поняття «зображальна постава», «виражальна постава» (поза). Навести приклади.
9. Розкрити зміст поняття «міміка». Охарактеризувати принцип її використання в сюжетному танці.
10. Розкрити зміст поняття «жест». Охарактеризувати принцип його використання в сюжетному танці.

## Використана література

1. Блазис К. Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы: пер. с фр. / К. Блазис // Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы – М.: Лань, 2008. – 352 с.
2. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Василенко. – К.: Мистецтво, 1990. – 224 с.
3. Ельяш Н. Образы танца / Н. Ельяш. – М.: Искусство, 1970. – 165 с.
4. Захаров Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. Захаров. – М.: Искусство, 1989. – 237 с., ил.
5. Захаров Р. Искусство балетмейстера / Р. Захаров. – М.: Искусство, 1954. – 337 с.
6. Кривохижа А. Гармонія танцю: навч.-метод. посібн. для студентів педагогічних навчальних закладів / А. Кривохижа. – Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. – 92 с.
7. Крунтяєва Т. Словник іноземних музичних термінів / Т. Крунтяєва, Н. Молокова. – Л.: Музика, 1988. – 135 с.
8. Маккормак Э. Когнитивная теория метафоры / Эрл Маккормак // Теория метафоры. – М., 1990. – 358 с.
9. Матье М. Искусство древнего Египта / М. Э. Матье. – М., 1970. – 153 с.
10. Міміка // Культурологічний словник-довідник. – К.: ВД «Професіонал», 2006. – 96 с.
11. Новер Ж. Письма о танце и балетах: пер. с фр. / Ж. Ж. Новер. – М.: Лань, 2007. – 384 с.
12. Мелехов А. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца: Учеб. пособие / А. В. Мелехов, Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2015. – 128 с.
13. Никитин В. Мастерство хореографа в современном танце: Учеб. пособие / В. Никитин. – М.: ГИТИС, 2011. – 472 с.
14. Оганов О. Произведение искусства и художественный образ / О. О. Оганов. – М., 1978. – 264 с.
15. Чистюхин И. О драме и драматургии: учеб. для студентов гуманитарных вузов / И. Чистюхин. – Орел, 2002. – 293 с.
16. Шевченко В. Мистецтво балетмейстера в народно-сценічній хореографії: Навч.-метод. посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв України / В.Т. Шевченко. – К.: ДАКККіМ, 2006. – 184 с.
17. Янина-Ледовська Є. Напрямки та тенденції розвитку контактної імпровізації у контексті сучасної хореографії / Є. В. Янина-Ледовська // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2010. – № 1. – С. 247-249.

## **5.2. ТЕМИ ТА ЗАВДАННЯ ПРАКТИЧНИХ І ЛАБОРАТОРНИХ ЗАНЯТЬ ДО МОДУЛЯ 2**

### **Тема 1. «Вершники»**

**Музичний супровід:** «Caravan». Музика Н. Tizol.

**Завдання:**

- показати типові вирази обличчя: гнів, страх, радість, презирство, здивування.
- розробити характерний лейтмотив із чітко визначеним пластичним мотивом, в якому використовуються емоції: тривога, страх, напруга;
- використати зображально-виражальні постави (пози) в хореографічному тексті зазначеного персонажу відповідно до заданої теми;
- розробити закон драматургії «розвиток дії» за рахунок почергової взаємодії усіх заявлених героїв;
- використати жести та міміку при створенні хореографічного тексту;
- застосувати композиційно-просторовий розвиток при побудові хореографічної форми із використанням балетмейстерських прийомів.

### **Тема 2. «Примхлива панянка»**

**Музичний супровід:** «Careless love». Музика W. Handy.

**Завдання:**

- показати типові вирази обличчя: гнів, страх, радість, презирство, здивування;
- розробити характерний лейтмотив із чітко визначеним пластичним мотивом, в якому використовуються емоції: презирство, гнів, здивування;
- створити оригінальну хореографічну лексику із використанням жестів;
- застосувати варіювання заданих рухів за першим та другим принципами: зміна темпу та ритму, графіки руху.

### **Тема 3. «Людина, котру я люблю»**

**Музичний супровід:** «The man I love». Музика G. Gershwin.

**Завдання:**

- показати типові виразу обличчя: гнів, страх, радість, презирство, здивування;
- розробити характерний лейтмотив із чітко визначеним пластичним мотивом, в якому використовуються емоції радості, здивування, задоволення;
- створити лейтмотив із використанням жесту та зображальної постави (пози) для головних героїв;
- використати балетмейстерські прийоми при побудові хореографічного тексту для другорядних персонажів;
- використати третій принцип варіювання: «за аналогією» із застосуванням малюнків.

## Методичні вказівки для виконання практичного завдання

Виконання практичного завдання зі створення хореографічної форми «сюжетний танець» повинне відповідати таким вимогам:

- детально продумана та описана тема та ідея майбутнього номера;
- опис героїв (головних, другорядних) із визначеною емоційною складовою, яка становить ядро художнього образу, описом професійних (якщо такі є) характеристик, описом фізіологічних характеристик (дає конкретику у визначенні підходящих жестів та постав (поз) при побудові лейтмотиву) [4, с. 16];
- чітко сформульований сюжет, в рамках якого будуть взаємодіяти герої з описом ситуації взаємодії. Зважити на контрастність сусідніх епізодів при побудові ситуації;
- розробка фабули номера в рамках конкретного музичного твору (визначення тривалості кожного із законів драматургії), по-тактовий розбір музики;
- в межах композиції номера продумані балетмейстерські прийоми для розкриття ідеї;
- створення хореографічного тексту шляхом видозмінення лейтмотиву героя і логічного його розвитку зі збереженням пластичного мотиву (для запобігання комбінування невиправданих рухів у хореографічному тексті);
- підпорядкування просторового рішення (малюнків) хореографічної форми темі та ідеї твору.

На даному етапі роботи студент повинен уважно слідкувати за логічною єдністю при компонуванні усіх складових, за чіткістю й змістовністю наповнення форми для унеможливлення невиправданого перекоосу у художній цілісності хореографічної форми.

### **5.3. ЗАВДАННЯ ДЛЯ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ НАВЧАЛЬНО-ТВОРЧОЇ РОБОТИ ДО МОДУЛЯ 2**

1. Створення етюду на задану тему із використанням жестів, пантомімічних рухів.
2. Визначення пластичного мотиву і розробка лейтмотиву, створення хореографічного тексту на основі пластичного мотиву шляхом варіювання за першим та другим принципами: темпу і ритму та графіки руху.
3. Використання жестів у хореографічному тексті персонажів.

**Форма звіту** – танцювальний етюд.



## **5.4. ТЕОРЕТИЧНИЙ МАТЕРІАЛ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ДО МОДУЛЯ 2**

### **Лекція 1. Виразальні засоби в хореографії ХХ ст.**

#### **План**

1. Танець у контексті сучасного мистецтва. Характеристика танцювального мистецтва та танцювальних жанрів.
2. Поняття «танцювальна музика», історичний аспект.
3. Основні аспекти поняття «музично-хореографічний образ».
4. Прийоми поліфонічного розвитку лексики.

#### **1. Танець у контексті сучасного мистецтва. Характеристика танцювального мистецтва та танцювальних жанрів**

На зорі нового тисячоліття мистецтво танцю переживає період найбільшої напруги і становить високий рівень розвитку. Цілком очевидно, що саме у ХХ ст. танець увійшов у контекст сучасного мистецтва, поступово набуваючи нових форм, змісту та ролі. Зрозуміло, у нього збереглися всі наявні раніше можливості. Танець, як і раніше, є видовищем, приємним проведенням часу, соціальним ритуалом тощо. Але головна його функція полягає в тому, що він є сучасним мистецтвом, актуальним художнім висловлюванням. Безперечно, існує безліч напрямів розвитку танцю: він стає спортом (спортивні та бальні танці), частиною терапії (танцотерапія), основою соціальної (молодіжної) самоідентифікації (хіп-хоп, брейк, фанк та інше). Однак не всі перераховані напрями можна віднести до сучасного мистецтва. Багата спадщина, яку ми отримали з минулого, в поєднанні із творчістю і різноманіттям нинішніх форм, дозволяє танцю проявляти себе не тільки в лоні балетних труп та професійних колективів, а й бути невід'ємною частиною величезної кількості творів: у драматичному театрі, в кінематографі, в музичних спектаклях і багатьох інших формах мистецтва. Повага до традиції, збереження і розвиток історичного танцю як ХІХ, так і ХХ ст. не повинні протистояти процесу «оновлення», відвазі експерименту і нових пошуків у галузі мистецтва танцю: «Сучасний танець може бути лише революційним», – вважає французький мистецтвознавець Жаклін Робінсо [5].

Академічний і сучасний танець повинні доповнювати один одного, стикатися і, будучи складовими частинами мистецтва танцю, збагачувати загальний розвиток хореографічного мистецтва. Для цього потрібні нові зусилля в галузі історії, естетики та філософії в ім'я досягнення рівноваги між

сценічною практикою і формами інтелектуального самовираження митців. Кінець ХХ ст. є підсумком усіх тих балетних відкриттів, які світ спостерігав упродовж століття. Кожен балетмейстер намагався знайти свій власний хореографічний стиль, який виникав, природно, виходячи з досвіду попередників і колег, тим самим утворюючи традицію і наступність. Проблема пошуку нової хореографічної мови, нових засобів виразності є однією з центральних проблем танцювального світу ХХ ст. Поняття «*виражальні засоби*» включає в себе наступне: тип побудови хореографічного твору (форма), взаємодію хореографічних і музичних форм, вибір теми, ідеї, сюжету твору, вид танцю, постановочні прийоми (способи вирішення у пластиці хореографічних образів, їх філософський зміст, роль бутафорії і предметів у танці, драматургію тощо). Це поняття також включає в себе сукупність засобів сценічної виразності, яку складають пластична ідея (хореографічна лексика), музична ідея, хореографічна драматургія, а також індивідуальність артиста.

Методологічна основа цього аспекту міститься у роботах вітчизняних і зарубіжних учених у галузі філософії, історії та теорії мистецтва. Методи дослідження склали культурно-історичний, художньо-естетичний і філософський аналіз хореографічної мови і нових виражальних засобів провідних європейських балетмейстерів; а також комплексний підхід до проблеми, яка визначається багатоаспектністю роботи. Варто звернути увагу на роботи провідних балетмейстерів, котрі займалися пошуком нових виражальних засобів упродовж ХХ ст. Серед них: А. Дункан, В. Ніжинський, К. Голейзовський, Ф. Лопухов, М. Фокін, Л. Якобсон, І. Смірнов, Д. Баланчин, М. Бежар, Ю. Григорович, В. Верховинець, К. Василенко, П. Вірський та інші [5].

У балетній літературі проблеми пошуку нових виражальних засобів у хореографії порушувалися упродовж кінця ХІХ – початку ХХ ст. Прихильницею підходу до розвитку хореографічної мови з точки зору історизму стала дослідниця балету Л. Блок, яка однією з перших здійснила глибокий аналіз мови балетного театру в роботі «Класичний танець: історія та сучасність». У своїй праці Л. Блок описує послідовність стилістичних і технічних форм, які класичний танець набирав під дією внутрішніх сил саморозвитку і під впливом оточуючих змін. Розглядаючи документи та джерела, автор відтворила картини сценічного танцю віддалених епох. Описуючи історію балету, вона створила історію особистостей, що збагачували класичний танець. Л. Блок відстоювала думку, що класичний танець не є раз і назавжди непорушною системою, а навпаки, кожна епоха знаходить свій спосіб інтерпретувати його. Вона вважала, що рівнозначне право на існування має класика різних епох – М. Петіпа, М. Фокіна, А. Ваганової, Ф. Лопухова. Отже, однією з характеристик класики є історичність. Говорячи про

виникнення сучасного танцю і торкаючись постаті А. Дункан, Л. Блок визнавала за нею право створення нової мови, вважаючи також її натхненницею М. Фокіна. А. Дункан відкрила цілий світ можливостей: «Можна пробувати йти в танці своїм, неочікуваним шляхом, можна знаходити танцювальні образи на основі серйозної симфонічної музики, можна жити в танці усім звільненим тілом, поза його умовної «закованості» в модну броню; і найважливіше – можна до танцю ставитися серйозно, поза розважальністю, поза театральністю», – писала Л. Блок [1].

Вона підкреслювала, що «мистецтво живе лише за рахунок оновлення, а чіпляючись за сталу форму класичної системи, можна лише вбити і загальмувати відродження мистецтва». Л. Блок також дійшла висновку, що новатор часто помиляється, коли «занадто різко кидається в бій і занадто круто проводить своє знайдене». Фактор історизму як метод вивчення розвитку хореографічних форм, запропонований Л. Блок, є широковживаним у сучасному балетознавстві, але її праця «Класичний танець: історія та сучасність» обмежена хронологічними рамками й не може відобразити процес розвитку хореографічних форм другої половини ХХ ст.

У роботі «Статті про балет» В. Красовська дотримується цієї ж лінії, простежуючи закономірності розвитку хореографії, принципи взаємозв'язку минулого і сьогодення в балеті. Аналізуючи традиції, що склалися у вітчизняному балетному театрі, розглядає ідеї М. Петіпа і Ш. Дидло, які стосуються хореографічної мови таких балетмейстерів, як М. Фокін, К. Голейзовський, Ф. Лопухов, Л. Якобсон, І. Вельський, Ю. Григорович та ін. Робота В. Красовської аналізує розвиток виражальних засобів у спектаклях вітчизняних хореографів, але в аспекті радянського хореографічного театру [8].

Балетмейстер Ю. Григорович розмірковує над проблемами балетного театру з точки зору співвідношення традицій і новаторства. У своїй статті, опублікованій у збірнику «Музика і хореографія сучасного балету», він стверджує, що танець є основою драматургії балету. На його думку, саме танцю повинна належати гегемонія, хоча відмовлятися від інших форм виразності, таких як пантоміма, режисура та інше не варто. Він докладно розглядає питання драматургії спектаклю, виділяючи слабкі сторони і переваги в балетах 1930-1940-х рр. [11].

### *Танцювальні жанри ХХ ст.*

ХХ ст. відзначено вражаючою різноманітністю культурних та мистецьких явищ, багато з яких прямо протилежні одне одному за ідейною спрямованістю, формами художнього вираження і різко відрізняються своїми історичними зв'язками і питомою вагою в житті широких кіл. Ступінь їх впливу на музичне та

хореографічне мистецтво часто неоднаковий (наприклад, імпресіонізм у музиці і в хореографії). Однак, по-різному проявляючись, мистецькі явища ХХ ст. у тій чи іншій мірі впливають на розвиток усіх форм і жанрів даних видів мистецтв, у тому числі, і на еволюцію танцювальних жанрів. Необхідно відзначити, що в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. під впливом безлічі соціальних факторів у європейській свідомості відбуваються принципові зрушення у ставленні до культури різних позаєвропейських народів. Практично невідома раніше, тепер вона викликає непідробний інтерес. У музиці ця тенденція стає помітною ще у другій половині ХІХ ст. у творах композиторів М. Балакірєва, М. Римського-Корсакова, А. Бородіна, Ц. Кюї, К. Сен-Санса, імпресіоністів А. Дебюссі і М. Равеля та інших. У їхній творчості та замкнута художня система, яка існувала раніше і довгий час не піддавалася зовнішнім контактам, відчуває вплив фольклору народів Сходу, ранніх форм негритянського джазу [20].

У чому ж полягала новизна імпресіоністичних ідей, коли все ж і як вони проявилися в мистецтві хореографії? На першу частину питання відповідь дали французькі імпресіоністи: важливо схопити первинність вражень, відобразити їх у фарбах миттєво, негайно, поки не зникло пережите почуття, створивши для цього нову техніку живописного письма, здатного висловити реальний світ не тільки таким, яким він нам бачиться, але й таким, яким ми його усвідомлюємо в часі і просторі.

На другу частину питання відповісти не так просто: мистецтво танцю мало саме підготувати себе до нового художнього осмислення світу. Сталося це не відразу. Витоки майбутнього художнього напрямку слід шукати, по суті, далеко за межами мистецтва балету, який аж до початку ХХ ст. був надійно законсервований від впливу будь-яких ідей, здатних зруйнувати його звичні естетичні норми.

А. Дункан, як відомо, була однією з перших, хто кинув сміливий виклик академічному балету, але поява її не була випадковою. Вона зумовлена ідеями Ф. Дельсарта і його послідовників, серед яких помітне місце займав Е. Жак-Далькроз [22]. Займаючись вивченням проблем акторського ремесла, Ф. Дельсарт раніше, ніж це зробили постімпресіоністи в живописі, подав ідею зв'язку мистецтва з наукою, незалежно від будь-кого він створював у галузі художнього виховання свій науковий метод. Між тим треба відразу ж зробити одне суттєве застереження: у своєму ставленні до природи Ф. Дельсарт був далекий від принципів імпресіоністичної естетики. «Мистецтво не є наслідування природі. Мистецтво краще. Мистецтво – осяяна природа», – пояснював він [3]. Природа, як і весь світ у цілому, за його справедливою думкою, розкриваються людині через наукове пізнання, а мистецтво є однією з форм цього пізнання, але форма стоїть над природою. «Якщо через науку

людина себе піднімає, впроваджуючи в себе навколишній світ, то через мистецтво вона піднімає навколишнє в область надприродного, надаючи предметам живої природи відбиток своєї особистості», – зазначав Ф. Дельсарт [3]. Щоб зрозуміти суть його системи поглядів, наведемо деякі з думок цього дослідника, що стосуються мистецтва пластичного вираження: «Немає нічого гіршого, як жест, коли він не виправданий». Або: «Кращий жест може бути той, якого не помічають».

Тобто, Ф. Дельсарт визнавав жест цілеспрямованим і органічно пов'язаним із пережитим почуттям. Випадковому, безладному жесту він волів жест мимовільний, але підказаний емоційним станом людини. Спостерігаючи за пластикою дітей, які, як відомо, висловлюють свої почуття несвідомо, Ф. Дельсарт систематизує рухи за принципом їх відповідності певному почуттю – радості, горя, ненависті тощо. Для точності він звіряв всі рухи, жести і пози із зображеннями класичного живопису і скульптури, а також вивчав структуру кожного руху у зв'язку, як сказали б ми тепер, із біомеханікою людського тіла. Кажучи інакше, Ф. Дельсарт вивчав закономірності зовнішнього прояву почуття.

Вчення Ф. Дельсарта ніяк, зрозуміло, не було пов'язане з мистецтвом музично-пластичного вираження. Це завдання здійснив Е. Жак-Далькроз, який з'єднав систему виразного жесту Ф. Дельсарта з іншим видом художньої творчості – музикою. В основу своєї системи він поклав вчення про ритм як синкретичні елементи органічного злиття музики і пластики. «Ритм музики і ритм у пластичці тісно з'єднані між собою. У них одна спільна основа: рух», – писав Е. Жак-Далькроз, пропонуючи створювати пластичні копії музичного ритму, який він від'єднав від найголовнішого – емоційно-образного змісту музики. Тільки «чиста» музика і тільки «чиста» пластика [3], не обтяжені якоюсь образно-змістовною сутністю, – ось девіз ритмопластичної теорії Е. Жака-Далькроза, який намагався здійснити ідею «нового» синтезу двох мистецтв на основі спільної для них естетичної закономірності – ритму.

Вчення Е. Жака-Далькроза – це не що інше, як спроба стерти естетичні кордони, які заважають злиттю двох мистецтв. Це ж завдання вирішували і послідовники Е. Жака-Далькроза, які запропонували перенести музику з часу у простір. Іншими словами, перетворити тимчасово ритм у просторовий і створити абстраговані «просторові форми» музики.

Ритмопластична система, яка і народилася з неї, – ідея синтезу музики і танцю отримала широке розповсюдження у багатьох країнах Старого і Нового світу. Ці ідеї сприяли народженню нового ставлення до музики, яке найбільш яскраво і талановито проявилось у творчій практиці А. Дункан, М. Фокіна, А. Горського, В. Ніжинського, К. Голейзовського, Ф. Лопухова. Імпресіонізм як, утім, і інші течії, був у хореографії лише проміжною сходинкою, яку треба

було переступити, щоб вирішити головне завдання – оновлення мови танцю та створення таких засобів вираження, які могли б збуджувати всі барви людської душі, її правду і поезію.

Таким чином, до початку ХХ ст. розвиток культури призводить до того, що психологія європейського суспільства стає сприйнятливою, більш відкритою до впливів позаєвропейського фольклору, в тому числі, й танцювального. З усього різноманіття художніх стилів, які заповнили танцювальну музику Європи в кінці ХІХ – на початку ХХ ст., насамперед варто виділити регтайм і джаз. Вони вели своє походження від національно-американського менестрельного шоу – ранньої форми музичного пересувного театру, що виникла в США у першій половині ХІХ ст. під впливом афро-американського фольклору і надала значного впливу на розвиток сучасного естрадного танцю в цілому.

*Кейк-уок (кекуок)*. Класично закінченим видом менестрельного шоу був танець *кейк-уок (кекуок)*. Регтайм спочатку мало чим відрізнявся від нього. Так само, як *кейк-уок* та інші танцювальні номери менестрельного характеру, він мав гротесково-фарсову спрямованість, тяжів до спрощеності і безпосередності вираження, відрізняючись при цьому найвищою віртуозністю. Однак *регтайм* – це не тільки і не стільки побутовий танець. *Регтайм* – це цілий стиль афро-американської міської танцювально-побутової музики. В поєднанні з основами європейської композиторської творчості саме він відкриває новий шлях у мистецтві. Ударність, механічність, емоційність регтайму якнайкраще відповідали настроям передвоєнного і особливо післявоєнного покоління буржуазної Європи та Америки. У цьому він був дуже схожий з іншим видом художньої творчості початку ХХ ст. – джазом, який виник як вираження духовної спустошеності після Першої світової війни.

Ранні форми джазу, що являють собою своєрідний сплав африканського, англо-кельтського, андалусійського і креольського фольклору, справили величезний вплив на танцювальні жанри початку ХХ ст. Особливу роль відіграли оригінальні пісні-танці, так звані «*danza*», помітними особливостями яких були поліритмія, що розгортається на тлі 2-дольності, найширше використання ударних властивостей інструментів, а також манера виконання рухів – із розгойдуванням усього корпусу, стегон, плечей, що продовжує традиції іспано-циганських танців [20].

Під впливом *кейк-уока*, *регтайма* та *джазу* в європейський побут початку ХХ ст. проникають нові танцювальні жанри північноамериканського та латиноамериканського походження. Таким чином, якщо в ХІХ ст. європейські побутові танці завоювали Америку, то в ХХ ст. рух йде переважно у зворотному напрямі. Звичайно ж, ці танці, будучи перенесеними в бари, ресторани і дансинги, втрачають які б то не було екзотичні риси, представляючи собою

породження буржуазії та конструктивістсько-індустріалізованого міста. Найбільшою мірою нові танцювальні жанри визначають стиль побутової танцювальної музики, але багато з них проникають і в музику композиторів академічної традиції (танго, фокстрот, вальс-бостон). Танець намагається знайти нові, властиві йому характер і форму.

Одним із перших американських танців, які увійшли в моду в Європі, став вальс-бостон; пізніше за ним пішли танго і синкоповані танці типу *регтайм* (тустеп, ванстеп). Нові танці відкидали виворотне положення ніг і класичні балетні позиції, відстоювали природну ходу; в них зростала роль імпровізаційного початку. Чималого значення у їх популярності зіграла новизна музики з її різкими акцентами, синкопами, ударною манерою виконання.

1930-і рр. були відзначені підвищеним інтересом до таких танців, як *румба, самба і танго*. Вони сформувалися на народній пісенній і танцювальній основі, в якій злилися традиції трьох культур: індіанської, іспанської та негритянської. Яскрава своєрідність цих танців сприяла створенню цілого напрямку в танцювальній музиці і в значній мірі вплинула на формування і розвиток нового стилю виконання. У 1930-х рр. прийшла епоха *свінгу*, яка породила нові, більш вільні танцювальні стилі (*джіттербаг* та ін.).

У 1940-50-х рр., коли *джаз*, по суті, перестав бути танцювальним жанром і перетворився на музику для концертного виконання, зросла популярність *бугі-вугі* і танців країн Карибського басейну і Латинської Америки типу *боса-нови* і *ча-ча-ча*.

У 1950-60-х рр. були поширені афро-американські танці стилю *ритм-енд-блюз* і *рок-н-рол*. Деякі танці стилю *рок-н-рол*, наприклад, *твіст* ведуть своє походження від *регтайму*, однак при їх виконанні взаємодія партнерів відіграє менш істотну роль, ніж самовираження особистості як частини колективу. Зовсім інша культура в музиці змінює стиль одягу, зачісок, поведінки і, безумовно, танцю. Стиль виконання їх все більше тяжіє до довільності, імпровізованості рухів.

У 1970-і рр. були популярні танці стилю *диско*, які поширилися зі США по всьому світу. В основному їх танцювали на дискотеках і в інших танцювальних залах. У 1970-90-х рр. активні, збуджувальні ритми *року*, *репу* і споріднених стилів, виконувані на електричних гітарах, мідних духових та ударних, придумали мелодійне начало в танцювальній музиці. Сформувалося нове уявлення про танець як про нескінченний процес, що протікає під акомпанемент ритмізованого потоку звуків; у такому танці можливі будь-які рухи в будь-якій послідовності.

*Реп-музика* зумовила появу різновидів танцю, що вимагають надзвичайного володіння тілом і відрізняються перебільшеним значенням

ритму в музичному супроводі. Відродився інтерес до африканської культури, завдяки якому стає популярним американський танець *брейк-данс*. Його відрізняли незв'язні рухи окремих частин тіла, які нагадували потоки електричних імпульсів у тілі. Велику роль грали гімнастичні та акробатичні елементи і складні обертання на спині, голові тощо.

Взагалі нечисленні танці, народжені цим бурхливим часом, утверджувалися в побуті надовго. Навіть такі модні у свій час танцювальні жанри як *тустеп*, *шіммі*, *бугі-вугі*, *твіст*, *чарльстон* та інші були на піку моди досить короткий термін. Розвиток техніки побутових танців у ХХ ст. йшов шляхом заперечення канонів класичного танцю. Упродовж століття в манері їх виконання утверджувався імпровізаційний стиль, рухи ставали все більш довільними. Варто відзначити, що в сучасну епоху зберігається стійкий інтерес і до деяких танців більш раннього походження – вальсу, польки, мазурки [20].

## **2. Поняття «танцювальна музика», історичний аспект**

Танець – це вид мистецтва, що зародився у глибоку давнину й відіграє з тих пір вагому роль у житті суспільства. Виникнувши з різноманітних рухів і жестів людини, пов'язаних із трудовими процесами і емоційними враженнями від навколишнього світу, танець став виразом усіляких душевних станів людини (радісних і сумних, інтимних, ліричних і святково-урочистих) і засобом ідейно-емоційного впливу. Наприклад, охоплена радістю людина пускається в танок, в якому б'є через край радість життя, а відчуття здоров'я і насолода буттям виливаються в енергійні рухи.

Спочатку танець знаходився в єдності зі словом і музикою, але поступово став виокремлюватись із синкретичного мистецтва, набуваючи стійких форм. Рухи змінювалися, піддавалися художньому узагальненню, в результаті чого й сформувалося мистецтво танцю, одне з найдавніших проявів народної творчості.

Основні виражальні засоби танцювального мистецтва - це гармонійні рухи і пози (постави), пластична виразність і міміка, динаміка, темп і ритм руху, просторовий малюнок, композиція. Величезну роль відіграють також костюм, театральний реквізит, виражальні засоби драматургії, які суттєво збагачують і конкретизують танець, надають йому особливі сили впливу. Водночас будь-який танець пов'язаний із музикою, що підсилює виразність рухів і жестів, емоційний лад танцю в цілому.

Танець, що виник як жанр прикладного призначення, завжди був тісно пов'язаний із певними умовами його виконання і сприйняття, з конкретною життєвою ситуацією. Середовище і обставини, в яких застосовувався той чи інший танцювальний жанр, відігравали величезну роль не тільки при його зародженні, але і в подальшому розвитку, у формуванні особливостей хореографії та музичного супроводу. Не випадково з усіх галузей музичного



мистецтва саме танцювальна музика (поряд із піснею) найбільш безпосередньо пов'язана з побутом і схильна до впливу моди. В її образному змісті преломлюються стандарти смаку та естетичні норми кожної епохи. В експресії танцювальної музики відображаються вигляд людей даного часу і манера їх поведінки (наприклад, стримано-зарозуміла «Павана», гордий «Полонез» та ін.).

Упродовж багатьох століть, відповідно до розвитку як музичного, так і хореографічного мистецтва і культури, суспільства в цілому, танцювальні жанри значно еволюціонували. Кожна нова епоха в культурі супроводжувалася появою нових танців. Витісняючи жанри, популярні колись, вони концентрували в собі особливості побуту людей, характерні риси того чи іншого художнього стилю і часто ставали символом своєї епохи. Зміна суспільно-історичної дійсності не тільки сприяла висуненню нових танців, але так чи інакше впливала на вже існуючі жанри. Під впливом зовнішніх і внутрішніх процесів, що відбувалися в культурі та суспільстві, багато танцювальних жанрів значно змінювали свій первісний вигляд (наприклад, «Сарабанда», «Чакона»).

*Музичною формою* називається будова музичного твору. Форма визначається змістом кожного твору й характеризується взаємодією всіх звукових елементів. Таким чином, можна запропонувати ще одне визначення: музична форма – це цілісна система музичних засобів, що використовується для втілення змісту твору. Фактично, з такого трактування випливає, що форм є стільки, скільки творів. Музична форма – це загальний композиційний план твору [2, с. 1]. *Музичний стиль* – це система музичного мислення, ідейно-художніх концепцій, образів і засобів їх втілення, що виникає на певному соціально-історичному ґрунті й пов'язана з певним світоглядом. У композиторській уяві виникає певна ідея, образ, що пов'язані з його світоглядом, емоційним станом, часом, країною, де він живе. Ця ідея втілюється завдяки музичним засобам у відповідну форму. Так, ми повертаємося до початкового визначення, а саме: музична форма – це схема, яка утворюється при взаємодії засобів музичної виразності [2, с. 2].

Таким чином, у танці і у ставленні суспільства до нього завжди виражається характер часу, дух епохи. Уже найпростіші танцювальні жанри і форми давніх часів, пов'язані із практичною трудовою діяльністю людини, язичницькими і побутовими обрядами, відображали умови побуту людей і їх світовідчуття. У кожного народу склалися свої танцювальні традиції, хореографічна мова і пластична виразність, свої прийоми співвідношення руху з музикою. Тому й танцювальна музика, нерозривно пов'язана з історією того чи іншого народу, завжди несе на собі відбиток його національного характеру і умов його життя.

Первісне прикладне призначення танцювальної музики зумовлює її найбільш загальні зовнішні ознаки. Насамперед, домінуюче положення метро-ритмічного початку, використання характерних ритмічних моделей. Танцювальна

ритміка характеризується ясністю, чіткістю, пружністю, періодичною повторністю певних ритмічних структур. Кожен танцювальний жанр має свою характерну ритмоформулу і певний темп, сукупність яких дозволяє дуже швидко відрізнити на слух вальс від польки, танго від фокстроту. Ясна ритмічна визначеність, повторність будь-якої характерної ритмічної формули є найважливішою особливістю танцю і його музичного супроводу. При цьому ритм не тільки організовує рух танцюючих людей, але й володіє значною емоційною силою впливу, відіграє величезну роль у створенні художнього образу.

Пануюча роль метроритміки обумовлює й інші характерні риси танцювальної музики – переважання інструментальних жанрів (хоча не виключає й спів), ясність музичної форми. Ритм, висунутий у танцювальній музиці на перший план, взаємодіючи з іншими елементами музичної мови, впливає на формування таких композиційних особливостей як квадратність, періодичність будови; мотивна і гармонійна рівномірність, визначеність гармонії, широко розуміється періодичність (у ритмі, мелодії, гармонії, формі), що особливо відчувається в європейській культурі, де вона зводиться в ранг провідного закону танцювальної музики.

Структура розділів творів у танцювальних ритмах зазвичай відповідає малим формам (період, проста дво- і тричастинна форми) або наближена до них. Треба відзначити, що саме в танцях кристалізуються малі форми європейської класичної музики: вже в XV–XVI ст. структура окремих частин танцю подібна періоду. Від танцювальної музики ведуть походження і такі дуже поширені форми як рондо <sup>2</sup>, складна тричастинна <sup>3</sup>, а також інші складні складові музичні форми.

---

<sup>2</sup> Формою рондо називається така форма, в основі якої лежить чергування розділу, що неодноразово повертається (рефрену), з іншими розділами (епізодами). Визначальною ознакою для рондо є не кількість і не внутрішня будова частин, а певний принцип у їх розташуванні: чергування незмінного з відмінним. Подібно до інших репрізних форм, у рондо взаємодіють два принципи формоутворення – повторність і контраст. Але, на відміну від інших репрізних форм, обидва ці принципи діють неодноразово. Постійне повторення рефрену стверджує головну думку та сприяє єдності форми в цілому. Епізоди, що контрастують з рефреном і між собою, відтінюють головну думку та вносять у форму розвиток. Найменша можлива кількість частин у рондо – п'ять (три проведення рефрену та два епізоди між ними), але може бути й більше (сім, дев'ять). Структура рефрену й епізодів теж може бути різною: період, проста двочастинна або тричастинна форма, в епізодах ще – побудова або ряд побудов, що не утворюють періоду. Крім основних частин, у рондо можливі сполучні частини, а також кода. Повторні проведення рефрену бувають точними й неточними (варійованими або скороченими). Від форми рондо слід відрізнити форми з елементами рондоподібності. У них є чергування однієї теми, що неодноразово повертається, з різними епізодами, але це чергування не лежить в основі форми. Рондо є старовинною формою. Більшість дослідників джерелом рондо називають хороводну пісню з приспівом. Зв'язок її з рондо полягає в колоподібному русі хороводу (слово «рондо» означає «коло»). В словесному тексті пісні є принцип чергування змінного з незмінним: при повторенні музики куплет (заспів) кожний раз різний, а приспів той самий. Форма рондо пройшла історичний розвиток, який умовно поділяється на три основні етапи: 1) старовинне рондо; 2) класичне; 3) післякласичне. На кожному з етапів форма мала свої особливості та характерні риси [2, с. 23].

<sup>3</sup> Складною тричастинною формою називається така репрізна форма, у якій всі частини, або хоча би тільки перша, написані у простій формі, двочастинній або тричастинній. Її прототипом було співставлення у старовинних інструментальних сюїтах двох однойменних, але різних танців, написаних в простих формах. Наприклад: Гавот I, Гавот II, Гавот I або Менует I, Менует II, Менует I в англійських сюїтах Баха. Контраст між частинами у складній тричастинній формі проявляється по-різному. У найбільш простих випадках – єдність ритму і темпу, але взаємодія між ними відсутня, і вся форма складається з двох самостійних простих форм й повторення першої з них. В інших випадках – частини пов'язані між собою єдністю розвитку [2, с. 20].

Кількість розділів у формах танцювальної музики нерідко визначається практичною потребою, тобто тривалістю танцю. Тому багато танцювальних форм являють собою «ланцюг», що складається з теоретично необмеженої кількості ланок. Необхідність більшої протяжності визначає повторювання тем, об'єднує невеликі танцювальні п'єси в цикли, нерідко з інтродукцією та кодою.

За своєю природою багатоголосна танцювальна музика гомофонна. Гармонійна взаємодія голосів, посилена метроритмічною періодичністю, допомагає узгодженості рухів у танці. Поліфонія, з її плинністю, розмитістю кадансів, метричною нечіткістю в принципі не відповідає організаційному призначенню танцювальної музики. Закономірно, що європейська гомофонія формувалася в числі іншого в танцях, в музиці яких гомофонно-гармонійний склад є переважаючим із XV–XVI ст. і навіть раніше.

Перераховані особливості зберігають значення в танцювальній музиці і понині, але ті зміни, що відбуваються сьогодні, зачіпають насамперед ритм (із плином часу все більш гострий і нервовий), почасти гармонію (яка швидко ускладнюється) і мелодику. Форма ж (побудова, структура) володіє помітною інерцією: «Менует» і «Кейк-уок» при повній стилістичній різноманітності часто укладаються в схему складної тричастинної форми [19].

*Гомофонія* – тип багатоголосся, що характеризується поділом голосів на головний і супроводжуючі. Цим гомофонія принципово відрізняється від *поліфонії*, яка ґрунтується на рівноправ'ї голосів. Розквіт гомофонії, підготовлений гуманістичними ідеями епохи Відродження, припадає на XVII–XIX ст. Індивідуалізована мелодія, супроводжувана елементарними акомпанементу фігурами інших голосів, стала розглядатися як елемент музики, який може найприродніше і гнучко виразити багатство людських почуттів. *Гомофонія* утвердилася насамперед у нових музичних жанрах (опері, ораторії, кантаті, сольній пісні з супроводом), а також в інструментальній музиці. Поширення *гомoфонії* в західноєвропейській музиці йшло паралельно з бурхливим розвитком гармонії в сучасному значенні цього терміна. Розвиток *гомoфонії* в XVII–XIX ст. умовно поділяють на два періоди. 1600–1750 рр. часто визначають як період генерал-басу, хоча в цей час жили і працювали найбільші композитори-поліфоністи Й. Бах і Г. Гендель. Перша половина, а саме 1750–1825 рр. другого періоду 1750–1900 рр. відзначена збагаченням *гомoфонії* у творчості віденських класиків. Розвинені і «*поліфонізовані*» голоси в симфоніях і квартетах В. Моцарта, Л. Бетховена по рухливості і тематичній значущості часто не поступаються контрапунктичним лініям старих поліфоністів, виходячи тим самим за рамки гомофонного стилю музики. На початку XX ст. розвиток гармонії, який був фундаментом гомофонних форм, досяг меж і з'єднуюча сила гармонійних відносин поступово почала втрачати

значення. Саме тому, поряд із тривалим розвитком гомофонії (С. Прокоф'єв, М. Равель та ін.) різко зростає інтерес до можливостей *поліфонії* (Б. Барток, П. Хіндеміт, І. Стравінський, А. Веберн, Д. Шостакович) [18].

*Поліфонія* – вид багатоголосся в музиці, заснований на рівноправності складових фактур голосів (споріднений термін - контрапункт). Їх об'єднання підкорюється законам гармонії, координуючої загальне звучання. *Поліфонія* протилежна гомофонно-гармонійному багатоголоссю, в якому панує один (зазвичай верхній) голос (мелодія), супроводжуваний іншими, які підсилюють його виразність голосами акордів. *Поліфонія* складається з об'єднання вільної мелодики лінійних голосів, які отримують у творі широкий розвиток.

Залежно від мелодико-тематичного змісту голосів розрізняють наступні: підголосочну поліфонію, що утворюється від одночасного звучання основної мелодії, і її варіантів-підголосків. Вона характерна для деяких народно-пісенних культур, наприклад, російської, звідки перейшла у творчість професійних композиторів. *Імітаційна поліфонія*, що розробляє одну і ту ж тему, переходила з голосу в голос, і на цьому принципі засновані форми *канону* і *фуги*; *контрастно-тематична поліфонія*, в якій голоси проводять одночасно самостійні теми, вони нерідко належать до різних музичних жанрів. Цей рід *поліфонії* синтезує тематичний матеріал, служить співставленням і об'єднанням різних його пластів [11].

У музиці XVIII–XX ст. ці види *поліфонії* деколи з'єднуються у складні сплетіння. Такі форми *фуги* і *канону* на дві (три і т.д.) теми – об'єднання імітаційного розвитку з витриманою самостійною темою, наприклад, хорал (кантати Й. Баха), пасакалія (П. Хіндеміт) та інші. Форми *поліфонії*, починаючи з XII–XIII ст., значно змінювалися. Виділяються епохи *поліфонії*, *суворого стилю* з вершиною у творчості Дж. Палестріни і *поліфонії вільного стилю* з вершиною в мистецтві Й. Баха і Г. Генделя, традиції яких продовжені В. Моцартом, Л. Бетховеном і композиторами наступного часу.

*Поліфонія* займає чільне місце в російській, українській, грузинській народній творчості. Перший же зліт професійного мистецтва *поліфонії* пов'язаний із музикою партесного стилю (див. партесний спів). Класичну форму російська *поліфонія* отримала у творчості М. Глінки і наступних російських музичних класиків. *Поліфонія* – провідний елемент музичної мови композиторів XX ст., зокрема, І. Стравінського, М. Мясковського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, П. Хіндеміта, Б. Бріттена, а також у творчості українських композиторів: Л. Ревуцького, Л. Грабовського, Н. Ніжанківського, А. Хибінського, В. Барвінського, А. Філіпенко, Є. Юцевича [7].

Записів танцювальної музики давніх часів не збереглося. Ми можемо судити про те, якими були в той час танці та їх музичний супровід лише

завдяки відомим пам'яткам літератури, живопису, архітектури давніх часів. Перші збережені зразки танцювальної музики належать до пізнього середньовіччя (XIII ст.). Вони, як правило, одностайні, хоча серед істориків музики існує думка, що в реальному виконанні дійшли до нас мелодії, які служили лише основою для імпровізації акомпануючих голосів. Ранні записи багатоголосої танцювальної музики можна віднести переважно до XV - XVI ст. До них належали поширені в той час хороводні танці, бенкетні, застільні, громадські та бальні танці, які призначалися для виконання на лютні, органі та інших інструментах, для невеликих ансамблів і навіть для співу.

Треба відзначити, що історія танцювальної музики тісно переплітається з розвитком музичного інструментарію. Саме з танцем у першу чергу пов'язане виникнення окремих інструментів та інструментальних ансамблів. Для виконання танцювальної музики створювалися спеціальні ансамблі, інколи досить значних розмірів: давньоєгипетський оркестр, який супроводжував деякі танцювальні церемонії, налічував до 150 виконавців, що узгоджується із загальною монументальністю єгипетського мистецтва; у Стародавньому Римі, з метою досягнення особливої помпезності, танцювальна пантоміма також ішла в супроводі оркестру грандіозних розмірів.

Роль танцю і танцювальних ритмів у розвитку професійної інструментальної та вокальної музики, в історичному формуванні її закономірностей величезна. Перш за все варто відзначити той вплив, який справила танцювальна музика на формування гомофонно-гармонічного складу. Саме з нею у професійне мистецтво в розпал поліфонічного церковного багатоголосся (XV–XVI ст.) приходять гомофонно-гармонічне мислення, ясно розчленована, тематично яскрава мелодика, періодична ритміка; відбувається становлення тональної організації (так новий для того часу лад мажор раніше всього утвердився в танцях епохи Відродження) [4].

У танцювальній музиці знаходяться витоки багатьох великих інструментальних форм, на яких засноване все класичне мистецтво (період, проста тричастинна форма, варіаційна, циклічна). Із танцювальною літературою пов'язана також емансипація інструментальної музики (з'являються нові жанри), відбувається формування самостійного клавірного (пізніше – фортепіанного), лютневого, оркестрового стилів. У результаті виникає таке поняття як *танцювальність*, яке полягає в наділенні жанрів танцювальної музики самостійним художнім значенням, а також у привнесенні емоційної виразності танцювальному руху в нетанцювальній музиці шляхом відтворення мелодико-ритмічних елементів або метро-ритмічної організації танцювальної музики (нерідко поза виразною жанровою приналежністю, наприклад, кода 5-ої симфонії Л. Бетховена).

Уже в XVII – на початку XVIII ст. відбувається значне образне і мовне ускладнення багатьох танцювальних жанрів і форм, насамперед – сюїти. Сформовані танцювальні форми втрачають своє прикладне значення, збагачуються високим художнім змістом. Далі танцювальність проникає і в більш складні жанри: *sonata da camera*, інструментальний концерт та ін. Особливо помітна ця тенденція у творах А. Кореллі, хоча він не вказує у назві танець, ритм якого використовує, а також у Й. Баха і Г. Генделя, в творчості яких широко представлені старовинні танці того часу. «Танцювальність» – це життєвий нерв тематизму багатьох, навіть найскладніших жанрів і форм.

Танцювальність, інтернаціональна за походженням, може бути названа стихією музики віденських симфоністів. Без організуючої ролі танцю і ритму не могли б скластися великі інструментальні форми класиків, насамперед симфонія. Й. Гайдн і В. Моцарт ввели в симфонію *менуєт* в якості її обов'язкової частини. Характерні риси жанру по-своєму преломлюються у творах даних авторів: у симфоніях Й. Гайдна *менуєт* набуває форми жвавих, завзятих, грайливих, часом грубуватих селянських танців; В. Моцарт же вносить у цей жанр риси мужньої енергії, витонченості й тонкого ліризму. У пізній період класицизму, зокрема у творчості Л. Бетховена, *менуєт* зовсім віддаляється від свого побутового першоджерела завдяки драматизації і симфонізації прийомів розвитку музичного матеріалу.

У XIX ст. відбувається подальше зближення симфонічної музики з танцювальністю (наприклад, у симфонічній та балетній музиці композиторів-романтиків), образна сфера музики, яка пов'язана з танцювальністю, значно розширюється. Їй стає доступна романтична іронія («наспівом скрипка чарує» з циклу «Любов поета» Р. Шумана), гротеск (фінал «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза), фантастика (увертюра «Сон в літню ніч» Ф. Мендельсона) і т.д.

У цілому танцювальність розвивається під загальним знаком романтичної поетизації як у жанрі мініатюри, так і у творах великих форм. Свого роду символом ліричних тенденцій романтизму став вальс. Поширений із часів Ф. Шуберта як інструментальна мініатюра, він стає надбанням романсу («Серед шумного бала» П. Чайковського) і опери («Травіата» Д. Верді), проникає в симфонічний цикл («Фантастична симфонія» Г. Берліоза, «Струнна серенада» і 5-а симфонія П. Чайковського), асимілює романтичну програмність («Мефістовальс» Ф. Ліста).

У XIX ст. інтерес до локального колориту викликав широке розповсюдження національних танців (мазурка, полонез – у Ф. Шопена, халлінг – у Е. Гріга, фуріант, полька – у Б. Сметани). У свою чергу це сприяло виникненню і розвитку національного симфонізму («Камаринська» М. Глінки, «Слов'янські танці» А. Дворжака, «Половецькі танці» А. Бородіна, «Ніч на Лисій горі»

М. Мусоргського). Безпосереднє використання народних танцювальних ритмів робить музику чітко жанровою, а її мову – демократичною і доступною навіть при великій гармонійній і поліфонічній складності (наприклад, «Кармен» і музика до драми «Арлезіанка» Ж. Бізе) [8].

У ХХ ст. танцювальна музика і танцювальність отримують надзвичайне поширення й універсальне застосування. Так, у музиці А. Скрябіна виділяється чиста, ідеальна танцювальність; у К. Дебюссі танцювальність досягає високого рівня вишуканості. Танцювальність стає засобом вираження найрізноманітніших станів та ідей: глибокої людської трагедії (2-а частина «Симфонічні танці» С. Рахманінова), зловісної карикатури (2-я і 3-тя частини 8-ї симфонії Д. Шостаковича, полька з 3-го акту опери «Воцтек» А. Берга), ідилічного світу дитинства (2-а частина 3-й симфонії Г. Малера) та ін. Композитори часто звертаються до старовинних танців (*гавот, ригодон, менует* у С. Прокоф'єва, *павана* у М. Равеля), що є стилістичною нормою неокласицизму (*бранль, сарабанда, гальярда* в балеті «Агон» І. Стравінського, *Сіціліана* у творах А. Казелли та ін.) [19].

### **3. Основні аспекти поняття «музично-хореографічний» образ**

У танці мовою виразності є *музичний рух*, саме тому, створюючи сценічний образ танцювального персонажу, ми насамперед створюємо *музично-хореографічний образ*, що представляє структуру специфічних виразних компонентів. Балетмейстеру необхідно володіти цим специфічним арсеналом технік, особливих прийомів і методів, що дозволяють у кінцевому підсумку створити необхідний хореографічний образ.

Неможливо створити без музики жоден хореографічний твір. Балетмейстер, створюючи хореографічний спектакль, здійснює на сцені синтез мистецтв, або якщо звернутися до звичної асоціації, виступає в якості диригента оркестру, який складається з різних видів мистецтв. Постановник зобов'язаний вирішувати, які засоби, методи і прийоми повинні входити в цю складну систему, які процеси відбору *руху* або *жесту* потрібно зробити йому, які режисерські ходи або *балетмейстерські прийоми* застосувати в тому чи іншому хореографічному фрагменті. Постановочна діяльність балетмейстера закономірно веде до того, що він поряд із вигадником хореографії стає повноцінним драматургом, тобто *балетним режисером*. Він аналізує музичний матеріал, бере активну участь у розробці костюмів, декорацій, реквізиту, визначає потрібне освітлення, інтенсивно працює з виконавцями, як із солістами, так і з кордебалетом. *Режисура* взагалі - за своєю природою авторська діяльність, тим більше така специфічна як *хореографічна режисура*, суть якої зводиться до створення художнього твору рухами, жестами, поставою тіла (позою). Іншими словами, все те, що ми робимо: вигадуємо лібрето, пишемо сценарний план, акумулюємо рухи, народжуємо

самобутню лексику, будуємо в голові проекти декорацій, малюємо ескізи для костюмів, визначаємо необхідне театральне світло – весь цей процес і називається створенням *музично-хореографічного образу*. К. Голейзовський писав: «Суть у тому, як народжений образ втілити в рух. Як один рух пов'язати з іншим, щоб хореографічна фраза лилася і звучала. Цей зв'язок рухів і є, власне, танець» [13].

Танець і є суттю балетмейстерської творчості. Творчість балетмейстера умовно складається ніби із двох вагомих етапів: *задуму* та *реалізації* безпосередньо самої постановки. Все завжди починається із задуму. *Задум* - це вихідне уявлення балетмейстера про його майбутнє у творі, його більш-менш усвідомлений праобраз, із якого починається творчий процес. *Задум* – це установка балетмейстера-постановника на творчий пошук. Але перш ніж вирішувати таке глобальне завдання, майбутній балетмейстер у рамках навчального процесу опановує основи балетмейстерського ремесла.

*Мистецтво балетмейстера* (композиція та постановка танцю) – це складна система побудови художньої конструкції танцювального твору будь-якого масштабу, будь це повнометражний балет, дивертисмент, мініатюра, перепляс, хоровод або будь-яка інша танцювальна форма. Ця система включає в себе як загальні закони мистецтва, так і специфічні індивідуальні методи, прийоми і техніки хореографічного жанру. Все це направлене на те, щоб створені хореографічні твори було доступно і зрозуміло донесені глядачеві в тому вигляді, в якому вони визначені жанром і спочатку були задумані балетмейстером [21].

Музика – це самостійний самодостатній вид мистецтва зі своїми певними методами і правилами. Оскільки вона є фундаментом для танцю, то її структурна форма, темпоритм, метроритм, фраза, лейтмотив – це те, без знання чого не варто приступати до оволодіння азами балетмейстерського ремесла. Музично-хореографічний образ, створений тими чи іншими лексичними засобами хореографії, є результатом розуміння балетмейстером музичного матеріалу, і підсумком внутрішніх і зовнішніх зв'язків хореографії з музикою. Тут ми розрізняємо три основні аспекти:

1. Коли балетмейстер неухильно слідує за музичним твором, повторюючи в пластичній структурі композицію музики. Коли він намагається створити пластичний аналог музичної п'єси, копіюючи її в найменших деталях. Тоді балетмейстер отримує відображення музичного твору в хореографічній композиції, так звану «зорову» музику. Тут ми маємо повну метроритмічну єдність між музикою і виконанням *хореографічного тексту*.

2. Коли балетмейстер виражальними хореографічними засобами вибудовує *художній образ* в розрізі з музичним матеріалом, тобто надає йому пластичну інтерпретацію в контрасті до музичних акцентів. Використовується



даний прийом роботи із музикою для підсилення виразності рухів, акцентування певного епізода, підсилення «*точки сприйняття*» у композиційному задумі балетмейстера.

3. Коли перший і другий прийоми присутні в одному хореографічному творі, тоді виникає почерговий унісон з музикою, або різноманітний контрапункт.

Третій аспект є найцікавішим, тому що відкриває широкі можливості для режисури руху. Найчастіше музика є стимулом для створення *хореографічного образу*, що збігається з музичним. Об'єктивність музичного матеріалу завжди ретельно аналізується суб'єктивною свідомістю автора-хореографа, який отримує суб'єктивну оцінку. Автор намагається «побачити» пластичний образ музики в рухах, виразних поставах тіла (позах), жестах, в малюнку і в хореографічних побудовах [10]. «Не можна танцювати ноти», – закликає Федір Лопухов. «Треба намагатися розкрити дух музики, а не букву» [21]. Всебічний аналіз музичної форми, знання її – привід для вільного поводження з нею, для вільного тлумачення. Доказом служить те, що на одну й ту саму музичну п'єсу існує багато різних хореографічних творів, хоча всі постановники танцювальних творів прагнуть, у міру своїх сил, до граничного збігу музичного та хореографічного образів. Танець не повинен бути рабом музики, а лише - союзником і другом. Вони разом, у тісній співдружності, створюють балетне видовище [15].

Унісон із музикою – це визначення музичної метрики і ритмічного малюнка шляхом постійного узгодження при виконанні рухів. Але не потрібно зводити танець до суто ритмічного дублювання музики, робити його тільки пластичною копією музичного твору. Хореографія має право володіти своєю формою ритмічного виконання, не завжди погоджуючись із музичним ритмом, хоча й сумісною з її будовою, тобто утворювати акценти за рахунок контрасту руху та музики (контрапункт із музикою). Хореографічні конструкції повинні базуватися на будь-яких відповідностях (різноманітний контрапункт із музичним твором), які тільки може винайти балетмейстер, а не просто подвоювати музичну фактуру.

Потрібно навчитися (шляхом практичних занять), слухаючи і вивчаючи музику, знаходити той комплекс голосів людських тіл, який, перебуваючи з голосами музики в різноманітному, інтенсивно розвиваючому контакті (контрапункті), й створює єдиний *музично-пластичний художній образ*.

#### 4. Прийоми поліфонічного розвитку лексики

*Балетмейстерський прийом* (чи прийоми) – це додатковий засіб, за допомогою якого ефективно посилюється технічний, художній чи драматургічний бік певного танцювального фрагмента.

*Секвенція* – це прийом, що, як і «повтор – перекличка», використовує пластичну паузу в момент повторення руху або пози іншого голосу (голосів). Прийом для окремих поз, рухів або коротких компонентів комбінацій. Повторення по черзі різними голосами або групою голосів будь-якого руху чи пози не менше трьох разів (можна більше) на  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{4}$  такту. У даному випадку в секвенції повтор теж може бути буквальною або варіантною.

*Хвиля* – принцип, який подібний до *секвенції*. *Хвиля* є швидка *секвенція* (тобто виконання в багатократному повторенні). Музичний час на виконання *хвилі* дуже малий, значить, і пластична пауза теж не велика.

*Збільшення – зменшення* – сценічний простір поступово заповнюється танцюючими (*збільшення*) від одного голосу до будь-якої потрібної кількості. Їх танець може бути повтором танцю попередніх голосів (рухів, поз або коротких комбінацій), які раніше вийшли на сцену, тобто повтори можуть бути як буквальною, так і варіантною. Наприкінці прийому *збільшення* всі голоси в унісон виконують будь-яку комбінацію, рух або позу. Всі описані вище прийоми виконуються у зворотному порядку до повного звільнення сцени від виконавців – це *зменшення*. Цей прийом дозволяє перемістити артистів з одного плану сцени на інший, з однієї пози в іншу.

*Стиснення – розширення (звуження - розширення)* – два, три (або більше) голосів одночасно виконують будь-яку загальну одну танцювальну комбінацію (рух), але темпоритм і метр виконання у кожного голосу свій. В одного з голосів (перший голос) комбінація виконується дуже повільно (музична розкладка 2 т. 4/4), а інший (останній голос) – швидко (музична розкладка 1/8 від 4/4). Решта голосів, які знаходяться посередині між першим та останнім голосами, виконують комбінацію (рух) у середньому темпі так, щоб розподілити між собою темп і ритм із дотриманням запізнення у початковій точці (наприклад, 2/4). Визначення «запізнення» вступу кожного наступного голосу відбувається математичним шляхом поділу музичної фрази на рівномірні інтервали. Тобто, комбінацію починають виконувати по чергово із запізненням в рівний інтервал, а завершують виконання разом (створюється ефект «стиснення» руху). Розширення виконується в зворотному порядку: починають виконання комбінації чи руху разом, а закінчують по черзі, тобто від останнього до першого. Так створюється ефект «розширення руху».

*Варіаційний розвиток* (варіантний) – це прийом варіантної *секвенції* для довгих хореографічних фраз. Тут може бути пластична пауза, а може й не бути,

на розсуд балетмейстера. Також, як і в прийомі *секвенція*, у варіаційному розвитку мають брати участь не менше трьох голосів (у черговості повтору) або не менше трьох груп виконавців, які танцюють почергово свої варіанти першої хореографічної фрази. Замість пластичної паузи у тих, хто виконує свою комбінацію, може бути або рух, або поза, або комбінація, але вона не повинна заважати виконанню наступним групам танцівників своїх варіантів, першої хореографічної фрази, виконаної першим голосом. Прийом можна закінчити загальним унісоном.

*Канон або запізнювання* є прийомом для окремих рухів, положень і танцювальних комбінацій. Всі голоси виконують комбінацію рухів (рух), одну й ту саму, вступаючи за чергою із рівномірно прорахованим інтервалом. При цьому кожен повтор наступним голосом «накладається» на перший, як на зміщеному (розмитому) фото. Виходить ефект розмитості танцювального мотиву. Прийом «канон» або «запізнення» проглядається краще, коли він застосовується неодноразово і з різними рухами і комбінаціями [21].

*Варіювання хореографічної лексики.*

У словнику української мови слово «варіювати» має декілька значень:

- робити або говорити одне і те саме по - різному, видозмінювати;
- видозмінювати музичний твір або частину його в мелодійному, гармонійному, метричному чи іншому плані, зберігаючи основну тему;
- змінюватися, бути різним.

*Варіювання у хореографічному значенні* – це видозмінення елементів виразних засобів: елементів руху (графіки руху), пластичного мотиву, темпу та ритму, голосів тіла.

Вирізняють три ступеня варіювання:

1. Варіювання *темпу та ритму*. Принцип роботи полягає у збереженні темпу музичного твору, однак зміненні ритму виконання руху, його прискоренні або сповільненні.

2. Варіювання *графіки руху*. Принцип роботи полягає у видозмінненні простого руху за рахунок доповнення елементом іншого руху. Важливим є збереження першооснови первинного руху. Таким чином, видозмінюється рух і його структура, характер.

3. Варіювання *за принципом* (принцип аналогії). Воно полягає у запозиченні принципу руху тіл у природі (хвиля, ріст, падіння, маятник), а також принципу геометричних фігур.

## Контрольні питання

1. Перерахувати танцювальні жанри ХХ ст.
2. Назвати балетмейстерів (європейських та вітчизняних), які займалися пошуком нових виражальних засобів упродовж ХХ ст.
3. Назвати вітчизняних композиторів ХХ ст., у творчості яких – поліфонія провідний елемент музичної мови.
4. Розкрити зміст поняття «гомофонія».
5. Розкрити зміст поняття «поліфонія».
6. Розкрити зміст поняття «танцювальна музика».
7. Розкрити зміст поняття «музично-хореографічний образ».
8. Розкрити зміст поняття «балетмейстерський прийом», перерахувати відомі.
9. Розкрити зміст поняття «варіювання».
10. Охарактеризувати ступені варіювання хореографічної лексики.

## Використана література

1. Блок Л. Класичний танець. Історія і сучасність / Л. Блок. – М.: Искусство, 1987. – 556 с.
2. Бортнік А., Музичук І., Пастуханова Н., Чайковська О. Аналіз музичних творів: Навчальний посібник для мистецьких закладів І-ІІ рівнів акредитації / Бортнік А., Музичук І., Пастуханова Н., Чайковська О. – Рівне: РДГУ, 2011. – 138 с.
3. Волконский С. Выразительный человек: сценическое воспитание жеста (по Дельсарту) / С. М. Волконский. – М.: Либликом, 2012. – 248 с.
4. Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования / А. Н. Дмитриев. – Л.: Музгиз, 1962. – 488 с.
5. Ермакова О. Новые выразительные средства в зарубежной хореографии второй половины ХХ века (Творческие поиски М. Бежара и Д. Ноймайера): дис. канд. искусствоведения 17.00.09; защищена 2003 / Ермакова Олеся Александровна. – Спб., 2003. – 237 с.
6. Карп П. Балет и драма / П. М. Карп. – Л.: Искусство, 1979. – 246 с.
7. Катунян М. Гомофония / М. И. Катунян // Большая российская энциклопедия. – М., 2007. – Т. 7. – С. 391-392.
8. Красовская В. Западноевропейский балетный театр: очерки истории. От истоков до середины XVIII века / В. Красовская. – Ленинград. гос. ин-т театра музыки и кинематографии. – Л.: Искусство, 1979. – 295 с.
9. Луначарский А. О музыке и музыкальном театре / А. Луначарский. – М., 1981.
10. Никольская Л. О полифонии А. К. Глазунова / Л. Б. Никольская //

- Научно-методические записки Уральской гос. консерватории. – Вып. 4.: Сб. статей по музыкальному образованию. – Свердловск, 1961.
11. Музыка и хореография современного балета. Сб. статей / Под ред. И. В. Голубовский. – Л.: Искусство, 1974. – 294 с.
  12. Новер Ж. Письма о танце и балетах: пер. с фр. / Ж. Ж. Новер. – М.-Л., 1965. – 91 с.
  13. Шариков Д. Теорія, історія та практика сучасної хореографії: Монографія / Д. І. Шариков. – К.: КиМУ, 2010. – 208 с.
  14. Шкроборова С. Искусство балетмейстера, теоретические основы / С. Шкроборова. – СПб., 2007.
  15. Янева А. Симфонический танец в сюжетном балете: дис. / А. Янева. – СПб: Консерватория, 1992.
  16. Янева А. Музыка и хореография / А. Янева, Л. Якобсон // Сов. музыка. – 1991. – № 9. – С. 96-101.
  17. Янева А. Музыка и хореография / А. Янева, Л. Якобсон // Сов. музыка. – 1991. – № 10. – С. 80-84.
  18. Янева А. Балетмейстер / А. Янева, Л. Якобсон // Сов. музыка. – 1991. – № 11. – С. 105-111.
  19. Robinson J. L'aventure de la Dansemoderne en France 1920-1970 / J. Robinson. – P.: Bouge, 1990.
  20. Riemann H. Große Kompositionslehre I. Der homophone Satz. Berlin / H. Riemann. – Stuttgart, 1902.
  21. Балетная и танцевальная музыка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.balletmusic.ru>
  22. Балетная и танцевальная музыка. Танцевальная музыка XX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.balletmusic.ru>
  23. Зырянов А. В. Основные аспекты музыкально-хореографического образа / А. В. Зырянов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dance-composition.ru>
  24. Истоки импрессионизма в танце [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusnauka.com>
  25. Студопедія. Складна тричастинна форма [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://studopedia.org/12-86977.html>

## **5.5. ПРАКТИЧНІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ДО МОДУЛЯ 2**

Робота із матеріалом за записом. Проводиться на зразках записів танців провідних майстрів танцювального мистецтва. Виконання роботи потребує детального аналізу у розрізі «використання балетмейстерами хореографічних прийомів», які передбачені програмою курсу.

### **Завдання:**

- Розбір рухів за записом;
- Опрацювання фігур танцю;
- Робота із виконавцями з метою відтворення зразка.

### **Тема 1. «Гусачок».**

Запис танцю та музичний супровід за книгою:

Михайлова В. Жартівливі танці. Репертуарний збірник. – К.: Мистецтво, 1971. – 141 с., іл.

### **Тема 2. «Три ку/ми і три куми/».**

Запис танцю та музичний супровід за книгою:

Михайлова В. Жартівливі танці. Репертуарний збірник. – К.: Мистецтво, 1971. – 141 с., іл.

### **Тема 3. «Женихи».**

Запис танцю та музичний супровід за книгою:

Михайлова В. Жартівливі танці. Репертуарний збірник. – К.: Мистецтво, 1971. – 141 с., іл.

### **Тема 4. «Козак».**

Запис танцю та музичний супровід за книгою:

Марущак В., Марко Ю. Успадкування локальних традицій, хореографічного фольклору Північної Буковини. Буковинські чоловічі народні танці «Гопак», «Козак». – Чернівці: Метод. реком., 2005. – 36 с.

### **Тема 5. «Вівчарі на полонині».**

Запис танцю та музичний супровід за книгою:

Балог К. Танці Закарпаття. – Ужгород: КП Ужгородська міська друкарня, 2008. – 168 с., 20 с., іл.

### **Тема 6. «Чотирянка».**

Запис танцю та музичний супровід за книгою:

Балог К. Танці Закарпаття. – Ужгород: КП Ужгородська міська друкарня, 2008. – 168 с., 20 с., іл.

## 6. МОДУЛЬ 3

### 6.1. ЛЕКЦІЇ ДО МОДУЛЯ 3

#### Лекція 1. Танцювальний симфонізм.

#### Принцип тематичних розробок в хореографії і в музиці

##### План

1. Визначення і сутність поняття «симфонізм».
2. Танцювальний симфонізм у постановках балетмейстерів.

#### 1. Поняття «симфонізм»

Сучасне мистецтвознавство визначає *симфонізм* як естетичну категорію, як особливий метод художнього відображення дійсності. *Симфонізм* у балеті є універсальним способом найбільш повного розкриття *художнього задуму* за допомогою послідовного і цілеспрямованого музичного розвитку, що включає протиборство, розвиток, схрещення і перетворення тем і тематичних елементів.

*Симфонізм* – узагальнююче поняття, похідне від терміну «*симфонія*», але не ототожнюється з ним. У самому широкому сенсі *симфонізм* – це художній принцип філософськи-узагальненого діалектичного відображення життя в музичному мистецтві.

*Симфонізм* як естетичний принцип характеризується зосередженістю на кардинальних проблемах людського буття в його різних аспектах (суспільно-історичному, емоційно-психологічному та інші). У цьому сенсі симфонізм пов'язаний з ідейно-змістовим аспектом музики. Одночасно поняття «*симфонізм*» включає в себе особливу якість внутрішньої організації музичного твору, його драматургію, формоутворення. У даному випадку на перший план виступають властивості симфонізму як методу, здатного особливо глибоко й дієво розкрити процеси становлення і зростання, боротьбу суперечливих начал через інтонаційно-тематичні контрасти та зв'язки, динамізм і органічність музичного розвитку.

Розробленням поняття «*симфонізм*» займався радянський музикознавець Б. Асаф'єв, який висунув його як категорію музичного мислення. Вперше Б. Асаф'єв увів поняття симфонізму у статті «Шляхи в майбутнє» (1918 р.), визначаючи його сутність як «безперервність музичної свідомості, коли жоден елемент не мислиться і не сприймається як незалежний серед інших». Надалі Б. Асаф'єв розробив основи теорії симфонізму у своїх висловлюваннях про Л. Бетховена, працях про П. Чайковського, М. Глінку, у дослідженні «Музична форма як процес», показавши, що *симфонізм* – це «великий переворот у

свідомості і техніці композитора, – епоха самостійного освоєння музикою ідей і заповітних дум людства» [2]. Ідеї Б. Асаф'єва були покладені в основу дослідження проблем симфонізму іншими радянськими авторами.

Ф. Лопухов стверджував: «Якщо при постановці як малих варіацій, так і великих балетів виходити із принципу хореографічних тематичних розробок, то в цьому і полягатиме суть *танцювального симфонізму*» [5]. В. Красовська розширила це поняття: «*Балетний симфонізм* – не тільки організація багатопланової хореографічної дії у структурних формах симфонічної музики. Це, крім того, і насамперед широке розуміння життя в узагальнених, багатозначних, мінливих образах, які борються, взаємодіють, розчиняються один в іншому і виростають один з іншого – знову-таки подібно симфонічній музиці» [4].

*Симфонізм* – категорія історична, яка пройшла тривалий процес формування, що активізувався в епоху просвітницького класицизму у зв'язку з кристалізацією сонатно-симфонічного циклу і типових для нього форм. У цьому процесі особливо велике значення мала віденська класична школа. Вирішальний стрибок у завоюванні нового способу мислення стався на рубежі XVIII – XIX ст. Отримавши потужний стимул в ідеях і зверненнях Великої французької революції 1789 - 1794 рр., із розвитком філософії, яка рішуче повернулася у бік діалектики (розвиток філософсько-естетичної думки від елементів діалектики у І. Канта до Г. Гегеля), симфонізм концентровано проявився у творчості Л. Бетховена, став основою його мислення. *Симфонізм* як метод отримав великий розвиток у XIX - XX ст.

*Симфонізм* – поняття багаторівневе, поєднане з низкою інших загальноестетичних і теоретичних термінів, насамперед із поняттям *музичної драматургії*. У своїх найбільш дієвих, концентрованих проявах (наприклад, у Л. Бетховена, П. Чайковського) *симфонізм* відображає закономірності драми (протиріччя, його наростання, що переходить у стадію конфлікту, кульмінація, дозвіл). Проте в цілому до поняття «*симфонізм*» більш безпосереднє відношення має узагальнююче поняття «*драматургія*», що стоїть над драмою як симфонізм над симфонією. *Симфонічний метод* розкривається через той чи інший тип *музичної драматургії*, тобто систему взаємодії образів у їх розвитку, конкретизуючи характер контрасту і єдності, послідовність етапів дії і його результат. При цьому в симфонічній драматургії, де немає прямої сюжетності, персонажів-характерів, ця конкретизація залишається в рамках музично-узагальненого вираження (за відсутності програми, словесного тексту).

Типи музичної драматургії можуть бути різними, однак для доведення кожного з них до рівня *симфонічного методу* необхідні певні якості. *Симфонічний розвиток* може бути стрімким і гостро конфліктним або, навпаки, повільним і поступовим, але він завжди являє собою процес досягнення нового



результату, що відображає рух самого життя.

Розвиток, що є сутністю симфонізму, передбачає не тільки послідовний процес оновлення, але й значимість якостей, перетворення вихідної музичної думки (теми або тем), закладених у ній властивостей. На противагу сюїтному порівнянню контрастних тем-образів, їх почерговості, для *симфонічної драматургії* характерна така логіка (спрямованість), при якій кожна наступна фаза - контраст або повтор на новому рівні – впливає з попередньої як «своє інше» (Гегель), здійснюючи розвиток «по спіралі». Безперервність її становлення «тягне нас невпинно від центру до центру, від досягнення до досягнення – до граничного завершення» [3]. Один із найістотніших типів *симфонічної драматургії* заснований на зіткненні і розвитку протилежних начал; наростання напруги, кульмінації і спади, контрасти і тотожності, конфлікт і його дозвіл складають у ньому динамічно цілісну систему відносин, цілеспрямованість якої підкреслена інтонаційними зв'язками-арками, прийомом «перевищення» кульмінації тощо.

## **2. Танцювальний симфонізм у постановках балетмейстерів**

Багато дослідників по-різному розкривають сенс симфонізму в музиці. Загальноприйняте розуміння симфонізму, запропоноване Б. Асаф'євим, який вважав, що це - метод музичного мислення, що допомагає розвитку музичних образів, їх контрастному виявленню, драматичному зіткненню. Все це дуже близько хореографам. Недарма багато відомих балетмейстерів зверталися і звертаються до музичної форми симфоній (Д. Баланчін до симфонії «До мажор» Ж. Бізе, М. Бежар – до «Дев'ятої симфонії» Л. Бетховена, І. Бельскій – до «Сьомої Ленінградської» і «Одинадцятої» симфоній Д. Шостаковича). Симфонія привертає єдністю, цілісністю свого художнього рішення, в якому зливаються гармонія звуків і музичних образів. *Симфонічний танець* схожий із *симфонічною музикою* і своєю змістовністю, драматургійністю, і поліфонічністю структури, і динамічним розвитком композиції.

Сучасний симфонізм балетного спектаклю виник не на порожньому місці. Ще М. Петіпа в середині своїх вистав будував розгорнуті хореографічні сцени, в яких формувалися принципи розвитку симфонічного танцю (в «Баядерці», «Сплячій красуні», «Раймонді»). Кращою своєю роботою М. Петіпа вважав постановку балету П. Чайковського «Спляча красуня», де структура балету будувалася за симфонічним принципом чіткої організованості всіх частин і відповідності їх один одному, взаємодії і взаємопроникненні. Співдружність хореографа з П. Чайковським багато в чому сприяла успіху. Сам композитор стверджував: «Адже балет та ж симфонія» [5].

*Танцювальний симфонізм* як новий етап розвитку хореографії почав утверджуватися на вітчизняній балетній сцені на рубежі 1950 – 1960 рр.,

головним чином завдяки новаторським пошукам І. Бельського і Ю. Григоровича.

Роздуми про хореографічний симфонізм знаходимо у статтях Л. Якобсона, теоретичні погляди якого на проблему хореографічного симфонізму сформувала його творча практика. Вони важливі для нас ще й тому, що спільна робота з цим автором мала значний вплив на формування особистості І. Бельського як балетмейстера. Головною заслугою І. Бельського стали його балети, що відродили жанр *танцсимфонії*, родоначальником якого був Ф. Лопухов. Помітна особливість художнього методу І. Бельського – прихильність принципам хореографічного симфонізму. Стверджуючи першість музично-хореографічної образності в балетній виставі, І. Бельський створив особливу танцювальну мову, яка метафорично інтерпретувала дію.

Говорячи про сучасну *симфонізацію танцю*, не можна, зрозуміло, не сказати про значущу роль творчості Ю. Григоровича, завдяки якому танцювальний симфонізм досяг високого ступеня розвитку. Видатний російський хореограф другої половини ХХ ст. Ю. Григорович із однаковим успіхом вибудовує як загальну концепцію своїх масштабних спектаклів, так і психологічні взаємини героїв. У його творах відчувається тяжіння до наскрізної танцювальності усього спектаклю, при цьому використовуються усі види танцю. Він чудово ставить масштабні кордебалетні ансамблі, піднесені ліричні дуети головних героїв, їх індивідуалізовані варіації, монологи. Основа хореографічних рішень у Ю. Григоровича – класичний танець, збагачений елементами інших танцювальних систем, у тому числі й народного танцю. Водночас органічно включається балетмейстером у танець пантоміма.

*Симфонізм* як принцип музичного мислення особливо часто піддається впливу властивостей інших видів мистецтва, характеризуючись новими формами: у зв'язку зі словом, із театральною дією, асимілюючи прийоми кінематографічної драматургії (що нерідко призводить до деконцентрації, зменшення питомої ваги власне симфонічної логіки у творах) і т.і. Наголосимо на тому, що симфонізм як категорія музичного мислення не зводиться до однозначної формули; у кожному епоху свого розвитку вона розкривається в нових можливостях.

### **Контрольні питання**

1. Розкрити зміст поняття «симфонізм».
2. Навести приклади танцювального симфонізму в роботах видатних балетмейстерів.
3. Охарактеризувати сутність поняття «симфонізм».
4. Охарактеризувати закономірності симфонізму.
5. Назвати балетмейстерів, які зверталися до музичної форми симфоній.

6. Охарактеризувати запропоноване Б. Асаф'євим розуміння симфонізму.
7. Назвати зразки музичної форми симфоній.
8. Назвати європейських композиторів, які зверталися до музичної форми симфоній.
9. Назвати балетмейстера XIX ст., у постановках якого формувався принцип розвитку симфонічного танцю (праобраз сучасного симфонізму). Навести приклад твору балетмейстера.
10. Назвати балетмейстера, заслугою якого є відродження форми «танцсимфонія».
11. Охарактеризувати зміст поняття «танцсимфонія».
12. Назвати, хто з балетмейстерів вважається родоначальником «танцсимфонії».

### **Використана література**

1. Асаф'єв Б. М. И. Глинка / Б. В. Асаф'єв. – М.: Музгиз, 1947.
2. Дункевич С. Сучасна сценічна хореографія в культурі України: філософський аналіз: автореф. дис. канд. філос. наук: спец. 26.00.01 / С. Дункевич; Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. – К., 2012. – 17 с.
3. Клемчук Г. Теоретично-методологічні проблеми стилю в хореографічному мистецтві / Г. В. Клемчук // Культура і мистецтво у сучасному світі. – К., 1998. – Вип. 1. – С. 149-154.
4. Красовская В. Статті о балете / В. Красовская. – М.: Искусство, 1967. – 123 с.
5. Лопухов Ф. Пути балетмейстера / Ф. Лопухов. – М.: Искусство, 1971. – 55 с.
6. Медвідь Т. Актуальність наукового підходу до хореографічного мистецтва / Т. Медвідь // Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри: збірник матеріалів всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 18-19 квітня 2013р. / [упор. А. М. Підлипська]. – К.: КНУКіМ, 2013. – Ч. I. – 331 с.
7. Симфонизм как проблема современного музыкознания / П. Беккер // Симфония от Бетховена до Малера / пер. под ред. И. Глебова. – Л., 1926.
8. Таранцева О. Формування фахових умінь майбутніх учителів хореографії засобами українського народного танцю: автореф. дис. канд. пед. наук: спец. 13.00.04 / О. О.Таранцева. – Київ, 2002. – 15 с.
9. Хоцяновська Л. Хореографія як об'єкт вивчення дисципліни «Мистецтво балетмейстера» / Л. Ф. Хоцяновська // Молодий вчений. – 2018. – № 2 (54). – С. 167-169 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://molodyvcheny.in.ua>
10. Проблемы танцевального симфонизма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dance-composition.ru>
11. Симфонизм [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://belcanto.ru/simfonism.html>

## Лекція 2. Поняття «режисура». Види хореографічних режисур

### План

1. Поняття «режисура» в хореографії.
2. Види режисур.
3. Термінологія режисури танцю.

### 1. Поняття «режисура» в хореографії

*Балетна режисура* або *режисура танцю* – це комплекс прийомів і методів для створення *музично-хореографічного образу*. Вона включає в себе використання всього величезного сценічного арсеналу зображувально-виражальних засобів хореографії, базується на індивідуальності та самобутності інтелектуала балетмейстера-постановника. *Балетна режисура* умовно відповідає на питання «як, яким чином?» [16].

*Поняття «режисура»* – це сукупність творчих та керівних дій, пов'язаних із постановкою театральної вистави, фільму, телевізійної чи радіопрограми, які здійснює спеціаліст-режисер. У театрі найважливішим завданням режисера є створення художньої концепції вистави, тобто інсценізація, опрацювання драматичного тексту, призначення виконавців ролей, художнє оформлення, вибір реквізиту, музичного супроводу, проведення репетицій з акторами.

Існує чимало формулювань, які визначають сенс професії *режисер*. Від «режисура – це спосіб життя», до «режисер – це людина, яка мислить простором». Але при цьому виникає багато різних режисерських професій: режисер драми, оперний режисер, режисер музично-драматичного театру, режисер пантоміми, режисер цирку, режисер кіно, режисер телебачення, режисер-постановник, балетмейстер тощо [14].

У загальному можна сказати, що режисер – це фахівець, який здійснює творчий задум за допомогою специфічних засобів своєї професії й реалізує його в часі й просторі, створюючи твори просторово-часових видів мистецтва. Таким чином, творчість режисера складається ніби із двох основних етапів: задуму та реалізації (постановки).

Для реалізації свого задуму режисер користується цілим комплексом зображально-виражальних засобів, тобто системою історично сформованих матеріальних засобів і прийомів створення *художніх образів*. У своїй конкретній сукупності і взаємозв'язку зображально-виражальні засоби утворюють художню форму твору мистецтва, що втілює його зміст. Як елементи художньої форми, зображально-виражальні засоби мають техніко-конструктивне, композиційно-структурне значення, і разом із тим є носіями образного сенсу. Багатство та образність зображально-виражальних засобів – показник художності твору

мистецтва. Як правило, чим складніша концепція твору, тим більш витончені зображально-виражальні засоби використовує режисер. Вершини складності вони досягають у так званому інтелектуальному, елітарному мистецтві.

Інтелектуалізм у мистецтві режисури – це особливий тип, манера, форма, концептуально-філософський склад художнього мислення, в якому світ постає як драма ідей, персонажі якого уособлюють і своїми діями передають (розігрують в особах) думки автора, виражають різні сторони його художньої концепції. Інтелектуалізм у мистецтві зазвичай пов'язаний із використанням так званої параболічної думки, включенням у твір притчі чи інших вставних елементів, які, здавалося б, далекі від обговорюваних у ньому проблем. Однак відхід від цих проблем відбувається не по прямій, а по параболі, яка ніби знову повертає думку, що відійшла в бік, до проблеми.

Таким чином, філософічність стає не лише змістом, а й структурою художнього твору, змінюючи сам його тип: вистава-концепція, балет-концепція, фільм-концепція. Твір стає носієм художньої інформації. Режисерське мистецтво – це мистецтво створення єдиного, гармонійно цілісного художнього твору театрального мистецтва за допомогою творчої організації всіх елементів спектаклю.

Режисер діє не як організатор творчого процесу та педагог або тлумач змісту п'єси, а як творець, «автор», суверенний представник мистецтва режисури. Режисер створює, тобто «вигадує» твір мистецтва, що дозволяє йому називати себе його автором. У мистецтві режисури проблема співвідношення індивідуального й типового є однією з найбільш складних і заплутаних. Індивідуальне в мистецтві (від латинського *individuum* – неподільне) – це відтворення істотних сторін дійсності в їх неповторних, індивідуально-самобутніх «формах самого життя» (Чернишевський). Типове в мистецтві виражається через індивідуальне. Як спосіб художнього узагальнення, індивідуальне не зводиться до фіксації всіх без винятку рис, властивостей характеру, особливостей зображуваних предметів. Воно передбачає суворий відбір.

Саме через індивідуальне персонажі здобувають характерність, ступінь і вражаюча сила якої залежить від уміння режисера вивести характер із визначальних його обставин, історичної обстановки, оточення. Характерне (від грецького *character* – відмінна риса, особливість) – загальне, суттєве в характері персонажа, події, пейзажу, інтер'єра, переживання. Типове (від грецького *types* – зразок, відбиток, форма) – посилене, гіперболічне втілення властивостей художньо-пізнаваної дійсності в зображуваних у творі мистецтва обличчях, подіях, фактах. У типовому характерне досягає максимуму відповідності індивідуального загальному, стає повним і абсолютним.

Глядач хоче бачити у творі мистецтва не просто відображення дійсності,

але певну ідеалізовану дійсність, у якій гранично акцентовані в чуттєво-образній формі як позитивні цінності, так і негативні. У першу чергу цьому процесу ідеалізації піддається *персонаж*. *Персонаж* (від латинського *persona* - маска, обличчя) – це художній образ людини, що здійснює вчинки в певній ситуації. *Персонаж*, крім емоцій (носієм яких він є), наділений певним зовнішнім виглядом і рисами поведінки. Будучи способом художнього освоєння характерного в людині, *персонаж* першочергово значимий не тільки в драматичних видах мистецтва, але і в будь-яких інших фігуративних видах. Риси *персонажа* мають різну міру визначеності: одні з них отримують безпосереднє втілення у візуальному зображенні, інші ж присутні в художньому творі опосередковано, як апеляція до уяви глядачів, у вигляді необов'язкових образів. У художньому творі *персонажі* співвіднесені один із одним, утворюючи своєрідну систему, яка є центром художньої побудови, найважливішим об'єктом композиції. Основні вимоги, що виникають у ході втілення персонажа, виліплення його характеру – точність у подробицях. Режисер творить своїх *персонажів* опосередковано, через виконавця. Він є носієм знаків, осередком відомостей, автором психологічної і пластичної характеристики персонажів, їхнім зв'язком із сценічним простором або ходом дійства. Людське сприйняття просторових зображень завжди відбувається в часі, воно завжди дискретне (безперервне). Режисер полегшує це сприйняття, позначаючи у своїй постановці часові межі, відповідно до яких наше сприйняття членується на окремі ритмічні такти. У творчості режисера час не тільки об'єкт зображення, а й засіб виразності.

Ось як виглядає структура часу у просторово-часових мистецтвах:

- емпіричний час – час у тієї реальності, яка служить матеріалом для твору;
- сюжетний час – організація фабули в часі;
- глядацький час враховує тривалість сприйняття.

Іншим істотним компонентом у роботі режисера є вирішення просторових завдань.

Структура простору у видовищних мистецтвах ділиться на три компоненти:

- простір, у якому розташовані об'єкти,
- простір, де знаходяться глядачі,
- площина сцени відображає перше і передбачає друге.

Принцип побудови простору той же, що і принцип, реалізований у структурі часу, бо обидві категорії – простір і час - тісно пов'язані між собою. Проте між ними існують й серйозні структурні та функціональні відмінності. Більше того, існують істотні відмінності в художній виразності простору, в об'ємній режисурі (драматичний театр, балет, опера, естрада, цирк) і площинній (кінематограф, телебачення, театр ляльок).

Художня виразність простору об'ємних мистецтв закладена у злитті простору і місця дії, сценічного простору і глядачів, при неодмінній свободі у виборі кута зору з боку глядача.

## 2. Види режисур

На сьогодні існує вісім основних видів балетних режисур:

1. *Режисура руху* (виразного та образного). Вона є і повинна бути завжди, тому, що це основа з основ. Виразні рухи є «серцевиною» хореографії. Вони власне і роблять танець танцем, вільним проявом емоційного стану людської душі і людського тіла. Ця режисура будується в основному на образному танцювальному матеріалі із використанням пантоміми.

*Класифікація режисури руху* за А. Зиряновим:

- а) властивості рухів;
- б) виразність рухів;
- в) образність рухів;
- г) методи розвитку руху:
  - механічний;
  - метроритмічний;
  - метафоричний [16].

*Властивості руху.* Будь-який рух людського тіла може стати приводом для створення танцювального твору будь-якого масштабу, якщо балетмейстер додасть йому сенс, розмістить у потрібному освітленні, у відповідному костюмі, в потрібному музичному оформленні й надасть його формі зміст, зацікавить глядача (змусить плакати чи сміятися там, де він задумав), тобто вразить його своїми хореографічними «відвертостями», і якщо це відбудеться, то він досяг мети.

*Механічний метод.* Суть його полягає в тому, щоб створити якомога більше видів одного руху в розвитку (варіювання за графікою руху).

Наприклад, беремо крок, наступний його варіант буде крок на півпальцях, наступний на п'ятах і так до нескінченності, якщо підключити «голоси» тіла. Зрештою балетмейстеру, використовуючи даний метод, завжди вдається знайти або скласти потрібну комбінацію рухів.

*Метроритмічний метод.* Передбачає виконання короткої танцювальної комбінації (або окремого руху) в різних ритмічних умовах (варіювання за темпом і ритмом). Використання акцентів (виділення сильної чи слабкої долі в музичному творі) і їх зміна - синкопа, вживання пластичних пауз.

*Метафоричний метод* (дивитись поняття «метафора»). Цей метод вимагає спостережливості, знання конкретного матеріалу про майбутнього персонажа. Створити персонажеві рух, властивий лише його характеристиці (пластичний мотив): неповороткий, як ведмідь, боягузливий, як заєць, людина-павук, дівчина-берізка [14].

## 2. *Предметна режисура* (з реальним предметом або предметами).

Цей вид режисури припускає використання в танці атрибутів та символів, які вказують на персоніфікацію чинного персонажа (у царя жезл, у гладіатора меч і т.д.). Сценічний реквізит, який дозволяє глядачеві розмежувати соціальний статус персонажів, належність їх до суспільної верстви, надає в силу своєї специфіки побудові особливої лексики : наприклад, селянка з відрами на коромислі або дворянка з букетом красивих троянд. У силу специфіки вони не зможуть однаково рухатися, і хореографія буде відрізнятися. Зауважимо, що правила побудови хореографічної форми із використанням предмету як рушія розвитку сюжету потребують окремої лекції.

3. *Безпредметна режисура* (з уявними предметами або збудованими з тіл). Дана режисура має історичне минуле, витoki якої фахівці пов'язують із формуванням принципів балетного спектаклю. Їх змісту надавалося величезного значення. Танець був дієвим, тобто всі головні перипетії сюжету вирішувалися пантомімою. Грамотне і вміле використання фантазії в поєднанні з даною режисурою постановника посилить і збагатить його твір.

4. *Режисура ситуацій* (різних сценічних обставин, у які потрапляють дійові особи). Суть даного виду режисури полягає в тому, що для його застосування необхідно володіти певними прийомами, методами розвитку руху (механічним, метроритмічним, метафоричним) і володіння поняттям «динаміка сценічного простору». Вихід із якоїсь мізансцени або, навпаки, створення певної мізансцени, завжди обмежується планшетом сцени і її планами, а ми знаємо, що плани сценічного майданчика неоднорідні: на авансцені рух «звучить» дуже сильно, а на другому або третьому плані біля куліси «звучання руху», та й дія танцю приглушені. Виходячи з цього, ми змушені враховувати дану специфіку і відповідно намагаємося знайти ті рухи, пози, будуємо *хореографічний текст* таким чином, щоб потрібна ситуативність або звучала голосно або, навпаки, була приглушена.

5. *Режисура імпровізації* (створення танцю в реальному часі). Цей вид режисури полягає в побудові танцювальної лексики з персоніфікаційною або емоційною характеристикою, із персонажем або персонажами в реальній танцювальній дії, у визначеному виразно-конкретному музично-драматургічному просторі, й носить характер миттєвої (одномоментної) творчості.

6. *Режисура стилізації* (методи стилізації руху) є найбільш важким методом з усіх, але й найцікавішим для прояву індивідуальної творчості, тому що передбачає максимальне використання всіх професійних та інтелектуальних здібностей постановника і, насамперед, володіння *режисурою руху*. Ця режисура вимагає танцювальної техніки як такої взагалі, знання і володіння



елементарними основами музичного матеріалу. Умовно дана режисура припускає, що автор виробляє трансформацію первинного руху різними способами і методами, тобто надання іншої стилістики руху або танцювальної фрази (комбінації) різними видами балетних режисур:

- виконання рухів у різних умовах метроритму, темпоритму;
- надання рухові певного характеру, тобто застосування аспекту метафоричного, персоніфікаційного перетворення руху та подальшого його розвитку.

7. *Режисура мізансцен. Мізансцена* – це виразний засіб, мова, а від усякої мови ми вимагаємо не імітації життя, а живописання. Життєвість мізансцени полягає не у спробі імітувати підглянуте в природі, а в розповіді про нього засобами живої пластики. Кожен режисер розробляє свою власну систему володіння сценічним простором. *Мізансцена* існує не тільки у просторі, але і в часі – в послідовній композиції кадрів. Слово «*мізансцена*» французького походження, й буквально означає – «розташування на сцені». Російська транскрипція цього слова належить К. Станіславському. Спочатку К. Станіславський вживав його тільки в однині як позначення чогось збірного. Потім у театральну лексику приходить вживання цього слова у множині (одні *мізансцени*, або *мізансцена*). Таким чином, визначається поняття «*мізансцени*» як композиційної одиниці пластичної партитури вистави. Слово «*мізансцена*» за своєю значущістю стоїть відразу за словом «*режисер*». Техніка режисера як постановника, насамперед, виражена в мізансценічних рішеннях постановки. Режисеру, який не володіє технікою *мізансценування*, що проявляється в невмінні вибудувати елементарну композицію, ніякі інші переваги не компенсують цієї вади [10].

8. *Режисура світла*. Сценічне світло дуже впливає на підсилення дії на сцені. У наш час воно особливо інтенсивно використовується для вирішення режисури хореографічного номера (перенесення в часі сценічної дії, зміни місця дії). Уміло поставити світло – одна з головних передумов успіху.

Сценічне світло:

1. Допомогає сприйняттю декорацій, костюмів та зовнішності виконавців;
2. Створює потрібну атмосферу, настрій (лірика, смуток, любов, тривога);
3. Вказує на час дії (зима, літо, вечір, ніч);
4. Дозволяє зосередити увагу глядача на головному персонажі (театральна «пушка»).

### **3. Термінологія режисури танцю**

*Акцент або акцентування (по аналогії із музичним значенням)* – виділення, підкреслення звуку або акорду шляхом його посилення або ритмічного подовження, зміни гармонії, тембру, напряму мелодійного руху. Це більш сильне видобування звуку в порівнянні з іншими звуками. В хореографії – це

поза, жест, рух із яскраво вираженими метро-ритмічними, характерними властивостями. Покликаний виявити, підкреслити ритмічну, мелодійну структуру, драматургію музичного матеріалу. Є невід'ємною складовою танцювальної фрази. (Як правило, будь-яка танцювальна фраза закінчується акцентуванням, «точкою», перебільшенням тощо). Поза, жест можуть бути контрастними щодо попереднього руху.

*Балетмейстерський прийом* – це спосіб, за допомогою якого посилюється ефектно, технічно художня частина якогось фрагмента хореографічного твору.

*Виразні засоби хореографії* – танець, пантоміма, лексика (від грец. – «мова», «спосіб вираження»), пластика, тіло танцівника, музика.

*Задум* – це вихідне уявлення балетмейстера-режисера про його майбутній твір, усвідомлений прообраз, із якого починається творчий процес. Сценарний план, танцювальний етюд, лібрето – це форми фіксації задуму. Задум - це установка балетмейстера-режисера на творчий пошук, а концепція задуму повинна містити в собі якусь смислову домінанту. Тільки індивідуальність у мистецтві здатна створити свою художню концепцію, тобто образну інтерпретацію життя.

*Контрапункт* – це спосіб побудови хореографічного тексту для двох і більше виконавців (голосів) в умовах виконання одночасного активного сольного і унісонного танцю, в рамках єдиного музично-сценічного простору.

*Лейтмотив* – поза, жест, рух або коротка танцювальна комбінація індивідуальної властивості, багаторазово повторювана впродовж усього хореографічного твору. Буває буквального або варіативного виду та умовно відповідає на питання «хто?», «який?».

*Лексика* – поєднання, з'єднання, злиття, комбінування танцювальних та інших видів рухів у танцювальну комбінацію або фразу, певною мірою самобутньою, індивідуальною, неповторною послідовністю, на фундаменті метроритму, і якщо обумовлена сюжетним початком, то має персоніфікаційне забарвлення.

*Лібрето* – короткий літературний опис змісту танцювального твору, що виражає основну ідею хореографічної вистави. Лібрето містить загальну інформацію: ім'я композитора, балетмейстера-постановника, художника, декоратора, освітлювача, виконавців тощо, має форму програмки (друкований виріб у вигляді листа або буклету, буває з фотографіями і додатками) і призначене для глядача.

*Сценарний план* – це своєрідна «балетна партитура», представляє індивідуальну літературно-прикладну форму докладного опису (в найдрібніших деталях) драматургії і режисури побудови конкретного танцювального твору, вибудованого на основі умов і особливостей музичного матеріалу. Структура

сценарного плану дозволяє бачити всю гаму зображально-виражальних засобів, будь-то сцени або мізансцени хореографічної вистави; хореографічний текст, сценографію, освітлення, виконання, особливості сценічного костюма, реквізит і багато іншого. Іншими словами, це виважений задум балетмейстера-постановника, втілений на папері.

*Стилізація* – зміна, трансформація, переказ іншої стилістики первісного руху або танцювальної фрази (комбінації) різними видами балетних режисур; виконання рухів, використовуючи зміну темпоритму; надання руху певного характеру, тобто застосування аспекту метафоричного, персоніфікаційного перетворення і подальшого розвитку.

*Синкопа* - перенесення акценту з сильної долі такту на слабку.

*Сюжет* – основа форми твору. Сюжет у хореографії, літературі, драматургії і кіно – основний порядок подій, що відбуваються в художньому творі.

*Фабула* – фактична сторона оповідання, ті події, випадки, дії стану в їх причинно-наслідковій, хронологічній послідовності, які komponуються і оформляються автором у сюжеті на основі закономірностей, вбачаються автором у розвитку зображуваних явищ.

*Фраза* – найменший, відносно закінчений танцювальний фрагмент, що має вибудовану індивідуальну структуру поєднання рухів у певній послідовності. Побудова танцювальних фраз здійснюється методами унісону і пластичної інтерпретації з обов'язковим застосуванням акцентування, а також зі створенням лейтмотиву, якщо необхідно персоніфікувати героя.

### **Контрольні питання**

1. Розкрити зміст поняття «режисерське мистецтво».
2. Назвати та охарактеризувати види балетних режисур.
3. Назвати та охарактеризувати поняття «термінологія режисури танцю».
4. Назвати та охарактеризувати властивості руху.
5. Назвати та охарактеризувати класифікацію режисури руху за А. Зиряновим.
6. Розкрити зміст поняття «персонаж».
7. Розкрити зміст поняття «хореографічна режисура».
8. Назвати та охарактеризувати виразні засоби хореографії.
9. Охарактеризувати структуру простору у видовищних мистецтвах.
10. Охарактеризувати дії режисера для реалізації свого задуму.

## Використана література

1. Балет. Энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 632 с.
2. Березова Г. Ваганова – українському балету / Г. О. Березова // Агриппина Яковлевна Ваганова. Статті, воспоминания, материалы: [сборник]. – Л.-М.: Искусство, 1958. – 344 с.
3. Ваганова А. Статті, воспоминания, материалы: [сборник] / Ваганова Агриппина. – Л.-М.: Искусство, 1958. – 344 с.
4. Все о балете: [словарь-справочник] / сост. Е. Я. Суриц. – М.-Л.: Музыка, 1966. – 455 с.
5. Загайкевич М. Драматургія балету / М. П. Загайкевич, АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії. – К.: Наук. думка, 1978. – 257 с.
6. Станішевський Ю. Танцювальне мистецтво України в іменах і датах / Ю. О. Станішевський // Хореографічне мистецтво України у персоналіях: Хореографи, артисти балету, композитори, диригенти, лібретисти, критики, художники: біобібліографічний довідник. – К.: [б. и.], 1999. – 223 с.
7. Станішевський Ю. Український радянський балетний театр 1925-1975 / Ю. О. Станішевський. – К.: Муз. Україна, 1975. – 223 с.
8. Стефанович М. Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка: історичний нарис / М. П. Стефанович. – К.: Мистецтво, 1968. – 2-ге вид., доп. і випр. – 274 с.
9. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях: Хореографи, артисти балету, композитори, диригенти, лібретисти, критики, художники: [біобібліографічний довідник] / В. Д. Туркевич. – К.: Біографічний ін-т НАН України, 1999. – 223 с.
10. Зырянов А. Композиция и постановка танца: Метод. рекоменд. / А. В. Зырянов. – Иркутск: ОГОБУ СПО «ИРКПО», 2013. – 127 с.
11. Карпо В. Основи режисури / В. І. Карпо. – М., 2003.
12. Лопухов Ф. Величие мироздания. Танцсимфония Ф. Лопухова / Ф. В. Лопухов. – П.: Издание Г.П. Любарского, 1922.
13. Лопухов Ф. Пути балетмейстера / Ф. В. Лопухов. – Берлін: Петрополіс, 1925. – 173 с.
14. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете / Ф. В. Лопухов. – М.: Искусство, 1966. – 368 с.
15. Лопухов Ф. Хореографические откровенности / Ф. В. Лопухов. – М.: Искусство, 1972. – 216 с.
16. Лопухов Ф. В. Вглубь хореографии / Ф. В. Лопухов. – М.: Фолиум, 2003. – 204 с.
17. Carl Ferdinand Pohl: Fux, Johann Joseph – de.wikisource.org / wiki / ADB: Fux, \_Johann\_Joseph / Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). – Bd. 8. – Leipzig: Duncker & Humblot, 1878. – S. 272-275.
18. Зырянов А. Композиция и постановка танца / А. Зырянов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki>
19. От обывателя до творца // Сцена театр-школа: темпоритмические

- действия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// teatr.scaena.ru](http://teatr.scaena.ru)
20. Композиция и постановка танца [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// dancescomposition.ru](http://dancescomposition.ru)
21. Унисон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// tolkslovar.ru](http://tolkslovar.ru)
22. Зырянов А. Основные аспекты музыкально-хореографического образа / А. Зырянов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.studfiles.ru>

## ***6.2. ТЕМИ ТА ЗАВДАННЯ ПРАКТИЧНИХ І ЛАБОРАТОРНИХ ЗАНЯТЬ ДО МОДУЛЯ 3***

### **Тема 1. «Один день із життя»**

**Музичний супровід:** «Some of these days». Музика Sh. Brucs.

#### **Завдання:**

- створити хореографічний текст для головного героя та другорядних героїв на основі визначеного лейтмотиву. Використати прийоми варіювання, використати жести;
- створити хореографічний текст у взаємодії з малюнком (розкриття ідеї через підпорядкування лексики щодо малюнку), використати принцип варіювання за принципом аналогії.
- використати балетмейстерські прийоми при композиційній побудові, та застосувати в лейтмотиві героя виражальні постави тіла (пози).

### **Тема 2. «Мої такі різні діти»**

**Музичний супровід:** «Yes, sir, that's my baby». Музика W. Donaldson.

#### **Завдання:**

- розробити характерний лейтмотив для кожного героя, створити оригінальну хореографічну лексику із використанням жесту;
- побудувати багатопланові складні малюнки та використати балетмейстерські прийоми;
- використати варіювання за принципом аналогії при побудові хореографічного тексту;
- використати режисуру світла в експозиції номера для зміни дії в часі.

### **Тема 3. «Наш листопад»**

**Музичний супровід:** «Autumn leaves». Музика і аранж. Т. Шабанова.

#### **Завдання:**

- використати балетмейстерський прийом «збільшення - зменшення» для побудови експозиції в хореографічній формі;
- створити лейтмотив для другорядних персонажів на основі визначеного пластичного мотиву й побудувати закон драматургії «розвиток дії» із використанням балетмейстерського прийому «секвенція»;
- побудувати лейтмотив для головних героїв на основі характерного жеста та виражальної постави тіла (пози);
- використати балетмейстерський прийом «канон» для побудови

кульмінації.

### **Методичні вказівки для виконання практичного завдання**

Виконання практичного завдання по створенню хореографічної форми «сюжетний танець» повинне відповідати таким вимогам:

- детально продумана та описана тема та ідея майбутнього номера;
- опис героїв (головних, другорядних) із визначеною емоційною складовою, яка становить ядро художнього образу, описом професійних (якщо такі є) характеристик, описом фізіологічних характеристик (дає конкретику у підборі підходящих жестів та постав (поз) при побудові лейтмотиву) [4, с. 16];
- чітко сформульований сюжет, в рамках якого будуть взаємодіяти герої з описом ситуації взаємодії. Зважити на контрастність сусідніх епізодів при побудові ситуації;
- розробка фабули номера в рамках конкретного музичного твору (визначення тривалості кожного із законів драматургії), по-тактовий розбір музики;
- в межах композиції номера продумані балетмейстерські прийоми для розкриття ідеї;
- створення хореографічного тексту шляхом видозмінення лейтмотиву героя й логічного його розвитку зі збереженням пластичного мотиву (для запобігання комбінування невиправданих рухів у хореографічному тексті);
- підпорядкування просторового рішення (малюнків) хореографічної форми темі та ідеї твору.

На даному етапі роботи студент повинен уважно слідкувати за логічною єдністю при компонуванні усіх складових, за чіткістю і змістовністю наповнення форми для унеможливлення невиправданого перекоосу у художній цілісності хореографічної форми.

### **Вправи на варіювання лексики**

**Вправа 1.** «Ланцюжок». Група пересувається вільно по класу, використовуючи будь-яку (просту) форму кроку. Кожен має можливість вибрати форму кроку, цікаву йому, або підлаштуватися під когось, копіюючи його форму. Можлива побудова третього, четвертого «ланцюжків» й так до безкінечності. Таких «ланцюжків» може вишикуватися кілька, кожен виконавець в будь-який момент може вийти з «ланцюжка», перейшовши в інший, або створити свою форму кроку, використовуючи варіювання за темпом та ритмом, варіювання за графікою руху. Головна умова: після приєднання до когось в «ланцюжку» взяти за основу цей рух й проваріювати за власною фантазією по виході з групи. Суть: навчитись видозмінювати рухи для розвитку

образного мислення.

**Вправа 2.** «Зламаний телефон». Група рухається по колу. Перший виконавець йде властивим йому індивідуальним кроком (простим). Другий запозичує його форму і швидкість, але трохи перебільшує якусь особливість (варіює за принципом зміни «темпу та ритму» та «графікою руху»), третій перебільшує виконання кроку другого (свій варіант варіювання), четвертий - третього і так до кінця. У виконанні останнього учасника групи форма кроку може значно змінитися. Ці ж вправи, або подібні до них, можна використовувати при вивченні різних форм бігу та стрибків.

**Вправа 3.** «Криве дзеркало». Потрібно розбитися на три групи виконавців. Перша група задає мотив, друга варіює «за принципом аналогії», третя група варіює «за принципом контрасту». Завдання для першої групи: створити руховий мотив за аналогією, скласти у комбінацію рухів, (хвиля, ріст, маятник, падіння, геометричні фігури), використовуючи найбільш підходящий рух до підбраної аналогії, можна включати малюнок. Завдання для другої групи: проваріювати задану комбінацію рухів за принципом «аналогія», включаючи використання малюнку. Завдання для третьої групи: проваріювати задану комбінацію рухів за принципом «контраст», включаючи використання малюнку. Створити комбінацію рухів, не відходячи від обраного принципу. Усі рухи й малюнки підпорядковуються заданому принципу. Розташування груп в класі: 1 – центр класу перший план, 2, 3 – по обидва боки від 1 групи, дещо позаду неї, другий, третій план. Робота груп відбувається одночасно. Створюється відчуття «викривлення» відображення.

### **6.3. ЗАВДАННЯ ДЛЯ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ НАВЧАЛЬНО-ТВОРЧОЇ РОБОТИ ДО МОДУЛЯ 3**

1. Створення етюда з характерною лексикою на тему, яку обрали студенти.
2. Використання балетмейстерських прийомів при створенні хореографічного етюда.
3. Використання прийомів варіювання при створенні хореографічного тексту для художніх образів.

**Форма звіту** – танцювальний етюд.

## **6.4. ТЕОРЕТИЧНИЙ МАТЕРІАЛ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ДО МОДУЛЯ 3**

### **Лекція 1. Теоретичні аспекти і методичні рекомендації побудови хореографічного контрапункту**

#### **План**

1. Поняття «контрапункт».
2. Контрапункт у хореографічному розумінні.
3. Види контрапункту.

#### **1. Поняття «контрапункт»**

Хореографія – це складний синтетичний жанр мистецтва, який об'єднує в собі танець, музику, літературу, живопис і багато іншого. Хореографічні твори створюються людиною, яка володіє спеціальними знаннями в галузі хореографії – це балетмейстер-постановник (режисер балету). Він, відповідно до законів сценічного жанру, створює унікальні пластичні вистави за допомогою виразних засобів: руху, емоційного жесту, зображальної та виражальної постави людського тіла (пози), з яких, власне, й створюється сам танець.

Рухи в танці базуються на фундаменті музичного твору, тому хореографі-балетмейстери зобов'язані враховувати його головний аспект - темпоритм, але крім цього існує багато інших музичних виражальних засобів. Одним із таких компонентів є танцювальний симфонізм з його різноманітними прийомами і методами.

*Контрапункт* – це чисто музичний термін, привнесений у хореографію балетмейстерами-симфоністами, такими як Д. Баланчин, М. Фокін, Л. Якобсон. Однак фундаментально озвучив і теоретично обґрунтував даний термін у своїх працях Ф. Лопухов. Зокрема, книга «У глиб хореографії» вийшла в світ відносно недавно завдяки зусиллям його онука, викладача Санкт-Петербурзької консерваторії. Контрапункт у хореографії як метод створення танцю дозволяє постановнику використовувати найбільш повну та об'ємну гаму виражальних засобів, що, в свою чергу, дозволяє більш детально і точно розкрити задумане, а значить, абсолютно точно бути зрозумілим глядачеві, знайти у нього відгук, розуміння і захоплення [9].

*Контрапункт* (буквально – точка проти точки) в музиці означає одночасне поєднання двох або більше самостійних мелодійних голосів, мистецтво одночасного поєднання декількох мелодійних ліній. Термін «*поліфонія*» багато в чому синонімічний стосовно терміну «*контрапункт*», за його допомогою теж часто характеризуються музичні твори, написані із застосуванням контрапункту [3].



У творі в контрапунктичному стилі перед композитором стоїть проблема поєднання окремих голосів (вокальних або інструментальних партій) так, щоб вони контрастували один одному ритмічно, і щоб кожна з них мала при цьому свій мелодійний вигляд. Таким чином, якщо кожен голос цікавий мелодично, жоден із них не може бути домінуючим, на відміну від «соло» голосів у гомофонному стилі.

Найяскравішими представниками контрапункту були Джованні П'єрлуїджі Палестріно і Йоганн Себастьян Бах. В історії музики термін «*контрапункт*» додається в спеціальному сенсі до стилю, що виник у XIV ст. і прийшов на зміну дисканту у XIII ст. У більш широкому й загальноприйнятому значенні термін «*контрапункт*» вживається в характеристиці музики всіх наступних епох.

Перший розквіт контрапунктного стилю припадає на XVI ст. Його вершиною вважаються хорові твори Д. Палестріно (1525 - 1594 рр.) Хоча мистецтво Д. Палестріно у контрапунктичних творах для хору без супроводу залишилось неперевершеним, другої вершини в інструментальних хорових творах було досягнуто Й. Бахом (1685 - 1750 рр.). Особливо помітний контрапункт у партії «фігурованого баса» (*basso continuo*), яка виконувалася на органі або на клавирі [3].

## **2. «Контрапункт» у хореографічному розумінні**

У хореографічному розумінні «контрапункт» – це метод побудови хореографічного тексту для двох і більше голосів у музично-сценічному просторі. Голосом може бути як один, так і декілька виконавців (група). Часто використовується балетмейстерами як прийом хореографічного симфонізму. Він включає в себе володіння такими поняттями: музичні аспекти побудови хореографічного тексту, вміння складати і вибудовувати *пластичний лейтмотив* [5], володіти технікою акцентування [7] музичного матеріалу, тобто індивідуального трактування музичного матеріалу постановником.

*Контрапункт* – це складний і особливий метод побудови хореографічного тексту, в якому поєднується пріоритетність головного і другорядного голосів, а також використання унісонного хореографічного тексту для двох і більше виконавців у певному музично-сценічному просторі [7].

Наприклад:

1) 16 тактів заданого музичного матеріалу виконується двома, трьома або більше голосами (виконавцями), кожен голос (виконавець) виконує свій варіант хореографічного тексту;

2) на наступні 8 тактів заданого музичного матеріалу виконується унісонний танцювальний фрагмент;

3) складаємо хореографічні «фрази» за принципом пункту № 1.

Цей прийом призначений для органічного злиття руху і музики. З

урахуванням поєднання всіх музичних планів і виявлення та відповідності основної теми музичного твору [7].

Зразок для побудови твору з прийомом «*танцювального контрапункту*». Для того, щоб розглянути хореографічні властивості танцювального контрапункту набагато глибше, ми повинні практично освоїти його структуру та складові.

Для наочності складемо схему у вигляді A1, B1, A2, B2.

A1 – одночасний інтенсивний сольний танець двох голосів, але у першого голосу провідне становище, це означає, що він зобов'язаний вести музичну тему шляхом унісонного виконання хореографії з основною темою музики, в цей же час другий голос – другорядний, тобто не головний, посилює перший голос шляхом виконання будь-яких окремих рухів, поз або коротких танцювальних фрагментів із рухів першого голосу, не заглушаючи і не «перекрикуючи» його (варіювання за графікою руху).

B1 – це одночасний загальний унісонний танець двох голосів, тобто що виконує 1-й голос, те і 2-й.

A2 – знову виконується одночасний інтенсивний сольний танець двох голосів, але пріоритет уже в другого голосу, тепер він займає провідне становище. Також, як у першому випадку, він зобов'язаний вести головну змістову оповідь або вести музичну тему, а перший зайняти позицію «акомпанементу».

B2 – означає одночасний загальний унісонний танець, двоголосий. Тут унісонну частину можна повторити (як B1) або скласти абсолютно нову танцювальну комбінацію, все залежить від змісту і задуму автора [1].

### **3. Види контрапункту**

Вчення про контрапункти є важливим питанням теорії музики. При навчанні цьому мистецтву виділяються окремі види контрапункту.

За класифікацією І. Фукса (1660 – 1741 рр.), твори і поєднання незалежних мелодійних ліній долаються на п'яти етапах:

1) «Нота проти ноти» (лат. *Punctum contrapunctum*, від чого і пішла назва «контрапункт»): тут ритм «доданого голосу» (противосложенія), ідентичний ритму основного голосу (*cantus firmus* – кантус фірму – незмінний спів – провідна мелодія поліфонічного твору, яка є його тематичною основою і багаторазово проводиться у незмінному вигляді);

2) «Твір двох нот» (противосложенія) на одну ноту кантуса;

3) «Твір чотирьох» нот на одну ноту кантуса;

4) Вводяться синкопи (зазвичай це затримання);

5) Більш вільний твір мелодійних ліній [8].

## Використана література

1. Зырянов А. Композиция и постановка танца: Метод. рекоменд. / А. В. Зырянов. – Иркутск: ОГОБУ СПО «ИРКПО», 2013. – 127 с.
2. Карпо В. Основы режиссури / В. И. Карпо. – М., 2003.
3. Лопухов Ф. Величие мироздания. Танцсимфония Ф. Лопухова / Ф. В. Лопухов. – П.: Издание Г.П. Любарского, 1922.
4. Лопухов Ф. Хореографические откровенности / Ф. В. Лопухов. – М.: Искусство, 1972. – 216 с.
5. Лопухов Ф. Вглубь хореографии / Ф. В. Лопухов. – М.: Фолиум, 2003. – 204 с.
6. Мова Л. Техніка та імпрровізація в сучасному танці / Л. В. Мова // Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення: Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Луганськ, 2011. – С. 137-142.
7. Погребняк М. Неокласичний стиль в хореографії: генеза і стильові особливості: конс. лекцій [для студ., маг. і аспірантів вищ. навч. закл.] / М. М. Погребняк, А. Ю. Лобінцева. – Полтава: ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2012. – 100 с.
8. Carl Ferdinand Pohl: Fux, Johann Joseph – de.wikisource.org / wiki / ADB: Fux, \_Johann\_Joseph // Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). – Bd. 8. – Leipzig: Duncker & Humblot, 1878. – S. 272-275.
9. Зырянов А. Композиция и постановка танца / А. Зырянов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki>
10. От обывателя до творца // Сцена театр-школа: темпоритмические действия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://teatr.scaena.ru>
11. Композиция и постановка танца [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dance-composition.ru>
12. Унисон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tolkslovar.ru>
13. Зырянов А. Основные аспекты музыкально-хореографического образа / А. Зырянов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.studfiles.ru>

## **6.5. ПРАКТИЧНІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ДО МОДУЛЯ 3**

Робота із матеріалом за записом. Проводиться на зразках записів танців провідних майстрів танцювального мистецтва. Виконання роботи потребує детального аналізу у розрізі «використання балетмейстерами хореографічних прийомів», які передбачені програмою курсу.

### **Завдання:**

- Розбір рухів за записом.
- Опрацювання фігур танцю.
- Робота із виконавцями з метою відтворення зразка.

### **Тема 1. «Гуляли дівчата».**

Запис танцю та музичний супровід за книгою:

Степанова Л. Народні танці. – М.: Мистецтво, 1965. – 126 с., іл.

### **Тема 2. «Мисливці».**

Запис танцю та музичний супровід за книгою:

Степанова Л. Народні танці. – М.: Мистецтво, 1965. – 126 с., іл.

### **Тема 3. «Бубнарський танець».**

Запис танцю та музичний супровід за книгою:

Балог К. Танці Закарпаття. – Ужгород: КП Ужгородська міська друкарня, 2008. – 168 с., 20 с., іл.

### **Тема 4. «Бойківські забави».**

Запис танцю та музичний супровід за книгою:

Балог К. Танці Закарпаття. – Ужгород: КП Ужгородська міська друкарня, 2008. – 168 с., 20 с., іл.

### **Тема 5. «Раковецький кручений».**

Запис танцю та музичний супровід за книгою:

Балог К. Танці Закарпаття. – Ужгород: КП Ужгородська міська друкарня, 2008. – 168 с., 20 с., іл.

### **Тема 6. «Березнянка».**

Запис танцю та музичний супровід за книгою:

Балог К. Танці Закарпаття. – Ужгород: КП Ужгородська міська друкарня, 2008. – 168 с., 20 с., іл.

# 7. МУЗИЧНИЙ СУПРОВІД ДО ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ

## МОДУЛЬ 1

### Тема 1. «Прогулянка після дощу». Муз. М. Бондарєва

№ 1

Бондарєва М. (2005)

Handwritten musical score for piano, titled "Прогулянка після дощу" (Walk after rain). The score is divided into two sections, A and B.

**Section A:** Marked "Andante con moto". It begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The tempo is marked "Andante con moto". The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). There are also markings for "Sub p" and "Sub f".

**Section B:** Marked "Vivo". It continues the piece with a faster tempo. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings like *f* and *subato*. The score concludes with a final chord and the instruction "Исполняется в свинговом исполнении" (Performed in a swine-like manner).



Handwritten musical score for a piano piece, consisting of 11 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Dynamic markings include *mf*, *f*, *p*, *mp*, *fz*, and *fz*.

Performance instructions include *Sempre* and *Koda*.

The score is divided into sections by brackets and includes a circled 'c' at the bottom left.

Бондарева М.  
2005 г.

Тема 2. «ТІ + Я, інші». Блюз «Миттєвість». Муз. Н. Ключкова

№ 4

Ключкова Ніка (2005)

Блюз "Мгновение"

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The score includes dynamic markings (pp, p, mf, f) and various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The notation is in a 3/4 time signature. The first system starts with a piano (pp) dynamic. The second system has a piano (p) dynamic. The third system has a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth system has a forte (f) dynamic. The fifth system has a mezzo-forte (mf) dynamic. The sixth system has a forte (f) dynamic. The score is written in a clear, legible hand.



(B) in swing

Sub mp

zfp

A

mf

f

pp

C



Тема 3. «Спілкуючись пошепки». «Whispering».  
Муз. G Shonberger

**WHISPERING**

Moderato  $\text{♩} = 120$  G. Shonberger

The score consists of four systems of music for Violin I (Vln. I), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 1-4):** Violin I starts with a first ending bracket over measures 1-4. Dynamics include *mf*. Piano accompaniment includes chords:  $E^{b\Delta 6}$ ,  $E^{b\Delta 6}$ ,  $E^{b\circ}$ , and  $E^{b\circ}$ .
- System 2 (Measures 5-8):** Violin I has dynamics *mf*, *f*, and *mf*. Piano accompaniment includes chords:  $E^{b\Delta 6}$ ,  $E^{b\Delta}$ ,  $E^{b\Delta 7}$ ,  $D^{b7}$ ,  $C^7$ , and  $Fm^7$ .
- System 3 (Measures 10-13):** Violin I has a first ending bracket over measures 10-13 with dynamics *mp*. Piano accompaniment includes chords:  $Fm^7$ ,  $B^b7$ ,  $B^b7$ ,  $E^{b\Delta}$ ,  $C^7$ , and  $Fm^7$ .
- System 4 (Measures 16-19):** Violin I has a second ending bracket over measures 16-19 with dynamics *mp* and *mf*. Piano accompaniment includes chords:  $B^b7$ ,  $Fm$ ,  $A^{b7}$ ,  $E^{b\Delta 6}$ , and  $E^{b\Delta}$ .

Copyright T. Shabanova

21

Vln. I *f*

Vc.

Pno.  $E^{\flat}\Delta 6$   $E^{\flat}\Delta 6$   $E^{\flat}b 0$   $E^{\flat}b 0$

25

Vln. I 2a

Vc.

Pno.  $E^{\flat}\Delta 6$   $E^{\flat}\Delta$   $E^{\flat}\Delta 7$   $D^{\flat}7$   $C^7$

29

Vln. I *f*

Vc. *f*

Pno.  $Fm^7$   $Fm^7$   $B^{\flat}7$   $B^{\flat}7$

33

Vln. I 3

Vc.

Pno.  $E^{\flat}\Delta$   $C^7$   $Fm^7$   $B^{\flat}7$

Copyright T. Shabanova

37

Vln. I *mf*

Vc. *mf*

Pno.  $E^{\flat}\Delta 6$   $E^{\flat}\Delta 6$   $E^{\flat}o$   $E^{\flat}o$   $E^{\flat}\Delta 6$

42

Vln. I *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

Pno.  $E^{\flat}\Delta$   $E^{\flat}\Delta 7$   $D^{\flat}7$   $C^7$   $Fm^7$   $Fm^7$

V 3a

47

Vln. I *mp*

Vc. *mp*

Pno.  $B^{\flat}7$   $B^{\flat}7$   $Fm$

50

Vln. I *f*

Vc. *f*

Pno.  $A^{\flat}7$   $E^{\flat}\Delta 6$   $E^{\flat}\Delta$

Fine

Copyright T. Shabanova



МОДУЛЬ 2  
Тема 1. «Вершники». «Caravan». Муз. Н. Tizol

№ 11

CARAVAN

H. Tizol

1 Allegro 190

Clarinet in Bb

2nd Trumpet in Bb

Trombone

Tuba

5

2 2a

*p*

*p*

*p*

9

3 4 6

*mf*

*mp*

*mp*

13

Musical score for measures 13-16. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The vocal line begins with a long note on a whole rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment provides harmonic support with various rhythmic patterns.

17

Musical score for measures 17-21. The score continues in the same key signature and time signature. It features dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) in the vocal line at measure 19, and *p* (piano) in the piano accompaniment staves at measures 19 and 20. The music concludes with a final cadence in measure 21.

22

5

Musical score for measures 22-25. The score continues in the same key signature and time signature. It features dynamic markings: *fp* (fortissimo-piano) in the vocal line and piano accompaniment staves at measures 22, 23, and 24. A first ending bracket is present above the vocal line in measure 24, leading to a second ending in measure 25. The piece concludes with the word *Fine* at the end of measure 25.



27

32

37

Copyright T. Shabanova

42

8

*gliss.*

*mp*

46

*mf*

*mf*

*poco*

*poco*

50

*poco*

*poco*

Copyright T. Shahanova



53

*cresc.*

*cresc.*

3

*f*

56

9

*f*

*f*

*f*

*f*

*sub.mp*

*sub.mp*

*sub.mp*

60

(tr)

V

(tr)

V

Copyright T. Shabanova



64

(tr) V (tr) V

68

(tr) V (tr) f f f

72

10 subff subff subff

Copyright T. Shabanova

76

80

85

Copyright T. Shabanova

Тема 2. «Примхлива панянка». «Careless Lave». Муз. W. Handy

CARELESS LOVE

W. Handy

Violin I

Fast

pizz. *mf*

Violoncello

*f*

Piano

*mf*

This system contains the first four measures of the piece. The Violin I part starts with a 'Fast' tempo marking and a 'pizz.' (pizzicato) instruction, playing a rhythmic eighth-note pattern with a dynamic of *mf*. The Violoncello part plays a similar eighth-note pattern with a dynamic of *f*. The Piano part features a melodic line with a dynamic of *mf* and a consistent eighth-note accompaniment.

5 1

Vln. I

*f* arco *mf* *f* pizz.

Vc.

Pno.

*mf*

This system covers measures 5 through 8. Measure 5 is marked with a first ending bracket and a '1' in a box. The Violin I part begins with a dynamic of *f*, then switches to 'arco' (arco) with a dynamic of *mf*, and ends with a dynamic of *f* and 'pizz.' instruction. The Violoncello part continues with a dynamic of *f*. The Piano part maintains a dynamic of *mf* throughout.

10

Vln. I

*mf* *f*

Vc.

Pno.

This system covers measures 9 through 12. The Violin I part starts with a dynamic of *mf* and ends with a dynamic of *f*. The Violoncello part continues with a dynamic of *f*. The Piano part maintains a dynamic of *mf* throughout.

Copyright T. Shabanova



14

Vln. I

Vc.

Pno.

arco

*f*

19

Vln. I

Vc.

Pno.

pizz.

*mf*

*f*

in swing

*p*

*mp*

2

23

Vln. I

Vc.

Pno.

*f*

*mp*

*tenu*

Copyright T. Shabanova

27

Vln. I

Vc.

Pno.

*to sempre*

31

Vln. I

Vc.

Pno.

*arco*

34

Vln. I

Vc.

Pno.

*f*

*f*

*p*

*Red.*

Copyright T. Shabanova

Тема 3. «Людина, котру я люблю». «The man I love».  
Муз. G. Gershvin

THE MAN I LOVE

G. Gershvin

Violin I **mf** **Moderato**  $\text{♩} = 80$

Violoncello **Moderato**  $\text{♩} = 80$

Piano **f**

4

Vln. I

Vc.

Pno.  $B^{\circ}/C^7$   $A^{\flat}m^6$   $B^7$   $Gm^7G^7(\#5)$   $Fm^9$

9 **2**

Vln. I **f** *semprespress.*

Vc.

Pno.  $E^{\flat}\Delta$   $E^{\flat}m$   $Bm^9$

12

Vln. I

Vc.

Pno.  $B^{\circ}/C^7$   $A^{\flat}m^6$   $B^7$   $E^{\flat}\Delta$   $A^{\flat}7$

Copyright T. Shabanova



16 3

Vln. I *mp* *f con ansioso (animato)*

Vc. *mf*

Pno.  $E^b m$   $D^b G$  Cm Cm<sup>6</sup> D<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Cm<sup>9</sup> A<sup>ø</sup> F<sup>o</sup>/G G<sup>7</sup>

21

Vln. I *f*

Vc. *mf*

Pno. Cm Cm<sup>6</sup> D<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Cm C<sup>#o</sup> Fm B<sup>7</sup>

25 4 *con ansioso*

Vln. I *f*

Vc. *(animato)* *f*

Pno. Cm Cm<sup>6</sup> D<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Cm<sup>9</sup> A<sup>ø</sup>

28

Vln. I *sfz mp sfz mp*

Vc. *f*

Pno. F<sup>o</sup>/G G<sup>7</sup> Cm Cm<sup>6</sup> D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

Copyright T. Shabanova

31

Vln. I

Vc.

Pno.

*f*

3

$\text{S} \oplus$

V

Cm C#o Fm B7 EbΔ6 Ebm6 Eb13<sub>9</sub>



# МОДУЛЬ 3

## Тема 1. «Один день із життя». «Some of these days». Муз. Sh. Brucs

### SOME OF THESE DAYS

Sh.Brucs

The musical score is written for Violin, Violoncello, and Piano. It is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The tempo and mood are marked "Slow, cantabile". The score is divided into three systems, each containing staves for Violin (Vln.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 1-4):** The Violin part begins with a first ending bracket (1) and a dynamic marking of *mf*. The Violoncello and Piano parts enter in measure 2. The Piano part features a complex chordal texture with many accidentals.
- System 2 (Measures 5-8):** The Violin part continues with a dynamic marking of *mf*. The Violoncello and Piano parts continue their respective parts.
- System 3 (Measures 9-12):** The Violin part continues with a dynamic marking of *mf*. The Violoncello and Piano parts continue their respective parts.

Copyright T. Shabanova

15 2

Vln. *V*

Vc. *pizz.* *f arco*

Pno. *f*

21

Vln. *V* *V* *V arco*

Vc. *mf* *mp* *mf*

Pno. *sf*

27

Vln. *f* *V* *V* *V*

Vc. *f* *pizz.* *f*

Pno. *sf* *f* *f*

Ped.

Copyright T. Shabanova

33 *fast* **3**

Vln. *pizz. violin* *mf*

Vc.

Pno. *mf* *fast* **3**

38

Vln. *mp* *mf*

Vc.

Pno. *mp* *mp*

43

Vln. *mf*

Vc.

Pno. *mf*

Convright T. Shabanova



48

Vln. *mf* pizz. *f* arco

Vc.

Pno. *f* *mf*

4

54

Vln. *mf* *f* arco

Vc.

Pno. *sf* *sf*

60

Vln. *f* *ff*

Vc. *f* *f*

Pno. *f* *mf* *f* *ff*

*quar* *Red.* *Red.*

Copyright T. Shabanova

Тема 2. «Мої такі різні діти». «Yes, Sir, that's my baby».  
Муз. W. Donaldson

YES, SIR, THAT'S MY BABY

W. Donaldson

1 Allegretto

Violin *mf*

Violoncello *mf*

Piano *mf secco*  
*marcando*

4

Vln.

Vc.

Pno.

8

1.

2.

*f*

*mf*

Copyright T. Shabanova

12

Vln. *sf sf*

Vc. *f*

Pno. *8<sup>va</sup>*

16

Vln. *sf sf mf* 2<sup>a</sup>

Vc. *ff* *mf* 2<sup>a</sup>

Pno. *mf secco* *8<sup>va</sup>* *8<sup>va</sup>* *8<sup>va</sup>* *8<sup>va</sup>* *marcato*

(8).....

20

Vln.

Vc.

Pno. *8<sup>va</sup>* *8<sup>va</sup>* *8<sup>va</sup>* *8<sup>va</sup>*

Copyright T. Shabanova



24

Vln. *sf* *f*

Vc.

Pno. (8) *mf*

28

Vln. *f*

Vc.

Pno.

32

Vln. *f* *ff* *mf*

Vc. *f*

Pno. *f* *mf tenuto secco*

*marcato sempre*

Copyright T. Shabanova

36

Vln.

Vc.

Pno.

(8) 8va 8va

*f*

40

Vln.

Vc.

Pno.

8va 8va 4

*f* *mf*

44

Vln.

Vc.

Pno.

*f* *sf* *sf*

8vb

Copyright T. Shabanova



48

Vln. *sf sf mf*

Vc. *ff mf*

Pno. *mf secco* *8<sup>va</sup> 7*

(8) *marcato*

52

Vln.

Vc.

Pno. *8<sup>va</sup> 7*

55

Vln.

Vc. *sf*

Pno. *8<sup>va</sup>* *sf*

Copyright T. Shabanova

Тема 3. «Наш листопад». «Autumn leaves».  
Муз. аранж. Т. Шабанова

16

Vln. I

*mp*

Vc.

Pno.

21

Vln. I

Vc.

Pno.

26

Vln. I

Vc.

Pno.

Copyright T. Shabanova

32 *in swing*

Vln. I

Vc.

Pno.

*tenuto sempre*

36 *in swing sempre*

Vln. I

Vc.

Pno.

39

Vln. I

Vc.

Pno.

Copyright T. Shabanova



42 2.

Vln. I

Vc.

Pno.

rit. *p*

45 4

Vln. I

Vc.

Pno.

*mf*

*f*

*sf*

*mf*

3

8<sup>vb</sup>

50

Vln. I

Vc.

Pno.

*sf*

*f*

*sf*

*sf*

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

Copyright T. Shabanova

8.

Шабанова Т. Основи імпровізації: Навчально-методичний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації [72].

## ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

**1. Який із принципів використовують для варіювання хореографічної лексики?**

- а) принцип «заперечення-заперечення»;
- б) принцип «темпу та ритму»;
- в) принцип «перехрещення».

**2. Яке поняття у хореографії вважається похідним при створенні хореографічного лейтмотиву?**

- а) пластичний мотив;
- б) кольоровий мотив;
- в) музичний мотив.

**3. До якого визначення підходить опис: «розташування та переміщення виконавців у хореографічному номері відповідно до сценічного майданчика»?**

- а) графіка руху;
- б) голос тіла;
- в) малюнок.

**4. Яке визначення має відношення до поняття «вид хореографічного малюнка»:**

- а) простий багатоплановий;
- б) незначний багатоплановий;
- в) надскладний одноплановий.

**5. В хореографічному розумінні «контрапункт» – це:**

- а) метод побудови хореографічного тексту;
- б) метод варіювання хореографічного тексту;
- в) метод роздроблення хореографічного тексту.

**6. Вихідне уявлення балетмейстера-режисера про його майбутній твір – це:**

- а) обґрунтування;
- б) задум;
- в) визначення.

**7. До якого поняття підходить наступний опис: «Короткий літературний опис змісту танцювального твору, що виражає основну ідею хореографічної вистави»?:**

- а) фабула;
- б) архітектоніка;
- в) лібрето.

**8. Балетна режисура – це:**

- а) умовний, малий, відносно закінчений танцювальний фрагмент;
- б) комплекс прийомів і методів для створення музично-хореографічного образу (форми);
- в) поза, жест, рух, або коротка танцювальна комбінація індивідуальної властивості.

**9. До законів драматургії хореографічного номера належать:**

- а) розвиток дії;
- б) точка сприйняття;
- в) експозиція.

**10. Методи розвитку руху:**

- а) механічний;
- б) схематичний;
- в) метроритмічний;
- г) метафоричний.

**11. Балетмейстерський прийом – це:**

- а) одночасний загальний унісонний танець двох голосів;
- б) чисто музичний термін, привнесений у хореографію «балетмейстерами-симфоністами»;
- в) додатковий засіб, за допомогою якого ефективно посилюється технічна, художня чи драматургічна сторона певного танцювального фрагмента.

**12. До прийомів поліфонічного розвитку лексики належать:**

- а) секвенція;
- б) терція;
- в) інтерпретація.

**13. Хореографічний твір підпорядковується:**

- а) темі та ідеї;
- б) метафорі;
- в) термінології.

**14. До класифікації хореографічних (художніх) образів належить поняття:**

- а) метафоричний образ;
- б) космічний образ;
- в) реальний образ.

**15. Танець, позбавлений образності, веде до:**

- а) безглузких комбінацій і рухів, формалізму;
- б) розвитку конфлікту;
- в) розвитку хореографічно-пластичних елементів, засобів, прийомів.

**16. Танець – це:**

- а) вид мистецтва, що твориться шляхом маніпуляцій зі словами;
- б) вид мистецтва, завдяки якому перетворюються тривимірні форми з певного матеріалу;
- в) вид мистецтва, що втілюється рухами людського тіла.

**17. Поняття «жест» в хореографічному тексті – це:**

- а) зміна, трансформація, переказ іншої стилістики первісного руху або танцювальної фрази (комбінації) різними видами балетних режисур;
- б) фіксація певного моменту дії, чинник подальшого розвитку емоційно насиченого хореографічного контексту його внутрішньої дії та створення «хореографічного образу»;
- в) співзвуччя при відтворенні звуку однієї і тієї ж висоти різними голосами або інструментами.

**18. Основними законами хореографічної композиції є:**

- а) легкість;
- б) роздробленість;
- в) взаємозв'язок і співвідпорядкованість;
- г) відповідність.

**19. Фабула – це:**

- а) канва, схема розвитку життєвих подій, подана в художньому творі в послідовному порядку;
- б) це поєднання внутрішніх і зовнішніх рис особистості для визначення характеру персонажа;
- в) рухи м'язів обличчя, що виражають почуття і психічний стан людини.

**20. «Сюжет» в хореографічному номері – це:**

- а) посилене, гіперболічне втілення властивостей художньо-пізнаваної дійсності в зображуваних у творі мистецтва обличчях, подіях, фактах;
- б) складний і особливий метод побудови хореографічного тексту, в якому поєднується пріоритетність головного і другорядного голосів;
- в) безперервний ланцюг подій, поєднаних причинно-часовими зв'язками, образне відтворення яких розкривається у поступовому, динамічному русі ідеї хореографічного твору.

**Ключі до тестів: 1. Б); 2. А); 3. В); 4. А); 5. А); 6. Б); 7. В); 8. Б); 9. А, В); 10. А, В, Г); 11. В); 12. А); 13. А); 14. А, В); 15. А); 16. В); 17. Б); 18. В, Г); 19. А); 20. В).**



## 9. СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

**Акцент або акцентування (по аналогії із музичним значенням)** – виділення, підкреслення звуку або акорду шляхом його посилення або ритмічного подовження, зміни гармонії, тембру, наряду мелодійного руху. В хореографії - це поза, жест, рух із яскраво вираженими метро-ритмічними, характерними властивостями. Покликаний виявити, підкреслити ритмічну, мелодійну структуру, драматургію музичного матеріалу. Є невід'ємною складовою танцювальної фрази. (Як правило, будь-яка танцювальна фраза закінчується акцентуванням, «точкою», тощо). Поза, жест можуть бути контрастними щодо попереднього руху.

**Архітектоніка** означає пропорційність драматургічного співвідношення частин змісту до загального цілого, тобто пропорційність загального і часткового у танці.

**Балетна режисура або режисура танцю** – це комплекс прийомів і методів для створення музично-хореографічного образу. Вона включає в себе використання всього величезного сценічного арсеналу зображувально-виражальних засобів хореографії, базується на індивідуальності та самотності інтелектуала балетмейстера-постановника.

**Балетмейстерський прийом** – це спосіб побудови (виконання) хореографічного руху (комбінації рухів), за допомогою якого посилюється ефектно, технічно художня частина якогось фрагмента хореографічного твору.

**Виразні засоби хореографії** – танець, пантоміма, лексика (від грец. – «мова», «спосіб вираження»), пластика, тіло танцівника, музика.

**Гомофонія** – тип багатоголосся, що характеризується поділом голосів на головний і супроводжуючі.

**Жанр** (від французької – рід) – загальне поняття, яке відображає найбільш істотні властивості й зв'язки явищ світу мистецтва, сукупність формальних і змістових особливостей твору.

**Жест** (фр.gest, від лат.gestus – рух тіла) – виражально-зображувальний засіб у драматичному мистецтві, пантомімі, хореографії, який зумовлюється особливостями художнього персонажу (логікою його поведінки, індивідуальними рисами характеру тощо).

**Задум** – це вихідне уявлення балетмейстера-режисера про його майбутній твір, усвідомлений прообраз, із якого починається творчий процес. Сценарний

план, танцювальний етюд, лібрето – це форми фіксації задуму. Задум – це установка балетмейстера-режисера на творчий пошук, а концепція задуму повинна містити в собі якусь спочатку смислово доміную. Тільки індивідуальність у мистецтві здатна створити свою художню концепцію, тобто образну інтерпретацію життя.

**Контрапункт** – це спосіб побудови хореографічного тексту для двох і більше виконавців (голосів) в умовах виконання одночасного активного сольного і унісонного танцю, в рамках єдиного музично-сценічного простору.

**Конфлікт** – від лат. *conflictus* («зіткнення»).

**Композиція** (від лат. *compositio* – складання, створення, розташування, компонування, поєднання). Цей термін широко використовується в архітектурі, скульптурі, живописі, музиці, літературі і визначає структуру художнього твору, зумовлену його змістом, характером та призначенням. Остання значною мірою формує його сприйняття і являє собою найважливіший організуючий компонент художньої форми, що задає творіві єдності та цілісності, підпорядковує його елементи один одному та в цілому.

**Лейтмотив** – поза, жест, рух, або коротка танцювальна комбінація індивідуальної властивості, багаторазово повторювана протягом усього хореографічного твору. Буває буквального або варіативного виду та умовно відповідає на питання - «хто?», «який?».

**Лібрето** – короткий літературний опис змісту танцювального твору, що виражає основну ідею хореографічної вистави. Лібрето містить загальну інформацію: ім'я композитора, балетмейстера-постановника, художника, декоратора, освітлювача, виконавців тощо, має форму програмки (друкований виріб у вигляді листа або буклету, буває з фотографіями і додатками) і призначене для глядача.

**Лексика** – поєднання, з'єднання, злиття, комбінування танцювальних та інших видів рухів у танцювальну комбінацію або фразу, певною самобутньою, індивідуальною, неповторною послідовністю, на фундаменті метроритму, і якщо обумовлена сюжетним початком, то має персоніфікаційне забарвлення.

**Метафора** (в букв. розумінні – перенесення) – один із найпоширеніших засобів творення художньо-образної мови.

**Міміка** (від грец. *Mimikos* – наслідуваний, акторський) – рухи м'язів обличчя, що виражають почуття і психічний стан людини.

**Музично-хореографічна форма** – це втілення певного ідейно-емоційного змісту хореографічними засобами, притаманними тому чи іншому народу, або ж тому чи іншому виду сценічного танцю, історичній епосі. Музично-хореографічна форма – це єдність, сукупність усіх хореографічно-пластичних елементів, засобів, прийомів, що використовуються як матеріал для відтворення образно-тематичного емоційного змісту.

**Поліфонія** – вид багатоголосся в музиці, заснований на рівноправності складових фактур голосів (споріднений термін – контрапункт). Їх об'єднання підкорюється законам гармонії, координуючої загальне звучання. Поліфонія протилежна гомофонно-гармонійному багатоголосцю, в якому панує один (зазвичай верхній) голос (мелодія), супроводжуваний іншими, які підсилюють його виразність голосами акордів. Поліфонія складається з об'єднання вільної мелодики лінійних голосів, які отримують у творі широкий розвиток.

**Режисура** – це сукупність творчих та керівних дій, пов'язаних із постановкою театральної вистави, фільму, телевізійної чи радіопрограми, які здійснює спеціаліст-режисер.

**Симфонізм** – узагальнююче поняття, похідне від терміну «симфонія», але не ототожнюється з ним. У широкому сенсі симфонізм - це художній принцип філософськи-узагальненого діалектичного відображення життя в музичному мистецтві. Симфонізм як естетичний принцип характеризується зосередженістю на кардинальних проблемах людського буття в його різних аспектах (суспільно-історичному, емоційно-психологічному та інші). У цьому сенсі симфонізм пов'язаний з ідейно-змістовною стороною музики. Одночасно поняття «симфонізм» включає в себе особливу якість внутрішньої організації музичного твору, його драматургію, формоутворення.

**Стилізація** – зміна, трансформація, переказ іншої стилістики первісного руху або танцювальної фрази (комбінації) різними видами «балетних режисур»; виконання рухів у різних умовах метроритму, темпоритму; надання руху певного характеру, тобто застосування аспекту метафоричного, персоніфікаційного перетворення і подальшого розвитку.

**Сценарний план** – це своєрідна «балетна партитура», представляє індивідуальну літературно-прикладну форму докладного опису (в найдрібніших деталях) драматургії і режисури побудови конкретного танцювального твору, вибудованого на основі умов і особливостей музичного матеріалу. Структура сценарного плану дозволяє бачити всю гаму зображально-виражальних засобів, будь то сцени або мізансцени хореографічної вистави; хореографічний текст, сценографію, освітлення, виконання, особливості сценічного костюма, реквізит

і багато іншого. Іншими словами, це - ідеальний, задум балетмейстера-постановника, втілений на папері.

**Сценічний танець** – це один з основних видів танцю, призначений для глядачів, що передбачає створення хореографічного образу на сцені. В сценічному танці максимально розвиваються образні можливості, і виконання його на сцені стає визначальною ознакою.

**Сюжет** – основа форми твору. Сюжет у хореографії, літературі, драматургії і кіно – основний порядок подій, що відбуваються в художньому творі.

**Танцювальна фраза** – це умовний, малий, відносно закінчений танцювальний фрагмент, що вимагає подальшого розвитку й завершення. Містить у собі конкретні емоційно-виразні характеристики і зображально-розповідні властивості. Хореографічний текст вибудовується за методом основних музичних аспектів, з обов'язковим акцентуванням і, якщо необхідно, створенням пластичного лейтмотиву. Принципи побудови рухів «від простого – до складного» і «кінець одного руху є початком для іншого» дотримується.

**Музичний ритм** – організована послідовність довжин музичних звуків. Завдяки ритму окремі звуки та співзвуччя з'єднуються і створюють групи. У результаті з'єднання й підпорядкування таких груп утворюється метрична система.

**Метр** – закономірно упорядкована система ритмічних співвідношень.

**Значення слова унісон** (за словником Єфремової):

**Унісон** – це співзвуччя при відтворенні звуку однієї і тієї ж висоти різними голосами або інструментами (в музиці).

**Фабула** – фактична сторона оповідання, ті події, випадки, дії стану в їх причинно-наслідковій, хронологічній послідовності, які komponуються і оформляються автором у сюжеті на основі закономірностей, вбачаються автором у розвитку зображуваних явищ.

**Фраза** – найменший, відносно закінчений танцювальний фрагмент, що має вибудовану індивідуальну структуру поєднання рухів у певній послідовності. Побудова танцювальних фраз здійснюється методами унісону і пластичної інтерпретації з обов'язковим застосуванням акцентування, а також зі створенням лейтмотиву, якщо необхідно персоніфікувати героя.

**Хореографічний або пластичний лейтмотив** – поза, жест, рух або коротка танцювальна комбінація яскраво вираженої персоніфікованої

властивості. Найменша структурно-тематична одиниця танцю, яка бере свій початок у «спостереженні об'єктивної дійсності».

**Хореографічна форма** – це замкнута стійка танцювальна структура, в рамках якої здійснюється розвиток танцювальної теми.

**Художній образ** – це поєднання внутрішніх і зовнішніх рис особистості, це визначений характер:

- а) реального образу людини;
- б) метафоричного образу, який виражається в його ставленні до оточуючого середовища, суспільства.

**Художній конфлікт** як естетична категорія втілюється й послідовно розкривається у прямому чи непрямому протиборстві персонажів. Він також може розкриватися й у стійкому тлі зображуваних подій, незалежних від конкретної ситуації, в думках і почуттях, атмосфері.

## 10. ДЖЕРЕЛЬНІ ПРИПИСИ

1. Антіпова І. Райдуга 87 №3. Репертуарний збірник / І. Антіпова. – К.: Мистецтво, 1987. – 135 с.
2. Асаф'єв Б. М. І. Глинка / Б. В. Асаф'єв. – М.: Музгиз, 1947.
3. Асаф'єв Б. Пути в будущее / Б. В. Асаф'єв // Мелос. – Вып. 2. – СПб., 1918.
4. Балет: Энциклопедия / Под ред. Ю. Н. Григоровича. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – 623 с.
5. Березова Г. Ваганова – українському балету / Г. О. Березова // Агриппина Яковлевна Ваганова. Статті, воспоминания, материалы: [збірник]. – Л.-М.: Искусство, 1958. – 344 с.
6. Белинский В. Разделение поэзии на роды и виды / В. Белинский. – Собр. соч. в 3-х т. – М.: Искусство, 1948. – Т. 2.
7. Бернадська Д. Феномен синтезу мистецтв у сучасній українській сценічній хореографії / Д. Бернадська. – К., 2005. – 20 с.
8. Бондаренко Л. Методика хореографічної роботи в школі / Л. Бондаренко. – К.: Музична Україна, 1974. – 198 с., іл.
9. Бочарникова Е. Страна волшебная – балет / Е. Бочарникова. – М.: Детская литература, 1974. – 163 с., ил.
10. Блок Л. Классический танец история и современность / Л. Блок. – М.: Искусство, 1987. – 556 с., ил.
11. Білаш О. Дисципліна «Мистецтво балетмейстера» у підготовці бакалавра хореографії / О. С. Білаш // Хореографія ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. – К., 2016. – С. 221-223.
12. Блазис К. Искусство танца: пер. с фр. / К. Блазис // Классики хореографии. – М.-Л., 1934. – 273 с.
13. Ваганова А. Статті, воспоминания, материалы: [збірник] / Ваганова Агриппина. – Л.-М.: Искусство, 1958. – 344 с.
14. Ванслов В. Проблема прекрасного / Ванслов В. В. – М.: Государственное из-во политич. литературы, 1957. – 264 с.
15. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Василенко. – К.: Мистецтво, 1990. – 224 с.
16. Василенко К. Український танець: піруч. для ін.-тів культури і мистецтва / К. Ю. Василенко. – К.: ПІК ПК, 1997. – 282 с.
17. Все о балете: [словарь-справочник] / сост. Е. Я. Суриц. – М.-Л.: Музыка, 1966. – 455 с.
18. Гармаш Т. В поисках утраченной трагедии / Т. В. Гармаш // Современная

- драматургія. – 1990. – № 6.
19. Горанов К. Содержание и форма в искусстве / К. Горанов. – М.: Искусство, 1962. – 271 с.
  20. Голдич О. Хореографія: Посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю / Голдич О. – Львів: Край, 2003. – 160 с.
  21. Дункевич С. Сучасна сценічна хореографія в культурі України: філософський аналіз: автореф. дис. канд.: спец. 26.00.01 / С. Г. Дункевич; Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. – К., 2012. – 17 с.
  22. Ельяш Н. Образы танца / Н. Ельяш. – М.: Искусство, 1970. – 165 с.
  23. Забрєдовський С. Методика роботи з хореографічним колективом: Навчальний посібник / С. Г. Забрєдовський. – К.: НАКККіМ, 2010. – 135 с.
  24. Загайкевич М. П. Драматургія балету / М. П. Загайкевич, АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії. – К.: Наук. думка, 1978. – 257 с.
  25. Захаров Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. Захаров. – М.: Искусство, 1989. – 237 с.
  26. Захаров Р. Искусство балетмейстера / Р. Захаров. – М.: Искусство, 1954. – 337 с.
  27. Зырянов А. Композиция и постановка танца: Метод. рекоменд. / А. В. Зырянов. – Иркутск: ОГОБУ СПО «ИРКПО», 2013. – 127 с.
  28. Зубатов С. Методика викладання хореографічних дисциплін: Навч. посібник / С. Л. Зубатов. – К.: КНУКіМ, 2008. – 88 с.
  29. Карпо В. Основи режисури / В. І. Карпо. – М., 2003.
  30. Клемчук Г. Теоретично-методологічні проблеми стилю в хореографічному мистецтві / Г. В. Клемчук // Культура і мистецтво у сучасному світі. – К., 1998. – Вип. 1. – С. 149-154.
  31. Колногузенко Б. Види мистецтва та хореографії / Б. Колногузенко. – Х.: Авторська редакція, 2009. – 140 с., іл.
  32. Колесниченко Ю. Инструменты хореографа: терминология хореографии / Ю. Колесниченко. – К.: Кафедра, 2012. – 659 с.
  33. Колосок О. Пошуки образного рішення хореографічної композиції / О. П. Колосок. – К.: Видавничий центр НАУ, 1997. – 68 с.
  34. Красовская В. Статьи о балете / В. Красовская. – М.: Искусство, 1967. – 123 с.
  35. Кривохижа А. Гармонія танцю. Навчально-методичний посібник для студентів педагогічних навчальних закладів / А. Кривохижа. – Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. – 92 с.
  36. Крунтяєва Т. Словник іноземних музичних термінів / Т. Крунтяєва, Н. Молокова. – Л.: Музика, 1988. – 135 с.



37. Легка С. Українська народна хореографічна культура ХХст / С. Легка. – К., 2003. – 22 с.
38. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете / Ф. В. Лопухов. – М.: Искусство, 1966. – 368 с.
39. Лопухов Ф. Хореографические откровенности / Ф. В. Лопухов. – М.: Искусство, 1972. – 216 с.
40. Лопухов Ф. Вглубь хореографии / Ф. В. Лопухов. – М.: Фолиум, 2003. – 204 с.
41. Луков В. Жанры и жанровые генерализации / В. Луков // Знание. Понимание. Умение. – 2006. – № 1. – 148 с.
42. Маккормак Э. Когнитивная теория метафоры / Эрл Маккормак // Теория метафоры. – М., 1990. – 358 с.
43. Медвідь Т. Актуальність наукового підходу до хореографічного мистецтва / Т. Медвідь // Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри: Збірник матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 18-19 квітня 2013 р. / [упор. А. М. Підлипська]. – К.: КНУКіМ, 2013. – Ч. I. – 331 с.
44. Мелетинский Е. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники / Е. Мелетинский. – М.: Изд-во вост. лит., 1963.
45. Міміка // Культурологічний словник-довідник. – К.: ВД «Професіонал», 2006. – 96 с.
46. Мова Л. Техніка та імпровізація в сучасному танці / Л. Мова // Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення: Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Луганськ, 2011. – С. 50-54.
47. Новер Ж. Письма о танце и балетах: пер. с фр. / Ж. Ж. Новер. – Л.: Academia, 1927. – 91 с.
48. Оганов О. Произведение искусства и художественный образ / О. О. Оганов. – М., 1978. – 264 с.
49. Пархоменко О. Балетмейстерські вміння у діяльності педагога хореографа / О. М. Пархоменко // Проблеми мистецької освіти: [збірник науково-методичних статей]. – Вип. 7 / Відп. ред. О.Я. Ростовський. – Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2012. – С. 138-151.
50. Пархоменко О. До проблеми балетмейстерської підготовки майбутніх учителів хореографії / О. М. Пархоменко // Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психологічно-педагогічні науки. – 2016. – № 3. – С. 59-62.
51. Пархоменко О. М. Формування балетмейстерських умінь майбутніх учителів хореографії у процесі фахової підготовки: дис. канд. пед. наук: спец. 13.00.04 / Пархоменко О. М. – К., 2016. – 236 с. [Електронний

- ресурс]. – Режим доступу: [http:// pri.edu.ua](http://pri.edu.ua)
52. Погребняк М. Неокласичний стиль в хореографії: генеза і стильові особливості: конс. лекцій [для студ., маг. і аспірантів вищ. навч. закл.]. – М. М. Погребняк, О. Д. Павлюк. – Полтава: ПНПУ ім. В.Г. Короленка, 2012. – 99 с.
  53. Поморянський М., Мураховський Я., Сулятицький Т., Пупченко М. Буковинський танець / М. Поморянський, Я. Мураховський, Т. Сулятицький, М. Пупченко. – Чернівці: Букрек, 2007. – 206 с., іл.
  54. Пшеничний О. Основи балетмейстерського мистецтва / О. В. Пшеничний. – Одеса, 2000. – 64 с.
  55. Смирнов И. Искусство балетмейстера: Учебное пособие для студентов культпросвет училищ, факультетов вузов культуры и искусств / И. В. Смирнов. – М.: Просвещение, 1986. – 192 с.
  56. Станішевський Ю. Танцювальне мистецтво України в іменах і датах / Ю. О. Станішевський // Хореографічне мистецтво України у персоналіях: Хореографи, артисти балету, композитори, диригенти, лібретисти, критики, художники: біобібліографічний довідник. – К.: [б. и.], 1999. – 223 с.
  57. Станішевський Ю. Український радянський балетний театр 1925-1975 / Ю. О. Станішевський. – К.: Муз. Україна, 1975. – 223 с.
  58. Стефанович М. Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т.Г. Шевченка: історичний нарис / М. П. Стефанович. – К.: Мистецтво, 1968. – 2-ге вид., доп. і випр. – 274 с.
  59. Симфонизм как проблема современного музыкознания / П. Беккер // Симфония от Бетховена до Малера / пер. под ред. И. Глебова. – Л., 1926.
  60. Таранцева О. Формування фахових умінь майбутніх учителів хореографії засобами українського народного танцю: автореф. дис. канд. пед. наук: спец. 13.00.04 / О. О. Таранцева. – Київ, 2002. – 20 с.
  61. Теоретична основа при створенні хореографічного образу: Методичні рекомендації з предмету «Мистецтво балетмейстера» [Укл. О. П. Колосок]. – КДУКіМ, кафедра народної хореографії. – К., 1998. – 15 с.
  62. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях: Хореографи, артисти балету, композитори, диригенти, лібретисти, критики, художники: [біобібліографічний довідник] / В. Д. Туркевич. – К.: Біографічний ін-т НАН України, 1999. – 223 с.
  63. Фишер К. Гегель, его жизнь, сочинения и учение / К. Фишер. – М.: Соэгиз, 1933. – Т. 8, 1-й полутом. – 224 с.
  64. Фокин М. Против течения / М. Фокин. – Л.: Мистецтво, 1962. – 268 с.
  65. Фриз П. Мистецтво балетмейстера: Навч.-метод. посібник / П. І. Фриз,

- Дрогобицький держ. педагогічний ун-т ім. Івана Франка. – Дрогобич: 2008. – 106 с.
66. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. – М.: Искусство, 2009. – 303 с.
67. Хореографічна та театральна культура України: Педагогічні та мистецькі виміри: Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 18-19 квітня 2013р. / [упоряд. А. М. Підлипська], Ін-т іновац. технологій і змісту освіти, Київ. нац.ун-т культури і мистецтв, Ін-т мистецтв, Ф-т режисури і хореографії. – Київ: КНУКіМ, 2013. – Ч. 1. – 2013. – 331 с.
68. Хоцяновська Л. Хореографія як об'єкт вивчення дисципліни «Мистецтво балетмейстера» / Л. Ф. Хоцяновська // Молодий вчений. – 2018. – № 2 (54). – С. 167-169 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://molodyvcheny.in.ua>
69. Хоцяновська Л. Імпровізація як засіб розвитку творчих здібностей студентів на уроках «Мистецтва балетмейстера» / Л. Ф. Хоцяновська // Культура України. – 2018. – Вип. 59. – С. 204-212.
70. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: Монографія / О. І. Чепалов; Харк. держ. акад. культури. – Х.: ХДАК, 2007. – 334 с.
71. Чистюхин И. О драме и драматургии: Учеб. для студентов гуманитарн. вузов / И. Чистюхин. – Орел, 2002. – 293 с.
72. Шабанова Т. Основи імпровізації: Навчально-методичний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації / Т. Д. Шабанова. – Вінниця: Нова книга, 2008. – 130 с.
73. Шариков Д. Теорія, історія та практика сучасної хореографії: Монографія / Шариков Д. І. – К.: КиМУ, 2013. – Ч. I. – 204 с.
74. Шевченко В. Мистецтво балетмейстера в народно-сценічній хореографії: Навчально-методичний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв України / В. Т. Шевченко. – К.: ДАКККіМ, 2006. – 184 с.
75. Янина-Ледовська Є. Напрямки та тенденції розвитку контактної імпровізації у контексті сучасної хореографії / Є. В. Янина-Ледовська // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2010. – № 1. – С. 247-249.
76. Sheinberg Esti. Irony, satire, parody and the grotesque in the music of Shostakovich (in English) / Esti Sheinberg. – UK: Ashgate. – P. 378.
77. Танцювальний рух – першоелемент, основа хореографічного твору (реферат) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://5ka.at.ua>
78. Композиція українського народносценічного танцю, поняття композиції та архітектоники у народносценічній хореографії (реферат) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://5ka.at.ua>

79. Українська література. Запитання і відповіді: як розмежувати сюжет і фабулу [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrlit.vn.ua>
80. Проблемы танцевального симфонизма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dance-composition.ru>
81. Симфонизм [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://belcanto.ru>
82. Зырянов А. Композиция и постановка танца / А. Зырянов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki>
83. Зырянов А. Основные аспекты музыкально-хореографического образа / А. Зырянов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.studfiles.ru>
84. Композиция и постановка танца [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://dance-composition.ru>
85. Carl Ferdinand Pohl: Fux, Johann Joseph – [de.wikisource.org/wiki/ADB:Fux, \\_Johann\\_Joseph](http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Fux,_Johann_Joseph) // Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). – Bd. 8. – Leipzig: Duncker & Humblot, 1878. – S. 272-275.
86. От обывателя до творца // Сцена – театр – школа: темпоритмические действия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://teatr.scaena.ru>
87. Унисон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tolkslovar.ru>

## ***Практичні роботи автора***

*Клас викладача Лариси Маркевич із дисципліни*

*«Мистецтво балетмейстера»:*

- ✓ Одноактний балет-дивертисмент «Купальська ніч». Дипломна робота студентів V курсу денної форми навчання;
- ✓ Сюїта «Ласкаво просимо до України». Дипломна робота студентів IV курсу денної форми навчання;
- ✓ Одноактний балет «Невигадана історія». Дипломна робота студентів V курсу денної форми навчання;
- ✓ Одноактний балет «Снігова Королева». Дипломна робота студентів V курсу заочної форми навчання;
- ✓ Сюїта «Він і Вона». Дипломна робота студентів IV курсу денної форми навчання;
- ✓ Сюїта «Закинуті іграшки». Дипломна робота студентів IV курсу заочної форми навчання;
- ✓ Балет-дивертисмент «Ура, університет!». Дипломна робота студентів V курсу заочної форми навчання;
- ✓ Казка-дивертисмент «Подорож до Мадагаскару» за мотивами мультиплікаційного фільму «Мадагаскар». Екзаменаційна робота студентів II курсу денної форми навчання.

*Авторські роботи:*

- ✓ «Миттєвість» (безсюжетний танець);
- ✓ «Кольорове танго» (безсюжетний танець);
- ✓ «Дикі танці» (сюжетний танець);
- ✓ «Різдвяна сюїта» (сюїта);
- ✓ «Лілея». Хореографічна картина (сцена) на твір Т. Г. Шевченка;
- ✓ «Файна забава». Хореографічна картина, фантазія на тему закарпатських танців;
- ✓ Дуєт «Остапа та Андрія» на муз. М. Лисенка з опери «Тарас Бульба»;
- ✓ Закарпатський жіночий танець «Карічка».

*Відтворені зразки відомих балетмейстерів:*

- ✓ Український танець «Козачок», хореографія А. Кривохижи, ансамбль народного танцю кафедри хореографії РДГУ «Візерунки»;
- ✓ Чоловічий жартівливий танець «Каперуш», хореографія О. Данічкіна, ансамбль народного танцю кафедри хореографії РДГУ «Візерунки»;
- ✓ Танець кримських татар «Татарочка» (хореографічна мініатюра), хореографія І. Моїсеєва, ансамбль народного танцю кафедри хореографії РДГУ «Візерунки»;

- ✓ Білоруська жартівлива «Кадриль на табуретках», хореографія В. Дудкевича, ансамбль народного танцю кафедри хореографії РДГУ «Візерунки»;
- ✓ Український танець «Калинонька», хореографія Р. Малиновського, ансамбль народного танцю кафедри хореографії РДГУ «Візерунки»;
- ✓ Танець-жарт «Хореографічні помилки», хореографія Ж. Роббінса, ансамбль класичного танцю кафедри хореографії РДГУ «Хореографічні мініатюри»;
- ✓ «Подружки веснянки», хореографія А. Крикончука, ансамбль класичного танцю кафедри хореографії РДГУ «Хореографічні мініатюри»;
- ✓ «Сільський Дон Жуан», хореографія Л. Якобсона, ансамбль класичного танцю кафедри хореографії РДГУ «Хореографічні мініатюри»;
- ✓ Індуський танець з балету «Баядерка», хореографія М. Петіпа, ансамбль класичного танцю кафедри хореографії РДГУ «Хореографічні мініатюри».

*Виконання хореографічних партій:*

- ✓ «Танець басків» з балету Б. Асаф'єва «Полум'я Парижа», ансамбль класичного танцю кафедри хореографії РДГУ «Хореографічні мініатюри»;
- ✓ «Половецькі танці» з опери «Князь Ігор». Хореографія М. Фокіна, редакція К. Голейзовського, ансамбль класичного танцю кафедри хореографії РДГУ «Хореографічні мініатюри»;
- ✓ Іспанський танець з опери «Кармен», «Фарандола» муз. Ж. Бізе, ансамбль класичного танцю кафедри хореографії РДГУ «Хореографічні мініатюри»;
- ✓ Іспанський танець з балету «Лебедине озеро» муз. П. Чайковського, ансамбль класичного танцю кафедри хореографії РДГУ «Хореографічні мініатюри»;
- ✓ «Танець з шаблями» з балету «Гаяне» муз. А. Хачатуряна, ансамбль класичного танцю кафедри хореографії РДГУ «Хореографічні мініатюри».



*«Файна забава». Хореографічна картина, фантазія на тему закарпатських танців*



*Солістка В. Ложнікова*



*Виконує ансамбль народного танцю кафедри хореографії РДГУ «Візерунки»*



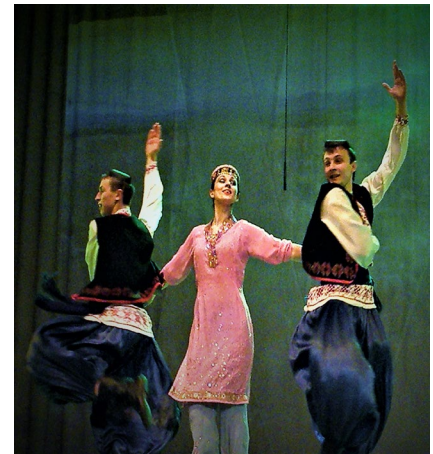




*Білоруська жартівлива «Кадриль на табуретках». Хореографія В. Дудкевича.  
Виконує ансамбль народного танцю кафедри хореографії РДГУ «Візерунки»*







*Танець кримських татар «Татарочка». Хореографія І. Моїсєєва.*

*Виконує ансамбль народного танцю кафедри хореографії РДГУ «Візерунки». Солістка О. Гордєєва*



*Український танець «Козачок». Хореографія А. Кривохижи. Виконує ансамбль народного танцю кафедри хореографії РДГУ «Візерунки». Солісти: Л. Роздойма, Є. Шандор, Р. Полідвор*





*Закарпатський танець «Карічка». Виконує жіночий склад ансамблю народного танцю кафедри хореографії РДГУ «Візерунки»*



*Жартівливий танець «Каперуш». Хореографія О. Данічкіна. Виконує чоловічий склад ансамблю народного танцю кафедри хореографії РДГУ «Візерунки»*





*Іспанський танець з балету  
«Лебедине озеро». Муз. П. Чайковського.  
Виконує ансамбль класичного танцю  
кафедри хореографії РДГУ  
«Хореографічні мініатюри»*



*Іспанський танець з опери «Кармен», «Фарандола». Муз. Ж. Бізе.  
Виконує ансамбль класичного танцю кафедри хореографії РДГУ  
«Хореографічні мініатюри»*





*«Ліляя». Хореографічна картина на твір Т.Г. Шевченка.  
Муз. К. Данькевича. Виконує ансамбль класичного танцю кафедри хореографії  
РДГУ «Хореографічні мініатюри». Солісти О. Гордєєва, Б. Цар*



*«Половецькі танці» з опери «Князь Ігор». Хореографія М. Фокіна, редакція  
К. Голейзовського. Виконує ансамбль класичного танцю кафедри хореографії  
РДГУ «Хореографічні мініатюри». Солісти: Л. Маркевич, І. Маркевич,  
Я. Кошуба, О. Усач*





*«Половецькі танці» з опери «Князь Ігор». Хореографія М. Фокіна, редакція К. Голейзовського. Виконує ансамбль класичного танцю кафедри хореографії РДГУ «Хореографічні мініатюри» Солісти: Л. Маркевич, І. Маркевич, Я. Кошуба, О. Усач*





*«Танець з шаблями» з балету «Гаяне». Муз. А. Хачатуряна. Виконує ансамбль класичного танцю кафедри хореографії РДГУ «Хореографічні мініатюри».  
Солісти: Л. Маркевич, І. Маркевич, А. Скоцький*



*«Танець басків» з балету Б. Асаф'єва «Полум'я Парижа». Виконує ансамбль класичного танцю кафедри хореографії РДГУ «Хореографічні мініатюри».  
Солісти: Л. Маркевич, О. Гордєєва, І. Маркевич*









*Казка-дивертисмент «Подорож до Мадагаскару» за мотивами мультіплікаційного фільму «Мадагаскар». Екзаменаційна робота студентів II курсу кафедри хореографії РДГУ денної форми навчання*







*Танець-жарт «Хореографічні помилки». Хореографія Ж. Робінса.  
Виконує ансамбль класичного танцю кафедри хореографії РДГУ  
«Хореографічні мініатюри»*



*Дует «Остапа та Андрія» на  
муз. М.Лисенка з опери «Тарас Бульба».  
Виконують солісти ансамблю класичного  
танцю кафедри хореографії РДГУ  
«Хореографічні мініатюри»  
Р. Карнаух, П. Ціпан*





*«Сільський Дон Жуан». Хореографія Л. Якобсона. Виконують солісти ансамблю класичного танцю кафедри хореографії РДГУ «Хореографічні мініатюри» В. Ложнікова, А. Шпак*





*«Подружки веснянки». Хореографія А. Крикончука. Виконують солістки ансамблю класичного танцю кафедри хореографії РДГУ «Хореографічні мініатюри» К. Марченко, В. Ложнікова*



*Сюїта «Він і Вона». Дипломна робота студентів IV курсу денної форми навчання*

*Балетмейстер – це той, хто просіює  
дійсність крізь мистецьке сито, відбираючи  
те, що властиве лише йому й створює нові  
твори. Людина, яка може зі звичайного  
створити надзвичайне, з потворного –  
красиве, й без жодного слова донести сенс  
життя. Людина, яка є вільною, поза рамками  
стереотипності, вільна від системного  
мислення. У неї є ключі від людських сердець,  
вона здатна генерувати ідеї й  
матеріалізувати свій всесвіт у русі*



Навчальне видання

МАРКЕВИЧ Лариса Анатоліївна

# МИСТЕЦТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА

*Навчально-методичний посібник*

*для студентів спеціальності 024*

*Хореографія освітнього ступеня*

*«Бакалавр»*

**Комп'ютерний макет і верстка:**

**Федорук Л.М.**

**Літературний редактор:**

**Ковалевська М.Б.**

Формат 60x84 1/16. Папір офсетний.

Гарнітура Times New Roman.

Ум. друк. арк. 6,7. Зам. № 550/2.

Наклад 100 прим.

**Видавець: Олег Зень**

**Свідоцтво суб'єкта видавничої справи**

**серія РВ № 26 від 6 квітня 2004 р.**

**вул. Кн. Романа, 9/24, м. Рівне, 33022,**

**0362-24-45-09, 068-025-067-4;**

**[olegzen@ukr.net](mailto:olegzen@ukr.net)**

**Віддруковано у відділі**

**інформаційного та технічного забезпечення**

**Рівненського державного гуманітарного університету**

**33028, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12**