Українське
хореографічне мистецтво
в контексті світової
художньої культури
(сучасний поліжанровий дискурс)
Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури

УДК 37; 796.011.3 (975.8)
Укр 45

Автори:
О. А. Плахотнюк, А. Л. Дем'янчук, О. Є. Кузик, Р. Ю. Кундис, П. Є. Луньо, О. Б. Лань, Т. Р. Шіт, Ю. В. Безпаленко, О. І. Настюк, Н. В. Кіптілова, О. В. Замлинний, А. О. Байдіна, С. О. Домазар, Т. Р. Холов

Рецензенти:
Козаренко О. В. – доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри філософії мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка;
Сосіна В. Ю. – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри хореографії та мистецтвознавства Львівського державного університету фізичної культури імені Івана Боберського;
Мартинеко О. В. – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету.

Рекомендовано до друку:
науково-методичною радою кафедри режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка
(протокол № 10 від 20 травня 2020 року)

Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс) : колективна монографія / за заг. ред. О. А. Плахотнюка. – Львів : СПОЛОМ, 2020. – 316 с. : рис. – Бібліогр. в кінці ст.

Розглянуто питання: формування напрямів, шкіл, та осередків хореографічного мистецтва, що розкривають проблематику генезису хореографічного мистецтва в контексті суспільно-політичних та мистецьких тенденцій XXI століття. Розвиток педагогічної думки в контексті хореографії й опрацювання різноманітних педагогічно-психологічні методик з її вивчення. Звернуто увагу на важливість підготовки фахівців у курсі «Мистецтво балетмейстера», що супроводжуються новітніми тенденціями образостворення, виконання та сприйняття танцювальних творів, а також на розуміння музичної складової хореографічного мистецтва, значення постаті в контексті розвитку хореографічного мистецтва, утвердження процесів становлення українських педагогічних мистецьких новаторських пошуків особистостей провідних митців України, зокрема й Галичини, що підносять значущість їхніх напрацювань у процесі становлення хореографічного мистецтва України.

Для науковців у галузі хореографічного мистецтва, педагогіки, викладачів і студентів закладів вищої освіти, тренерів, артистів, хореографів.

Матеріали досліджень, уміщені до колективної монографії, друкуються в авторській редакції. Закон охороняє права та інтереси авторів статей.

© Колектив авторів, 2020
© Львівський національний університет імені Івана Франка, 2020
© Вид-во «СПОЛОМ», 2020

ISBN 978-966-919-691-9

Зміст

ПЕРЕДМОВА 6

РОЗДІЛ 1. Формування шкіл, напрямів та осередків хореографічного мистецтва **10**

Щодо актуальності питання формування науково-понятійного апарату хореографічного мистецтва початку XXI століття *(О. Плахотнюк)* 10

Вагомість проведення Конгресів міжнародної ради танцю ЮНЕСКО у Львові в питанні наукового осмислення хореографічного мистецтва України та світу *(О. Плахотнюк)* 17

Феномен розвитку класичної балетної школи в її історичному екскурсі (на прикладі Франції та Італії) *(Ю. Безпаленко)* 28

Втілення прийомів сучасного перформансу в практиці режисури одноактного балету *(О. Лань)* 36

Стилістичні особливості хореографічної лексики балету-інсталяції «Дон Жуан з Коломиї» *(О. Лань)* 46

Генезис соціальних танців *(О. Плахотнюк)* 56

Соціальні танці початку XXI століття в модемних психологічних аспектах трансформацій сучасного суспільства *(О. Лань)* 64

Український танець «Гопак» – мистецьке явище єднання поколінь *(Н. Кітілова)* 76

Естетика та ідеологія вільного танцю, філософія руху *(А. Байдіна, Н. Кіптілова, Р. Кундис)* 84

Тіло танцівника як засіб виразності його внутрішнього «Я» *(А. Байдіна)* 94

Погляд на підоснову афро-джаз-танцю у сучасному хореографічному мистецтві *(О. Плахотнюк)* 99

Особливості та рецепції афро-джаз-танцю *(Т. Холов)* 108

Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс).
Колективна монографія

Віддзеркалення сучасної танцювальної культури України через хореографічні конкурси *(О. Плахотнюк)* 113

Патріотична спрямованість хореографічних номерів фестивалю «Сурми звитяги» *(О. Плахотнюк)* 119

Розділ 2. Розвиток педагогічного судження в контексті хореографічного мистецтва 131

Положення голови танцівника в системі класичного танцю (педагогічний досвід учнів В. А. Вичегжаніна) *(Ю. Безпаленко)* 131

Психологічні та педагогічні особливості створення танцювальної вистави у виконанні дітей: досвід народної школи-студії сучасного танцю «Акверіас» *(О. Лань)* 137

Художнє кредо балетмейстера як наслідок його світогляду в контексті створення хореографічного образу *(О. Лань)* 146

Формування особистості людини засобами позашкільної освітньо-дозвіллєвої діяльності *(О. Кузик)* 155

Проблема вибору сюжетної основи для хореографічного твору *(Р. Кундис, В. Замлинний)* 160

Розділ 3. Музично-хореографічна площина танцювальної культури 166

До питання удосконалення майстерності акордеоніста-акомпаніатора на прикладі львівських хореографічних колективів *(Р. Кундис)* 166

Творчість українських композиторів у генезі національного балетного театру *(О. Настюк)* 174

Музика і танець як елементи лікувальної терапії *(О. Настюк)* 187

Ліризм творчості Квітки Цісик і танцювальне мистецтво *(С. Домазар, П. Луньо)* 200

Розділ 4. Постать у контексті розвитку хореографічного мистецтва України 208

Персоналії в історії української освіти: український народний танець крізь призму творчості Василя Верховинця *(А. Дем'янчук)* 208

Дві постаті однієї родини представники модерн-танцю Галичини XX століття *(О. Плахотнюк)* 215

Бутинець Едуард Йосипович – один із фундаторів хореографічної педагогіки Галичини *(О. Плахотнюк)* 227

Хореограф Олег Голдрич (за досвідом педагогічної та творчої діяльності) *(О. Кузик)* 240

Творчість Євгена Лисика та балетний театр *(А. Дем'янчук)* 256

Мар'ян Вечисти – перший професор бального танцю міста Львова *(Т. Шіт)* 268

Постать Вікентія Матвійовича Рудчика у контексті розвитку бальної хореографії Галичини *(Т. Шіт)* 276

Розділ 5. Сучасний поліжанровий дискурс хореографічного мистецтва 284

Роль образотворчого мистецтва в оформленні балетних постановок *(А. Дем'янчук)* 284

Джаз-танець і живопис: синтез, спорідненість, взаємовплив *(О. Плахотнюк)* 293

Вплив джаз-танцю на формування модних тенденцій *(О. Плахотнюк)* 302

Відомості про авторів 313

Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс).
Колективна монографія

ПЕРЕДМОВА

Формування наукової школи хореології (хореографічного мистецтва) України в контексті діяльності класичного закладу вищої освіти Львівський національний університет імені Івана Франка, зумовлено потужними давніми традиціями та сучасними інноваційними підходами забезпечення високих освітніх і наукових стандартів, культурних, мистецьких, соціальних потреб особи, суспільства та держави у процесі підготовки висококваліфікованих фахівців. Що формується на засадах збереження української культури і традицій, розвитку національної свідомості та ідентичності.

Монографія є результатом багаторічної роботи викладачів, науковців-дослідників хореографічного мистецтва. Напрацювання були опрацьовані в різний час у наукових фахових виданнях, матеріалах міжнародних та всеукраїнських конференціях, що проведені кафедрою. Отримані в процесі творчої, наукової та педагогічної роботи, а також, завдяки плідної співпраці з українськими та європейськими колегами науковцями, дані матеріали зібрані й доопрацьовані як підсумок діяльності над науковою темою кафедри.

Дані дослідження є результатом роботи над науковою темою кафедри за період з 2017 по 2019 роки «Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс)» номер держреєстрації №0113U004174, що виконувалась в межах робочого часу.

Потрібно зазначити, що з перших днів діяльності кафедри наукове сприйняття мистецтва й культури постає на перший стратегічний план її діяльності. Так, вже у січні 2013 року доценти кафедри режисури та хореографії Олег Петрик та Денис Шариков розробили паспорт спеціальності «Хореографічне мистецтво (Хореологія)», з метою забезпечення можливості наукових досліджень та захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата і доктора наук у галузі мистецтвознавства за спеціальністю «Хореографічне мистецтво». Рішенням Атестаційної колегії Міністерства освіти і науки України від 16 травня 2014 року було затверджено паспорт наукової спеціальності 17.00.08 «Хореографічне мистецтво», за основу якого взято саме пропозиції кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка (наказ МОН України № 642 від 26.05.2014 року).

Стратегічне завдання кафедри режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка – якісна підготовка фахівців нового покоління, створення гідних умов для навчання і праці студентів та викладачів у освітньо-науковому та творчо-мистецькому академічному середовищі – відповідно до законодавства України.

Монографія ознайомлює з широкою панорамою наукових досліджень професорсько-викладацького складу кафедри режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.

Основними науковими спрямуваннями та напрями дослідження хореографічного мистецтва були наступні рубрики: пошук, збір та опрацювання матеріалів пов’язаних з хореографічною освітою та наукою в Україні; узагальнення

наукових положень з теорії та історії хореографічної культури України та світу; цілісність хореографічного мистецтва та його місце в світовій художній культурі; формування методологічних засад хореології, етнохореології; розробка понятійно-категоріального апарату хореографічного мистецтва; вивчення хореографічного мистецтва (класичного, народного, сучасного, бального та інших видів танцю); з історії українського та світового хореографічного мистецтва; формування інноваційних методів підготовки фахівців хореографічного мистецтва України.

В рамках даної наукової роботи кафедрою систематично проводяться науково-методичні семінари і засідання методичної ради професорсько-викладацької складу кафедри. Кафедра організовує та проводить всеукраїнські та міжнародні науково-практичні конференції з даної наукової проблематики, організовано студентський науковий гурток.

Цілю монографії є служіння підготовки фахівців хореографії в їхньому мистецько-творчому, науковому та професійному зростанню. Опрацьовані матеріали будуть слугувати джерелом інтеграційних процесів практичної та теоретичної діяльності хореографів.

Зміст монографії включає в себе декілька розділів з основ історії, теорії, методики та практики танцю.

Перший розділ книги «Формування напрямків, шкіл, та осередків хореографічного мистецтва» присвячений питанням генезису хореографічного мистецтва в контексті суспільно-політичних та мистецьких тенденцій XXI століття. Що дозволить скласти загальну картину тенденцій розвитку танцювальної культури сьогодення.

Другий розділ «Розвиток педагогічного судження в контексті хореографічного мистецтва» опрацьовано різноманітні педагогічно-психологічні методики з вивчання хореографії. Звернуто особливу вагу на важливість підготовки фахівців в курсі «Мистецтво балетмейстера», що супроводжуються новітніми тенденціями образостворення, виконання та сприйняття танцювальних творів.

Третій розділ «Музично-хореографічна площина танцювальної культури» звертає увагу на важливість розуміння музичної складової хореографічного мистецтва. Акцентує вагомий внесок композиторів на розвиток хореографії сучасності у тісній співпраці з балетмейстером виконавцями. Значимим питанням постає проблематика підбору музичного матеріалу а виконавської майстерності концертмейстера в контексті фахової підготовки хореографів.

Четвертий розділ «Постать в контексті розвитку хореографічного мистецтва України» присвячений питанню утвердження процесів становлення українських педагогічних мистецьких новаторських пошуків особистостей провідних митців України в тому числі Галичини, підносять значимість їх напрацювань становлення хореографічного мистецтва України.

П’ятий розділ «Сучасний поліжанровий дискурс хореографічного мистецтва» розкриває питання синтезу мистецтв і хореографії у поєднані кращих традиція й новаторство, що є проявом філософії творчості та взаємодії мистецько-творчих чинників сучасності.

Дане видання присвячується 10-річчу з дня започаткування вищої освіту у Львівському національному університеті імені Івана Франка у сфері хореографічного мистецтва – ліцензування спеціальності 024 «Хореографія» галузі знань 02 «Культура і

мистецтво» (2010 р.) за освітніми програмами бакалавр, магістр, освітньо-науковою програмою доктор філософії. З ініціативи провідного соліста Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької народного артиста України, професора кафедри Олега Петрика, та підтримці тогочасного ректора Університету професора, академіка НАН України Івана Вакарчука та завідувача кафедри – народного артиста України, колишнього художнього керівник Львівського національного театру імені Марії Заньковецької, голови Львівського міжобласного відділення НСТД України, академіка АМУ, доцента, лауреата Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка – Федіра Стригуна.

О. А. Плахотнюк
доцент, кандидат мистецтвознавства,
заслужений діяч естрадного мистецтва України,
доцент кафедри режисури та хореографії факультету культури та мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка

РОЗДІЛ 1.
ФОРМУВАННЯ ШКІЛ, НАПРЯМКІВ ТА ОСЕРЕДКІВ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Щодо актуальності питання формування науково-понятійного апарату хореографічного мистецтва початку XXI століття *(О. Плахотнюк)*[1]

Первинним переконанням при формуванні наукових знань в хореографічному мистцеві є сама ідея утвердження в українському мистецтвознавчому дискурсі науки про танець хореології. Повстає необхідність формування у нинішньому осмисленні, сучасного розуміння, неупередженої реальності хореографічної культури у всіх її проявах і взаємодіях. Ця нова наукова концепція є своєрідним якісним проривом в розумінні меж, що розширюють вже раніше пізнанні рамки.

Серед наукового напрацювання українських дослідників хореографічного мистецтва в України можна виокремити низку досліджень з методики викладання та виконання класичного, народно-сценічного, українського та бального танцю. На жаль, майже не опрацьовано українськими науковцями вагомих теоретико-практичних доробок з методики викладання та виконання сучасного танцю (модерн-танцю, контемпорарі, перформенсу, джаз-танцю та інших), існують окремі публікації, у яких розглянуто видовищно-зображальні характеристики,

[1] За матералами публікації: Плахотнюк О. The maintaining Questions of Research of Choreographic in Ukraine started of the 20-th Century / О. Plakhotnyuk // Науковий журнал «Молодий вчений» : збірник наукових праць. – Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2017. – Вип. № 5 (45), Ч. І – С. 72–75.

стилістичні ознаки, етапи історичного розвитку та формування їх в Україні та світі.

Бальний танець виокремився як спортивно-бальний танець і увійшов до системи фізичної культури і спорту де став олімпійським видом спорту, тому вже не є об'єктом мистецтвознавчого дослідження, відповідно його не розглядаємо. Інший напрям який потужно почав розвиватись сьогодні це так званий соціальний танець, що зайняв нішу яка звільнилась в танцювальній культурі як наслідок виокремлення спортивно-бального танцю. Відповідно вважаємо, що потрібно уловлювати різницю між бальним танцем та спортивно-бальним танцем. В першому зберігаються всі ознаки мистецького, творчого пошуку без обмежень, що зберігає своє артистичне коріння, та розвиває новий напрям – соціальний танець. Саме вони на сьогоднішньому етапі набувають нового розвитку та значення в культурно-мистецькому житті України, тут найбільше поле діяльності для науковців і фахівців з хореографічного мистецтва. Адекватно у другому появляється елемент спортивного змагання, а відповідно й чіткі критерії та категорії спорту, перелік правил за які не можна виходити. Тобто сьогодні спортивно-бальний танець став об'єктом науковців в галузі фізичної культури і спорту.

З прийняттям в Україні паспорта наукової спеціальності 17.00.08 «Хореографічне мистецтво», відповідно виокремлення в переліку спеціальностей «Хореографії» за окремим шифром 024 як складової галузі знань 02 «Культура та мистецтво» виникає необхідність формування основних положень, котрі визначатимуть спрямованість, логіку та умови підготовки і проведення дослідження хореографічного мистецтва.

Понятійно-категоріальний апарат досліджень хореографічного мистецтва складається з окремих ключових ознак. Понять форми мислення, що виражають дійсні закони виникнення, розвитку і взаємодії нарізних явищ. Категорій (грец. κατηγορία – ознака) як загально філософських світосприймань, що відображають властивості і відношення дійсності, і закономірності розвитку та певного їх основного переліку. Та їх загального апарату (лат. apparatus – сукупність), тобто сукупності понять які відображають істотні властивості, зв'язки і відношення предметів, явищ в їхній суперечності і розвитку; думка або система думок, що узагальнює, виділяє предмети деякого класу за визначеними загальними в сукупності фаховими для них ознаками.

Паспорт наукової спеціальності «Хореографічне мистецтво» виділяє ключові основні напрямки досліджень, а саме:

- цілісність хореографічного мистецтва і його місце у світовій художній культурі та сучасному науковому дискурсі;
- формування методичних засад хореології (у тому числі етнохореології) як теорії танцю, розробки її понятійно-категоріального апарату та специфічної фахової терміносистеми;
- оновлення джерелознавчої бази дослідження хореографічного мистецтва (народного, сучасного, бального та ін. видів танцю).
- виділення актуальних аспектів та проблематики історії українського і світового хореографічного мистецтва;
- продовжити роботу над класифікацією видів, типів і жанрів хореографічного мистецтва у плині еволюційних процесів та стильових видозмін від класики до постмодерну;

- усвідомлення семіотика танцювальної мови і принципів побудови просторово-пластичних форм хореографічних композицій.

- формування інноваційних методик у підготовці педагогічних кадрів хореографічної освіти України, проблеми цілісності танцювальних шкіл та формування репертуару у хореографічних колективах.

Відповідно до сказаного потрібно сформувати правильне розуміння основних ключових понять хореографічного мистецтва як окремої галузі мистецтвознавчої науки. Тобто вміти проводити *науковий аналіз хореографічних творів,* іншими словами логічний – застосовувати способи, методи дослідження, хореографічних (танцювальних) творів – сутність якого полягає у тому, що річ, яка вивчається, подумки або практично ділиться на складові (ознаки, властивості, відношення), кожний з яких потім досліджується осібно як частина розчленованого цілого, для того, щоб виділені в процесі аналізу елементи об'єднати за допомогою іншого логічного методу – синтезу у ціле, збагачене новими знаннями.

Як один із прикладів тут можна навести формування нового напрямку наукового розвитку у дослідження народного танцю, а відповідно формування *етнохореології* (грец. *ἔθνος* – плем'я, рід, народ; χορεολόγία; χορεία – танець, λόγος – вивчати, вчення) як науки, що досліджує генезис народного танцю та його природу; формування українського танцю в суспільному середовищі; збирання фольклорних, музично-танцювальних, обрядових традицій і форм українського танцю; опис танцю в контексті календарно-побутової обрядності, взаємовплив традиційних етнічних танцювальних культур; досліджує культурно-історичну специфіку виникнення жанрів і форм танцю етнокультурної

популяції; дослідження морфології і танцю, його форм і структур; проблеми класифікації та систематизації форм народної хореографії; дослідження семантики танцю, його функцій і змісту [21].

У системі класичного танцю можемо виділити праці що формують категоріально-понятійний апарат класичного танцю в Україні, а саме: Г. Березової «Класичний танець у дитячих хореографічних колективах», Л. Зихлинської «Десять уроків класичного танцю», «Перші кроки». Ґрунтовною працею є «Методика викладання класичного танцю» Л. Цвєткової, що належить до вузівських програм з класичного танцю. Вміщений у них матеріал містить детальний аналіз методики виконання базових рухів і вправ класичного танцю, з практичними методичними рекомендаціями. На жаль, більшість напрацювань з класичного танцю розроблені іноземні автори.

В дослідження народного танцювального мистецтва України існує цілий ряд вагомих напрацювань: В. Авраменка «Українські національні танки, музика і стрій» (1947) [1], І. Аксьонової «Танцювальна лексика Поліського краю» (2012) [2], К. Василенка «Лексика українського народного-сценічного танцю» (1971), «Український танець» (1997) [4; 5], В. Верховинця «Теорія народного українського танка» (1920) [6], Р. Герасимчука «Народні танці українських Карпат. Книга 1. Гуцульські танці», «Книга 2. Бойківські і лемківські танці» (2008) [7; 8], А. Гуменюка «Народне хореографічне мистецтво України», (1962), «Українські народні танці (1963) [9; 10], А. Нагачевского «Побутові танці канадських українців» (2001) [13] та інші. Всі ці вище перераховані праці становлять базис наукового апарату українського танцю в Україні та світі

Українські науковці осмислено цікавляться розвитком сучасного хореографічного мистецтва в Україні. І. Макарова, Б. Колногузенко «Сучасний танець та методика його викладання», М. Погребняк «Танець “модерн” ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція», О. Плахотнюк «Стилі та напрямки сучасного хореографічного мистецтва», В. Подберезкін «Секрети степу», Д. Шариков «Класифікація сучасної хореографії», «“Contemporary dance” у балетмейстерському мистецтві», С. Шалапа «Теорія і методика викладання спортивного танцю» та ін. Сучасний танець постійно розвивається, видозмінюється і потребує як найбільшого осмислення науковцями в контексті формування свого власного науково-змістовного апарату термінів і категорій.

Дещо відмінно стоїть питання дослідження історії українського хореографічного мистецтва. Тут вагомим напрацювання є праці провідного дослідника історії балетного театру України Ю. Станішевського «Балетний театр України: 225 років історії» (2003), «Балетний театр України, 1925–1975» (1975), «Балетний театр Радянської України, 1925–1985: Шляхи і проблеми розвитку» (1986), «Лебеді чарівного озера» (1966), «Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність» (2002), «Національна опера України 2001-2011» (2012), «Хореографічне мистецтво» (1969) [14; 15; 16; 17; 18; 19; 20]. Так само потрібно виділити дослідження локальної історії української хореографії. Колективна праця авторів В. Білошкурського В. Шалапіної, В. Перепілківної «Танцювальне мереживо Полтавського краю» (2014) [3], Б. Кокуленко «Актуальні проблеми теорії та історії танцювального мистецтва на Кіровоградщині «Там де «Ятрань…» (2013) [11], «Степова терпсихора» (1999) [12] та інші. Але постають питання вивчення і фіксації не тільки історії минулого

століття а й опрацювання сьогоднішніх подій у хореографічному мистецтві України.

Є велика потреба наукових напрацювань з вивчення *філософії, естетики хореографічного мистецтва*. Досить часто побутують застарілі світосприйняття хореографічного мистецтва радянської доби, що переходять інколи у теперішні дослідження, а вже потрібно формувати новий розділи у філософії, естетики, що буде вивчати танець як вид мистецтва з огляду на загальні закони чуттєво-образного пізнання і освоєння дійства, особливостей законів художньої творчості, культури та конкретних установ хореографічного мистецтва. А для цього потрібно сформувати основні *філософсько-естетичні категорії хореографії*, без нашарувань радянської ідеології, що стануть найбільш загальними та фундаментальними поняттями хореографічного мистецтва (хореології), відповідно будуть відображають існуючі загальні властивості та відношення явищ дійсності і знання (категорій часу, категорій причинності) тощо.

Потрібно констатувати факт і відсутності ґрунтовних розробок з нових напрямів вивчення хореографічного мистецтва, як приклад можна навести вивчення самого танцювального руху – *кінезіології* (грец. χιησις – рух, λόγος – вивчати) наукової і практичної дисципліни, що вивчає роботу м'язів танцівника у всіх її проявах. А це досить важлива складова розвитку хореографічної освіти відповідних інноваційних методик у підготовці кадрів хореографічної освіти та виконавців танцю в Україні, без якої не буде сформовано цілісності танцювальних шкіл та відповідних методик.

Відповідно варто виділяти основні напрямки в дослідження хореографічного мистецтва як галузі науки, що вивчає його у

комплексі видових, жанрових та стильових проявів, закономірностей хореографічно-мистецької творчості, її спорідненість з іншими видами і жанрами мистецтва, а також гуманітарними науками: культурологією, філософією, психологією, антропологією. Слід піднімати питання міждисциплінарних аспектів в хореографії. Всі ці розвідки дозволять вибудувати наукові вертикалі горизонталі хореографічного мистецтва як окремої мистецтвознавчої науки.

Список використаних джерел

1. Авраменко В. Українські національні танки, музика і стрій / В. Авременко. – Голівуд – Ню-Йорк – Винніпег – Київ – Львів, 1947. – 80 с.
2. Аксьонова І. Танцювальна лексика Поліського краю / І. Аксьонова. – Рівне : Видавець О. Зень, 2012. – 254 с.
3. Білошкурський В. Танцювальне мереживо Полтавського краю / В. Білошкурський, С. Шалапа, В. Перепілківна – Київ : НАКККіМ, 2014. – 268 с.
4. Василенко К. Лексика українського народного-сценічного танцю / К. Василенко. – Київ : Мистецтво, 1971. – 564 с.
5. Василенко К. Український танець / К. Василенко – Київ : ІПК ПК, 1997. – 282 с.
6. Верховинець (Костів) В. Теорія народного українського танка / В. Верховинець. – Полтава : Полтавська Губерніяльної Спілки Споживчих товариств. З 3-ої радянської друкарні, 1920. – 119 с.
7. Герасимчук Р. Народні танці українських Карпат. Книга 1. Гуцульські танці / Р. Герасимчук. – Львів : Національна академія наук України. Інститут народознавства, 2008. – 608 с.
8. Герасимчук Р. Народні танці українських Карпат. Книга 2. Бойківські і лемківські танці / Р. Герасимчук. – Львів : Національна академія наук України. Інститут народознавства, 2008. – 608 с.
9. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України / А. Гуменюк. – Київ : Академія наук Української РСР, 1962. – 360 с.
10. Гуменюк А. Українські народні танці / А. Гуменюк. – Київ : Академія наук Української РСР, 1963. – 236 с.
11. Кокуленко Б. Актуальні проблеми теорії та історії танцювального мистецтва на Кіровоградщині «Там де «Ятрань…» / Б. Кокуленко. – Кіровоград : КНТУ, 2013. – 440 с.
12. Кокуленко Б. Степова терпсихора / Б. Кокуленко. – Кіровоград : Степ, 1999. – 213 с.

13. Нагачевский А. Побутові танці канадських українців. – Київ : Родовід, 2001. – 190 с.
14. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії/ Ю. Станішевський. – Київ : Музична Україна, 2003. – 440 с.
15. Станішевський Ю. Балетний театр України, 1925–1975 / Ю. Станішевський. – Київ : Музична Україна, 1975. – 224 с.
16. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України, 1925–1985: Шляхи і проблеми розвитку / Ю. Станішевський. – Київ : Музична Україна, 1986. – 240 с.
17. Станішевський Ю. Лебеді чарівного озера / Ю. Станішевський. – Київ : Молодь, 1966. – 92 с.
18. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність / Ю. Станішевський. – Київ : Музична Україна, 2002. – 736 с.
19. Станішевський Ю. Національна опера України 2001-2011 / Ю. Станішевський. – Київ : Муз. Україна. 2012. – 304 с.
20. Станішевський Ю. Хореографічне мистецтво / Ю. Станішевський. – Київ : Радянська школа, 1969. – 100 с.
21. Шариков Д. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Філософія балету та онтологія танцю / Д. Шариков. – Київ : КиМУ, 2013. – Частина І. – 204 с.

* * *

Вагомість проведення Конгресів міжнародної ради танцю ЮНЕСКО у Львові в питанні наукового осмислення хореографічного мистецтва України та світу

(О. Плахотнюк)[2]

Вагоме значення для мистецько-культурне життя України має проведення Міжнародного конгресу Танцювальної ради танцю при ЮНЕСКО у Львові (25–27 серпня, 2017 року). Саме тут було наголошено на ключових принципах діяльності Міжнародної ради танцю при ЮНЕСКО та її значення для залучення українського

[2] За матеріалами публікації: Плахотнюк О. Congress of the UNESCO international dance council in Lviv: significance and concept / O. Plakhotnyuk // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : науковий журнал. – Київ : Міленіум, 2018. – № 2. – С. 258–262.

хореографічного мистецтва у світову спільноту митців танцю. Звернуто увагу на розширення можливостей інтеграції діяльності українських митців в європейські культурні процеси. Окреслено перспективи можливостей у спільній діяльності та митців танцювальної культури світу та України.

Сьогодні стає актуальним питання інтеграції українського наукового і мистецького хореографічного середовища в міжнародні процеси, створення нових інтернаціональних проектів і не тільки на рівні гастролей творчих колективів та участі у фестивальному русі, а головне у осмисленні наукового змісту танцю. На теперішній час Міжнародна танцювальна рада ЮНЕСКО – це одна з найбільших всесвітніх організацій, діяльність якої спрямована на збереження культурних здобутків та світових традицій у сфері танцю. Серед різноманітного спрямованості її діяльності ключове місце займає організація і проведення конгресів у поприщі танцю. Такого рівня заходів у світовій культурі по своєму наповненню й значенню для хореографічного мистецтві не так багато. Важко визначити подібні аналогічні заходи, що об'єднують представників з усіх країн світу, фахівців всіх видів, напрямів, стилів, жанрів хореографії, як практиків, танцівників, менеджерів так і спеціалістів з теорії, історії, методики, критики танцю. Вивчення досвіду роботи Міжнародної ради танцю ЮНЕСКО є важливим для інтеграції української танцювальної культури у світові процеси попри збереження саме особливостей національних ознак танцю.

Звернемо увагу на основні питання даного дослідження, а саме:

- осмислення можливих потенційних площин діяльності для пре стаників української хореографії з світовими організаціями;

- виявлення основних спільних векторів для формування співпраці національними осередками хореографічного мистецтва;
- проаналізувати результати проведення Міжнародного конгресу з досліджень у сфері танців під егідою Міжнародної ради танцю при ЮНЕСКО (CID UNESCO) у Львові 25–27 серпня 2017 року.
- виділити і окреслити перспективу подальшої співпраці та її значення для розвитку хореографічного мистецтва в Україні.

Організація та проведення сьогодні хореографічних конкурсів, а відповідно і різноманітних просвітницьких заходів з хореографії є стимулюючим фактором як і для самих танцівників, ансамблів, так і для організаторів; надає невичерпні можливості для вдосконалення колективами свого мистецького рівня; сприяє у формуванні загальнокультурних цінностей; розвитку танцювальної культури України [6, с. 126]. Важливим тут є вивчення світового досвіду, можливість продемонструвати всесвітній спільноті особливості українського хореографічного мистецтва, обмін новітніми досягненнями у хореології, встановлення контакту між учасниками, для подальшого плідного співробітництва.

Міжнародна рада танцю є єдиною офіційною організацією, яка об'єднує всі форми танцю у всіх країнах світу. Це неурядова організація, заснована в 1973 році в штаб-квартирі ЮНЕСКО в Парижі, де вона і базується по сей день. Вона об'єднує найбільш важливі міжнародні, національні та місцеві організації, а також приватних осіб, які є представниками танцювальної культури. Міжнародна рада танцю співпрацює з національними та місцевими урядами, міжнародними організаціями та установами. Її членами є найбільш відомі федерації, асоціації, школи, компанії і приватні особи в більш ніж 170 країнах. І важливим є той факт, що

Міжнародна рада тацю є офіційним партнером ЮНЕСКО, Організації Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури [2].

Зв'язок Ради танцю і України опосередковано можна лічити з 1976 року коли почесним президентом Міжнародної ради танцю був обраний Серж Лифар – митець хореограф українського походження, артист балету, балетмейстер, теоретик балетного мистецтва, колекціонер і великий діяч хореографії Франції. Який розпочав своє хореографічне навчання у студії Б. Ніжинської в Києві, а згодом був артистом балету в «Російських сезонах» С. Дягілєва, прем'єром та балетмейстером Паризької опери, керував балетною трупою театру цього театру. Лифар також читав лекції з історії та теорії балету, у 1947 році був засновником Паризького академії танцю (з 1958 року Університету танцю в Парижі) [7, с. 123].

Вже у 1989 році Юрій Олександрович Станішевський український театрознавець, історик і теоретик українського балету, доктор мистецтвознавства, очолив Національний комітет Всесвітньої ради танцю ЮНЕСКО в Україні, також був обраний почесним віце-президентом Міжнародного комітету танцю ЮНЕСКО. В часі своєї діяльності у червні 1994 року ініціював створення в Києві Міжнародного конкурсу балету імені Сержа Лифаря та Міжнародного фестивалю танцю «Серж Лифарь де-ля-данс» і був їх беззмінним художнім керівником [7, с. 181]. За його ініціативи Україну вперше офіційно приїздить з Франції Мілорад Міскович, всесвітньо відомий танцівник і хореограф, на той час президент Всесвітньої ради танцю ЮНЕСКО, і очолює колегію журі конкурсу [8, с. 149].

Саме Юрій Станішевський створив власну наукову школу в галузі вивчення проблем балетного театру і сучасної танцювальної сценічної культури в Україні, активно провадив міжнародну

діяльність і популяризацію українського танцю і балету у світі. На жаль після смерті Ю. Станішевського у 2009 році діяльність Національного комітету всесвітньої ради танцю в Україні пішла на спад відповідно кількість її членів суттєво зменшилась.

На початку XXI століття зацікавленість молодого покоління науковців, танцівників та хореографів до вивчення світових тенденцій розвитку танцю спонукало їх активували співпрацю з CID UNESCO, і вже 14 лютого 2014 року розпочала свою роботу Львівська секція Ради танцю при ЮНЕСКО [5].

Свідомо й спрямовано представники Танцювальної рада танцю ЮНЕСКО в Україні особливу увагу приділяють можливості розвитку через танцювальне мистецтво, адже завдяки танцю людина здатна змінити не тільки своє тіло, але і свої емоції, трансформуватися психологічно та збагатитися культурно. І вже за короткий термін за їх ініціативи, і при підтримці Української федерації танцю, Львівського національного академічного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької, кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка, інституту Суспільних ініціатив у партнерстві з Британською радою, Управління культури Львівської міської ради [2, с. 2] 25–27 серпня 2017 року був проведений «Міжнародний конгрес, присвячений дослідженням у сфері танцю Міжнародної танцювальної ради при ЮНЕСКО».

Як зазначала президент Львівської секції міжнародної ради танцю ЮНЕСКО Наталія Моголівець, у танцювальному світі існують різні танцювальні школи для розвитку людини. Можна рухатися в інтелектуальну сторону або ж зробити акцент на тілесну практику і вдосконалення. З одного боку, танцівники практики з часом починали переходити до вивчення танцю як такого, і ставали

інтелектуальними практиками. З іншого боку, часто теоретики танцю забувають про розвиток нових тілесних практик. Цей конгрес об'єднав обидва напрямки розвитку, тут зустрілись і практики, і теоретики, що надало можливість розширити своє розуміння та відчуття всього спектру танцювального мистецтва. Важливо, щоб українські фахівці спілкувалися і знайомилися з танцюристами з інших країн, запрошували один одного на майстер-класи, обмінювалися досвідом. Конгрес – це як раз таке місце, яке може надати хороший поштовх для танцюристів. Важливо щоб за результатами конгресу з'явилися міжнародні проекти в сфері танцю, щоб учасникам конгресу вдалося створити щось принципово нове і цікаве в своїх напрямках творчої та наукової діяльності [4].

Конгреси CID систематично проводяться по всьому світу є найчисленнішими заходами для фахівців у сфері танцю [2]. Участь в конгресі – це можливість, познайомити світову хореографічну спільноту з своєю діяльністю, популяризувати у широкій аудиторії спеціалістів з теорії та практики танцювального мистецтва, викладачів танцю, хореографів, хореологів, танцівників та іншим фахівцям чия діяльність пов'язана з танцем свої наукові концепції і творчість.

Безперечним є той факт, що співпраця на всіх рівнях необхідна для розвитку науки, вона має й вирішальне значення для дослідників хореографічного мистецтва. Саме цей конгрес надав можливість не формальної участі у міжнародному науково-практичному дискурсі, представити свої напрацювання як для теоретиків так і практиків, обмінятись новітніми методами і знання в хорології. Можливість представлення власних наукових розвідок провідними фахівцями так і початківцями на рівних умовах. Перспектива ознайомитись з місцевими та міжнародними

тенденціями розвитку танцювальної культури. Налагодження співпраці на місцевому та міжнародному рівнях. Ці всі фактори були доступними для учасників конгресу.

З підтримкою даного заходу у Львів прибув президент Міжнародної танцювальної Ради при ЮНЕСКО (CID UNESCO) професор Алкіс Рафтіс. Загалом у цій події взяли участь більш ніж 50 дослідників, викладачів і танцюристів із України (Одеса, Харків, Житомир, Київ, Львів та інші міста), а також представники з Аргентини, Ірану, Бельгії, Греції, Чаду, Єгипту, Гамбії, Угорщини, Італії.

Форма проведення такого рівня конгресів є незвичною для України, це абсолютно некомерційний захід, що радикально відрізняється від фестивалів, семінарів, конкурсів, форумів або відкритих конференцій тут немає сторонніх спостерігачів або запрошених гостей він призначений в першу чергу для професіоналів та зацікавлених осіб у розвитку танцювального мистецтва людей. Конгрес об'єднав в собі наукову конференцію, наукові доповіді, лекції, виставки, презентації відеоматеріалів, покази перформенсів, майстер-класи, неофіційні обговорення та інші заходи, що полегшують встановлення контакту між учасниками, для подальшого плідного співробітництва. І якщо хтось із оголошених доповідачів з тих чи інших причина не зміг прибути на цей конгрес його доповідь була представлена у повному об'ємі секретаріатом заходу.

Важливо звернути увагу на різносторонність тематики виголошених наукових повідомлень під час пленарних засідань. Змістовна група доповідей, що стосувалась історичним питанням розвитку хореографічного мистецтва. «Походження східного танцю: від природи до спектаклю» (Dr. H. Khalil). «Представники школи

модернового танцю Галичини початку XX століття» (О. Плахотнюк). «Тріадичний балет Оскара Шлеммера. Жовта сцена: хореографічний аналіз Алезії Фортуни» (A. Fortuna). «Танці під скрипку такасим, неметрична, мелодійна музична імпровізація на Близькому Сході та східному танці» (Dr. H. Khalil) «Індійський класичний танець Кучіпуді – мова жестів Півдня Індії» (О. Лакшмі). «Характерні особливості танцювального мистецтва у французів» (О. Рогалевич). «Танцювальна традиція храму Шиви Натараджи, Південна Індія» (Д. Слюсаренко). «Театр Dora Stratou Dance в Афінах як єдина в усьому світі унікальна танцювальна організація» (S. Theocharidis). «Танцювальна класика Близького Сходу» (M. Kia) та інші.

Не менш вагомим доробком переставлена тематика методології та педагогічних аспектів танцю, що розкриті у наукових повідомленнях. «Класична хореографія: ілюзія та реальність. Значення технології у класичній хореографії» (О. Петрик). «Емоційний інтелект, Х-фактор у викладанні танцю» (B. Nuria Wenn). «Методика викладання танцю на пілоні як практика розвитку людини» (О. Улашина). «Додаткові танцювальні навантаження для танцюристів у напрямку фламенко» (О. Варавіна).

Можна назвати унікальнім тематику психологічних, емоційних фізіологічних питань у танці та практик йоги. «М'язова система і танець» (Н. Кравець). «Різноманітність культурних та психо-емоційних кодів в трайбл-фьюжн» (О. Піхуля). «Інноваційні педагогічні та психологічні методи танцювальної терапії та оздоровчі технології» (А. Кондратова). «Епатаж в танці» (В. Губенко). «Натья-йога: методи розвитку через танцювальне мистецтво» (Н. Моголівець). «Натья-йога для танцюристів на

пілоні» (О. Комолова). «Сучасний танець та його коріння в йозі, загальні аспекти дослідження та розвитку людини» (В. Мартинова). «Практики йоги для активізації серцево-судинної системи танцюристів» (О. Головня).

На сьогоднішній день важливо розуміти особливості менеджменту, соціалізації танцю та організації діяльності в танцювальній культурі. «Менеджмент танцювальної школи: управління та розвиток» (У. Кулікова). «Танцювальний фешин: чи є мода в світі танців? (на прикладі стилю хіп-хоп)» (Г. Ніколенко). «Закони підготовки танцювального виступу» (К. Палій). «Хіп-хоп як культурний рух» (О. Середа). Не менш вагомими були представлені вагомий ряд відео презентацій та показ перформенсів [1, с. 6–9].

Вдруге Конгрес Міжнародної танцювальної ради при ЮНЕСКО (CID UNESCO) був проведений в Україні у Львові 09–11 серпня 2019 року за ініціативи Львівської секції міжнародної ради танцю ЮНЕСКО та кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка, як результат налагодженої міжнародної співпраці що покликана сприяти дослідженням у сфері танцю та інтеграції українського хореографічного мистецтва у світову спільноту однодумців співпраці [9].

Вражає кількість учасників понад 100 осіб, зокрема таких країн як: Польща, Об'єднані Арабські Емірати, США, Словакія, Греція, Німеччина, Італія. Цей конгрес засвідчив зростання кількості українських діячів хореографічної культури діяльності у міжнародній раді танцю ЮНЕСКО. Географія представників з України розширилась були представлені не лише традиційно представниками міст Львова, Києва та Харкова, а й інші міста такі як Одеса, Дубно, Луцьк, Рівне, Полтава, Дніпро, Умань та ін.

Вагомим є фактом представлення Закладів вищої освіти України окрім кафедри режисури та хореографії Львівського університету в конгресі прийняли участь представники Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв, Національної академія керівних кадрів культури і мистецтв, Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, Рівненського державного гуманітарного університету, Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, що доєднались до світових навчальних закладів що здійснюють освітню діяльність в галузі хореографічного мистецтва.

Другий Конгрес CID UNESCO у Львові став найчисленнішим заходам для фахівців у сфері танцю представників країн світу та України. Участь в конгресі представила можливість, продемонструвати свою роботу широкій аудиторії спеціалістів з теорії та практики танцювального мистецтва: викладачам танцю, хореографам, дослідникам танцю, танцівникам та іншим фахівцям, чия діяльність пов'язана з танцем.

Даний захід призначений в першу чергу для професіоналів, конгрес об'єднує в собі наукову конференцію, виставки та майстер-класи, неофіційні обговорення та інші заходи, що сприяли встановлення контакту між учасниками, для налагодження подальшого плідного співробітництва. На даному конгресі представлені всі форми танцю. Конгрес є абсолютно некомерційним заходом. Він радикально відрізняється від фестивалів, семінарів, конкурсів, форумів або відкритих конференцій.

Львівський національний університет імені Івана Франка був представлений професорсько-викладацьким складом кафедри режисури та хореографії, а саме: народний артист України, доцент

Олег Петрик, кандидат мистецтвознавства, доцент Олександр Плахотнюк, доцент кафедри Оксана Лань, викладачі кафедри: Юлія Безпаленко, Надія Кіптілова, Тарас Холов, студенти: Юрій Кульчицький, Соломія Домазар, Іванна Костур, Олександра Середа, Світлана Славіогло, Наталія Моголівець [9].

Щоденна програма включала в себе: презентації та вільне обговорення доповідей та досліджень; лекції на актуальні теми, що є результатами багаторічного досвіду авторів; майстер класи, де викладачі стисло демонстрували свої методики; виступи танцювальних колективів, дуетів та сольні номери; перегляд відеозаписів хореографічних номерів або цілих вистав; виставка-продаж книжок, відео- та аудіо- матеріалів, художніх творів, танцювальних костюмів та аксесуарів тощо; відвідування танцювальних шкіл, музеїв та інших цікавих місць, пов'язаних з танцювальним мистецтвом

Отже, для української хореографічної спільноти співпрацю з Міжнародною радою танцю ЮНЕСКО можна визначити у наступних концептуальних позиціях: некомерційна діяльність у сфері розвитку танцю; збереження національних традицій та культури танцювального мистецтва; відкритість для фахівців з усього світу та всіх форм танцювального мистецтва; міжнародна співпраця необхідна для розвитку хореографічної науки (хорології); дослідження своєрідного танцювального ринку ідей, обміну знаннями та інформацією; можливість займатись самоосвітою як професійним вченим у галузі хореографічного мистецтва так і початківцям; перспектива розвивати свої індивідуальні пошуки, надбання і знахідки у хореографічному мистецтві; вивчати місцеві та міжнародні тенденції, пов'язаними з науковою продуктивністю і відслідковувати головні тенденцій в системі розвитку і збереження

танцю; просувати власні ідеї та поширювати наукові знання з хореографії в Україні та за її межами; представити на міжнародну аудиторію свої унікальні методики або інноваційні дослідження на тему танцю; залучення до міжнародних проектів у сфері танцю; встановлення ділових контактів з теоретиками та практиками в галузі танцю та представниками танцювальної традиції з усього світу.

Список використаних джерел

1. International Congress on Dance Research, 25–27 August, 2017 in Lviv, Ukraine. Програма конгресу / довідкове видання. – Львів, 2017. – 12 с.
2. The International Dance Council CID, Paris – [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://cid-portal.org/site/ – (дата доступу: 25.01.2018 р.).
3. Львівське представництво Міжнародної Танцювальної Ради ЮНЕСКО – [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.cid-lviv.org/home – (дата доступу: 27.01.2018 р.).
4. Міжнародний Конгрес по танцювальним дослідженням у Львові! Інтерв'ю з Наталею Моголівець: – [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://www.facebook.com/notes/profi-space – (дата доступу: 27.01.2018 р.).
5. Міжнародний конгрес у Львові, 25–27 серпня 2017 р. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.cid-lviv.org/congress-2017 – (дата доступу: 25.01.2018 р.).
6. Плахотнюк О. Хореографічні конкурси – функціонування у віддзеркаленні сучасної танцювальної культури України / О. Плахотнюк // Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика : науковий журнал. – Дрогобич-Кельце-Каунас-Алмата : Посвіт, 2017. – Вип. 2 – С. 122–128.
7. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персонах / В. Туркевич. – Київ : Біографічний інститут НАН України, 1999. – 224 с.
8. Юрій Станішевський у спогадах сучасників / авт. упоряд. Т. Швачко – Київ : Музична Україна, 2016. – 224 с.
9. The program of the CID International Congress on Dance Research, 9–11 August, 2019 in Lviv, Ukraine. / довідкове видання. – Львів, 2019. – 20 с.

* * *

* * *

Генезис соціальних танців *(О. Плахотнюк)*[3]

Осмислення можливих потенційних площин представлення соціального танцю в українській хореографії, виявлення основних векторів до історичних умов його розвитку як самостійних осередків хореографічного мистецтва, окреслення ключових характеристик соціального танцю сприяють можливості сформувати визначення терміну соціальний танець в контексті розвитку хореографічного мистецтва XXI століття. Що стало можливим завдяки узагальненню наукових досліджень з соціального танцю у мистецтвознавчому дискурсі XX–XXI століття. Окреслення специфіки соціального танцю у новітніх художньо-мистецьких формах сприяло уточнено понятійно-категоріальний апарат опису соціального танцю.

Соціальні танці – поняття, що здається новим у категоріальному словнику хорології (хореографічного мистецтва). Та все ж соціальні танці мають глибоке коріння як у своїй виконавській природі, що передбачають загальнодоступну форму виконування, легкість у вивченні та оволодінні танцювальними навиками, масовістю, що є для людей в першу чергу засобом спілкування та обміну емоцій, а не елементом змагання на відміну від спортивно-бального танцю, чи віртуозністю виконання народно-сценічного та сучасного танцю і тим більше не академічним, досконалим виконанням класичного танцю (балету), останні в свою

[3] За матеріалами публікації: Плахотнюк О. Квінтесенція соціальних танців / О. Плахотнюк // Танцювальні студії : зб. наук. пр. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2018. – Вип. 1. – С. 28–37.

чергу вимагають не одного року фахової підготовки перед тим як оволодіти методикою, відповідною манерою танцювальної культури. Можна сказати, що соціальний танець більш споріднений з фольклорним за своєю природою як і погодження так виконавством.

З визнанням Міжнародним олімпійським комітетом спортивно-бального танцю як виду спорту та признанням його у кандидати до олімпійських видів спорту змінили форму і зміст організації вивчення бального танцю. Відповідно Україні зараз стало популярним саме уроки соціальних танців, роблять це не для участі в змаганнях, а для себе, власного розвитку, придбання нових емоцій. Тому й стає актуальним розуміння сутності соціального танцю у мистецтвознавчому дискурсі сьогодення, його основних етапів формування та видозмінювання.

Хоча сучасна хорологія вже не одноразово зверталась у наукових дослідженнях до проблематику соціальної адаптації танцю. Проте з розвитком танцювальних практик виникають нові аспекти. Пов'язані не лише з бальним, народним, сучасним танцем, а й з необхідності розуміння новітніх проявів танцювальної культури в соціальному середовищі. Цей аспект залишається практично ще не розкритим в українській науковій мистецько-хореографічній думці. Питання ґенези, трансформації, використання основних принципів бального танцю як основи соціального танцю, аналізувались у працях таких дослідників як З. Рєзнікова, 1956; О. Степанова, 1973; А. Белікова, 1983; Л. Бондаренко, 1988; Т. Лісицькая, 1988; П. Боттомер, 2001; О. Дініц, 2003; Л. Браіловська, 2003; О. Ерохіна, 2003; А. Мур, 2004; Г. Луценко, 2005; М. Гавдіс, 2006; А. Згурський, 2013, та ін.

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

У праці «Джазові танці» О. Дініц розглянула манеру виконання танців з програми бального танцю, що в основі своїй мають джазове коріння. Автор звернула увагу на історію виникнення, теоретично обґрунтувала їх розвиток, охарактеризувала положення виконавців у парі, основні танцювальні па, манеру виконання. О. Дініц зазначила, що «неповторність джазових танців в їх колористиці, захопленості, можливості імпровізації. Тільки навчившись танцювати, можна отримати задоволення від танцювання в парі, насолоджуватись музикою» [5, с. 3]. Ця думка вдало формулює квінтесенцію соціальних танців.

Один із провідних фахівців бального танцю Англії, П. Боттомер, розглядає клубні й бальні танці, які найбільш розповсюджені у світі – соціальні танці. Він дослідив ці танці у трьох аспектах: клубні танці та латиноамериканські, європейські бальні танці. Аналізуючи клубні танці: самба-реггі, ламбада, меренга, сальса, мамбо, аргентинське танго, зазначив: «деякий час назад вони були більше популярними в Америці, тепер ж з зростанням інтересу до латиноамериканської музики у всьому світі – стали інтернаціональними» [1, с. 6]. Що у свою чергу підтверджує твердження доступність соціальних танців у всіх країнах світу.

Варто зазначити, що соціальний танець не є чужим і для культурного простору України. У краєзнавчій праці Ю. Винничука «Кнайпи Львова», попри аналіз історії створення кав'ярень Львова в

період з XVIII століття до середини XX століття, зосереджено увагу на описі атмосфери, що панувала у закладах, подано характеристику танців, які любили виконувати мешканці міста. «Танець був улюбленою розвагою, танцювалося по домах приватних, на публічних балах, у танцбудах, на редутах, пікніках, у садах і шинках» [3, с. 11]. Автор навів історичні факти існування міських танцювальних майданчиків Львова де відповідно танцювались модні на той час соціальні танці.

Звернемо увагу на основні питання даного дослідження, а саме:

- осмислення можливих потенційних площин представлення соціального танцю в українській хореографії;
- виявлення основних векторів до історичних умов його розвитку як самостійних осередків хореографічного мистецтва;
- виділити і окреслити ключеві характеристики соціального танцю;
- сформувати визначення терміну соціальний танець.

Соціальний танець XX століття закладався на основі європейського танцю, який у 20–40-х роках минулого століття синтезувався з новою джазовою американською музично-танцювальною культурою. Велика кількість соціальних танців мають афро-американське, латиноамериканське «коріння». У широкому розумінні соціальним танцем можна назвати будь-який розважальний танець, який можна танцювати на вечірках, балах, у танцювальних залах чи салонах, та й не тільки тут і спільні святкування або виїзди на природу тощо.

Соціальні танці потрібно розглядати як різновид парних танців, упорядкованих та кодифікованих для доступного виконавства та вивчення, що виокремились з бального та фольклорного танцю. А процеси їхнього розвитку й формування технічних канонів

утвердили своєрідну європейську танцювальну школу соціального танцю.

Та ще у другій половині XIX століття в праці відомого одеського викладача танцю А. Цорна «Граматика танцювального мистецтва і хореографії» (1890), зазначалось: «танці зазвичай розділюється на два головні розділи: салонні танці і танці, що виконуються на сцені» [8, с. 43], інакше кажучи на танці, що виконувались в побуті (соціальні) і балетні танці.

У 20–30-х роках XX століття у Великій Британії при королівському товаристві вчителів танців була утворена спеціальна Рада з бальних танців. Англійські фахівці розпочали стандартизування таких танців, як танго, вальс, швидкий та повільний фокстроти. Так розпочали формуватися «конкурсні» бальні танці. У 30–50-х роках XX століття кількість конкурсних бальних танців збільшилася за рахунок латиноамериканської програми (самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль, джайв) [9, с. 105]. Що зумовило виокремлення великої кількості танцювальних клубів, де збираються шанувальники соціальних танців, що практикують організацію не тільки танцювальних вечорів, ай наприклад танцювання просто неба на площі міста. Побідного характеру заходи сприяли формуванню тісної взаємодії суспільства з танцем зробило його доступним і демократичним. Особливо в наш час, коли більшість населення змушена велику кількість свого часу проводити на роботі, а на відпочинок, зміну своєї діяльності не вистачає часу.

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

На відміну від спортивно-бальних танців, що поділяються на дві програми – стандартну і латиноамериканську, до кожної з яких входять по п'ять танців: вальс, віденський вальс, фокстрот, квікстеп та танго – до стандартної програми; самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль, джайв – до латиноамериканської програми. Окремо виділяється програма, яку виконують на змаганнях в Америці й Канаді, а саме американська «плавна» програма (вальс, танго, фокстрот, квікстеп, віденський вальс) і американська ритмічна програма (ча-ча, румба, іст-коуст, болеро, мамбо) [1; 2; 4]. Для них чітко прописані правила виконавства і демонстрації їх на змаганнях, соціальний танець характеризується своєю демократичністю при танцюванні, що робить його неймовірно масовим і доступним для непідготовленої хореографічному виконавстві людини.

Фольклорне походження соціального танцю підтверджує той факт, що майже кожна країна світу володіє своїм власним соціальним танцем [8, с. 43]. Саме для української побутової танцювальної культури XIX століття було притаманним танцювати у кав'ярнях, де прийнято було винаймати фордансерок, що отримували свій відсоток від рахунків, які оплачували гості закладу,... в окремих кав'ярнях винаймали фордансерів, які запрошували до танцю панянок [3, с. 23]. Нерідко ними були молоді студенти які володіли простою технікою танцювання, тим самим заробляли собі на прожиття. Свого часу відомий український письменник-новеліст селянського походження, талановита особистість, що погодив родом із Галичини Василь Ткачук (1916–1944), у студентські роки був фордансером, це була його перша та й найлегша професія [3, с. 34]. Вправність фордансерок і фордансерів відзначалась ще й тим, що вони могли швидко навчити партнера модним танцям того часу. Не рідко прості селяни, що торгували в містах і потрапляли у

розважальні заклади кав'ярні, ресторації, або могли зайти до танцювального залу «дансінгових льокалів» де був невеликий оркестр, могли вже після декількох спроб танцювати, модний на той час англійський танець ламберт валк [3, с. 34].

Як зазначала М. Пастернакова народний танець, коли його переймали вищі суспільні та міські шари, став національним, наприклад в Україні коломийка, козачок, в поляків краков'як, а коли їх адоптували теж і інші народи, тоді вони стали загально товариським (соціальним – *прим. авт.*) міжнародними танцями як чеська полька, польська мазурка, німецький вальс та ін. [7, с. 40].

Український соціальний танець здобув свого нового розвитку і значення в імміграції. Переселенці до Канади привезли не тільки побутові звички, а й естетичні та культурні надбання, адже Галичина і Буковина, звідки була велика хвиля імміграції, були багаті фольклорними традиціями, в яких виховувались люди з дитинства [6, с. 78]. Вже у Канаді люди оселившись в селищах та містах об'єднувались у громади, винаймали приміщення або створювали національні осередки, попри спілкування вони танцювали: коломийки, козачки, кадрилі, аркан, гуцулку та ін. Це було звичайне просте танцювання у недільний день після служби в церкві, або танці під час обрядових дійств з циклу життя людини: весілля, хрестини, уродини, або танці пов'язані з календарною обрядовістю весни, літа, осені, зими [6]. Репертуар побутового-соціального танцю еміграції в Канаді водночас зберігав і постійність, і змінність. Деякі форми танцю продовжують танцювати аж до кінця XX – початку XXI століття, інші втрачали популярність і виходили з моди [6, с. 167]. Та саме український соціальний танець українських іммігрантів здобув змістовного навантаження як ознака української етнічної приналежності.

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

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

Отже соціальний танець як погідний у бального та фольклорного танцю сформував свої відповідні форми, які майже за столітню історію розвитку виробили прості і доступні, канони виконання, манери, положення виконавців у парах та основні спрощення танцювальних кроків, зрозумілості ритмічності й динаміки їх виконання. Відповідно їх виконують як на балах, так і на вечорах відпочинку, в побуті. Відповідно до вище сказаного можна навести наступне визначення: *соціальний танець* (англ. *social dance*) – танці або танцювальні стилі різних народів світу, якими займаються в основному для проведення дозвілля, спілкування між партнерами їх основна ціль досягнення позитивних емоцій, а не хореографічної віртуозності. Які мають в собі латиноамериканське коріння

погодження: меренга, сальса, бачата, меренге, реггетон, танго та ін. або фольклорне польки, вальси, коломийки та ін. Соціальний танець – це нове сприйняття танцювальної культури сьогодення, основною якої є легке і невимушене танцювання будь-якого виду хореографії, що спрямоване на задоволення естетичних, соціальних й комунікативних задоволень потреб людини, а не заради професійного виконавства чи спортивних досягнень.

Список використаних джерел

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

* * *

Погляд на підоснову афро-джаз-танцю у сучасному хореографічному мистецтві *(О. Плахотнюк)*[4]

Афро-джаз-танець танцювальний напрям з глибоким корінням у африканській культурі. Культурологічні та мистецькі аспекти африканської ритуально-хореографічної культури у наукових працях. Афро-джаз-танець та розуміння його природи у хореографічному просторі сьогодення, усвідомлення африканського коріння та трансформації їх традицій у джаз-танці. Трактування афро-джаз-танцю як сценічної форми сучасної хореографії, характеристика основних його образотворчих ознак, та сценічних форм сучасного хореографічного мистецтва.

У сучасному світі нові танцювальні напрями з'являються із дивовижною швидкістю. Ще кілька років тому танцювальна культура не могла похвалитися такою величезною кількістю напрямів та стилів. Реггетон, флексінг, дабстеп – усі ці танці з'явилися на «горизонті» зовсім недавно і мають у собі африканські коріння. Афро-джаз-танець також можна віднести до нового танцювальний напряму з глибоким корінням у африканській культурі.

Культурологічні та мистецькі аспекти африканської ритуально-хореографічної культури у своїх наукових працях розглянули Л. Федорова, С. Кулик, В. Баглай.

У науковій праці «Африканський танець. Звичаї, ритуали, традиції» [1] Л. Федорова зосередилася на з'ясуванні значення й місця фольклорного дійства й танцю в африканському суспільстві. Провівши дослідження танцювального мистецтва Африки, його

[4] За матеріалами публікації: Плахотнюк О. Проблематика розуміння природи афро-джаз-танцю / О. Плахотнюк // Молодий вчений : науковий журнал. – Херсон : Видавництво «Молодий вчений», 2018. – Вип. № 7 (59). – С. 40–44.

природи, естетичного значення, соціальних функцій, автор зауважила «історичні обставини, що склались на сьогоднішній день і сприяють повноцінному функціонуванню й розвитку танцювального мистецтва в традиційному африканському середовищі. Це дозволяє їй виявити джерела різних явищ танцювальної культури африканців, зрозуміти і визначити її багатофункціональну специфіку. Африканський танець – скарбниця безцінної інформації про сутність природи цього мистецтва, про формування його художніх і соціальних аспектів» [1, с. 3]. Авторка також окреслила місце ритуально-обрядового танцю в житті й діяльності людини й традиційної африканської громади, охарактеризувала танцювально-пластичні образи, жести, рухи, ритмічну основу, зміст танцювальних па.

Дослідник С. Кулик у праці «Африканське сафарі» охарактеризував самобутню культуру Південної й Східної Африки, архітектуру стародавніх міст, ознайомив з традиціями, звичаями й укладом життя африканських племен (пігмеїв, нілотів, бушменів), старовинними переказами, таємними ритуалами, законами предків, музикою і танцями [2].

У монографії В. Баглай «Етнічна хореографія народів світу» проаналізовано й систематизовано дані про традиційні національні культури народів зарубіжних країн у межах спеціальної дисципліни – етнічної хореографії: етнічний танець народів Азії, Африки, Америки, Австралії та країн Океанії, де вони збереглись у найбільш старовинній традиційній формі, визначила їх першоджерела, функції, характерні риси. Зокрема вона описала психофізіологічні основи африканського танцю, специфіку його виразних засобів, зазначила роль у ньому ритму, темпу, підготувала загальну класифікацію й систематизацію [3].

Об'єктом дослідження є афро-джаз-танець та розуміння природи його популярності у сьогоднішньому хореографічному просторі сьогодення, усвідомлення африканського коріння та трансформації традицій у джаз-танці. Африканський танець суттєво відрізняється від західних форм танцю. Найбільш помітною відмінністю є відсутність танцювання в парі, що характерно для європейської танцювальної культури. Значна частина танців групова, танцювальні фігури сформовані за статевою ознакою. Кожна вікова категорія має характерні для неї танці. Це сприяє зміцненню і визначенню племінної ролі як з погляду статі, так і з погляду групової ідентичності [4, с. 52].

Африканський континент багатий своїм культурно-мистецьким надбанням. Населення Африки – це конгломерат численних племен і народностей, який утворився в результаті переселення аборигенів, вторгнення арабів з Азії та європейської колонізації. В антропологічному, мовному, соціально-економічному й культурному аспектах воно дуже різноманітне й належить до різних рас. На південь від Сахари, у Західному і Центральному Судані, верхів'ях Нілу, басейні Конго, у Східній тропічній і південній Африці живуть народи великої негроїдної раси, вся Північна Африка до південних меж Сахари населена народами індосередземноморської раси (араби, єгиптяни та ін.) [5, с. 7].

До європейської колонізації народи Африки стояли на різних ступенях суспільного розвитку. Поряд із народами давньої високої культури – Єгипту, Північної Африки, Західного Судану та іншими, які в давні часи створили свої держави, у районах тропічних лісів та пустель жили племена, що зберегли багато рис первісного побуту. Європейська колонізація супроводжувалася жорстокою експлуатацією, руйнуванням культури, масовим винищенням

корінного населення низки областей, що затримувало розвиток африканських народів. Мільйони африканців були поневолені й вивезені в країни Америки [5, с. 12].

Першим доказом доісторичного проходження танцю в Африці є наскельні фрески на плато у Північній Африці Тассілін-Аджер. Це один із стародавніх центрів проживання людини в Сахарі. Цей найбільший комплекс наскельного живопису представляє всі етапи розвитку наскельного мистецтва Сахари. У заглибленнях під скелями збереглися десятки тисяч зображень людей та тварин, виконаних мінеральними фарбами (переважно охрою). У найдавніших розписах (VIII столітті до н. е.) переважають поодинокі контурні зображення слонів, носорогів та ін., пізніше – узагальнені зображення людей з круглими головами. У IV столітті до н. е. з'явилисяся поліхромні багатофігурні сцени полювання, танців, битв, випасу биків [3, с. 190–191].

Розумінню афро-джаз-танцю сприяють дослідження традицій африканського танцю різних країнах континенту.

Історія, соціально-політичне становище, культурно-демографічний стан, національні традиції та природне середовище республіки Малі, що розташована в Західній Африці, вплинули на хореографічне мистецтво країни, де в основі танців – різні ритуали, релігійні обряди. Танці супроводжують усі колективні церемонії, як святкові, так і похоронні. Чарівне театрально-музичне видовище – танці масок догонів. Багато танців представляють своєрідні етнохореографічні вистави, що відображають життя народу, сільськогосподарську діяльність, полювання і т. д. [5, с. 51].

Створений у 1966 році професійний хореографічний колектив у Конго (Центральна Африка) у своєму репертуарі поєднав виконання традиційних народних танців африканських племен і сучасних

ритмів урбаністичного міста. Трупа Національного конголезького балету, носій традиційної африканської культури, що у своїй діяльності використовує не тільки мистецтво традиційної музики і танцю, а й живопис Пото-Пото, який вирізняється яскравими фарбами, чіткістю графічного малюнка, динамікою витягнутих фігур, що відображають ритуальні дійства, побут населення, елементи трудових процесів, гру на музичних інструментах з традиційною хореографією [5, с. 254]. На танцювальне мистецтво корінного населення Заїру мангберу (Центральна Африка) вплинули ритуали поклоніння духам природи, духам предків, вірування в гадання, чаклунство і специфічні африканські музичні інструменти дерев'яні гонги, металеві дзвіночки, ріжки зі слонової кості, шкіряні муфти і барабани [5, с. 269].

Варто зазначити, що у Гвінеї колонізатори з Португалії мали незначний вплив на корінне культурно-мистецького життя місцевого населення. Відповідно своєрідна традиційна культура Гвінеї та Бесау відобразилась у музиці й танцях. Особливо вирізняються в цьому аспекті фульбе й малинке – корінне населення Гвінеї і Бесау [5, с. 65].

У традиціях культури народів Камеруну, що населяють басейн річок Центральної Африки, зберігаються та передаються з покоління в покоління багатство усної народної творчості (легенди, казки), музичні народні мотиви. Щодо хореографічної культури, то їхні танці є зразками дивного поєднання ритмічної пластики танцювального руху, виразного мімічного ряду з яскравим костюмом виконавців, вишитого бісером, головними уборами, прикрашеними великим, різнокольоровим пір'ям, а обличчя масками [5, с. 209–210].

Корінне населення Анголи баконго і бамбунду зберегло і далі розвиває своє музичне й танцювальне мистецтво, що тісно пов'язане не тільки з трудовими процесами, а й з різними традиційно-ритуальними звичаями, релігійно-містичними церемоніями, зокрема траурними. Нерідко у танцях беруть участь майже всі мешканці селища, які танцюють під акомпанемент барабанів, різного роду ксилофонів, труб зі слонових бивнів та інших музичних інструментів. У традиційних танцях відображають зміст міфів, легенд, казок. У ритуальних танцях – вірування й прагнення передати богам своє поклоніння перед їх силою, і вшанування [5, с. 293].

Досліджуючи характеристику африканських племен, природних особливостей континенту, соціально-історичних особливостей розвитку традиційної культури племен пастухів, мисливців, ремісників, ритуального дійства, можна відповідно скласти уявити про хореографічну лексику цих дійств та танцювальні композиції корінного населення Африки.

Цілий ряд африканських держав заснували свої танцювальні компанії, культурно-мистецьке значення яких очевидне. Гастрольна діяльність відкриває для мешканців Європи та Америки традиційну хореографію, демонструючи національний танець – справжнє мистецтво Африки.

«Чорний» джаз-танець став відомим і утвердився в Європі вже в кінці 20-х роках XIX століття зі своїм сценічним вирішенням у творчості балетмейстерів. 50–60-ті роках XX століття є роками популяризації африканської танцювальної культури, що пов'язано з боротьбою за незалежність країн африканського континенту. Після отримання незалежності народами Африки доля традиційних уявлень, ідей, вірувань, мистецтва склалася по-різному. Завдяки

своїй активній ролі в житті африканців, давні звичаї або вступили в протиріччя зі сучасними соціальними процесами, або збагатилися новими ідеями й отримали «друге дихання» [1, с. 121]. Досить швидко вони сприймаються й підтримуються «білим» молодіжним населенням Америки та Європи, змінивши змістовний культово-релігійний характер на виявлення протестного руху 60-х роках XX століття.

Сьогодні афро-джаз-танець – це поєднання стилістики, форм, зображально-виражальних засобів сучасного джаз-танцю з його африканським корінням. У цьому велике значення має саме африканський танець як першоджерело, що несе в собі традиції танцювальної культури країн Африки, пов'язаної насамперед з полюванням і землеробством. Танець, що символізує владу людини над свійськими тваринами, виконується під змах батогів з хвостів буйвола і супроводжується піснями про землю і врожай [1].

На початку XXI століття у мистецтвознавчій науці формується визначення афро-джаз-танцю як спроби поєднати джаз-танець з його африканським попередником. Відмінність між ними в тому, що африканський танець несе в собі велике змістовне навантаження й не настільки технічно віртуозний, як його сьогоднішня інтерпретація – афро-джаз-танець [6, с. 520]. У сучасний джаз-танець з африканського танцю перейшли всі основні принципи рухової активності останнього – принцип виконання рухів в ізоляції, поліритмії, поліцентрії, характерні ігрові й часом гротескові рухи, що імітують тварин або природні стихії.

Для афро-джаз-танцю властива висока віртуозність танцівників, технічність рухів стегнами, хаотичне викидання рук у різні боки. Головна вимога до всіх цих рухів – ритмічність і характерна пластика, що імітує рухи тварин, птахів, природні явища. Тут для

виконавців відкривається великий простір для імпровізації. Окрім креативу, в афро-джаз-танці використовуються елементи класичного джаз-танцю, хіп-хопу та танцю контемпорарі. Багато місця в афро-джаз-танці займають класичні джазові повороти, синкоповані ритмічні рухи, прогини, синкоповані пробіжки й кроки, завмирання, пози і фіксовані па.

Характерним музичним супроводом для афро-джаз-танцю постає як сучасна африканська музика – афро-рок, афро-поп, а також афро-кубинський джаз, так і традиційна африканська музика (наприклад, танець під стукіт барабанів) [7, с. 18]. Музичний матеріал характеризується своєрідним ритмом, який відзначається складністю, застосуванням розвинених форм поліметрії та поліритмії, що створюють спільне перехресне звучання ритмів кількох барабанів, породжуючи ефект синкопування

Від традиційних танців африканців джаз-танець успадкував дві основні властивості – поліцентрію й ізоляцію. Африканські танцівники не танцюють з випрямленою спиною й напруженим тулубом. Їхні рухи зароджуються в різних частинах тіла, що рухаються незалежно одна від одного, переважно з різною швидкістю і різною амплітудою. Саме цей руховий принцип і називається поліцентрією у джаз-танці. Ізоляція – це властивість до виконання танцювальних па незалежно один від одного й окремими частинами тіла. Умовними центрами в афро-джаз-танці відповідно є голова, плечі, руки, грудна клітка, стегна, ноги, бокові м’язи тулуба.

Висновки з даного дослідження. Тож, афро-джаз-танець несе в собі певне емоційно-естетичне значення – тут і загострення почуттів, емоцій та сильних переживань. Це суміш етніки та джазової хореографії, де голоси предків і ритми сучасності зливаються в одну незбагненну мелодію вічності. Штрихи

африканських мотивів чергуються з властивими джазу хореографічними рухами, поворотами, прогинами, підбиттям ніг з просуванням у всіх напрямах, з крученням стегон, хаотичним викиданням в боки рук і ніг. Пристрасть і туга, страх і гнів, – усе це можна відобразити через емоційну пластику афро-джаз-танцю, ритми та гіпнотичний стукіт барабанів.

Отже, афро-джаз-танець – це сценічна форма сучасної хореографії, один із різновидів джаз-танцю, що поєднує класичні джазові елементи (повороти, прогини, нахили, стрибки і т. д.) та етнічну пластику африканського танцю, яка формувалася під впливом релігійних вірувань, фольклору й танцювальної культури країн Африки. Він вирізняється високою емоційністю й енергійністю виконання, характерним ритмічним малюнком, пов'язаним із ритмом ударних інструментів, складністю віртуозної техніки у своїх ритмічно-динамічних рухах, переміщеннях та використанні різних рівнів виконання (партерна, стрибкові частини) танцювальних па. Для хореографічної лексики афро-джаз-танцю характерне підкреслення й підсилення експресивної ритмічності й чуттєвості, своєрідна імітація танців аборигенів, стилізація африканської танцювальної культури.

Як сценічна форма сучасного хореографічного мистецтва афро-джаз-танець був представлений хореографічними колективами на Міжнародних конкурсах сучасного хореографічного мистецтва «Супер данс» («Super dens») (2010–2018 роках) [8; 10] в ЦТДЮГ (м. Львів). Співорганізатором конкурсу виступили кафедра режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. Також афро-джаз-танець представлений у телевізійному танцювальному шоу «Танцюють всі!». Наприклад танцювальна композицією з

четвертого сезону «Діти природи», хореографія Т. Денисової [9, с. 8]. Танцювальна композиція відзначалася характерною хореографічною лексикою, масовістю виконавців, емоційністю виконання, складним сценічним гримом і костюмом.

Список використаних джерел

1. Федорова Л. Африканский танец. Обычаи, ритуалы, традиции / Л. Федорова. – Москва : Наука, 1986. – 156 с.

2. Кулик С. Черный феникс : Африканские сафари : монография / С. Кулик. – Москва : Мысль, 1988. – 512 с.

3. Баглай В. Этническая хореография народов мира : учеб. пособ. / В. Баглай. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2007. – 405 с.

4. Шариков Д. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Історія та художня практика хореографічної культури : монографія / Д. Шариков. – Київ : КиМУ, 2013. – Ч. ІІ. – 204 с.

5. Страны и народы : науч-попул. георг.-этногр. изд. в 20-ти т. Западная и Центральная Африка / редкол. М. Горнунг, Г. Старушенко (отв. ред.) и др. – Москва : Мысль, 1979. – 301 с.

6. Колесниченко Ю. Инструменты хореографа. Терминология хореографии / Ю. Колесниченко. – Київ : Кафедра, 2012. – 660 с.

7. Юцевич Ю. Музика. Словник-довідник : довід. / Ю. Юцевич. – Тернопіль : Начальна книга – Богдан, 2003. – 352 с.

8. Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку : навч.-метод. посібник / упоряд. О. А. Плахотнюк. – Львів : СПОЛОМ, 2018. – Ч. ІІ. – 222 с.

9. Танцюють всі! : журнал / ЧАО «Международный медия центр – СТБ». – Київ, ноябрь 2011. – № 3.

10. Плахотнюк О. А. Джаз-танець як феномен художньої культури : дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – Теорія й історія культури / О. А. Плахотнюк – Львів, ЛНУ ім. Івана Франка, 2016. – 295 с.

* * *

* * *

Віддзеркалення сучасної танцювальної культури України через хореографічні конкурси *(О. Плахотнюк)*[5]

Конкурсний та фестивальний рух у хореографічному мистецтві вже на протязі останніх десятиріч здобув у світі нове розповсюдження і змістовне трактування. Колосальними поступами, ґрунтуючись на власному досвіді та можливостях, розвивається він у культурно мистецькому просторі України. Варто зауважити, що в Україні практика у проведені хореографічних фестивалів різного роду, поки що має більше граней, ніж саме хореографічних конкурсів. Причин цьому вбачається декілька ключових питань їх сприйняття, а саме: нерозуміння специфіки раціонального зерна конкурсної динаміки для розвитку танцювальної культури; складність підготовчо-організаційних моментів з діяльності з боку оргкомітетів, хореографів, танцівників, керівників колективів; складність формування і дотримання засад хореографічного конкурсу, особливо це помітно в середовищі аматорського танцювального руху.

До проблем розвитку хореографічного конкурсного та фестивального руху в Україні в своїх дослідженнях звертались цілий ряд дослідників розвитку хореографії. Серед них: О. Кузик піднімає питання організації дозвілля в навчальних установах позашкілля, шляхом залучення дітей та юнацтва до хореографічних колективів [1, с. 8–13]. Регіональні питання розвитку хореографічних

[5] За матеріалами публікацій: Плахотнюк О. Хореографічні конкурси – функціонування у віддзеркаленні сучасної танцювальної культури України / О. Плахотнюк // Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика : збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – Дрогобич – Кельце – Каунас – Алмата : Посвіт, 2017. – Вип. 2 – С. 122–128.

фестивалів та їх значення комунікації українського суспільства у своїх дослідженнях розкривають Р. Скляр [6, с. 67–71], О. Мойсюк [2, с. 131–137]. Т. Шіт піднімає важливість особистості в організації конкурсів бальної танцю, аналізуючи творчість львівського хореографа В. Рудчика [8, с. 57–62] та інші дослідники.

Вбачається за потрібне проаналізувати особливості хореографічного конкурсу через його репрезентативні системи; розглянути проблематику організації конкурсного та фестивального руху в Україні; висвітлення основник ключових дискусійних моментів розвитку конкурсного руху серед хореографічних колективів.

Зазначимо, що під хореографічним конкурсом розуміється (лат. concurs – зустріч, зібрання) змагання хореографічних колективів, хореографів, танцівників, артистів балету і т. д. за оголошеними правилами, визначеними перед початком проведення процедури оцінювання, що відповідно надає змогу відібрати найкращих із заявлених учасників за встановленими критеріями. Оцінювання проводить визначене експертне журі або судейська колегія, що здатні професійно та об’єктивно оцінити технічні та мистецькі характеристики конкурсантів відповідно до заявлених критеріїв. Дефініція переможців чиниться шляхом підсумовування оцінок, що були надані від кожного члена журі, та виявлення лідерів, що отримали найвищі оцінки [7, с. 147].

Доцільно звернути увагу на актуальне, важливе місце саме конкурсної системи для формування кращих зразків сучасної танцювальної культури України.

Можна виділити характерну лінію познак, що відрізняють діяльність конкурсів від інших презентаційних форм оцінювання у хореографії:

– присутність самого факту критеріїв конкурсного оцінювання мистецьких, технічних, індивідуальних та інших явищ і еталонів відповідно до чітких засад;

– вони об'єднують і синтезують у собі як традиційні форми презентації танцю, так і пропонують певні нові вимоги щодо представлення конкурсної програми. Відповідно це стає чудовим стимулом для творчого вирішення поставленої проблематики;

– конкурси, маючи чималий спектр подачі танцювального матеріалу, тут активно виражається міжнародна взаємодія та взаємовплив, що сприяють у загальних процесах глобалізації та комунікації створити оригінальне новітнє танцювальне явище;

– форма міжнародного конкурсу сучасного хореографічного мистецтва сприяє заснуванню та створенню нових виразних тенденцій розвитку танцювальної культури;

– конкурс стає стимулом для різного роду мистецьких інституцій, для більш удатного підтвердження нових танцювальних проектів, що не тільки представляють свої мистецькі проекти, але й аналізують їх недоліки, а також накреслюють подальший розвиток;

– конкурсний рух у танцювальній культурі стає загальною системою, створеною для підтримки хореографічного мистецтва та формування нових ціннісних критеріїв у його сфері виразно-образних засобів.

Це одне, досить делікатне питання, як до організаторів, так і до учасників: хореографічний конкурсно-фестивальний, ажіотаж (не тільки хореографічний в прозорому вигляді) – це відродження культури, формування нових тенденцій розвитку мистецтва, чи «легкі гроші»? Це дискусійне питання, тому зазначимо декілька тез для продовження майбутнього діалогу.

Усі погодяться з тим, що останніми роками в Україні –

справжній ажіотаж танцювальних проектів. Немовбито все пречудесно, людям – свято, танцівникам й хореографам є можливість представити свою творчість на сцені, зробити крок до слави, а українській культурі – розвиток і піднесення. На жаль, часто-густо аналізуючи діяльність цих проектів зринає відомий вислів: «хотіли якнайкраще, а вийшло – як завжди».

Усі вони подаються під різним «соусом» тут і дитячі конкурси, фестивалі, мистецькі проекти, культурні події явища тощо. За останні роки, чи не щомісяця у кожному місті а особливо в обласному центрі проводиться конкурси, фестивалі, та на жаль досить часто вони носять характер «фестивальчиків» різних напрямів і жанрів та культурно-мистецького ґатунку.

Не менш важливим є питання, хто і для чого проводить ці конкурси та фестивалі. Аналізуючи це запитання, можна вирізнити декілька магістральних груп, до яких можна віднести:

– культурно-мистецькі осередки;

– державні та комунальні центри, осередки позашкільної освіти;

– громадські організації;

– вищі навчальні заклади;

– різні об’єднання як державного, так і приватного сектора, що не пов’язані на пряму з хореографічним мистецтвом.

Грамотний хореограф-керівник колективу проаналізувавши любий інформаційний лист того чи іншого конкуру сам може зробити відповідні висновки. Відповідно до цього відразу стає зрозумілою та ціль, для якої все це робиться.

Ще одне досить важливе та актуальне питання яке вимальовується в межах дискусійного опрацювання даної проблематики. Дивує той факт, що в нас в Україні скоро не буде вже

фестивалів, що покликані сприяти збереженню фольклорного національного танцювального мистецтва. Причина вбачається в цьому одна – вони неприбуткові. Для прикладу у Львові, окрім Міжнародного фольклорного фестивалю «Етновир», що відбувається під егідою Міжнародної ради організацій фестивалів фольклору і традиційних мистецтв (CIOFF®) при ЮНЕСКО та Міжнародної організації народної творчості (IOV) [3], і ще декількох фестивалів, які організовує Національна спілка хореографів України, пригадати інші курси чи фестивалі які спрямовані на збереження та розвиток фольклорної танцювальної культури в Україні не можемо[4, с. 217–226].

Що тут дивуватись, якщо коли відомий той факт коли керівники народних ансамблів, шкіл народного танцю, які, на загальноприйняту думку як ніхто інший мають підтримувати український фольклорний танець, організовують фестивалі, де долучають до народного танцю сучасний, естрадний, спортивний, бальний танець. Не будемо в даному дослідженні піднімати ще одне дискусійне питання, що розуміється під поняттями «сучасний», «естрадний», «спортивний», «бальний» танець, тут проглядається не розуміння самої суті цих хореологічних категорій [5, с. 66–79]. Постає пряме питання, яка їх мета цих фестивалів? Це питання спірне і потребує окремого дослідження та аналізування цих фестивалів.

Наступні проблеми, що назріває з даного дослідження: чи варто контролювати організаторів даних конкурсів, фестивалів; які джерела фінансування потрібно залучати для їх проведення? Якщо будемо чекати, поки нам хтось щось дасть і допоможе, то нічого не отримаємо, ми загинемо як нація, як етнос. Танцювального ренесансу в Україні не відбудеться взагалі, тому що нація надто

неоднорідна й незґуртована у реаліях сьогодення. Державна політика щодо піднесенню танцювальної культури в України насправді розгортається непоспішливо. Хоча потрібно відзначити в останні роки постійно відбуваються реформаторські процеси на покращення даної ситуації. Та все ж шляхом заборон й обмежувань, насаджувань нового трактування мистецького, творчого сприйняття танцівниками своєї діяльності ні до чого хорошого не приведе. Історичний досвіт показує, що шлях дер актив й силового навіювання не призводить до позитивних результатів, а на швидше викликає зворотні наслідки.

Констатуємо, що всі ці низько сортні одноденні «фестивальчики», конкурси і без зовнішнього втручання приречені на провал у небуття. Жоден хореограф, танцівник, який поважає себе, свою творчість не братиме вдруге участь у таких низькокультурих заходах. В сьогоднішніх реаліях малого, а то й відсутності фінансування мистецьких проектів, треба самостійно вловлювати, на що переводять так звані благочинні внески за участь.

Отже, організація та проведення сьогодні хореографічних конкурсів є стимулюючим фактором як і для самих танцівників та ансамблів, так і для організаторів; надає невичерпні можливості для вдосконалення колективами свого мистецького рівня; сприяє у формуванні загальнокультурних цінностей; розвитку танцювальної культури України.

Список використаних джерел

1. Кузик О. Організація дозвілля в навчальних установах позашкілля, шляхом залучення дітей та юнацтва до аматорських колективів / О. Кузик // зб. матер. Міжнародної науково-практичної конференції та Всеукраїнського семінару з сучасної хореографії. 19–21 жовтня 2012 р. / Упор. О. Плахотнюк. – Львів : ЦТДЮГ, 2012. – С. 8–13.

2. Мойсюк О. Хореографічний фестивалі Чернігівщини як засіб комунікації українського суспільства / О. Мойсюк // зб. матер. І Міжнародної конференції, 19 травня 2016 р. – Київ : НАКККіМ, 2016. – С. 131–137.

3. Міжнародний фольклорний фестиваль «Етновир» [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://www.etnovyr.org.ua/ (дата доступу 04.062019 р.).

4. Плахотнюк О. А. Джаз-танець як феномен художньої культури : дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – Теорія й історія культури / Олександр Анатолійович Плахотнюк – Львів, ЛНУ ім. Івана Франка, 2016. – 295 с.

5. Плахотнюк О. Стилі та напрямки сучасного хореографічного мистецтва / О. Плахотнюк – Львів : ЦТДЮГ, 2009. – 80 с.

6. Скляр Р. Фестивальний рух та його значення у розвитку хореографічної культури Дніпропетровщини / Р. Скляр // зб. матер. ІІІ Всеукраїнської науково-творчої конференції, 19 травня 2015 р. – Київ : НАКККіМ, 2015. – С. 67–71.

7. Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку : навчально-методичний посібник / упор. О. Плахотнюк. – Львів : СПОЛОМ, 2016. – 240 с.

8. Шіт Т. Вікентій Матвійович Рудчик – легендарна постать у контексті розвитку бальної хореографії Галичини / Т. Шіт. // Вісник Львівського університет. Серія мистецтвознавство – 2014. – Випуск 14 – С. 57–62.

* * *

Патріотична направленість хореографічних номерів фестивалю «Сурми звитяги» *(О. Плахотнюк)*[6]

Проведення Всеукраїнського дитячо-юнацького фестивалю мистецтв «Сурми звитяги», що відбувається у Львові більше двадцяти років поспіль формулює важливість аналізу принципів, що закладенні у представлених хореографічних творах сучасного

[6] За матеріалами публікації: Плахотнюк О. Героїко-патріотична спрямованість сучасної хореографії в рамках фестивалю «Сурми Звитяги» / О. Плахотнюк // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : зб. наук. праць. – Київ : Міленіум, 2020. – № 1. – С. 99–104.

танцю. Відповідного висвітлення їх значення для формування українського танцювального мистецтва, утвердження української хореографії у світовій спільноті митців танцю. Виникла потреба звернути увагу хореографів-постановників на розширення можливостей інтеграції діяльності українських митців у висвітленні процесів становлення європейської інтеграції української держави та усвідомлення її ролі у світових культурно-мистецьких процесах.

Розширення уявлень про роль і діяльність хореографічного мистецтва у формування патріотичного виховання дітей та молоді, на прикладі подій, що розкривають героїчний шлях національно-визвольної боротьби українського народу від XIX–XXI століття відбувається шляхом окреслення основних факторів сучасного хореографічного мистецтва, що застосовуються у розкритті тематики героїко-патріотичного спрямування. Спонукання репрезентантів танцювальної культури України до популяризації своєї творчої діяльності в Україні та світі.

Вже двадцять років Всеукраїнський дитячо-юнацький фестиваль мистецтв «Сурми звитяги», що відбувається у Львові, популяризує серед дітей та юнацтва України та світу кращі зразки мистецьких творів патріотичного спрямування, що розкривають героїчний шлях національно-визвольної боротьби українського народу в XIX–XXI століттях. В програмах конкурсних виступів учасників фестивалю представлена пісенна та літературно-театральна спадщина козацтва, Січового стрілецтва, Української Галицької армії, Організації українських націоналістів, Української повстанської армії, а також сучасна українська молодіжна патріотична творчість, що виникла в новітній час історії України, у часі революції на Граніті, на Помаранчевому та Євромайданах та Революції Гідності в порі подій військової агресії на Донбасі та

анексії Криму. Вагоме місце в рамках фестивалю займає й хореографічне мистецтво, що виражально-зображальними засобами танцювальної культури досить сутужно висвітлити дані події. Тут виникають дуже яскраві зразки композиційно-постановочного втілення патріотичної теми, що потребують ще осмислення і дослідження митцями та науковцями.

Проблему розвитку хореографічного конкурсного та фестивального руху в Україні розкривали: О. Кузик піднімає питання організації дозвілля в навчальних установах позашкілля, шляхом залучення дітей та юнацтва до хореографічних колективів [1, с. 8–13]. У своїх ремарках виконавчий директор фестивалю «Сурми звитяги» З. Степанишин, звертає увагу на той факт, що історію України, завдяки таланту українців, можна вивчати через поетичне слово, пісню, танець, образотворче мистецтво [1]. Питання хореографічно-постановочної роботи висвітлені в дослідженнях О. Білаш, А. Рахвіашвілі, Л. Маркевич, Д. Шарикова [2; 3; 4] аналізують виразні засоби хореографічного мистецтва, прийоми створення танцю та засади розкриття ідеї хореографічного твору.

Однак прогалиною в дослідженнях є саме розкриття питання патріотичного виховання, створення мистецького твору в ідеї якого покладено героїчного та історичного питання українського народу, що втілене засобами сучасного хореографічного мистецтва і представлене на перегляд журі фестивалю.

Повстало питання розглянути мистецько-культурне значення проведення Всеукраїнського дитячо-юнацького фестивалю мистецтв «Сурми звитяги», що відбувається у Львові протягом двадцяти років поспіль. Формулювання цілей дослідження: проаналізувати ключові принципи, що закладенні у представлених хореографічних творах; висвітлення їх значення для формування українського

танцювального мистецтва, утвердження української хореографії у світовій спільноті митців танцю; звернути увагу хореографів-постановників на розширення можливостей інтеграції діяльності українських митців у висвітленні процесів становлення європейської інтеграції української держави та усвідомлення її ролі у світових культурно-мистецьких процесах.

З 1999 року Всеукраїнський дитячо-юнацький фестиваль мистецтв «Сурми звитяги» (Львів), що згодом здобув статус Міжнародного фестивалю, популяризує серед дітей та юнацтва України та світу кращі зразки мистецьких творів патріотичного спрямування, що розкривають героїчний шлях національно-визвольної боротьби українського народу в ХХ–ХХІ століттях. В програмах конкурсних виступів учасників фестивалю представлена пісенна та літературно-театральна спадщина Січового стрілецтва, Української Галицької армії, Організації українських націоналістів, Української повстанської армії, а також сучасна українська молодіжна патріотична творчість, що виникла в новітній час історії України, у часі революції на Граніті, на Помаранчевому майдані та Євромайдані та Революції Гідності, пори подій військової агресії на Донбасі та анексії Криму. Вагоме місце в рамках фестивалю займає й хореографічне мистецтво, безперечно що виражально-зображальними засобами танцювальної культури досить сутужно висвітлити дані події. Тут виникають дуже яскраві зразки композиційно-постановочного втілення патріотичної теми, що потребують ще осмислення і дослідження митцями та науковцями.

З розгляду хореографічних композицій, що були представленні на фестивалі «Сурми звитяги» минулих років, можна провести їх мистецьки аналіз у відповідності до основних завдань фестивалю, а саме:

- популяризувати в молодіжному середовищі інтерес до героїко-патріотичного танцю;
- сформувати громадську думку стосовно необхідності всебічного сприяння розвитку хореографічного мистецтва;
- виявити та відзначити талановитих дітей, кращі хореографічні колективи Львівської області та України;
- виявити кращі хореографічні постановки героїко-патріотичного спрямування, тощо [6, с. 1].

Це дозволяє сформувати і відповідно визначити основні вимоги до майбутніх танцювальних конкурсних робіт.

Керівники хореографічних колективів повинні вміти умовно розкласти танцювальну композицію на складові елементи – сутність якого полягає у тому, що твір, який створюється, подумки або практично ділиться на складові (ознаки, властивості, відношення), кожний з яких потім досліджується порізно як частина цілого. Тобто мистецький задум, музика, хореографічна лексика, втілений художній образ (костюм), розуміння надзавдання хореографічного твору [3, с. 14–17; 4, с. 59–60].

На конкурсний огляд представляються хореографічні композиції, що передають глибокий драматургічний сюжет, розкриття образу патріотичного спрямування, присвяченого історичним подіям визвольних змагань XIX–XX століття в України від козацької доби до подій сьогодення, засобами народної, бальної, сучасної хореографії, не рідко автори демонструють високий рівень творчого пошуку використовуючи синтез мистецтва і спорту, танцю і театру, новітніх відео-аудіо технологій і хореографії, перформенсних форм і пантоміми тощо.

Саме під надзавданням хореографічного твору розуміється не просто головна ідея мистецького твору, а і його емоціонально-

дійовому підтекст. Де джерелом високомистецького танцювального продукту є внутрішні переживання творця, життєвий досвід, освіченість, спостережливість, власний асоціативний ряд, вміння робити власні висновки, що сприятиме цілісності емоціонального дії хореографії від початку до завершення. Вдало розставлені акценти в творі стають ключем успіху хореографічної композиції у сприйнятті її журі та глядачем [4, с. 38–40].

Говорячи про сучасне хореографічне мистецтво потрібно пам'ятати про його синкретизм, що характеризується нерозривним становищем мистецтва коли музика, спів, поезія, живопис, танець не відділені один від одного. Саме в ньому органічно поєднуються елементи різних видів сучасного і класичного мистецтва [7, с. 99–100].

Відомий той факт, що сюжетом для хореографічного твору може стати певна подія чи система подій, обрядів, літературних або музичних творів українського патріотичного спрямування. Головним є можливість розкрити поставлені завдання сюжету, дійові суперечностей, чи їх характер за допомогою виражально-зображальних засобів сучасного хореографічного мистецтва [4, с. 27–28]. А ось вже у вмінні розкрити цей сюжет, його зміст та використати відповідну мистецьку форму власними прийомами тут й проявляється майстерність автора.

Зміст і форма сучасного хореографічного твору це певна філософська категорія. Зміст і форма – співвідносні поняття, одне без іншого існувати не може. Зміст повинен бути вкладений у форму, поза нею він не реалізується. Форма народжується тоді, коли вона служить представленням змісту. Зміст сучасній хореографії – це його внутрішня, духовна складова: тема, ідеї, система хореографічних образів, чуттєво-емоційна сфера. Про зміст

хореографічного твору можна дізнатися тільки через його форму (тобто сценічне вирішення) [7, с. 45–47].

Досить часто використання алегорії (натяку, підтексту) як засобу багатопланового художнього зображення, ґрунтується на втіленні реальних явищ, подій чи осіб під конкретними художніми образами з відповідними творчо-мистецькими асоціаціями, з характерними ознаками в яких закладено успішне вирішення танцювального твору.

Вибравши ідею та тему для танцю як основного задуму хореографічно-мистецького продукту, потрібно розуміти, що вони мають бути зрозумілими як для автора і танцівників, відповідно до їх вікової категорії так і до широкої аудиторії глядачів. Відомий той факт, що в танці виявляються громадська позиція митця й виконавців. Отже, від вибору ідеї та теми залежить основний зміст танцю.

Важливим є індивідуальність хореографічного колективу танцю як своєрідних особливостей і певних властивостей виконавців, що визначатимуть його неповторність, і відрізняють від інших. Індивідуальність у сучасному хореографічному мистецтві зумовлюється особливостями емоційності, психіко-фізичного розвитку виконавців, унікального хореографічного почерку, духовно-пратріотисної наповненості, що є сукупним результатом саморефлексії, здібностей, особистих якостей як хореографа-постановника, керівника колективу так і самих учасників-танцівників [10, с. 122–128].

Ваговитим є ансамблевість виконання танцю, що втілюється вмінням спів ставляти свої технічні можливості з можливостями інших учасників ансамблю, колективне досягнення гармонійного

виконання представленого журі хореографічного твору є запорукою високої оцінки даної роботи.

Сучасне хореографічне мистецтво умовно можна розділити на три основні напрямки, що можуть стати основою для танців:

- джазові танцювальні стилі;
- модернові течії у хореографічному мистецтві;
- вуличні напрямки танцю (англ. street dance) [10, с. 116–120].

Джаз-танец (джазовий танець) (англ. jazz dance) – термін, об'єднуючий танцювальні стилі, спільним для них є джазова музика, степ, африканські ритми. Джаз-танець – напрям у сучасній хореографії афро-американського походження. Характеризується такими ознаками: акцент на емоційному стані та індивідуальності виконавської майстерності людини, яка імпровізує на джазову, популярну чи іншу музику, на «свінгуванні та пульсації», повній розслабленості тулуба, позі «колапсу», значної рухливості корпуса, рук, обертових рухах тазостегнової частини тіла, багатосинкопованості в рухах [7, с. 72].

Художня особливість джаз-танцю, як і джаз музики – повнота вільності рухів усього тіла танцівника і окремих його частин як по горизонталі, так і по вертикалі сценічного простору. Джаз-танець – це в першу чергу втілення емоцій танцівника, це танець відчуття, а не форми або ідеї, як це відбувається в танці модерн [11, с. 206–207].

До джаз-танцю можна віднести теп-танец, кек-уок, чарльстон, буги-вуги, бжиттербаг, свінґ, бродвей шоу, фольк-джаз-танець тощо [11, с. 226–236].

Актуальним для втілення патріотичної тематика хореографічного твору є фольк-джаз-танець як форма сучасного джаз-танцю, що поєднує хореографію джаз-танцю з народним

(фольклорним) танцем. Відповідно він надає багато нових можливостей для балетмейстерів у використанні композиційних малюнків, побудов, переходів, танцювальних комбінацій, хореографічної лексики та манери й характеру народного танцю в поєднанні з основними принципами джаз-танцю (імпровізація, поліритмія, поліцентрія та ін.).

Модерн-танець є загальним для представників танцю модерн, незалежно від того, до якої течії він належить і в який період сформував свої естетичні засади. Основні його принципи: відмова від канонів, втілення нових тем та сюжетів оригінальними танцювально-пластичними засобами [5, с. 50].

Для модернових танцювальних композицій є характерним відмова від фронтальности, центричності композицій, спеціального костюма, гриму, музики, танцювальної техніки, тут сміливо використовуються поза-танцювальні рухи, прийомів хепенінгу, серійної музики, використання джазу, класичної та рок музики [5, с. 50].

Широко використовується для втілення основної спрямованості патріотичного фестивалю контемпорарі танець (англ. Contemporary Dance – сучасний танець), що сформувалися на основі американського і європейського танцю модерн та танцю постмодерн [5; 7; 11]. У цьому даному випадку танець розглядають як інструмент для розкриття можливостей виконавського апарату танцівника й демонстрації індивідуальної, авторської хореографічної лексики. Творчими прийомами у цьому виступають використання синтезу, актуалізація і розвиток різних технік й танцювальних стилів. Не варто забувати, що для контемпорарі танцю характерна дослідницька спрямованість, що зумовлена взаємодією танцю з

філософією руху й комплексом знань про можливості людського тіла та самої ідеї мистецького твору.

Не менше представлені на фестивалі хореографічні композиції вуличного танцю (англ. street dance), що на сьогоднішній день вже існує як самостійна сценічна форма побутового танцю, яка включає в себе танці різних стилів, напрямків які виникли і виконуються поза спеціалізованих танцювальних залів – на вулиці (диско, хіп-хоп, джаз-фанк, тектонік, брейк-денс тощо) [11, с. 226–236].

Для вуличних танців характерним є відсутність установлених прописаних правил, визначених рухів та їх поєднання в комбінаціях. На сьогоднішній день вуличні танці активно використовуються в сценічному мистецтві, що вже не рідко для цього вимагає спеціальної підготовки танцівника.

Можливість висвітлення подій, що відбувались в Україні кінця XX початку XXI століть, на вулиці українських міст, де епіцентром подій ставали саме міські централі вулиці та площі, формує відповідність точності відображення даних подій виражально-зображальними властивостями стріт-танцю у поєднанні молодіжною поп-культурою.

Сучасна хореографія і її сценічне вирішення як синкретичний вид мистецтва не можливе без втілення художнього образу за допомогою сценічного костюму. Костюм у хореографії є одним із найважливіших компонентів оформлення твору для сценічного показу. Саме сценічний костюм який відповідає вимогам як конкретного ідейно-образного змісту, так і специфіки сучасного хореографічного мистецтва. Не рідко використовується побутовий одяг танцівників (наприклад поєднання джинсів в вишиванок, при цьому всі вони різні). На нашу думку такий принцип є некоректним, адже сцена не сприймає неточностей, не доопрацювань сценічного

образу. Отже створення сучасного танцювального костюму вимагає володінням сценічного смакуі дотримання загального творчого задуму. Тому при підборі костюму потрібно бути уважним і орієнтуватися точності нюансів, відповідності основної ідеї і теми хореографічного твору, а не тенденцій швидкоплинності моди на побутовий одяг.

Головним є цілісність всіх компонентів сучасного хореографічного твору. Формальність і відсутність змістовності при зовнішніх ефектних засобах не дають мистецького наповнення сучасної хореографії.

Все вище висвітлене, на нашу думку, ще більше утверджує головну тезу, що митці в тому числі і хореографи, повинні сприяти формуванню української свідомості засобами сучасного мистецтва. Сміливо, нестандартно, обмірковано використовувати досягнення культурної спадщини людства експериментувати із виражальними засобами, створювати новий якісний мистецький продукт.

Отже, Всеукраїнський дитячо-юнацький фестиваль мистецтв «Сурми звитяги», є особливим мистецьким явищем сучасної культурно-мистецької історії України, що провадить серед дітей, юнацтва та молоді просвітницьку, виховну, національно-патріотичну діяльність на прикладі кращих зразків мистецьких робіт патріотичного спрямування, що показують героїчний шлях національно-визвольної боротьби українського народу XIX початку XXI століттях, становлення незалежності України. Головним досягненням освітленого фестивалю є вихід на міжнародне мистецьке середовище із залуженням творчих колективів та виконавців із-за кордону, що підтверджує головну ідея фестивалю у прагненні українського народу до самостійності та інтеграції в європейську світову спільноту на рівноправних умовах незалежної

держави. У конкурсних програмах учасників фестивалю виникають зразки композиційно-постановочного втілення хореографічної патріотичної теми, що потребують ще осмислення і дослідження митцями та науковцями.

Вже сьогодні можна констатувати той факт, що відображення не простої тематики і в водночас актуальної тематики героїко-патріотичного спрямування, засобами хореографічного мистецтва хореографами-постановниками, танцівниками використовуються новітні технології та форми сучасного танцю, а саме: джаз-танець у його новій і самобутній формі фольк-джаз-танець, що потужно розвивається в українській танцювальній культурі в останні роки. Модерн-танець та його постмодерні форми, більш за все контемпорапрі танець з неповторною властивістю відображати тонкі грані почуттів на перетині стилістики хореографічної лексики, філософських тенденцій, та світоглядно утворюючих поглядів творця і виконавця-танцівника. Назрілим є використання молодіжної танцювальної поп-культури у висвітленні історичних, патріотично-героїчних подій в України, а саме вуличного танцю. Який розвивається у танцювальних напрямках: диско, хіп-хоп, джаз-фанк, брейк-денс та ін. Факт використання молодіжних напрямків танцю, розкриває нові властивості сучасного хореографічного мистецтва у вихованні молоді та висвітленні складної тематики спрямованості фестивалю «Сурми звитяги». Вагомим доробком митців, що представили свої роботи на фестивалі є сміливі творчі експерименти синтезу мистецтв, спорту, аудіо-інсталяцій та перформативних форм.

Список використаних джерел

1. Кузик О. Організація дозвілля в навчальних установах позашкілля, шляхом залучення дітей та юнацтва до аматорських колективів / О. Кузик // зб. матер. Міжнародної наук.-практ. конф.

та Всеукраїнського семінару з сучасної хореографії. 19–21 жовтня 2012 р. – Львів : ЦТДЮГ, 2012. – С. 8–13.

2. Степанишин З. У Львові завершився фінальний Всеукраїнський тур фестивалю «Сурми звитяги» [Електронний ресурс] – Режим доступу : https://zik.ua/news/2018/11/06/u_lvovi_zavershyvsya_finalnyy_vseukrainskyy_tur_festyvalyu_surmy_zvytyagy_1442295 (дата доступу 03.03.2019 р.)

3. Маркевич Л. Мистецтво балетмейстера / Л. Маркевич. – Рівне : О. Зень, 2019. – 164 с.

4. Рахвіашвілі А., Мистецтво балетмейстера / А. Рахвіашвілі, О. Білаш. – Київ : КНУКіМ, 2017. – 152 с.

5. Шариков Д. «Contemporary dance» у балетмейстерському мистецтві / Д. Шириков. – Київ : КиМУ, 2010. – 173 с.

6. Положення про Всеукраїнський дитячо-юнацький фестиваль мистецтв «Сурми звитяги». – Львів : б.в., 2018. – 8 с.

7. Шариков Д. Класифікація сучасної хореографії / Д. Шариков. – Київ : Видавець Карпенко В. М., 2008. – 168 с.

8. Сурми звитяги [Електронний ресурс] – Режим доступу :: http://surmy-zvytyahy.in.ua (дата доступу 03.03.2019 р.)

9. Відлуння «Сурми звитяги» [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://ukrnationalism.com/news/culture/3515-vidlunaly-surmy-zvytiahy-2018.html

10. Плахотнюк О. Хореографічні конкурси – функціонування у віддзеркаленні сучасної танцювальної культури України / О. Плахотнюк // Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика : науковий журнал. – Дрогобич-Кельце-Каунас-Алмата : Посвіт, 2017. – Вип. 2. – С. 122–128.

11. Розвиток художньо-естетичного світогляду майбутніх учителів хореографії та основі інтегративного підходу : колективна монографія. за заг. ред. О. Мартиненко. – Бердянськ : Видавець Ткачук О. В., 2016. – 256 с.

* * *

Розділ 4.
ПОСТАТЬ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Дві постаті однієї родини представники модерн танцю Галичини XX століття *(О. Плахотнюк)*[7]

Витоки сучасного хореографічного мистецтва (ритмопластика, експресивний, вільний, модерновий, джаз, студії ритмічного танцю) в Україні значною мірою пов'язаний з творчістю митців Галичини, що перебувала під упорядкуванням Австро-Угорщини (1867–1918) і Польщі (1918–1940). Процеси розросту сучасної хореографічної культури в Галичині початку XX століття був значно зумовлений впливами творчими досягненнями представниками європейського модернізму.

Сміливо можна назвати представників українського модерного танцю, творчість який на даний час не достатньо досліджена. Серед них О. Щурат, О. Ґердан-Заклинська, Г. Голубовська-Балтарович, Д. Кравців-Ємець, Д. Нижанківська-Снігурович, О. Федак-Дрогомирецька, І. Голубовська-Гогулівська, О. Суховерська та ін. [14; 15].

Визначальним і характерним саме для Галичини у їх творчо-виконавському стилі перерахованих митців повстають новітні інтерпретації ідей провідних зарубіжних митців через призму української танцювальної й музичної культури.

[7] За матеріалами публікації: Плахотнюк О. Василина Степанівна Щурат-Глуха (схиігуменія Вероніка) – забута постать львівської сцени / О. Плахотнюк // Вісник Львівського університету : зб. наук. праць; – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2016. – С. 255–261. – (Серія мистецтвознавство; вип. № 17).

Творчість митців галицького модернового танцю презентувалась на різноманітних показових виступах, хореографічних та пластичних імпрезах, вечорах танцю, музики і співу, дитячих хореографічних програм. Характерною особливістю є той факт, що всі ці імпрези мали велику популярність серед мешканців Львова і його гостей. Як правило їх твори втілювались в через малі танцювальні форми, що зумовлено у більшості своїй камерним виконанням.

Хореографічні твори створені митцями Галичини відзначались широким спектром представлених течій модерн-танцю, що включав ритмопластику, експресіоністичний, вільний і виразовий танець, класичний балет, різнорідні стилізації, особливу увагу було приділено фольклорному танцю та стилізації українського народного танцю. Цей факт яскраво проявиться вже в перші роки незалежності України, що стало підґрунтям формування таких нових напрямків сучасного танцю як фольк-джаз-танцю та фольк-модерн-танцю, що притаманно у більшій мірі для розвитку та становленню сучасного хореографічного мистецтва України кінця XX початку XXI століття.

Популярність модерних хореографічних студій у Галичині зумовлена організацію досить таки вагомої танцювальної освітив кінці XIX на початку XX століття на Галичині. Значну роль в оволодінні основами техніки та стилістики модерн-танцю відіграли створені спеціальні курси при середніх та вищих музичних і драматичних навчальних закладах, а також короткотривалі курси, організовані українськими, айстро-угорськими та польськими культурно-освітніми товариствами та спеціалізованими приватними школами.

Дане дослідження зосереджено представницям однієї родини двох поколінь Олександрі та Василині Щурат, про інші постаті можна ознайомитись в працях М. Пастернакова «Українська жінка в хореографії» (1363) [14], Р. Яціва «Оленка Гердан-Заклинська. Життя і творчість: біографічний нарис» (2013) [15].

Олександра Володимирівна Щурат дівоче прізвище Гургула, звідси у плутанина в наукових працях різних авторів, що виникає в деяких дослідженнях. Іноді в деяких працях її прізвище згадується на старопольський манер, а саме дівоче і нове, що отримане після заміжжя Ґурґула-Щуратова.

О. Щурат навчалась в класі гри на фортепіано в консерваторії польського музичного товариства у Львові в класі викладачів з фортепіано О. Оттазової, сольфеджіо С. Свйонтковської, музичні форми й аналіз викладав Й. Коффлер, хоровий спів А. Солтис. Консерваторію вона закінчила у 1934 році.

Фото 1. О. Щурат (О. Ґурґула-Щуратова) (1934 р.), автор фото Степан Щурат (фото з приватної колекції родини Щурат)

Окрім музики й пісні професійно займалась хореографією. Вивчала її у Львові в 30-х роках ХХ століття на курсах ритміки в учениці Ж. Далькроза С. Свйонтковської, та трьохрічній школі

«Художнього танцю» у Львові, що вела учениця М. Вігман З. Чичевська. Вже 1940 році проходить хореографічні семінари у Львівському обласному домі народної творчості. Працювала викладачем хореографії студії драматичного театру ім. Горького з 1945–1948 роки, в цей же час і обіймала посаду балетмейстера цього театру. На жаль, в радянський період змушена була піти з театру. Працювала в різний час музичним вихователем в дитячих садках, викладачем ритміки у Львівському педагогічному училищі № 1 на дошкільному відділі (сьогодні це педагогічний коледж Львівського національного університет імені Івана Франка). Олександра Володимирівна є автором цілого комплексу музично-рухових ігор, сценаріїв та танцювальних композицій для дітей дошкільного віку, вагомий доробок наукових розвідок в системі музично-хореографічного виховання дітей та молоді. Окрім того вона володіла ще й великим літературним талантом, видала збірки прози та оповідань. В радянський період часу ця постать майже не згадується в історії хореографічного мистецтва.

Вивчення творчого і життєвого шляху цієї майстрині модерн-танцю Галичини початку XX століття це потребує опрацювання на основі досліджень сімейного архіву родини Щурат. За заповітом Олександри все майно родини передано Успенському Уневському монастирю студійського уставу. До сих пір в квартирі Щуратів у Львові збережена атмосфера родинного житла, велика бібліотека львівських вчених, перекладачів, публіцистів, яка містить унікальні видання, збереглось і все облаштування кімнат, колекція картин, старовинних меблів, а також великий сімейний архів документів, рукописів, фотографій.

Своє захоплення танцем вона передала своїй донці Василині Степанівні Щурат-Глухих, що була артисткою балету Львівського

театру опери та балету, помічником режисера драматичного театру імені Марії Заньковецької, громадською діячкою, літератором поетесою, науковецем, викладачем катехізису, а згодом обрала шлях монахині, настоятельки монастиря.

Народилась Василина 12 квітня 1949 році в м. Львові у відомій та шанованій українській династії. Як вже відомо її мати: Олександра Володимирівна Щурат (дівоче прізвище Гургула) (1909–1996). Батько: Степан-Ігор Васильович Щурат (1909–1990).

Василина є нащадком двох відомих родів Галичини. ЇЇ дідусь по матері Володимир Гургула був греко-католицьким протоієреєм, співробітником (так тоді на Галичині називалася посада клірикального священика) Свято-Успенської церкви (вона відома як Успенська Руська церква у Львові), однієї з найдавніших православних церков міста.

Саме він провів в останню путь українського славетного поета Івана Франка. Отець Володимир приїхав до тяжко хворого Франка який за думкою радянських ідеологів все життя сповідував себе атеїстом та мав з ним бесіду. Зустріч мала продовжитись наступного дня бо священик збирався прийняти офіційну сповідь у поета та вночі Франко помер. Отець Володимир був дуже принциповим у всьому, що стосувалося віри і канонів Церкви, але не позбавив благодаті нерозкаяного Франка і відспівав його. Лише Господь знає, якою була остання розмова Івана Франка та отця Володимира, та очевидно, о. Володимир у цій бесіді відчув ознаки розкаяння поета. Через рік о. Володимир помер, залишивши матушку (бабцю Василини) з 6-ма доньками. Молодшій було 8 років, це була мати Василини [1].

Другий дід – по батькові – був людиною ще більш відомою. Василь Григорович Щурат (1871–1948). Академік АН України,

науковець – філолог, літературознавець, фольклорист, перекладач (його переклад «Слова о полку Ігоревім» на українську мову – у 1907 року – вважався найкращим до появи перекладу М. Рильського), поет, один із засновників Львівського тайного українського університету 1921–1934 рока, перший його ректор, організатор філій «Просвіти», Українського інституту для дівчат, згодом у радянський час директор Львівської бібліотеки АН УРСР, дійсний член Наукового Товариства ім. Шевченка (НТШ). Досліджував Почаївський «Богогласник» (1790 року), який належить до найвпливовіших пам'яток давньоруського письменства XVIII століття який цікавий тим, що багато поміщених у ньому співів стали народними, виконувались не лишень під час церковних святкувань: Різдва, Великодня, але й увійшли до репертуару лірників, а також співалися у церквах заповнюючи паузи у богослужіннях. На його честь і названа онуку Василиною, сьогодні його ім'ям названі вулиці Львова та інших міст України.

Батько Василини Степан-Ігор Васильович Щурат – теж присвятив життя літературознавчій роботі, досліджував творчість Івана Франка кандидатську і докторську роботи присвятив вивченню саме його творчості, займався перекладами, серед яких твори В. Маяковського, забороненого тоді у СРСР твори С. Єсеніна. Видавав два часописи – «Наша батьківщина» та «Світло і тінь» (захоплювався фотографією). Наражаючи себе на смерть, під час німецької окупації Львова переховував євреїв. Зазнав політичного тиску в радянські часи. В різні періоду часу працював у Львівському відділенні інституту літератури та Львівському університеті [2, с. 702].

Шкільну освіту Василина здобула у середній трудовій політехнічній школі № 4 м. Львова з поглибленим вивченням

англійської мови у 1955–1964 роках. Її дитяча мрія танцювати здійснюється і в 1966–1968 роках вона навчається у Львівській хореографічній дитячій неповній середній школі по вул. Дорошенка.

Фото 2. Василиниа Щурат, автор фото Степан Щурат (фото з приватної колекції родини Щурат)

Ця школа була заснована у Львові у 1957 року, фундаментом для створення цієї школи стала балетна студія при оперному театрі, яку очолював Олександр Павлович Ярославцев. На той час існувала школа з чотирирічною формою навчання це була перша і єдина державна хореографічна школа на всій Західній Україні. Директором цієї школи в той час була Галина Калінікіївна Абакунчик [3, с. 2].

По закінченні восьмого класу Василина вступає на навчання у Львівський культосвітній технікум напрям клубна справа, спеціальність хореографія. Навчалась там з 1964 року по 1967 рік. На той час в училищі працювали викладачі хореографічних дисциплін Романа Василівна Абакунчик, Галина Калениківна Абакунчик, Михайло Самойлович Заславський, Вікентій Матвійович Рудчик,

розпочинали свою викладацьку діяльність Олег Семенович Голдрич та Єдуард Йосипович Бутинець [4, с. 117–121], клас класичного танцю в молодої танцівниці вела Ніна Тимофіївна Балухіна, саме вона розвинула в молодій Василині бажання стати професійною танцівницею.

Роки навчання в училищі це шлях творчого зростання і розкриття мистецьких здібностей, що потім проявляться в театральній діяльності. Диплом отримала з відзнакою. Саме навчання на спеціальності хореографії надихнуло на та непереможне бажання працювати в театрі.

Отримала вищу освіту. У 1967 році вступила у Львівський державний університет імені Івана Франка історичний факультет на спеціальність історика. Потім коли вже працювала в театрі ім. Марії Заньковецької адміністрація театру рекомендувала Василину до вступу в Київський інститут театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого. Та з різних причин не судилось. (Дана інформація не підтверджена документально. *прим. О.П.*).

З 16 листопада 1967 року розпочинає працювати артисткою балету у Львівському театрі опери і балету імені Івана Франка спочатку на пів ставки, а з січня 1970 року по травень 1978 року працює в театрі на основному місці роботи. Як артистка балету працювала у складі кордебалету (на той час трупа налічувала більше сотні артистів балету) та виконавицею других ролей. Виконувала ролі: Принцеси-матері балет «Лебедине озеро» [5, с. 11], Феї драже балеті «Лускунчик» муз. П. Чайковського, Курочки у балеті для дітей «Лікар Ай-Болит» муз. І. Мороза [6]. Можливо й фізичні данні в неї були не ідеальна як для солістки балету, та все ж вона відзначалась чудовою музикальністю, ідеальною хореографічною пам’яттю, та неймовірним бажанням танцювати на сцені, постійно

працювала над собою, не зупинялась при невдачах. Мала широке коло спілкування поміж колег артистів не тільки оперного театру, а й інших театрів та мистецького середовища України. Звільняється з театру за власним бажанням.

По завершенню кар'єри танцівниці з березня 1979 році переходить працювати у Львівський театр ім. М. Заньковецької. Вже тут у театрі починає виконувала обов'язки помічника режисера

Вивчає зовсім іншу специфіку роботи на відміну від артистки балету. Тепер в обов'язки Василини Степанівни входило розроблення графіка роботи з випуску окремих вистав, визначення термінів проведення репетицій, відповідальність виготовлення предметів сценічного оформлення і декорацій, запису чи розучування музичного (шумового) супроводу і представлення їх на розгляд безпосередньому керівникові. Проведення репетиції з артистами у постановці нових та капітально-поновлених вистав, вводити артистів у вистави поточного репертуару. Співпрацює з режисерами у доборі літературного та музичного матеріалів, виконує чергування в день показу вистави, а також іншу часом чорнову і невдячну роботу.

У творчому доробку Василини Щурат співпраця з режисерами над такими виставами як «Пригоди бравого вояки Швейка» Я. Гашек, реж. Ю. Эвременко (1983) [7, с. 156], «Дикий ангел», реж. О. Ріпко [8, с. 14], «Так переможимо» М. Шатрова, реж. Б. Козак (1987) [7, с. 156], «Отелло» В. Шекспіра, реж. А. Бабенко (1985) [7, с. 156; 9, с. 11] та інші.

З першим її чоловіком, Пасенюком Василем Васильовичем особисте життя не склалось, вони розлучились 1973 року (дата одруження не відома *прим. О.П.*).

А ось коханням всього її життя стає артист театру ім. Марії Заньковецької Володимир Йосипович Глухий (1938–1988) народився він в м. Добромиль, Старосамбірського р-ну, Львівської обл. Познайомилась з ним вона ще в роки своєї кар'єри артистки балету і була разом з ним аж до його смерті.

Володимир закінчив філологічний факультету Львівського університету (1960), акторську освіту здобув у студії при Львівському українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької (1961) клас викладача Богдана Тягно. Акторська доля непроста. Зіграно більше сотні вистав в деяких виставах по дві – три ролі в різний час. Заслуженого артиста УРСР присвоєно в 1978 році [10], хоча Володимир був і безпартійним, а в радянський час це було вагомою причиною у відмові присвоєння звання. Історія про це безмежне кохання може слугувати не одному літературному твору. Доля так склалась, що дітей в них не було.

Радянська влада дуже «опікувалась» представниками відомих українських родин. Однією з форм такої опіки було залучення до активної супільно-громадської роботи, тобто потрібно було постійно тримати в полі зору. Яскравим прикладом такого «опікунства» є життя Василини Щурат-Глухої, як і всієї її родини. Тут як за звичай ставали в нагоді різні політична або умовно суспільні радянські товариства: членство в комсомолі і профспілковій організаціях, інакше, а ні освіти, а ні кар'єрного зросту в радянському суспільстві не можливо було отримати. В доповнення членство в спілці театральних діячів України, всесоюзному товаристві «Знання», українському товаристві пам'ятників історії та культури, учасницею творчої лабораторії «Діалог» та інша громадських організаціях дійствах і залучення до суспільних заходів. Захоплювалась Василина

й водінням машини, любила домашніх тварин. Та після смерті чоловіка й матері світське життя втрачає сенс.

З розвалом радянського суспільства в 90-х роках ХХ століття виходить з підпілля Греко-католицька церква України, що для більшості українців Західної України стає тим довгоочікуваним знаком свободи. Родинним сповідником Василини і її матері Олександри стає ієромонах-студит Севастіян (Дмитрух). Василина Степанівна у 1991 року проходить курс вивчення Катехізації при першій діючій у Львові Українській Греко-католицькій церкві, що на той час знаходилась в Шевченківському гаю. Згодом розпочинає працювати в недільній церковній школі, викладає курс катехізації для дітей.

Згодом (після смерті чоловіка) Василина повністю сторониться мирського світського життя та приймає постриг черниці Студитського Уставу (1992), стає монахинею монастиря Святої Покрови, що розміщується в приміщенні колишнього монастиря бенедиктином (пл. Вічева, м. Львів).

Проходить певний проміжок часу, і за збігом безіменних обставин, відповіді на ці запити вже важко знайти, а можливо й не треба шукати. Василина перейшла під опіку православного монастиря. Свого часу о. Севастіан поділився на відкритті виставки присвяченій родині Щурат у Львові «Ви знаєте, багато було пересудів, коли вона Василина, будучи Студиткою, перейшла в православний монастир, але я її не засуджую. Я радий, що балерина з театру, з середовища, де було розбещення, алкоголь, цигарки, все-таки прийшла до Бога. Прийшла і залишилася дуже близько» [11].

В новому монастирі Василина приймає нове ім’я на честь святої великомучениці Варвари. Вона стає ігуменією Варварою, настоятелькою Свято-Преображенського жіночого монастиря. Саме

цей Львівський Свято-Преображенський жіночий монастир було відкрито в квітні 2003 році. Монастир розміщувався протягом півтора року в селі Сопошин біля м. Жовкви Львівської області. А вже восени 2006 року монастир переїжджає у Львів і розміщується у квартирі по вул. Дорошa, 6/1. Тут у квартирі на першому поверсі обладнали домову церкву, келії на сім насельниць і трапезну-кухню. Настоятелькою Свято-Преображенського жіночого монастир в м. Львові в період від дня заснування 2003 року до 2014 року і була ігуменя Варвара.

Глибока віра в Бога спонукає прийняти смиренну обітницю великої схими. У православних ченців це правила чернечої поведінки. Постриг у схиму тривалий і поділяється на дві частини: оголошення і власне постриження. До першої частини входять: перше напучення, складання обітниць, напучення по обітницях, молитва й наречення новим ім'ям. У другій частині здійснюють саме постриження й одягання у схиму. 21 грудня 2014 року єпископ Львівський і Галицький Філарет звершив постриг у ігумені Варвари (Василини Щурат-Глухої) у велику схиму з новим ім'ям на честь святої праведної Вероніки. 28 грудня, вранці цього ж року схиігуменія Вероніка помирає [14].

За заповітом схиігуменії Вероніки її тіло поховали у Свято-Пантелеймонівському жіночому монастирі (Феофанії) міста Києва.

За заповітом матері Василини п. Олександри Василівни Щурат все майно родини Щурат передано Успенському Уневському монастирю студійського уставу. До сьогоднішнього дня в квартирі Щурата у Львові збережена атмосфера родинного житла, велика бібліотека львівських вчених, перекладачів, публіцистів, яка містить унікальні видання збережена, шанується і все облаштування кімнат, колекція картин, старовинних меблів, а також великий сімейний

архів документів, рукописів, фотографій. На основі вивчення цього архіву і опрацьований даний матеріал.

Для нащадків Василина Щурат-Глуха залишила декілька науково-мистецьких праць, а саме: упорядкувала спогади, рецензії, листи свого чоловіка-актора і видала книгу «Володимир Глухий: недограна роль» (1993) [10], де вміщено розповіді самого актора, його спогади про свою долю, життєпис сильної особистості тут тісно переплітається з колізіями часу. Дана книга містить спогади актора і режисера театру ім. М. Заньковецької Федіра Стигуна, письменника Дмитра Герасимчука, Олександри Щутат, Василини Щутар інших діячів культури та мистецтва які особисто знали Володимира, та власні роздуми Глухохо про долю. В пам'ять про свого діда написала статтю «Василь Щурат і "Просвіта"» (2010) [15]. Тут вона описує біографічний шлях та особистість доктор філософії В. Щурата упродовж всього життя, який приділяв значну увагу культурно-освітній праці серед народу. Його активна життєва позиція висвітлена на прикладі діяльності в товаристві «Просвіта», яке удостоїло науковця звання Почесного члена товариства «Просвіта».

Список використаних джерел

1. Землі Галицької стиглий колос. Газета «Колокол» № 15, 2 лютий 2015 р. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.hram-feodosy.kiev.ua/colocol/152/768
2. Encyclopedia. Львівський національний університет імені Івана Франка : в 2 т. Т.ІІ : Л-Я. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – 764 с.
3. Юність Балету. Мистецько-інформаційний вісник. – Львів: № 1, листопад-грудень, 2016. – 12 с.
4. Голдрич О. Муза мого життя. Автобіографічний нарис / упоряд. О. Кузик // О. Голдрич – Львів : Сполом, 2008. – 280 с.
5. Театральний Львів / Українське театральне товариство. Львівська філія / № 3–4 (901–902) 1969 рік. – Львів : Друкарня газетного видавництва ОК КП України 1969. – 31 с.

6. Паламарчук О. Музичні вистави Львівських театрів (1779–2001) / О. Паламарчук. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2007. – 448 с.

7. Кулик О. Львівський театр імені М. К. Заньковецької / О. Кулик. – Київ : Мистецтво, 1989. – 166 с.

8. Театральний Львів / Українське театральне товариство. / № 1 січень 1985. – Львів : 1985. – 30 с

9. Театральний Львів / Спілка театральних діячів України. / № 4 (1054) 1988 рік. – Львів : Львівський виробничий комбінат СТДУ 1988. – 26 с.

10. Володимир Глухий: недограна роль. Спогади. Рецензії. Листи / упоряд. В. Щурат-Глуха. – Львів : Край, 1993 – 120 с.

11. Полищук Н. «Щураты. Львовська семья» – выставка изчезнувшего рода. Украина сектантская [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://ukrsekta.info/clauses/2718-schuraty-lvovskaya-semya-vystavka-ischeznuvshego-roda.html.

12. Українська православна церква Львівська єпархія [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://upc.lviv.ua/.

13. Щурат-Глуха В. Василь Щурат і «Просвіта» Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Вип. 19: «Просвіта» – оберіг незалежності та соборності України / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. – Львів, 2010. – С. 427–426.

14. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. – Вінніпег, Едмонтон: Накладом Союзу України Канади з фундації ім. Наталії Кобринської, 1963. – 216 с.

15. Яців Р. Оленка Гердан-Заклинська. Життя і творчість : біографічний нарис / Роман Яців – Львів : Інститут народознавства НАН України ; Львівська національна академія мистецтв, 2013. – 60 с.

* * *

Бутинець Едуард Йосипович один із фундаторів хореографічної педагогіки Галичини *(О. Плахотнюк)*[8]

[8] За матеріалами публікації: Плахотнюк О. Сторінки творчої біографії Едуарда Бутинця / О. Плахотнюк // Танцювальні студії : наук. зб. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2018. – Вип. 2. – С. 27–35

Вивчення і опрацювання родинного архіву Бутинців та автора, спеціалізованих видань, наукових напрацювань митця надає можливість висвітлити біографічні відомості про діяльність провідного митця хореографічного мистецтва та одного з фундаторів хореографічної педагогіки Едуарда Бутинця середини XX – початку XXI століття. Діяльність одного з представників освітянської школи хореографів Львівщини поряд з плеядою педагогів таких як: Олег Голдрич (український танець), Вікентій Рудчик (бальний танець), Володимир Вичекжанін (класичний танець), Василина Щурат (модерн-танець) та інші представники Галичини. Дослідження повинно стати поштовхом для подальшого наукового осмислення спадщини провідного педагога, хореографа, митця України.

Зміст даного дослідження вбачається в тому, що вперше систематизовано творчий шлях заслуженого діяча естрадного мистецтва України, доцента кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка Едуарда Йосиповича Бутинця. Провідного діяча української, а саме львівської школи танцю, фахівця з сценічного-театрального мистецтва, народно-сценічного та українського танцю, історійко-побутового, бального танцю, композиції та постановки танцю, педагога, що виховав цілу плеяду діячів хореографічного мистецтва України.

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

На жаль, вже не поодинокі випадки, коли молоді науковці не звертають будь-якої уваги на вітчизняних діячів хореографії, і при цьому намагаються у глибинному та псевдонауковому аналізі вивчати лише зарубіжних представників хореографії, не рідко лишень на основі публікацій інших авторів, без можливості наукового дослідження оригіналів документів у архівах, театрах, відвідування мистецьких середовищах тої чи іншої країні з якою пов'язана діяльність даного митця. При цьому не помічають чималу верству провідних митців рідного краю, нерідко більш значущих в контексті становлення хореографічного мистецтва України.

Про постать педагога Бутинця Едуарда Йосиповича, сміливо можна сказати, що він належить до тисячі індивідуальностей українського хореографічного мистецтва, і яких ми, їхні сучасники, не маємо права забути. Провідний діяч львівської школи українського танцю, фахівець з сценічного-театрального мистецтва, історійко-побутового танцю, сучасного бального танцю, композиції та постановки танцю, ще потребує вивчення і осмислення науковцями його творчо-мистецької та педагогічної спадщини. Так, попри факт важливості вивчення діяльності персоналій в контексті національних культурних процесів в Україні, дослідження напрацювань Е. Й. Бутинця лишень на початкових етапах.

Реляцію про діяльність педагога й митця Е. Й. Бутинця можна знайти тільки фрагментарно у довідникових виданнях Львівського національного університету імені Івана Франка («Інформаційне-довідкове видання "Факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка (2004–2014 рр.)"» (2014), з автобіографічного нарису О. Голдрича «Муза мого життя» (2008), на сторінках ювілейного видання 50-літтю від дня заснування народного ансамблю пісні і танцю «Черемош»

Львівського національного університету імені Івана Франка «Черемошу грають хвилі» (2013), та на офіційних Інтернет сторінках навчальних закладів, танцювальних колективів, творчих спілок, де згадуються роботи педагога-постановника, або де здійснював балетмейстерсько-репетиторську діяльність чи з якими він співпрацював.

Педагог-хореограф Бутинець Едуард Йосипович (1937–2016) – народився 22 лютого у м. Грозному, Чечено-Інгушської Автономної Республіки. Виховувався в інтелігентній родині, мати викладач, батько інженер. Коли у 1947 році батьків переводять на роботу у Львів, мама розпочинає працює викладачем російської мови та літератури у Львівському державному університеті імені Івана Франка, а батько викладачем у Львівському політехнічному інституті.

У повоєнному Львові життя на той час не просте, та все ж воно повільно поступово відроджує мирне існування, починають діяти мистецькі осередки, студії, відкриваються відомчі або професійні Будинки культури. Вже від 1946 році в колишньому Національному казино відкриваєтеся Дім культури працівників науки та мистецтва, який у 1948 році перейменовується на Будинок вчених [1]. Відразу там починає діяти дитячий хореографічний колектив під керівництвом соліста балету Львівської опери О. П. Ярославцева. Самі в ній восьми річний Едуард починає вивчати класичний танець та паралельно займається й музикою.

Фото 3. Едуарт Бутинець артист львівської філармонії (фото з приватної колекції родини Бутинець)

По закінченню львівської загально освітньої школи № 15 (1954), Едуард розпочинає трудову діяльність (1955) розпочинаючи її з простого робітника. На перших роках довелось освоїти різні професії починаючи від різноробочого, слюсаря, столяра, електромонтера, завідувача складом, та все ж прагнення танцювати взяло верх.

Здобутий високий професійний рівень танцівника ще в дитячих та юнацьких роках, дозволив йому відразу опановувати кар'єру артиста балету, ще не маючи та той час фахової освіти. Спочатку як сумісник, а з 1959 року повноправний артист балету Львівської обласної філармонії, паралельно пробує свої сили артистом балетної трупи Львівського театру опери і балету ім. Івана Франка, а згодом стає артистом балету військового ансамблю пісні і танцю Прикарпатського військового округу (ПрикВО). І лише з відкриттям у Львові фахового навчального закладу здобуває диплом хореографа.

У липні 1960 року у Львівському технікумі культурно-освітньої роботи вперше в Україні, серед навчальних закладів такого профілю, оголосили набір до відділення хореографії, на той час в Україні лише у Київському хореографічному училищі було навчання за спеціальністю артист балету [5, с. 43, 45]. Викладачами в культосвітньому технікумі на початку працювали репетитори та артисти Львівської опери. Наприклад, класичний танець тут викладали в різні час випускники Ваганівської школи, а саме: педагог оперного театру Костянтин Арсентійович Федоров, фахівець з «великої букви», сторогий, вимогливий, коли він залишив роботу в технікуми то студенти набрались хоробрості ходити в управління культури з клопотанням, про його повернення до роботи, та марно; солістка балету Ніна Тимофіївна Балухіна, яка дуже вподобала педагогічну роботу і виховала чудову плеяду фахівців танцю [5, с. 55]. Дещо інша ситуація була з викладанням народного танцю. Не відразу вдалось підібрати фахівців відповідного рівня, знавців народної та української хореографії та ще й з педагогічними навиками. І тільки на другому році, з приходом соліста балету Львівської опери Романа Васильовича Євстав'єва, теж випускника Ленінградського хореографічного училища імені А. Я. Ваганової, процес викладання народного танцю налагодився. Згодом композицію та постановку танцю і народний танець викладають тут головний балетмейстер оперного театру Михайло Самойлович Заславський, педагог-балетмейстер Галина Калениківна Абакунчик, другий балетмейстер театру Анатолій Федорович Шекера, репетитор театру Анатолій Григорович Бондарев – це вже когорта випускників інституту театрального мистецтва (ГИТИС) [5, с. 66]. Педагогічний колектив, що випустив перші курси для хореографів у Львові був сформований з представників кращих хореографічних шкіл того

часу. Такий підбір викладачів-практиків надав можливість залучення студентів до роботи над виставами у оперному театрі, що позитивно вплинуло на їх сценічну практику. Саме ці постаті виховали провідних львівських педагогів танцю Олега Голдрича, та Едуарда Бутинця, що увібрали в себе педагогічні традиції вище згаданої Ваганівської школи класичного танцю, а також провідного інституту театрального мистецтва СРСР.

Професійна діяльність Е. Бутинця на той час дозволила йому вступити відразу на другий курс у 1962 році, вже маючи на той час досвід практичної роботи артиста балету оперного театру. Як зазначає хореолог О. Голдрич: «прийняли нового студента, колишнього артиста кордебалету оперного театру Едуарда Бутинця. Хлопець ерудований і цікавий, спокійний й добре грав на фортепіано, він став моїм колегою» [5, с. 64]. В 1964 році завершує навчання за спеціальністю культурно-освітня робота, відповідно, присвоєна кваліфікація клубний працівник, керівник танцювального колективу.

В період з 1962 по 1976 роки Е. Бутинець працює у галузі хореографічного мистецтва, а саме: балетмейстер ансамблю танцю Нестерівського РБК (зараз м. Жовква); балетмейстер балетної трупи ансамблю пісні і танцю будинку культури телевізійного заводу у м. Львові; артист балету тощо. Згодом виконує обов'язки балетмейстера балетної трупи славетного ансамблю пісні і танцю «Галичина» будинку культури телевізійного заводу у м. Львові. В кінці 80-х початку 90-х років XX століття Едуард Йосипович працює балетмейстером Народного ансамблю пісні і танцю «Черемош» Львівського державного університету імені Івана Франка [10] та інших. До кожного колективу ставиться з великою повагою, відповідальністю про що засвідчує величезна кількість подяк,

грамот та дипломів переможця різноманітних фестивалів та конкурсів.

Через рік по закінченню училища Е. Бутинця запрошують викладати до культосвітнього технікуму (з 1965 року викладачем-сумісником, а з 1976 року на основному місці праці), що зараз має назву Львівський комунальний навчальний заклад «Коледж культури і мистецтв», де Едуард Йосипович працює до 2011 року викладачем-методистом вищої категорії хореографічних дисциплін.

Робота в навчальному закладі спонукає до постійного фахового вдосконалення, і до здобуття вищої освіти. Відповідно Е. Бутинець усвідомлює це, і здобуває вище освіту. Так, у 1975 році вступає до Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого, успішно завершує його за спеціальністю театрознавство (1981).

З введенням у навчальну програму училища вивчення сучасного бального танцю, фахівців-викладачів з даного профілю майже не було, а працівники училища не дуже квапляться викладати цей новий предмет. Едуард Бутинець починає його вивчати, відвідує курси підвищення кваліфікації, майстер класи, студіює бальний танець, стає першим викладачам сучасного бального танцю в училищі культури. Упродовж роботи в училищі викладає цілий ряд профільних дисциплін хореографічного спрямування, а саме: народний танець, український танець, історико-побутовий танець, бальний танець, композицію та постановку танцю. За час роботи в училищі культури і мистецтв, в якості керівника курсу здійснює більше десяти студентських випусків.

У своїй творчій діяльності не залишає поза увагою різноманітні конкурси, фестивалі, огляди хореографічного

мистецтва України. Знаковим і чи не головнішим для становлення професійного балетмейстера для Едуарда стає один з найпотужніших, на той час, конкурсів «Перший республіканський конкурс на створення нових концертних номерів народної і сучасної хореографії. Донецьк-1987» Це перший Всеукраїнський конкурс балетмейстерів аматорських та професійних колективів, в якому учасниками є понад 95 діячів хореографів зі всієї України. Львівську область представляли четверо осіб: Бутинець Едуард Йосипович – викладач культосвітнього училища, Колодич Зенон Федорович – заслужений працівник культури УРСР (на той час), балетмейстер та керівник народного ансамблю «Горицвіт», Мілов Микола Опанасович – балетмейстер ансамблю «Вірність», Ткачишин Богдан Ярославович – балетмейстер заслуженого ансамблю УРСР «Юність». На суд журі Бутинець представив свою роботу «Мир дому твоєму, чоловіче», яку високо оцінили як глядачі так і журі присудивши другу премію [9].

Згодом ділиться своїм досвідом вже в якості члена журі міжнародних та всеукраїнських хореографічних конкурсах, таких як: «Галицькі барви», «Різдвяні канікули», «Відлуння», «Веселі перетупи», «ім. Я. Чуперчука» та інші. Проводить цілий ряд майстер-класів в Україні та за її межами з українського, класичного, історико-побутового танцю та мистецтва балетмейстера. Здійснює хореографічні постановки у танцювальних колективах Львова так і України.

З відкриттям у Львівському національному університеті ім. Івана Франка спеціальності «Хореографія» (2010) Едуарда Бутинця, як високопрофесійного фахівця з педагогіки танцювального мистецтва запрошують очолити напрям народного танцю циклу професійних хореографічних дисциплін і викладати навчальні

курси «Теорія та методика викладання народно-сценічного танцю», «Мистецтво балетмейстера», «Ансамбль танцю» [8, с. 129], що відразу формує на кафедрі високий рівень теоретичного, методичного та наукового підходів до викладання низки профільних дисциплін підготовки хореографів. За свою віддану творчу і педагогічну діяльність у 2013 році отримує почесне звання – заслужений діяч естрадного мистецтва України, що стає підставою для проходження конкурсу на посаду доцента кафедри режисури та хореографії.

Чи не основне у своїй творчій діяльності Едуард Бутинець вбачав у збереженні національних традицій, а також спадщини поколінь, про що свідчить наступний факт. Ще в роки юнацтва на початку своєї професійної діяльності, десять років танцював в заслуженому вокально-хореографічному ансамблі УРСР «Галичина» (1957–1967 роки), під керівництвом відомого балетмейстера гуцульської хореографії Ярослава Чуперчука, був солістом ансамблю, виконував всі чоловічі партії у танцювальних номерах колективу: «Карилофінська полька», чоловічий жартівливий танець «Тупкани-стукани», «З квітки на квітку», закарпатський народний танець «Киричанка», а також гуцульських народних танцях «Зустрічі на полонині», «Гуцулка на царині» та багато інших [6, с. 10]. Едуард Йосипович вчуває потребу у збереженні оригінальної хореографії, інтуїтивно починає проводити детальний запис танцювальних фігур, хореографічної лексики, музики та слів пісень постановок Я. Чуперчука. Саме ці записи дозволили йому через багато років, до відзначення 100-річчя з дня народження свого вчителя Ярослава Чуперчука відновити вокально-хореографічну композицію «Гуцулка на царині». Як сам він зазначав: «Я прагнув надати “друге життя” хореографічній

композиції, на ансамблі народного танцю “Діброва” ЛДУКіМ. Танець був виконаний ансамблем на конкурсі та гала-концерті присвяченому 100-річчю з дня народження Я. Чуперчука» у березні 2011 році у Національному академічному українському драматичному театрі ім. Марії Заньковецької [7, с. 2], згодом танцювальний номер був перенесений до репертуару ансамблю народного танцю кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка. З великою точністю витримана і збережена хореографія лицаря гуцульського танцю Ярослава Чуперчука, що збирав і пропагував гуцульську хореографію. В даній роботі митцю випала честь перенести в сьогодення, і разом з тим повернути з небуття хореографічну спадщину Я. Чуперчука, яка до цього часу не була записана і опублікована у виданнях, в цій роботі власне збережено вдале поєднання танцю, пісні, слова, театрального дійства в одне ціле, з глибоким народним корінням, динамікою гуцульської хореографії, дотепністю, гумором, влучним словом і запальним натрієм з чого складались славні Чуперчукові вокально-хореографічні композиції.

Також в різний час своєї викладацької діяльності ним відновлені і інші постанови Я. Чуперчука: гуцульський чоловічий героїчний танець «Аркан», жартівливі танці «З квітки на квітку», «Парубоцькі забави», «Пліткарки», «Як була я молоденька» та інші.

Вагомими є також науково-педагогічні погляди викладача Е. Бутинця. Зокрема у викладанні курсу «Композиція і постановка танцю» убачає значення нероздільності теоретичних засад і практики постановочної діяльності: «знання, отримані студентами на теоретичних заняттях, вбирають в себе всі етапи практичної роботи по створенню хореографічного номеру і навпаки» [3, с. 2]. Акцентує значимість самоосвіти та самовдосконалення учнів через

залучення додаткових дидактичних засобів, так поряд з переглядом кінофільмів, відеофільмів, діафільмів де представлені кращі зразки хореографічних творів, які можуть бути прикладом у вивченні композиції танцю, приділяє значну увагу на колективне відвідування театрів, концертних програм та в обов'язковому їх обговоренню між колегами та вчителями тощо [3, с. 2]. Чітко формулює завдання діяльності педагога-хореографа, а саме: «невпинно підвищувати хореографічну культуру дітей, ознайомлюючи їх з кращими зразками танцювального мистецтва, життям та діяльністю провідних хореографів…» [4, с. 4]. Важливим у його працях є зверненням до тези: «керівниками танцювальних гуртків повинні бути виключно хореографи або вчителі, які мають відповідну хореографічну підготовку» [4, с. 5], що і сьогодні не втрачає своєї актуальності.

Значна увага приділяється у дослідженнях митця роботі з курсу «Мистецтво балетмейстера» яке можна охарактеризувати декількома основними положеннями: основні композиційні модуси хореографії; прийоми симетрії та асиметрії у побудові композиційних малюнків; взірцю контрастного розвитку хореографічної дії; співвідношенню завершених і незавершених рухів всередині танцювальних фраз, періодів, епізодів; різноплановості пластичних тенденцій у рухах і позах; засобам в композиції в яких розкриваються нюанси психології автора; прийомам лейтмотивного розвитку хореографічної дії; тенденції композиційних малюнків, сценам та епізодів у хореографічному творі; динамічним прийомам в композиції при створенні танцювального твору; поліфонічним та гомофонічним прикладам композиції; співвідношенню стійких і нестійких рухів та поз у танцювальних фразах, періодах та епізодах тощо [2, с. 28–39].

Як відомо методично-наукова робота Е. Бутинця різноманітна за своїм спрямуванням тут такі праці, як: «”Жест” – методичний посібник (витоки, класифікація, застосування у хореографічному мистецтві» (2006); «Виворотність (супінація). Аналіз причин індивідуальних особливостей, ступінь розвитку у студентів спеціалізації хореографія та корегуючи вправи при недостатній виворотні» (2004) ця праця це певне підсумок власного досвіду Едуарда Йосиповича як танцівника і викладача; також його доповіді на конференціях: «Основні композиційні засоби в хореографії» (2012); «Образно-тематична та структурна єдність у народному танці» (2013); запис танцю «Залицяльники» (2006) та ін.

В роботі з студентами велике значення приділяє самостійній роботі студента із навчальним матеріалом, набуттям практичних компетентностей проведення уроку, в роботі з концертмейстером, з музичним матеріалом. Як приклад таких завдань може слугувати програма залікового уроку з «Народно-сценічного танцю» (2007), коли весь урок, студентів ІІІ курсу училища культури і мистецтв, з вивчення народного танцю побудований на тренувальних вправах створених, поставлених і відпрацьованих з колегами-студентами самостійно самим студентом. Даний принцип самостійної роботи зараз успішно впроваджений в системі вивчення фахових практичних дисциплін на кафедрі режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка, а також при написанні курсової роботи з «Теорії та методики викладання хореографічних дисциплін» у тісному міждисциплінарному зв’язку навчальних циклів.

Отже, з огляду на систематизацію біографічних відомостей виявлено, що педагог хореограф Едуард Йосипович Бутинець – не пересічна постать хореографічної мистецтва України середини ХХ –

початку XXI століття. Здавалось, попри буденність викладацької діяльності спочатку в училищі культури і мистецтв, а згодом у Львівському національному університеті цмені Івана Франка митець формує свій сталий і вагомий педагогічний багаж знань, принципів, що являють собою важливе джерело для формування фахових компетентостей фахівців хореографічного мистецтва, у професійній діяльності послідовників та учнів.

Чимала й виняткова увага у діяльності митця приділяється до проблематики збереження національної спадщини хореографічного мистецтва України, а також його прагнення передати кращі її зразки своїм учням. Загально відомий факт, що танець живе лише тоді коли він є в репертуарі танцюючого колективу та коли його виконують на сцені, коли його бачить глядач. У творчому доробку Е. Бутинця чи мала кількість створених нових та відновлених кращих творів хореографічного мистецтва України. На ниві педагогічній діяльності сформована своя школа вихованців, які послідовно продовжують роботу сьогодні по всій території України та за її межами.

Список використаних джерел

1. Будинок вчених. Урбаністичні образи. Центр місткої історії Центрально-Східної Європи [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.lvivcenter.org/uk/uid/picture/?pictureid=984 – (дата доступу 17.10.2019 р.)

2. Бутинець Е. Основні композиційні засоби в хореографії / Е. Бутинець // Матеріали наукової конференції «Звітна наукова конференція університету за 2012 рік» секція: кафедри режисури та хореографі Львівського національного університету ім. Івана Франка (2012). – Львів : Кафедра режисури та хореографії ЛНУ ім. І. Франка, 2012. – С. 28–39.

3. Бутинець Е. Програма з предмету «Композиція і постановка танцю» / Е. Бутинець. – Львів : ЛДУКіМ, 1998. – 15 с.

4. Бутинець Е. Програма з предмету «Методика викладання хореографічних дисциплін» / Е. Бутинець. – Львів : ЛДУКіМ, 2001. – 10 с.

5. Голдрич О. Муза мого життя / О. Голдрич. – Львів : СПОЛОМ, 2008. – 280 с.

6. Заслужений вокально-хореографічний ансамбль УРСР «Галичина» / ред. О. Цірох. – Львів : Каменяр, 1974. –32 с.

7. Програма гала-концерту лауреатів фестивалю конкурсу хореографічного мистецтва 100 річчя від дня народження Ярослава Чуперчука. – Львів : б.в. 2011, – 2 с.

8. Факультет культури і мистецтв Львівського національного університету ім. Івана Франка (2004–2014 рр.) / Н. Бічуя, М. Гарбузюк, О. Козаренко, О. Плахотнюк, Є. Стародинова // Інформаційно-довідкове видання. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. – 224 с.

9. Перший республіканський конкурс на створення нових концертних номерів народної і сучасної хореографії. – Донецьк : б.в., 1987, – 12 с.

10. «Черемошу» грають хвилі… / ред. О. Масляника. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2013. – 218 с.

* * *

Розділ 5.
СУЧАСНИЙ ПОЛІЖАНРОВИЙ ДИСКУРС ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

* * *

Джаз-танець і живопис: синтез, спорідненість, взаємовплив *(О. Плахотнюк)*[9]

Синкретична природа хореографічного мистецтва, акурат джаз-танцю та живопису розглядається на прикладі робіт театральних художників в процесі створені балетних та драматичних вистав, а саме: Анатоля Петрицького, Федора Нірода, Жоржа Вакевича, Теймураза Мурванідзе, Михайла Курилко. Проаналізовано творчість художників які у своїх картинах відображали мистецтво джаз-танцю Отто Дікса, Ларрі Ріверса, Жана Дюбюффе.

Джаз-танець передбачає задіяння і неодмінної супроводжуючої позамузично-хореографічної атрибутики (декорації, живопис, образ виконавця, активність аудиторії, реакція джазової спільноти) тощо.

Сучасний театр, танець, живопис, кіно тісно пов'язані із творенням нового сценічного простору. Мистецтво джазу, будучи універсальною мовою культури XX століття, особливою семіотичною системою, використовує різні художні знаки, що є багатозмістовними.

Особливість джазового мистецтва криється в тому, що його сприйняття є суто індивідуальним, тому джаз-танець (як і приміром

[9] За матеріалами публікації: Плахотнюк О. Синтез мистецтва джаз-танцю і живопису: спорідненість, взаємовплив / О. Плахотнюк // Вісник львівської національної академії мистецтв. – Вип. 32. – Львів : ЛНАМ, 2017. – С. 115–120.

живопис) відзначається особливою авторизованістю вислову. Тому й виникла необхідність простежити взаємозв'язок джаз-танцю й живопису, зокрема у творчості представників театральної сценографії, на прикладі театральних художників Федора Нірода, Анатоля Петрицького, Жоржа Вакевича, Теймураза Мурванідзе, Михайла Курилко.

Розглядаючи творчі доробки художників ХХ століття можна провести мистецькі паралелі між хореографічним мистецтвом (на прикладі джаз-танцю) та живопису. Видатний український театральний художник Ф. Нірода (1907–1996) (народний художник СРСР), який здобув освіту в Київському художньому інституті. та ще у дитячі роки Федір вивчав класичний танець у відомої балерини Тамари Красавіної, згодом він буде вчитись гри на скрипці. Дитячі музично-хореографічні захоплення художника назавжди залишаться з ним, згодом знайдуть свій відгук у його декораціях до балетних і оперних вистав. Він працював у театрах Львова, Києва, Одеси, Вітебська, Новосибірська. У своїх мемуарах, виданих у 2004 році видавництвом «Либідь», Ф. Нірод, порівнюючи діяльність художників-сценографів та художників-станковиків, зазначав, що другим легше, бо вони працюють самостійно – на відміну від сценографів [1, с. 153]. Для Ф. Нірода характерне тяжіння до героїко-драматичним тем і об'ємно-мальовничого вирішення сценічного простору.

Український художник-сценограф А. Петрицький (1895–1964) розпочав творчу діяльність у першій половині ХХ століття. Він був в авангарді українського «розстріляного відродження», коли, на жаль, ненадовго підтвердилося право художника конструювати на сцені власний мистецький світ, що ніс глядачеві виразну авторську філософію, відчуття причетності до великого загального дійства

вистав. Новатор-конструктивіст української сценографії, станкової картини, оформлення книги й плаката, він був необмеженим у виборі формальних варіантів, адекватних його ідеям. А. Петрицький знайшов індивідуальну стилістичну визначеність, сказав нове слово у світовій культурі XX століття. Естетична система новітнього французького мистецтва, яку він відкриває для себе на початку століття, надала пошукам художника широти кольорового бачення, посилила міру живописного узагальнення. Чутливий до експерименту, А. Петрицький динамізував композицію; модивікуючи пропорції, завжди пам'ятав про естетичні норми й закони [2, с. 5–9]. Він створив ескізи «Ексцентричного танцю» (рис. 7) для балету К. Голейзовського (1922) [2, с. 128–129], а також ескізи костюмів європейців до балету української постановки балету «Червоний мак» (Державна опера, Харків, 1927 року) [1, с. 154–155].

Художник кіно й театру Ж. Вакевич (1907–1984) народився в Одесі, 1921 році він емігрував до Франції, де створив костюми й декорації фільмів, оперних, балетних та драматичних вистав. Він автор декорацій до згадуваного балету «Пожирачка діамантів» (сценарій Р. Петі й А. Адама). Його ескізи вирізняються гострим, відточеним малюнком, контрастною насиченою кольоровою гамою, що народжувало особливу, характерну для Ж. Вакевича експресію [3, с. 103].

Заслужений художник Грузинської РСР Т. Мурванідзе (1939) – театральний художник, сценограф, живописець [4], автор декорацій, костюмів балетних, оперних і драматичних спектаклів у тому числі сценографії до балету у двох діях «Поргі і Бесс» (музика Дж. Гершвіна, балетмейстер-постановник М. Лавровський). У творчості Т. Мурванідзе розкриваються кращі академічні традиції майстрів грузинського й російського театрів. Його творчість

відзначається яскравою новаторською винахідливістю, колоритними й несподіваними концептуальними творчими рішеннями в оформленні: «від витриманих у досить традиційному дусі декорацій і костюмів “Гамлета” він ішов до експериментаторства, новаторської винахідливості у сценографії “Поргі і Бесс”. Створюючи театр-видовище, театр-ігрище Т. Мурванідзе тяжів до колоритних рішень, несподіваних концепцій, завжди підпорядкованих у відповідності з намірами хореографа» [5, с. 317–318].

Художник театру, сценограф, архітектор, заслужений діяч мистецтв РРФСР М. Курилко (1880–1969), народився в місті Кам’янці-Подільському (Хмельницька область, Україна). Художник-постановник балетної вистави «Червоний мак» Р. Глієра, де він став автором лібрето (1927) [3, с. 283.] У цьому балеті джаз-танець чарльстон представлений не тільки хореографією, а й художнім оформленням костюма та декорацій (рис. 8), оформленням салону вельможі, середовища, в якому танець зароджувався в Америці, що надало можливість кращого сприйняттям його глядачем. Його роботи індивідуалізує виточений, домірний смак, простота, й вишуканість колористичних прийомів, пластичних, композиційних вирішень.

Варто звернути увагу на те, що художники ХХ століття для сюжетів своїх картин використовували різноманітну тематику, зокрема джаз-танець. Проявляється він через зображення танцівників на вечірці чи під час відпочинку, або у зображені джазових музикантів. Це можна простежити у творчості Отто Дікса, Ларрі Ріверс, Жана Дюбюффе.

Німецький художник-експресіоніст і графік О. Дікс (1891–1969) – автор шокуючих, емоційно напружених картин. Яскраво виражений

авангардист, в 1920 році він був пов'язаний з дадаїзмом і експресіонізмом, а також був представником так званої «нової матеріальності». Полотна О. Дікса вирізняються соціальними та пацифістськими мотивами, осмисленням загальнолюдських цінностей. Його авторству належить триптих «Велике місто» 1927–1928 роках (рис. 1, 2). У цій картині зображена вечірка, на якій танцюють чарльстон під супровід музикантів джаз-бенду. Центральне місце картини займає танцююча пара в характерному для танцю чарльстон хореографічному положенні, з лівого боку картини зображений джаз-бенд, у складі якого співак афроамериканець, з правого боку картини зображені гості вечірки у вишуканих костюмах, відповідно до моди 30-х роках XX століття.

Ще один твір О. Дікса, де зображені виконавці джаз-танцю, – це картина «До краси», 1922 року (рис. 3) Центральною фігурою в ній є сам Отто Дікс, який зобразив себе стоячим посередині зали, з телефоном у лівій руці. На другому плані картини танцююча пара, в характерному для танцю чарльстон положенні, та усміхнутий чорний джазовий барабанщик [6].

Французький художник і скульптор Ж. Дюбюффе (1901–1985) у картинах «Джаз-банд» (Блюз у непристойному стилі) 1955 року (рис. 5) і «Новоорлеанський джаз-бенд» 1944 року (рис. 6) зобразив фігури джазових музикантів, що вишикувалися зі своїми інструментами. Накладаючи фарбу на полотно у випадкових поєднаннях, він частково розмазав її по поверхні, а потім надряпав контури фігур і осіб музикантів. Ефект графіті – вуличного настінного зображення анонімного походження – смішить і чарує, надаючи картині невигадливої дитячої безпосередності [7, с. 19].

Американський художник і музикант Ларрі Ріверс (1923–2002) (до зміни імені й прізвища в 1940 року Іцрох Лойзе Гросберг) народився

в сім'ї іммігрантів з України. З дитинства вивчав музику, в 1940 році почав кар'єру професійного саксофоніста. У 1944–1945 роках займався теорією музики, виступав із відомими джазовими музикантами, гастролював з ними по Америці. Творчість Л. Ріверса надзвичайно різнобічна. Діяльність професійного джазового музиканта вплинула на його заняття образотворчим мистецтвом, сприяла появі в його живописі та графіці особливої ритмічної напруженості. Картина «Саксофоніст» (рис. 4) – спроба відтворити свій внутрішній світ музиканта-виконавця джазу [7, с. 18].

Виявляється, що мистецтво джаз-танцю і живопису надзвичайно близькі, тут існує взаємний зв'язок і вплив. Динаміка, композиційна побудова картини, імпровізаційність поєднання фарб, гра світла й тіні могли надихнути джазового виконавця, хореографа на відтворення побаченого у танцювальному русі, стати розгорнутим сюжетом, підказати надзвичайну назву для танцю, і, навпаки, звуки джазу, рухи танцю – стати змістом картини.

Ми простежили взаємозв'язок джаз-танцю і мистецтва живопису – передусім чергу через оформлення балетних та театральних вистав. Деякі художники для сюжетів своїх картин використовували джазові мотиви. І джаз-танець, і живопис у виконанні та сприйнятті близькі за особливою авторизованістю й спонтанністю імпровізаційної складової.

Список використаних джерел

1. Нірод Ф. Спогади художника, або Записки щасливої людини /Ф. Нірод ; [упор. Н. Михайлової, В. Томазов; вст. С. Томазова; прим. В. Томазова, Н. Топазової]. – Київ : Либідь, 2004. – 180 с.
2. Анатолій Петрицький. Театральні строї та декорації. Зі збірки музею театрального, музичного та кіномистецтва України / упор. Т. Лозинський, Т. Руденко. – Київ – Львів : Майстер Книг, 2012. – 342 с.
3. Балет : Энциклопедия / гл. ред. Ю. Григорович. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.

4. Российская государственная специализированная академия искусств (РГСАИ) / официальный сайт. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : - nstgsii.ru.

5. Луцкая Е. Энциклопедия Русский балет / Е. Луцкая. – Москва : Большая Российская энциклопедия, 1997. – С. 317–318.

6. Elli Lohse-Claus. Tanz in der Kunst. – Kunstverlag, Leipzig : VEB E. A. Seemann Verlag Leipzig, 1964. – 112 S.

7. Музыка наших дней : Справочник / куратор М. Аксёнова, глав. ред. Д. Володихин, ответ. ред. Н. Майсурян, Д. Михайлов. – Москва : Аванта, 2002. – 432 с.

Рис. 1
Ескіз картини «Велике місто» (англ. «Metropolis – Triptych»). Вільгельм Генріх Отто Дікс Cartoon for Metropolis (Triptych)

Рис. 2 «Велике місто» (англ. «Metropolis – Triptych») Вільгельм

Генріх Отто Дікс Cartoon for Metropolis (Triptych)

Рис. 3 «До краси» Отто Дікс (англ. Otto Dix), 1922. Полотно, олія

Рис. 4 «Саксофоніст» Ріверс Ларрі (англ. Rivers, Larry)

Рис. 5 «Джаз-бенд» Жан Дюбюффе (франц. Jean Philippe Arthur Dubuffet), 1955

Рис. 6«Новоорлеанський джаз-бенд» Жан Дюбюффе (франц. Jean Philippe Arthur Dubuffet), 1944.

Рис. 7 А. Петрицький. Ексцентричний танок. Ескіз для балетної мініатюри хореографа К. Голейзовського, 1922

Рис. 8 Л. Курило. Ескіз декорацій сцена «Салон вельможі» балету «Червоний мак»,

* * *

Вплив джаз-танцю на формування модних тенденцій

(О. Плахотнюк)[10]

В українській художній культурі ХХ – початку ХХІ століття набув активного розвитку джаз-танець – один з феноменів сучасного хореографічного мистецтва із самобутніми образотворчими засобами та прийомами художньої виразності, характерними лише для нього законами й правилами виконання. Сьогодні він розвивається як самостійний напрям сучасного

[10] За матеравлами публікації: Плахотнюк О. Культурно-мистецький вплив джаз-танцю на формування модних тенденцій ХХ століття / О. Плахотнюк // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Львів : ЛНАМ, 2015. – Вип. № 27.– С. 252–261.

танцювального мистецтва за своїми принципами, художньо-виражальними формами й напрямами. Тенденція до синтезу мистецтв – одна з категорій джаз-танцю: театральність і видовищність ґрунтуються на універсальній властивості візуальності; позиції музики та хореографічного тексту при незалежності в імпровізації, самостійності, або, як мінімум, рівних правах з музичним рядом і хореографічними па. При відтворенні мімічна маска, грим, зовнішній імідж – це спроба перевтілення і відповідне переведення музики й танцю у візуальне мистецтво самовираження; де костюм працює на підсилення театральності джазового концерту в якому можна простежити стилізацію, наслідування моди попередніх епох, акцент на соціальний статус виконавця.

Науковий культурологічно-мистецький аналіз художнього феномену джазового мистецтва у контексті генезису та формування його естетично-виражальних засад, проблематики джаз-танцю у контексті європейського мистецтва і театру, а також синтезу мистецтв та формування модних тенденцій дизайну одягу XIX–XX століття проводили М. Корінний [1], Л. Кибалова [2], Ф. Софронов [3], І. Блохіна [4], М. Мерцалова [5], П. Корнеєв [6].

Феномен джаз-танцю – це неодмінно супроводжувальна позамузикально-хореографічна атрибутика (візуальність, імідж виконавця, активність аудиторії, джазові спільноти, можливість самовираження, сценічні форми, зовнішній вигляд виконавців, імпровізаційна танцювальність).

Джазова музика була визначена як модна музика початку XX століття. Тут потрібно відзначити взаємовплив моди і джазового мистецтва. Аналізуючи це явище, необхідно розглянути категорії моди, що відіграє величезну роль у культурному просторі

суспільства, визначає побутовий та офіційний етикет, манеру одягатися, стиль інтер'єру, значно впливає на спосіб проведення вільного часу. Існує мода і на мистецтво, що сприяє його переходу, в сферу масової культури.

Мода – 1) нетривале панування певного смаку в будь-якій сфері життя або культури, на відміну від поняття «стиль». Мода користується короткочасними змінами зовнішніх форм побутових предметів, художніх творів, одягу; 2) нестійка популярність, що швидко минає [1, с. 206].

Модою в найширшому змісті слова називають панівне в певний період і загальноприйняте на певному етапі ставлення до зовнішніх форм культури: до стилю життя, звичаїв сервірування і поведінки за столом, автомашин, одягу. Одначе при згадуванні слова «мода», за звичай мають на увазі одяг [2, с. 11].

Вплив джазового мистецтва на моду, зокрема XX століття Ф. Софронов визначає так: «Мода того часу енергійно наполягала на порушенні колишніх норм. Усі прагнули до розкутості й свободи, знаком чого сприймався джаз. В адаптуванні джазу зіграла свою роль і мода в розважальній і танцювальній музиці. Вона значною мірою визначила поширення джазу, оскільки вимагала екстравагантності, а джаз відповідав цій вимозі. Як тільки джаз був оголошений модним, то виявився семіотично зазначеним і «легально» увійшов в систему культури. Природно, він пережив великі складнощі. Європейська аудиторія повинна пройти етап розпізнавання моди, неодмінно супроводжується відштовхуванням і висміюванням, що й відображено на сторінках газет і журналів. Потім всяке нове явище перестає бути новим і входить у звичний контекст, втрачаючи винятковість. Джаз пережив тріумф у супроводі скандалів, скористався такою властивістю моди як

масовість і вивільнився з її кайданів, почавши розвиватися за законами мистецтва, а не за примхами моди, яка все ж зіграла свою роль у його адаптуванні» [3, с. 180].

Як модне музичне явище, джаз, як кінематограф і модні журнали, визначав певні лінії моди в одязі та зачісках, які рішуче змінилися у зв'язку з рухом до прагнення людини бути сучасною – модною.

Лінія зв'язку моди і джазу позначалася у джазових «нових» танцях, що звернули на себе увагу вже в 20-х роках XX століття. Стало очевидно, що творці «нових» танців під музику джазу були тісно пов'язані з модою. Творці танців і професійні танцюристи, винаходячи нові хореографічні форми, таким чином виступили в загальному русі культури, розділяючи її загальні тенденції з кутюр'є. Зачіска і коротка спідниця змінюють силует жінки, що танцює джазові танці. Таке сприйняття джазу – важливий знак входження джазу в світ моди.

На початку XX століття в мистецтві та літературі функціонує художній напрям модерн, для якого характерні новизна функціональності, гігієни та водночас наслідування античності у силуеті одягу. Хоча залишається ще старі уявлення про костюм зокрема, вимоги жіноча фігура ще стягнута корсетом, та 1903 рорку Айседора Дункан танцює у вільному, прозорому платті, яке називається «пеплос», без корсета й китового вуса. В цей період у Європі проходять сезони Російського балету Сергія Дягілєва, костюми та декорації для якого створює Леонід Бакст (Леон Миколайович Бакст (справжнє ім'я – Лейб-Хаїм Ізраїлевич або Лев Самойлович Розенберг; 1866–1924) – російський художник, сценограф, книжковий ілюстратор, майстер станкового живопису й театральної графіки, один з найвизначніших діячів об'єднання

«Світ мистецтва» і театрально-художніх проектів С. Дягілєва). Молодий французький модельєр, більше художник, ніж кравець, Поль Пуаре (фр. Paul Poiret). Його внесок у моду дизайну одягу XX сттоліття прирівнювався внеску Пікассо в мистецтво), спочатку працював у Ворта (англ. Charles Frederick Worth, 1825–1895) модельєр, один з перших представників Високої моди [2, с. 299–304]), прискіпливо стежить за всіма цими імпульсами і нарешті виходить на вулиці Парижа з туалетами, що містять відбиток історії – пропонує плаття у вигляді туніки і пеплос – так і відбиток Сходу [2, с. 302] (мал. 9).

Ідеали вільної розкутості та язичницького культу плоті знаходять своє відображення і у вільному силуеті жіночих костюмів, і в проявах чоловічого гардеробу 1912 року, яскравого пурпурового сюртука, а 1918 року – «джазового костюма», що складався з щільного приталеного піджака і «штанів-дудочок» [4, с. 330].

Розвиток європейського костюму першої половини XX століття є невід'ємним від суспільно-економічних тенденцій даного періоду. Інтенсивно розвивається техніка і нові умови життя створюють умови для швидких темпів зміни тенденцій у моді, змінюються і її соціальні функції. Мода перестає бути привілеєм для представників обраного суспільства, а стає законодавцем в галузі виробництва масових товарів, що випускаються для широких верств населення [5, с. 167].

Те, як і у що були одягнені виконавці джазу періоду кінця XIX – початку XX століття предмет особливого та детального аналізу. Потрібно відзначити прихильність артистів до найрізноманітніших костюмів, вишуканих, добре зшитих, тонко підібраних для кожного виступу та місця, де відбувався концерт. Тут могли бути чорні чи білі смокінги такого ж кольору штани, або контрастне поєднання

бежевого, жовтого, блакитного верху та чорного або білого низу. Піджаки могли бути двобортними або однобортним, іноді у велику контрастну смужку («зебра»), сорочки з запонками або без них. Комір міг бути з ґудзиками – «Button-Style», типовий для американської моди. Яскраві, однакові краватки або «метелики» для бенду. Хусточка повинна «поетично» стирчати з нагрудної кишені піджака. Особливим привілеєм для керівника ансамблю була свіжа квітка в петлиці смокінга.

Лідер гурту практично завжди виділявся на тлі всього біг-бенду іншим костюмом за кольором та фасоном. Це був «денді», бездоганно одягнений, на ногах були блискучі, лаковані, напівчеревики на шнурках (5–6 «пістонів»), зазвичай чорного кольору. Улюблена модель туфель джазових музикантів називається «інспектор», ціле десятиліття з кінця 20-х років XX століття в моді були і ефектні двоколірні, чорно-білі туфлі.

Темношкірі виконавці доводилося за допомогою різноманітності в одязі, у більшій мірі, ніж білим доводити своє право перебування на сцені. Вони змушені були приділяти особливу увагу одній важливій деталі – волоссю, яке жорстке за своєю структурою, вимагало особливого догляду. Щоб виглядати артистично і бути схожими на модних кіногероїв. Темношкірим артистам доводилося застосовувати величезну кількість бріоліну або лаку, максимально підстригатись, і тоді зачіска приймала тої форми, що не видавала природи походження виконавця. Цей сценічний образ артистів стаючи прикладом для зовнішнього наслідування активно впроваджувався у свідомість танцюючої молоді, та глядачів. Силуети та фасони суконь і костюмів зірок естради приймалися за еталон. І чорні, і білі виконавці дозволяли собі тонкі вусики, які ще більше підкреслювали акуратність сценічного образу. Модні

тенденції кінця 20-х – початку 40-х років XX століття наслідують танцівниками-професіоналами спільнотою дансингів «Bali-Rooms», що масово відкриваються у цей час по всьому світу [6, с. 60–61].

Широке розповсюдження громадських залів для танців – дансингів вводить у повсякденний побут працюючої молоді окрім звичайного повсякденного одягу – плаття, костюми для святкового, вихідного дня, що у 20-х роках XX століття стає необхідною частиною гардеробу міської молоді. Тож вечірнє, бальне плаття та прикраси, що в кінці XIX століття було привілеєм для знаті вже на початку XX століття стають доступні, навіть необхідні, широким верствам мешканців міст [6, с, 170]. Це свідчить про влив на еволюцію сучасних напрямів моди міського костюма соціально-економічних, та культурно-мистецьких тенденцій розвитку суспільства.

У час Першої світової війни будинки моди закриваються, та це не стає перешкодою виникненню нових силуетів одягу: вже в перший рік війни довжина жіночих платтів поступово доходить від щиколотки до середини ікри, у повсякденний обхід одягу входять не сковуючі рухи жакети і пальто, ділові костюми різних фасонів [4, с. 330]. У цей період настає докорінний перелом моди силуету жіночої фігури, що кардинально перевтілився через скорочення довжини спідниці та волосся. Нові тенденції моди основані на чистій геометрії, її спрямування явно анти натуралістичні. Жіночий костюм тепер розділяється на дві частини – на ліф і спідницю. Деякий час довжина спідниці не міняється, та з 1924 року вона помітно скорочується, а в тенденціях моди 1928 року вже ледве прикриває коліна. Водночас лінія талії опускається на стегна, тому ліф стає набагато довшим. В цей період можна зазначити про проникання течій кубізму в моду. Жінки у цей час реалізовуються у всіх професіях, що раніше вважались лише чоловічими, старанно

займається спортом, пристрасно танцює джазові танці – фокстрот, чарльстон [2, с. 307].

Музиканти воєнного та після воєнного періоду демонструють поведінку «протесту» – ніяких поклонів, посмішок, «охолодженні» відносин з залом. В їхньому одязі з'являється заперечення подібності (серійності), що не рідко доходить до недбалості зовнішнього вигляду. Входять в моду чорні окуляри, різноманітні берети, кепки, шапки. Стає звичним не звертати уваги на здоров'я і психіку, відбувається масове захоплення наркотиками. Разом з виконавцями стилю бі-боп в середині 40-х роках XX століття прийшла і нова сценічна мода. Революційно налаштована молодь шанувальників джазу відкидає підвалини солодкавої «прилизаності» моди старшого покоління. Нова тенденція не виключила дорогих костюмів, але про однаковість і повторюваність у сценічному образі не могло бути й мови. Змінився зовнішній вигляд музикантів: відрощуються «козлячі» борідки, волосся більше не розпрямляли за допомогою хімії. Для цілої групи музикантів недбалість в одязі стає нормою, інші зберігають пристрасть до дорогих, модних костюмів. З'являється мода на особливий жаргон, який подолавши всі можливі бар'єри, з часом, вкорінюється в житті музикантів. Виконавці та шанувальники музики вживають нові сленгові слова і вирази: «dig» (рити, копати), «ye, man» (так, хлопець), «session» (запис, сесія), «cookin» (куховаріння, кухня), «джемувати», боксерські терміни, «cats» (котики – звернення до музикантів), «cool» (крутий) [6, с. 63].

У радянському суспільстві середини XX століття зароджується молодіжна субкультура – стиляг, яка розвивається у великих містах та існує майже з кінця 40-х – до 60-х роках XX століття. Представники цього стилю це молодь, яка в якості зразку для

наслідування обрала собі американський спосіб життя. Стиляг вирізняла підкреслена аполітичність, певний цинізм у судженнях, байдуже або негативне відношення до норм радянської моралі. Цей протест вони виражали через яскравий одяг, незвичайною манерою вести розмову, вживання сленгових слів, зацікавленістю музикою і танцями із-за кордону.

Популярним танцями у середовищі стиляг є шейк (англ. *shake* – труситись, тремтіти, дрижати), свінґ (англ. *swing* – балансування, гойдання), твіст – (англ. *twist* – поворот, крутіння) [8, с. 267–280].

Враховуючи реальну ситуацію у Радянському Союзі відсутність достовірної інформації, значного дефіциту, не рідко відсутність нормальних побутово-матеріальних умов та побутових речей, молодь починає самостійно створювати одяг відповідно до фото з модних закордонних журналів. Зовнішній вигляд хлопців вирізняється довгим піджаком, крій якого нагадував смокінг, що вважався типовим явищем 50-х роках ХХ століття. Модники носили строкату сорочку з жабо або тонкою краваткою, часом краваткою-шнурком, яскравий жилет, вузькі штани «дудочки», білі шкарпетки і чорні замшеві туфлі та товстій підошві. У дівчат в одязі з'являється не звична манера носити одяг, наприклад кардиган одягали задом на перед, а рукави підтягували вверх для створення модної довжини «три чверті». Підкреслюючи талію використовували широкий пояс, а для створення пишного об'єму спідниці одягали багатошарові нижні спідниці з оборками [8, с. 123]. Спосіб життя, манера поведінки, спілкування і зовнішній вигляд, вимагав певних культурно-мистецьких проявів, реалізації своїх потреб. Серед молоді стає модним слухати рок-н-рол, відповідно й танцювати. Танець стає більш вільним, імпровізованим, емоційним, розкутим з елементами парних підтримок, перекатів.

Яскравим втілення образу «стиляг» відображено у російському кінофільмі «Стиляги» (2008 року), режисера В. Тодоровського, сценарій написав Ю. Коротков, художник по костюмам О. Осипов, хореографами постановниками були О. Глушков, Л. Тінцунік [9] Особливістю кінострічки є його музичний ряд складений з хітів «російського року» у джазовому та рок-н-рольному аранжуванні. Тут багато музичних пісенних та хореографічних номерів, все це втілено через стилістичні характерні риси радянського союзу періоду 50-х – 60-х роках ХХ століття з яскравим вкрапленням стилістики молодіжної субкультури «стиляг» (рис. 10).

Популярність джазових танців вплинула на зміну колишніх норм зовнішнього вигляду молоді. Всі прагнули до розкутості і свободи, саме так сприймається джаз в цілому. Адаптації джазового танцю відбувалась завдяки моди на розважальну та танцювальну музику, своєрідну манеру виконувати танцювальні рухи відповідно до нових ритмічних і стилістичних форм. Також змінюється поведінка на танцювальному майданчику, спілкування танцівників під час самого танцю. Це значною мірою визначило розповсюдження джазу, так як молодь вимагала самореалізації індивідуальності, самовираження своїх поглядів, прагненням бути неповторними екстравагантними, саме джаз допомагав у цьому. Як тільки джаз став модним, популярність джазових танців увійшла в широкі маси. Джазове мистецтво «легально» увійшло в систему культурно-мистецьких цінностей суспільства. Світова аудиторія в ХХ століття пройшла етап сприйняття джазової культури. Одним з чинників популяризації виступив і джаз-танець який став популярним та набув широкого застосування у театрах та кіно, в шоу програмах, відеокліпах, митецьких інсталяціях. Джаз-танець пережив тріумф не сприйняття у супроводі скандалів, етапами

відштовхування, осміювання і до повного возвеличення, введення до культу поклоніння. Він скористався такою властивістю моди як масовість, і вивільнився з її кайданів салонного мистецтва, почав розвиватися за законами масового мистецтва, а не за примхливими канонами моди, яка все ж відіграла свою роль в його розповсюдженню у культурно-мистецькому просторі. Сьогодні велика кількість хореографічних колективів виконують джаз-танець, використовуючи стилістичні особливості костюму кінця XIX – початку XX сттоліття, тут ще раз поєднується джаз-танець і мода, особливості дизайнерських тенденцій минулого і сучасності.

Список використаних джерел

1. Корінний М., Шевченко В. Короткий енциклопедичний словник з культури / М. Корінний, В. Шевченко. – Київ : Україна, 2003. – 384 с.

2. Кибалова Л. Иллюстрированная энциклопедия моды / Л. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова // перев. з чеш. И. Ильинской, А. Лосевой. – Прага : Ария, 1988. – 608 с. : ил.

3. Софронов Ф. Джаз и родственные ему формы в пространстве центральной Европии 1920-х годов / дис. на соискания ученой степени канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Ф. Софронов; Московская Государственная Консерватория имени П. И. Чайковського, Государственный Институт искусствознания. – Москва, 2003. – 218 с.

4. Блохина И. Всемирная история костюма, моды и стиля / И Блохина. – Минск : Харвест, 2007. – 400 с.

5. Мерцалова М. История костюма / М. Мерцалова. – Москва : Искусство, 1972. – 200 с.

6. Корнев П. Джаз в культурном пространстве XX века : дис. на соискания ученой степени канд. культурологи : 24.00.01 / П. Корнев; Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств. – Санкт-Петербург, 2009. – 191 с.

7. Юцевич Ю. Музика. Словник-довідник / Ю. Юцевич. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. – 352 с., : 77 нотних прикладів та малюнків.

8. Кидд М. Сценический костюм. Уникальное иллюстрированное руководство по изготовлению профессиональных сценических костюмов / М. Кидд // перев. с англ. Л. Борис. – Москва : АРТ-Родник, 2002. – 144 с. : ил.

9. Ситляги (фільм, DVD video) / реж. В. Тодоровський. – Москва : ООО «Торнадо Видео», 2008.

Рис. 9. Ілюстрація колекції вечірніх суконь 1923 року з модних колекцій Doeuillet, Madeleine & Madeleine, Paul Poiret, Molyneux, Doucet, Jenny.

Рис. 10. Фото з фільму «Стиляги» (фильм 2008), художник по костюмам Олександр Осипов

Відомості про авторів

Плахотнюк Олександр Анатолійович, доцент, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка; член Національної спілки хореографів України, Міжнародної ради танцю ЮНЕСКО (CID UNESCO), Творчої спілки «Асоціація діячів естрадного мистецтва України»; директор Міжнародного конкурсу сучасного хореографічного мистецтва «Супер-денс». Коло наукових пошуків: мистецтвознавство, хорологія, історія, теорія, практика та розвиток хореографічного мистецтва в Україні та світі, педагогіка хореографічного мистецтва.

Наукове видання

Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс). Колективна монографія / за заг. ред. О. А. Плахотнюка. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка кафедра режисури та хореографії, 2020. – 308 с.

Упорядник О. Плахотнюк
Редактор У. Крук
Дизайн обкладинки Д. Топорков
На обкладинці: фото А. Байдіна
Автор фото А. Пастернак

Автори:
О. А. Плахотнюк, А. Л. Дем'янчук, О. Є. Кузик, Р. Ю.Кундис, П. Є. Луньо, О. Б. Лань, Т. Р. Шіт, Ю. В. Безпаленко, О. І.Настюк, Н. В. Кіптілова, О. В. Замлинний, А. О. Байдіна, С. О. Домазар, Т. Р. Холов.