

Львівський національний університет імені Івана Франка

Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЛІТОВЧЕНКО ОЛЕНА АНДРІЇВНА

УДК 792.8.027

ДИСЕРТАЦІЯ

**РЕПРЕЗЕНТАТИВНІ ВЛАСТИВОСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ МІЗАНСЦЕНИ
У ТВОРЕННІ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ**

024 Хореографія

02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Літовченко О.А.

Науковий керівник Плахотнюк Олександр Анатолійович, кандидат мистецтвознавства, доцент

Львів – 2023

Анотація

Литовченко О.А. Репрезентативні властивості хореографічної мізансцени у творенні художнього образу. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 024 – Хореографія. – Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 2023 р.

У дисертації розглядається питання мізансцени через область досліджень хореографічного мистецтва. Коло пошуків дисертаційної роботи зумовлено потребою осмислення та розбору оцінки хореографічної мізансцени через область хореографії. Попри широку різноманітність визначення та властивостей мізансцени, які занотовані на сторінках зі сценічного мистецтва та режисури, у хореографічних теоретичних працях відомості про мізансцену зовсім не розкриті. Таким чином можна констатувати відсутність ґрунтовних досліджень з означеної тематики, що дає змогу стверджувати про наявність прогалин в систематизації теоретичного базису дослідження хореографії, вирішення якого потребує використання міждисциплінарного аналізу. Відтак у дисертаційній роботі вирішено актуальне наукове завдання, яке полягає у розгляді хореографічної мізансцени через призму хореографічного мистецтва та його репрезентативних властивостей у творенні художнього образу. Запропоновано термін «хореографічна мізансцена», з його ознаками, властивостями та характерними рисами у хореографічному мистецтві. Системно досліджено процеси роботи над виставою, її формотворчих компонентів та взаємозв'язків усіх складових систем у яких простежується характерні риси хореографічної мізансцени. Доведено важливість хореографічної мізансцени як інструмента для виразного створення сценічних образів, а також її вплив на артистичний процес та розвиток театрального мистецтва та хореографічного мистецтва. Уточнено основні категоріально-понятійні ознаки мізансцени, через визначення та властивості понять та термінів, що раніше використовувались для різних аспектів мистецтва та театрального-хореографічної діяльності. Це дозволяє

систематизувати та уточнити термінологію, щоб забезпечити чіткість та однозначність у розумінні хореографічної мізансцени. Набули подальшого розвитку семантика значення та закономірності хореографічної мізансцени та дивертисменту, що стали переконливими для визначення досліджень з питань осмислення та розбору оцінки хореографічної мізансцени, сприяючи розвитку нових технік, методик і теорій, а також впливаючи на сучасні тенденції в застосуванні хореографії в сценічному мистецтві, та прояву виразних ознак мізансцени в хореографічному мистецтві. З огляду на зазначене об'єктом дослідження є репрезентативні властивості хореографічної мізансцени у творенні художнього образу в хореографічному мистецтві. Предметом – є аналіз і розуміння характеристик та особливостей хореографічних мізансцен, які використовуються для створення і виразного відображення художнього образу у сценічно-мистецьких творах.

Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. У *вступі* обґрунтовано актуальність вибору теми дослідження, вказано на зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами, сформульовано тему, окреслено мету і завдання, визначено об'єкт та предмет дослідження, охарактеризовано джерельну базу, та задіяні у роботі методи, розкрито наукову новизну та практичне значення отриманих результатів.

Перший розділ присвячений теоретико-методологічним засадам розгляду хореографічної мізансцени як прояву специфічного феномену хореографічного мистецтва. Вивчення хореографічної мізансцени як об'єкта мистецтвознавчого дослідження розкривається через розуміння нових аспектів і перспектив танцю у досвіді згладжування меж між танцем і іншими видами виконавського мистецтва. Наявний перелік напрямів вивчення хореографії згідно паспорту спеціальності та стандартів вищої освіти (третього освітньо-наукового рівня вищої освіти), дозволяє вивчати мізансцену в області хореографії через міждисциплінарний комплекс. Доводиться, що мізансцена як специфічне постановочне явище, яке зустрічається в

більшості виконавських мистецтв, в тому числі у хореографії, в теоретичному контексті розглядається через систему властивостей якими наділена у виставах у театральньо-хореографічному мистецтві. В контексті роботи вони розглядаються як фундаментальні платформи, на яких два поняття «хореографія» та «мізансцена» наближаються до спільних точок взаємодії.

Джерельна база складається з режисерських, балетмейстерських та хореографічних праць, словників та енциклопедій, історичних та театрознавчих відомостей, міжмистецьких статей вітчизняних та зарубіжних теоретиків, матеріалів власного приватного архіву та архіву мистецтвознавця О. Плахотнюка, а також відеозаписів та відомостей про балети, хореографічні та драматичні вистави, перформанси, хореографічні твори та інші сценічно-мистецькі твори, які тим чи іншим чином дотичні до розгляду основних позицій мізансцени.

Методологічні засади ґрунтуються на аналізі, систематизації та узагальненні взаємозв'язків між хореографією та мізансценою з урахуванням їх впливу на творчість, естетику та сприйняття хореографічного мистецтва. Термін «хореографічна мізансцена» розглядається через поділ на дві складові, одна з яких проявляє аспектність мізансцени, а друга втілює властивості хореографічного мистецтва.

Такі релевантні поняття, як художній образ, репрезентація, мізансценічна форма, фізична дія та дивертисмент знаходять місце в контексті основних категоріально-понятійних ознак мізансцени, та в порівняльному співвідношенні демонструють властивість мізансцени, як пластичної форми, що дає можливість розглядати її через область хореографічного мистецтва.

У другому розділі хореографічна мізансцена розглядається в системі формотворчих засобів у сценічно-мистецьких творах, що складається з: простору; форми; часу; танцювальних рухів; візуального доповнення (колір, костюм, декорації, світло тощо); музичного супроводу; психіко-емоційного та естетичного прояву. Розглядаються репрезентативні прийоми в процесі втілення художнього образу через хореографічну мізансцену. Таким чином окреслюється значення та

особливості художнього образу як основного структуротворчого елементу сценічно-мистецького твору; порівнюються вистави в хореографічному та театральному мистецтві; розкриваються властивості хореографічної мізансцени як в сценічному просторі та і в просторі танцювальної платформи. Визначаються техніко-лексичні та художньо-образні способи репрезентації об'єкту дослідження.

Деталізовано репрезентативні прийоми хореографічної мізансцени як частини виражального спектру хореографічного твору, та представлено аналіз більш складного порядку просторово-пластичної означеності хореографічної мізансцени у сценічно-мистецьких творах. Розглядається окремо означеність пластики та окремо означеності просторового використання в первинному задумі мізансцени та описано процес за яким відбувається трансформація простору і часу під впливом задіяних мізансцен.

Виділяється принцип, згідно якого хореографічну мізансцену можна краще розглядати, розбираючи її на складові частини в рамках великого сценічно-мистецько твору, поступово переходячи до менших елементів, в яких вона проявляється.

Виходячи з області просторово-пластичної означеності розкривається те, що хореографічна мізансцена в ній може приймати різні варіації та комбінації власних складових не змінюючи при цьому своїх художньо-естетичних постулатів, що спостерігається при порівнянні двох хореографічних форм, таких як танцювальний дивертисмент та хореографічна мізансцена, які виступають як ключові складові мистецько-сценічної діяльності і можуть передавати різні аспекти мистецтва через рух і образ.

Третій розділ зорієнтований на виявлені основних виражально-зображальних ознак хореографічної мізансцени як невід'ємної складової пластичної партитури вистави. Першочергово піднімається питання композиційної побудову хореографічних мізансценічних форм в хореографічних та драматичних виставах. У цьому конкретному випадку «мізансценічна форма» представляється як система обмежень і правил для перетворення будь-яких ідейних або художньо-

образних елементів в цілісну мізансцену, яка відзначається характеристиками певного виразного засобу, зокрема, у нашому випадку, хореографічного мистецтва.

На основі аналізу провідних прикладів класичного балету та сучасних постановок виявляються закономірності та сталість композиційних аспектів. Доказом того, що у хореографічних творах групове мізансценування не виступає в якості основного засобу виразності та сприйняття, ставиться беззаперечне твердження, що хореографічна мізансцена розкривається як форма в нехореографічних виставах.

На конкретних прикладах, а саме на досвіді участі у фестивалі моновистав «Монологи над Ужем», історичним довідкам з балетних постановок, аналізі фолк-опери-балету «Коли цвіте папороть» і модерн-балету «Пізнай себе», а також відомостях про зарубіжні практики, демонструється: як і для чого у сучасному театрі використовується хореографічна мізансцена; яким чином новітні тенденції вирішення хореографічних мізансцен підпорядковуються трансформаційним та адаптаційним процесам у сучасному хореографічному мистецтві; сформовано три форми прояву хореографічної мізансцени.

Науковою новизною дослідження є впровадження терміну «хореографічна мізансцена», що представляє собою своєрідну форму мізансцени, яка відноситься до нехореографічних сценічно-мистецьких творів, але ґрунтується на хореографічних аксіомах. Результати дослідження можуть бути використані у підготовці студентів хореографів фахових вищих та передвищих закладів освіти до постановочної діяльності в межах спеціальних курсів «Композиція і постановка танцю», «Мистецтво балетмейстера», «Режисура хореографічних творів», «Практикум з мистецтва балетмейстера» та інші дисципліни. Здобуті результати можуть використовуватися для подальшого теоретичного осмислення втілення балетмейстерських прийомів створення хореографічних творів. Крім того матеріали зазначеної наукової роботи можуть бути використані для реалізації інтегрованих мистецьких театральних-хореографічних проєктів.

Ключові слова: мистецтво, культура, хореографія, мізансцена, хореографічна мізансцена, художній (хореографічний) образ, репрезентація, мізансценічна форма, балет, дивертисмент, хореографічне мистецтво, вистава, театр, синтез мистецтв, танець, композиція, мистецько-сценічний твір, хореографічний твір, виразний засіб, танцівник.

Summary

Litovchenko O.A. Representative Properties of Choreographic Mise-en-Scène in the Creation of an Artistic Image. – Qualifying scientific work with manuscript rights.

Thesis for the Doctor of Philosophy degree in Choreography (specialty 024) – Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, 2023.

The thesis explores the topic of mise-en-scène within the context of research in the field of choreographic art for the first time. The scope of research for the dissertation work is determined by the need to understand and analyze the evaluation of the choreographic mise-en-scène through the field of choreography. Despite the wide heterogeneity of the definition and properties of mise-en-scène, which are noted on the pages of stage art and directing, information about mise-en-scène is not disclosed at all in choreographic theoretical works. In this way, it is possible to ascertain the absence of thorough research on the specified topic, which makes it possible to assert the presence of gaps in the systematization of the theoretical basis of choreography research, the solution of which requires the use of interdisciplinary analysis. Therefore, the dissertation work solves an actual scientific task, which consists in considering the choreographic mise-en-scène through the prism of choreographic art and its representative properties in the creation of an artistic image. The term "choreographic mise-en-scène" is proposed, with its features, method of solution and artistic subordination in choreographic art. The processes of work on the performance, its form-creating components and the interrelationships of all component systems in which the characteristic features of choreographic mise-en-scène can be traced are systematically studied. The importance of choreographic mise-en-scène as a tool for expressive creation of stage images, as well as its influence on the artistic process and development of theatrical art and choreographic art, is proven. The main categorical and conceptual features of mise-en-scène have been specified, due to the definitions and properties of concepts and terms that were previously used for various aspects of art and theatrical and choreographic activity. This allows

systematization and clarification of terminology to ensure clarity and unambiguity in the understanding of choreographic *mise-en-scène*. The semantics of the meaning and patterns of choreographic *mise-en-scène* and *divertissement* have further developed, which have become convincing for determining research on the issues of understanding and analyzing the assessment of choreographic *mise-en-scène*, contributing to the development of new techniques, methods and theories, as well as influencing modern trends in the application of choreography in stage art, and manifestation of expressive features of *mise-en-scène* in choreographic art. Given the stated object of research are the representative properties of choreographic *mise-en-scène* in the creation of an artistic image in choreographic art. The subject is the analysis and understanding of the characteristics and features of choreographic *mise-en-scènes*, which are used to create and express an artistic image in scenic and artistic works.

The dissertation consists of an introduction, three chapters, nine subsections, conclusions, a list of used sources and appendices. The *introduction* substantiates the relevance of the choice of the research topic, indicates the connection of the work with scientific programs, plans, topics, formulates the topic, outlines the goal and task, defines the object and subject of the research, characterizes the source base, and the methods involved in the work, reveals the scientific novelty and practical significance of the obtained results.

The first chapter is dedicated to a comprehensive examination of the theoretical and methodological foundations underpinning the study of choreographic *mise-en-scène*, positioning it as a distinctive phenomenon within the domain of choreographic art. The study of the choreographic *mise-en-scène* as an object of art-historical research is revealed through the understanding of new aspects and perspectives of dance in the experience of blurring the boundaries between dance and other types of performing arts. The present list of research directions in choreography according to the specialty and standards passport of higher education (the third educational and scientific degree of higher education) allows to observe *mise-en-scène* through an interdisciplinary complex. Thus, revealing the *mise-en-scène* as the main concept branching into successive artistic

directions. Choreography, as one of these directions, is considered through the properties inherent in theatrical and choreographic art. The exploration of mise-en-scène seeks to find points of contact within the choreographic context.

This directly facilitates the search for a fundamental platform where two concepts can be approached together under one umbrella, which is a performance.

The source base consists of directorial, ballet master and choreographic works, dictionaries and encyclopedias, historical and theatrical information, interdisciplinary articles by domestic and foreign theorists, materials from one's own private archive and the archive of art critic O. Plakhotnyuk, as well as video recordings and information about ballets, choreographic and dramatic performances, performances, choreographic works and other scenic and artistic works, which in one way or another are related to the consideration of the main positions of the mise-en-scène.

The methodological foundations of the study are based on the analysis, systematization and generalization of the relationships and characteristics between choreography and mise-en-scène, taking into account their influence on creativity, aesthetics and perception of choreographic art. To dissect the term “choreographic mise-en-scène” into its two constituent parts, the aspect of mise-en-scène is equally studied, in parallel correlating with the phenomenon of manifestation of properties within choreographic art.

Through the examination of terms such as artistic image, representation, mise-en-scène form, physical action, and divertissement, it is demonstrated that mise-en-scène is a plastic form, allowing for its consideration from the perspective of choreographic art.

In the second chapter, the choreographic mise-en-scène is considered in the system of form-creating means in works of art and consists of: space; forms; time; dance movements; visual equipment (color, costume, scenery, light, etc.); musical accompaniment; psycho-emotional and aesthetic content. Representative techniques in the process of embodying an artistic image through a choreographic mise-en-scène are considered. In this way, the meaning and features of the artistic image as the main structural element in stage art are outlined. Performances in choreographic art and

theatrical art are compared. The revelation of choreographic mise-en-scène in both stage space and dance platform is explored. The main ways of representing the choreographic mise-en-scène are determined: technical-lexical and artistic-figurative.

Focusing solely on the representative character and the revealing of the stimulating nature (in the artistic sense) of the performance, the representative techniques within the choreographic mise-en-scène, as part of the expressive range in choreographic works, are explored. Additionally, a more in-depth analysis of the spatial-plastic aspects of the choreographic mise-en-scène in stage-art works is provided. The significance of plasticity and the distinct importance of spatial utilization in the initial design of the mise-en-scène are individually examined. The process through which space and time undergo transformation under the influence of the involved mise-en-scènes is described.

The principle that the choreographic mise-en-scène is better understood by breaking it down into its constituent parts within the framework of a larger artistic and scenic work, and subsequently examining the smaller elements in which it manifests, is highlighted.

Exploring the realm of spatial-plastic definiteness, it becomes evident that the choreographic mise-en-scène within it can accommodate various variations and combinations of its components without compromising its artistic and aesthetic principles. This becomes apparent when comparing two choreographic forms - dance divertissement and choreographic mise-en-scène - which serve as key components in artistic and scenic activities, conveying diverse aspects of art through movement and imagery. The research meticulously examines differences in content, subordination to the plot, dependence on dramaturgy, peculiarities of existence in artistic and stage works, and limitations of technical vocabulary.

The third section focuses on providing practical evidence for the main expressive and pictorial features of the choreographic mise-en-scène, considering it as an integral component of the play's plastic score. The issue of compositional construction of choreographic mise-en-scène forms in both choreographic and dramatic performances is primarily raised. In this particular case, the 'mise-en-scène form' operates as a system of

restrictions and rules guiding the transformation of ideological or artistic elements into a cohesive *mise-en-scène*. This transformation is distinguished by the characteristics of a specific expressive medium, particularly in our case, choreographic art.

Based on the analysis of the leading examples of classical ballet and modern productions, regularities and constancy of compositional aspects are revealed. The proof that in choreographic works group *mise-en-scène* does not act as the main means of expression and perception is the undeniable statement that choreographic *mise-en-scène* is revealed as a form in non-choreographic performances.

Concrete examples demonstrate the active usage of choreographic *mise-en-scène* in modern theater, contributing to the enhancement of the plot and expressiveness of the play. These examples are drawn from various sources, including participation in the festival of monologues “Monologues over the Uzh” historical references from ballet productions, analysis of the folk opera-ballet “When the Fern Blooms” and the modern ballet “Know Yourself” along with insights from foreign practices. In this context, choreography acts as a key element that emphasizes the dominant side, integrates various artistic factors, enables them to jointly create modern works, regardless of their scale, and offers the following meanings: semantic, aesthetic and technological.

The scientific novelty of this research lies in introducing the term “choreographic *mise-en-scène*” a distinctive form of *mise-en-scène* applicable to non-choreographic art and stage works. It is grounded in choreographic axioms. The research results can be applied in the training of choreography students in specialized higher and pre-higher educational institutions, particularly in staging activities within specialized courses such as “Dance Composition and Staging”, “Art of the Ballet Master”, and “Directing Choreographic Works”. “Practicum on the art of ballet master” and other disciplines. The obtained results can be used for further theoretical understanding of the implementation of choreographic techniques in the creation of dance works. Additionally, the materials of the specified scientific work can be used for the implementation of integrated artistic theater and choreographic projects.

Key words: art, culture, choreography, mise-en-scène, choreographic mise-en-scène, artistic (choreographic) image, mise-en-scène form, ballet, entertainment, choreographic art, performance, theater, synthesis of arts, dance, composition, artistic and scenic work, choreographic work, expressive means, dancer.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Літовченко О.А. Художній образ як синтез компонентів хореографічної вистави. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2021. Вип. 38. С. 41–46. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-7>

2. Літовченко О.А. Мізансцена хореографічної форми як виразний засіб у сценічному творі. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 52., Том. 2. С. 74–79. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-2-10>

3. Літовченко О.А. Репрезентативні орієнтири хореографічних творів в сучасному мистецькому просторі. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 58., Том. 1. С. 101–107. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/58-1-15>

Статті в іноземних наукових періодичних виданнях

4. Litovchenko O.A. Means of harmonization of stage performance in choreographic art. *Knowledge. Education. Law. Management Nauka. Oświata. Prawo*.

Zarządzanie. Lublin : Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej w Lublinie, 2021. № 7 (43). Vol. 1. Pp. 72–77. DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.7.1.11>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Літовченко О.А. Балетна мізансцена – вагома складова хореографічного образу. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі: зб. Матеріалів I Міжнар наук.-практ.конф., Київ, 19 травня 2016 р.* Київ : НАККиМ, 2016. С. 126–131.

6. Літовченко О.А. Мізансцена у балетній виставі як вагома складова хореографічного образу. *Хореографічна культура – мистецькі виміри /* упоряд. О.А. Плахотнюк. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2017. Вип. 4. С. 5–13.

7. Літовченко О.А. Значення хореографії у фольклорному традиціоналізмі. *Хореографічна культура – мистецькі виміри. /* упоряд. О.А. Плахотнюк. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2017. Вип. 5. С. 35–42.

8. Літовченко О.А. Роль соціальних факторів у розвитку хореографічного мистецтва. *Традиції та новації в хореографічній культурі (до 50-річчя кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. /* упоряд. А.М. Підлипська, ред. Т.В. Кунц., м. Київ, 25 квітня 2020 р. Київ : КНУКиМ, 2020. С. 100–101 URL: http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/nuk_konf/20/2.pdf

9. Літовченко О.А. Пластика як інтеграційний засіб в сценічному мистецтві. *International scientific and practical conference «Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects» : conference proceedings, November 27–28, 2020.* Venice : Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020. Pp. 82–84 DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-89>

10. Літовченко О.А. Формування художньо-творчої компетентності в системі підготовки студентів хореографів засобами творення художнього образу. *International scientific conference «Interaction of culture, science and art in terms of moral development of modern European society» : conference proceedings, December*

28–29, 2021. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2021. Pp. 99–100. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-178-7-24>

11. Літовченко О.А. Плахотнюк О.А. Виразальні прийоми в процесі втілення ідейно-художнього вирішення хореографічної вистави. *Scientific method: reality and future trends of researching: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the I International Scientific and Theoretical Conference, March 24, 2023*. Zagreb, Republic of Croatia: European Scientific Platform, 2023. С. 267–268.

URL:

https://previous.scientia.report/index.php/archive/issue/view/24.03.2023?utm_source=eSputnik-promo&utm_medium=email&utm_campaign=SCIENTIA_Konferenc%D1%96ja_%7C_Status_:_opubl%D1%96kovano&utm_content=1876920590

Опубліковані праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

12. Літовченко О. А. Особливості моторної пам'яті танцівника у процесі виконавської діяльності. *Кінезіологія танцю та техніко-естетичних видів спорту : навчально-методичний посібник / упоряд. О.А. Плахотнюк*. Львів : СПОЛОМ, 2019. Ч III. С. 11–20.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	19
ВСТУП.....	20
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ МІЗАНСЦЕНИ ЯК СПЕЦИФІЧНОГО ФЕНОМЕНУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА	
1.1. Хореографічна мізансцена як об'єкт мистецтвознавчого дослідження: джерельна база та історіографія (найкращі фундаментальні праці)	32
1.2. Аналіз методології дослідження	46
1.3. Основні категоріально-понятійні ознаки мізансцени (визначення та властивості)	56
<i>Висновки до Розділу 1</i>	<i>70</i>
РОЗДІЛ 2. МІСЦЕ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ МІЗАНСЦЕНИ В СИСТЕМІ ФОРМОТВОРЧИХ ЗАСОБІВ У СЦЕНІЧНО-МИСТЕЦЬКИХ ТВОРАХ	
2.1. Репрезентативні прийоми в процесі втілення ідейно-художнього вирішення вистави через хореографічну мізансцену	74
2.2. Хореографічна мізансцена в системі художніх образів просторово-пластичної означеності представлених у сценічних та хореографічних творах	90
2.3. Танцювальний дивертисмент і хореографічна мізансцена: спільні та відмінні риси	107
<i>Висновки до Розділу 2</i>	<i>117</i>
РОЗДІЛ 3. ХОРЕОГРАФІЧНА МІЗАНСЦЕНА ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА ПЛАСТИЧНОЇ ПАРТИТУРИ ВИСТАВИ	
3.1. Композиційна побудова хореографічних мізансценічних форм в хореографічних та драматичних виставах	121

3.2. Значення хореографічної мізансцени в сучасному мистецтві на прикладі український і світових хореографічних практик	137
3.3. Прояв новітніх тенденцій вирішення хореографічних мізансцен: концептуальні засади цілісності мистецького твору	151
<i>Висновки до Розділу 3</i>	162
ВИСНОВКИ	166
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	177
ДОДАТКИ	195

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

*ЛНУ ім. І. Франка – Львівський
національний університет імені Івана
Франка.*

*ЛАТЕМ «І люди, і ляльки» –
Львівський академічний театр
естрадних мініатюр «І люди, і
ляльки».*

*ЦТДЮГ – Центр творчості дітей
та юнацтва Галичини м. Львова.*

ВСТУП

Актуальність теми. Хореографічне мистецтво, як невід’ємний репрезентант виконавських видів мистецтв, завжди вирізнялось своїми академічними ідеалами, що виражаються у вишуканості та глибині художнього висловлення. За взірцевим візуальним танцювальним видовищем прихована чисельна кількість творчих, методичних та постановочних напрацювань, які водночас складаються з наукової бази і танцювальної практики, що формуються під час докладного вивчення та осмислення. Говорячи про танець, як про «рух в часі і просторі», ґрунтовного вивчення вимагає концепція використання хореографії як доповнюючого сегменту в сценічно-мистецьких творів. Не зважаючи на чисельний постановочний досвід в сфері хореографічного мистецтва, керуючись теоретичним базисом, спостерігаємо суттєві прогалини в області наукового осмислення практичних рішень, в тому числі цілий ряд тезаурусів, що мають більш досліджену область в суміжних виконавських мистецтвах, в хореографії залишаються невизначеними. Одним із таких сегментів залишається питання осмислення та розбору оцінки хореографічної мізансцени, вирішення якого потребує використання міждисциплінарного аналізу.

Тлумачне значення «мізансцени» має багато варіацій, які занотовані на сторінках зі сценічного мистецтва та режисури, та майже не представлені окремими дослідженнями у хореографічних наукових працях. Це спонукало до розгляду окремих сегментів в контексті використання елементів композиції драматичного театру, законів драматургії, просторово-пластичних принципів побудови сценічно-мистецьких творів, формотворчих структур та інших складових, що вирізняють мізансцену серед усіх хореографічних засобів у творені художнього образу. Сформувавшись, як самостійний синтезований вид мистецтва, у хореографії визначились стилі, художньо-виразні ознаки, теорії та методики, що уніфікували закони композиції та постановки хореографічного твору в практичний базис, та визначили перелік художніх компонентів, форм та засобів які одночасно з

розвитком мистецтва танцю вдосконалюються та урізноманітнюються. Однак не зважаючи на те, що хореографічна мізансцена схильна вважатись пластичною формою, що безпосередньо пов'язує її з мистецтвом руху, сюжетно-змістовою наповненістю, музичним супроводом в хореографічному мистецтві, їй надається посередницька роль, що зводиться до однотипного функціонування.

Якщо розглядати мізансцену через систему формотворчих компонентів хореографічного твору, можна визначити її різновиди, кожен з яких виконує низку художніх функцій, одною з яких є репрезентація творчого вираження задуму автора сценічно-мистецького твору. Оскільки все в мистецтві підпорядковано ідейно-художньому задуму, використання хореографічних елементів у створенні мізансценічної побудови, дає змогу глибшого розкриття змістового наповнення художнього образу ніж це може зробити якийсь інший виражальний засіб. Відтак на основі розгляду процесу постановки сценічно-мистецьких творів, в тому числі створення художнього образу та організації простору пластичними засобами актуальним стає виявлення репрезентативних властивостей хореографічної мізансцени, як смислової мови сценічно-мистецьких творів (вистав, балетів, хореографічних композицій, розгорнутих танцювальних полотен та інших) з точки визначення хореографічного мистецтва.

Сказане вище зумовило вибір теми дисертації: **«Репрезентативні властивості хореографічної мізансцени у творенні художнього образу»**, а також розкриває її актуальність у мистецтвознавчому спектрі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами, грантами. Тема дисертації затверджена Вченою радою Львівського національного університету імені Івана Франка (протокол №77/11 від 27 листопада 2019 р.). Робота здійснена в межах наукової теми кафедри режисури та хореографії «Парадигма хореографічного мистецтва в світі та Україні (танцювальна культура, хореографічна педагогіка, систематика, взаємодія з культурно-історичними факторами)» терміном 2020–2022 рр. Державний реєстраційний номер: 0120U101781; «Хореографічне мистецтво як складова художньої культури України

та світу (відновлення хореографічної спадщини, подолання наслідків тоталітарних режимів, формування новітніх поглядів на хореографію в Україні)» терміном 2023–2026 рр. Державний реєстраційний номер: 0123U101589.

Мета і завдання наукової роботи.

Мета дослідження – визначити поняття «хореографічна мізансцена» та встановити її репрезентативні властивості в художньому образі у хореографічних та інших драматичних, перформативних, сценічно-мистецьких творах.

Поставлена мета вимагає розв’язання цілої низки конкретних *завдань*, а саме:

– означити хореографічну мізансцену як об’єкт мистецтвознавчого дослідження;

– проаналізувати джерельну базу дослідження мізансцени у хореографічній області та суміжних видах мистецтва;

– сформулювати методологічні засади дослідження хореографічної мізансцени базуючись на аспектності мізансцени та феномену прояву властивостей у хореографічному мистецтві;

– окреслити основні категоріально-понятійні ознаки хореографічної мізансцени (визначення та властивості);

– визначити поняття «хореографічна мізансцена» як форми художнього вираження сценічно-мистецьких творів;

– розглянути репрезентативні прийоми в процесі втілення художнього образу через хореографічну мізансцену;

– розкрити ознаки хореографічної мізансцени в системі художніх образів просторово-пластичної означеності у сценічних та хореографічних творах;

– встановити спільні та відмінні риси танцювального дивертисменту та хореографічної мізансцени в полотні вистав;

– здійснити структурний аналіз композиційної побудови хореографічних мізансценічних форм в хореографічних та драматичних виставах;

– з'ясувати значення хореографічної мізансцени та прояв її новітніх тенденцій в сучасному мистецтві з огляду на концептуальні засади цілісності мистецького твору.

Об'єкт дослідження – репрезентативні властивості хореографічної мізансцени у творенні художнього образу в хореографічному мистецтві.

Предметом дослідження є аналіз і розуміння характеристик та особливостей хореографічних мізансцен, які використовуються для створення і виразного відображення художнього образу у сценічно-мистецьких творах.

Методологія дослідження. Відповідно до поставлених завдань у процесі дослідження використовувались такі методи: *діалектичний* – для опрацювання наявних джерел та літератури, пов'язаних з хореографією, теорією мистецтва, сценічним мистецтвом та іншими відповідними темами науково-літературних джерел на яких ґрунтується робота; *узагальнення* – при визначенні законів побудови хореографічної мізансцени у хореографічному мистецтві та окресленні художнього образу; *типології* – при визначенні основних властивостей хореографічної мізансцени, її види та форми; *аксіоматичний метод* – для формулювання поняття «хореографічна мізансцена» та визначення її властивостей; *метод аналогії* – при порівнянні композиційних побудов мізансцени драматичного та хореографічного твору, а також на противагу використання терміну «мізансцена хореографії»; *метод порівняння* – при визначенні спільних та відмінних рис дивертисменту та хореографічної мізансцени; *метод конкретизації* – при описі зразків використання мізансценічних побудов у різних просторово-часових видах мистецтва та сценічно-мистецьких творах.

Теоретичну базу роботи склали дослідження, що висвітлюють різні сфери проблематики дисертації:

- режисерські праці, що окреслюють підходи до роботи з мізансценою (А. Горбов, В. Неллі, В. Харченко, Л. Курбас, О. Роєнко, В. Зайцев);
- словники та енциклопедичні видання під редакціями, в яких зібрані тлумачні роз'яснення (П. Паві, Ю. Ковалів, І. Білодід, І. Савченко, І. Ліпницька);

- історичні відомості (Аристотель, Ж.-Ж. Новер, С. Лифар, І. Повалій, Т. Медвідь);

- посібники з мистецтва балетмейстера та монографії вітчизняних теоретиків та практиків з хореографії (О. Чепалов, Ю. Станішевський, К. Василенко, В. Верховинець, А. Кривохижа, Б. Колногузенко, О. Голдрич, Л. Маркевич, О. Бойко, М. Погребняк, А. Підлипська, О. Плахотнюк, О. Лань, П. Фриз, О. Зінич, Л. Венедіктова, К. Шишкарьова, І. Климчук);

- театрознавчі відомості (І. Александров, М. Гарбузюк, М. Гринишина, О. Клековкін, М. Голичанська, І. Гушпита, А. Арто, Г. Лессінг, А. Вайнштейн, Г. Лужницький);

- міжмистецькі статті (М. Кондратьєва, Ю. Ілленко, Б. Сварник, А. Дем'янчук, Р. Кундис, Б. Бойчук, С. Браун, А. Пучков);

- балети, хореографічні та драматичні вистави, перформанси, хореографічні твори у відеозаписі та наживо;

- матеріали власного приватного архіву та архіву мистецтвознавця О. Плахотнюка.

Наукова новизна отриманих результатів. У дисертаційній роботі вирішено актуальне наукове завдання, яке полягає у розгляді хореографічної мізансцени через призму хореографічного мистецтва та його репрезентативних властивостей у творенні художнього образу.

Вперше:

- запропоновано термін «хореографічна мізансцена» з його ознаками, властивостями та характерними рисами;

- визначено місце хореографічної мізансцени в системі формотворчих засобів у сценічно-мистецьких творах;

- виокремлено хореографічну мізансцену як невід'ємну складову пластичної партитури вистави через аналіз композиційної побудови хореографічних мізансценічних форм в хореографічних та драматичних виставах;

- окреслено значення хореографічної мізансцени в сучасному мистецтві на прикладі українських і світових хореографічних практик враховуючи новітні тенденції вирішення хореографічних мізансцен.

Системно досліджено процеси роботи над виставою, її формотворчих компонентів та взаємозв'язків усіх складових систем у яких простежуються характерні риси хореографічної мізансцени.

Доведено важливість хореографічної мізансцени як інструмента для виразного створення сценічних образів, а також її вплив на артистичний процес та розвиток театрального та хореографічного мистецтва.

Уточнено основні категоріально-понятійні ознаки мізансцени, через визначення та властивості понять та термінів, що раніше використовувались для різних аспектів мистецтва та театрально-хореографічної діяльності. Це дозволяє систематизувати та уточнити термінологію, щоб забезпечити чіткість та однозначність у розумінні хореографічної мізансцени.

Набули подальшого розвитку семантика значення та закономірності хореографічної мізансцени та дивертисменту, що стали переконливими для визначення досліджень з питань осмислення та розбору оцінки хореографічної мізансцени, сприяючи розвитку нових технік, методик і теорій, а також впливаючи на сучасні тенденції в застосуванні хореографії в сценічному мистецтві, та прояву виразних ознак мізансцени в хореографічному мистецтві.

Таким чином, **теоретично-мистецьке значення** дослідження полягає у поглибленні розуміння хореографічної мізансцени в області хореографічного мистецтва, що сприяє розвитку нових теоретичних концепцій, через розуміння взаємодії між різними мистецькими формами та засобами вираження, тим самим заповнюючи прогалини в теоретичному базисі, розширюючи розуміння поняття та аспектів мізансцени, які раніше залишались невизначеними.

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання його результатів у підготовці студентів хореографів у закладах фахової передвищої та вищої освіти в постановочній діяльності в межах спеціальних курсів «Композиція і

постановка танцю», «Мистецтво балетмейстера», «Режисура хореографічних творів», «Практикум з мистецтва балетмейстера» та інших дисциплін. Здобуті результати можуть використовуватися для подальшого теоретичного осмислення шляхів втілення балетмейстерських прийомів у створенні хореографічних творів та режисерських засобів у використанні мізансцени сценічно-мистецьких творів. Крім того матеріали зазначеної наукової роботи можуть бути використані для реалізації інтегрованих мистецьких театральних-хореографічних проєктів.

Особистий внесок здобувача. Запропонована наукова праця – це самостійно виконане дослідження, в якому вперше у галузі 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 024 «Хореографія» досліджено мізансцену, а також обґрунтовано введення терміну хореографічна мізансцена та розглянуто її репрезентативні властивості у творенні художнього образу на основі сценічно-мистецьких творів. Теоретичні та методологічні положення і висновки є результатом авторських напрацювань. Усі фахові статті автора з теми дисертації – одноосібні, одна теза написана у співавторстві з наукових керівником.

Апробація результатів дослідження. Дисертацію обговорено на науково-методичному семінарі кафедри режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка

Основні засади, положення та висновки дисертаційної роботи оприлюднено в формі наукових доповідей та обговорено на конференціях, наукових семінарах, майстер-класах, а саме:

- **міжнародних:** 1) Міжнародна науково-практична конференція «Семіосфера культури в просторі сучасності» (Львів, 30 вересня – 2 жовтня 2019 р.). «Тенденції вирішення пластичної мізансцени хореографічного твору». 2) Міжнародна науково-практична конференція «Традиції та новації в хореографічній культурі (до 50-річчя кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв)» (24–25 квітня 2020 р. м. Київ). «Роль соціальних факторів у розвитку хореографічного мистецтва». 2) V Міжнародна науково-практична он-лайн конференції «Виховний та мистецький

вплив сучасного хореографічного мистецтва: тенденції та перспективи розвитку» (Львів, 12 листопада 2020 р.) «Гармонія як естетична цінність хореографічної вистави». 3) Міжнародна науково-практичній конференції «Культурологія та мистецтвознавство: точки дотику та перспективи розвитку» (м. Венеція, Італія, 27–28 листопада 2020 р.). «Пластика як інтеграційний засіб в сценічному мистецтві». 4) International scientific conference «*Interaction of culture, science and art in terms of moral development of modern European society*» (December 28–29, 2021. Riga, Latvia). «Формування художньо-творчої компетентності в системі підготовки студентів хореографів засобами творення художнього образу». 5) I International Scientific and Theoretical Conference «*Scientific method: reality and future trends of researching*» (March 24, 2023. Zagreb, Republic of Croatia). «Виразальні прийоми в процесі втілення ідейно-художнього вирішення хореографічної вистави».

- всеукраїнських: 1) П'ята Всеукраїнська науково-практична конференція «Педагогічні, психологічні та медико-біологічні аспекти в хореографії та спорті» (Львів, 26–27 березня 2020 р.). «Зміна рухової активності в професійній діяльності танцівника». 2) I Всеукраїнська науково-практичній конференція «Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі» (03–04 червня 2021 р. м. Бердянськ). «Художньо-творча компетентності – запорука творення художнього образу». 3) II Всеукраїнська науково-практична онлайн-конференція (з міжнародною участю) «Мистецтво танцю і хореографічна освіта: досвід, тенденції, перспективи» (м. Київ, 29 квітня 2022 р.). «Постановочна робота в аматорському хореографічному колективі із запрошеним хореографом».

- науково звітні конференції науково-педагогічного складу, докторантів аспірантів Львівського національного університету імені Івана Франка: 1) Звітна наукова конференція Львівського університету (Львів, 06 лютого 2020 р.) «Мізансцена – репрезентативна конвенція танцювального перформансу». 2) Звітна наукова конференція Львівського університету (Львів, 04 лютого 2021 р.) «Поєднання формального і драматичного начала у хореографічній виставі».

3) Звітна наукова конференція Львівського національного університету імені Івана Франка (м. Львів, 8 лютого 2022 р.). «Мізансцена хореографічної форми як виражальний засіб у сценічному творі». 4) Звітна наукова конференція Львівського національного університету імені Івана Франка (м. Львів, 8 лютого 2023 р.). «Виражальні прийоми в процесі втілення ідейно-художнього вирішення хореографічної вистави».

- **науково-методичні семінари:** 1) Міжкафедральний науковий семінар факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка (м. Львів, 12 травня 2021 року) «Художній образ як синтез компонентів хореографічної вистави». 2) Перший Всеукраїнський науково-практичний семінар «Ключові аспекти підготовки майбутніх керівників хореографічних колективів» (м. Умань, 18–19 листопада 2021 р.) «Створення хореографічного номеру в контексті ідейно-тематичного задуму масового культурного дійства». 3) Всеукраїнський науково-методичний семінар-практикум «АРТ – Пост UA (простір освіти сучасної творчості)» (м. Трускавець, 27–29 січня 2023 р.) «Інклюзія в мистецькому, хореографічному середовищі: адаптація та ретравматизація в умовах війни»; 4) Всеукраїнський семінар-практикум з хореографічного мистецтва «Роль транскордонної взаємодії в хореографічному мистецтві: виклики та перспективи» (м. Львів, 06 квітня 2023 р.) «Аспекти авторського права в процесі відтворення провідних зразків хореографічного мистецтва та у створенні новітніх постановок».

- **практичне застосування:** 1) Постановка одноактної хореографічної вистави «Лелеченя та опудало» (м. Львів, червень, 2017 р.). 2) Постановка театральньо-хореографічного дійства «Купальська феєрія» в рамках фестивалю «Удеч-фест Івана Купала» (м. Жидачев, 07 липня 2019 р.). 3) Режисура та постановка хореографічних мізансцен моновистави «Самотність» за однойменним оповіданням Е. Умерова (м. Львів, 27 березня 2021 р.). 4) Створення пластичного вирішення та участь у виставі «Монстр опера» за творами В. Шекспіра в рамках проєкту «Art therapy force» (березень-травень 2023 р.). (м. Львів, 09 травня 2023 р.).

5) Постановка сценічно-мистецьких творів: хореографічні композиції студія сучасного танцю Drive Dance Центру творчості для дітей та молоді (м. Жидачів, травень 2018 р. – листопад 2023 р.): «Пірати Карибського моря», «Поварята», «З вірою у серці» «Ранкове пробудження» «Лови момент» «Шалені укри» «Магія сходу» «Повернення додому» «Лісові мавки» «Шаховий етюд» «Забавна пригода» «Зозуля» «Водограй» «Дике поле»; хореографічна композиція «Оленята» студії раннього естатичного виховання «Равлик» ЦТДЮГ (м. Львів, грудень 2019 р.); танцювальні сценки у святковому заході в школі 3D (м. Львів, листопад 2023 р.).

Публікації. За темою дослідження опубліковано 12 (дванадцять) публікацій: 3 (три) у фахових виданнях України з мистецтвознавства категорія Б, спеціальність 024 «Хореографія»; 1 (одна) у науковому міжнародному виданні; 8 (вісім) у збірниках матеріалів конференції.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів, висновків, списку використаної літератури та додатків.

Загальний обсяг роботи складає 201 сторінок, з яких 158 сторінок основного тексту. Список використаної літератури нараховує 165 назв.

У **вступі** обґрунтовано актуальність вибору теми дослідження, вказано на зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами, сформульовано тему, окреслено мету і завдання, визначено об'єкт та предмет дослідження, охарактеризовано джерельну базу, та задіяні у роботі методи, розкрито наукову новизну та практичне значення отриманих результатів.

У **першому розділі «Теоретико-методологічні засади дослідження хореографічної мізансцени як прояву специфічного феномену хореографічного мистецтва»**, що складається з трьох підрозділів здійснено аналіз джерел, які тим чи іншим чином дотичні до розгляду основних позицій мізансцени; окреслюються методологічні засади, а також визначено понятійно-категоріальне значення хореографічної мізансцени як одиниці теоретичного розуміння.

У підрозділі 1.1. «Хореографічна мізансцена як об'єкт мистецтвознавчого дослідження та джерельна база дослідження» демонструється багатоаспектність хореографічного мистецтва у відношенні до художніх форм та міжмистецьких зв'язків. З'ясовано місце і положення мізансцени і танцю в об'єднанні через виставу. Проаналізовано джерельну базу, пов'язану з хореографією, теорією мистецтва, сценічним мистецтвом та іншими відповідними темами що наближаються до мізансцени.

У підрозділі 1.2. «Методологічні засади дослідження хореографічної мізансцени як феномену прояву властивостей хореографічного мистецтва» зацентровано увагу на тому, що мізансцена є безпосередньо категорією академічної сцени і невід'ємна від театральної області. Розроблено методологію дослідження, яка передбачає послідовний аналіз різних аспектів хореографічної мізансцени.

У підрозділі 1.3. «Основні категоріально-понятійні ознаки мізансцени (визначення та властивості)» розглядається визначення ключових понять дослідження, а саме: художній образ, репрезентація, мізансценічна форма, фізична дія, дивертисмент. Запроваджується поняття «хореографічна мізансцена» та описується його характерні ознаки та властивості.

У другому розділі «Хореографічна мізансцена в системі формотворчих засобів у мистецько-сценічних творах», що складається з трьох підрозділів окреслено репрезентативні прийоми в процесі втілення ідейно-художнього вирішення вистави. Визначається система художніх образів просторо-пластичної означеності. Здійснено порівняльний аналіз двох хореографічних форм

У підрозділі 2.1 «Репрезентативні прийоми в процесі втілення ідейно-художнього вирішення вистави через хореографічну мізансцену» розкрито значення художнього образу в якості формотворчого елементу в конкретно-чуттєвій формі. Запропоновано ланку методів та прийомів, що входять до репрезентативної категорії. Окреслено різниця між репрезентацією та інтерпретацією.

У підрозділі 2.2 «Хореографічна мізансцена в системі художніх образів просторово-пластичної означеності представлених у сценічних та хореографічних творах» розглядається означеність простору та означеність пластики. Розглядаються принципи втілення художнього образу через складові цілісної структури вистави, що прослідковуються через хореографічну мізансцену.

У підрозділі 2.3. «Танцювальний дивертисмент і хореографічна мізансцена: спільні та відмінні риси» розглянуто поняття дивертисменту, його особливості та роль у виставі. Здійснено порівняльний аналіз з хореографічною мізансценою та встановлено взаємозв'язок.

У третьому розділі «Хореографічна мізансцена як невід'ємна складова пластичної партитури вистави» здійснено порівняльний аналіз композиційної побудови мізансцени драматичного та хореографічного творів; розглянуто зразки використання хореографічної мізансцени у просторово-часових видах мистецтвах.

У підрозділі 3.1. «Композиційна побудова хореографічних мізансценічних форм в хореографічних та драматичних виставах» здійснено порівняльний аналіз композиційної побудови мізансцени драматичного та хореографічного творів. Роз'яснюється розуміння поняття «мізансценічна форма». Визначено особливості композиції та наведені основні фігури та їх значеннєве застосування.

У підрозділі 3.2. «Значення хореографічної мізансцени в сучасному мистецтві на прикладі український і світових хореографічних практик» говориться про значення хореографічної мізансцени, як про мову перекладу виразного засобу в інший. На конкретних прикладах спостерігається, як у виставах драматичних, балетних та сучасних зразків активно використовується хореографічна мізансцена для підсилення сюжету та виразності вистави. Зазначається розбіжність між поняттями «хореографічна мізансцена» та «мізансцена хореографії.»

У підрозділі 3.3. «Прояв новітніх тенденцій вирішення хореографічних мізансцен: концептуальні засади цілісності мистецького твору» простежується причина появи новітніх тенденцій в хореографії та театрі, що визначається у

міжмистецькій взаємодії. Пропонується три основних умовно виведених форми хореографічної мізансцени в полотні сценічно-мистецьких творів. Наводяться приклади новітніх мистецьких напрямків та особливості хореографічної мізансцени в їх концептуальній цілісності.

У **висновках** сфокусовано наукові та практичні результати дослідження на здобуття ступеню «Доктор філософії». Означено ключові змістові й причинно-наслідкові концепції кожного розділу. Лаконічно сформульовано результати виконання завдань, які були поставлені у дослідницькій роботі.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ МІЗАНСЦЕНИ ЯК СПЕЦИФІЧНОГО ФЕНОМЕНУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Хореографічна мізансцена як об'єкт мистецтвознавчого дослідження: джерельна база та історіографія (найкращі фундаментальні праці)

Хореографічне мистецтво, як складова виконавського мистецтва, традиційно вивчали через призму виконання, руху та художнього вираження, однак нові аспекти та перспективи танцю, які охоплюють загальний візуальний і чуттєвий досвід, стирають межі між танцем та іншими формами мистецтва, та спонукають до розуміння сутності та значущості візуальних та естетичних аспектів пластичного синтезу як в хореографічних, так і інших постановках. Основний інструмент виконавського мистецтва в хореографії становлять танцювальна мова та просторово-пластичні форми хореографічних композицій, які можна розглядати як самостійно, так і як частини хореографічних вистав. У той час як танець часто аналізують на предмет його естетичних і кінетичних якостей, деякі аспекти постановочного апарату є зовсім не вивченим як у контексті хореографії, так і мистецтвознавства.

У науковому колі хореографія досліджується за напрямками виділеними у паспорті спеціальності, 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;

- продовження роботи над класифікацією видів, типів і жанрів хореографічного мистецтва у плині еволюційних процесів та стильових видозмін від класики до постмодерну;

- усвідомлення семіотики 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 [33].

Відповідно до цього переліку, нам відкривається можливість досліджувати хореографічне мистецтво з різних аспектів, форм, методів, засобів, призначення, як в контексті незалежного напрямку мистецтва, так і «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» [87, с. 27–32].

Сучасне хореографічне мистецтво відображає характерні трансформації, які стосуються художніх форм та мистецьких практик. Будучи багатовимірною формою мистецтва, хореографічні твори (етюди, вистави, перформанси та інші форми) можуть вийти за межі традиційних кордонів і стати вагомим міждисциплінарним досвідом, що ґрунтується на переосмисленні існуючих зв'язків з іншими мистецтвами, здійснюючи перехід в новий вимір виразності, перетворюючи простір вистави у синергію театральності.

За словами болгарського театрознавця Івайло Александрова театральність не тільки впливає на інші суміжні галузі культури (мистецтва – О.Л.), а й, в свою чергу, відчуває на собі їх вплив; вільна від обмежень і схильна до асиміляції [136, с. 10]. В такому контексті, можна припустити, що в межах загального принципу постановки у виконавському мистецтві, розклавши кожен процес та елемент на складові механізми та прийоми одного напрямку, можна розглядати в концепції та позиції іншого, надаючи цьому самому нових значень та перспектив. В межах нашого дослідження таким елементом стає мізансцена, що охоплює широкий

спектр складових, які сприяють цілісності, злагодженості, образності та репрезентативності завершеного мистецького твору на сцені.

Мізансцена – термін, який від початку використовується в театрознавстві та кіно для позначення розташування візуальних елементів у просторі вистави, охоплює сценографію, освітлення, костюми та постановку, які створюють загальну атмосферу та розповідь театральної постановки. Протягом історії постановники експериментували з різними формами мізансцени, щоб посилити візуальний та емоційний вплив вистав, однак в хореографії, де акцент здебільшого робиться на руховому мистецтві, термін «мізансцена» досі не має прямого еквіваленту.

Ґрунтуючись на цьому, бачимо вагомі причини зблизити мізансцену та хореографію в одному мистецькому вираженні, надавши цьому симбіозу цілісної форми. Однак перед тим як безпосередньо перейти до дослідження хореографічної мізансцени як мистецького поняття, необхідним постає розглянути місце мізансцени в хореографічному контексті. Для цього доречним буде з'ясувати місце і положення мізансцени і танцю у початкових творчих відношеннях постановника. З таких міркувань випливає, що мізансцена може злитись з хореографією при дотриманні умов: рухи хореографії широко розкривають зміст первинного задуму автора; настрої хореографічних рухів не суперечить основній наскрізній ідеї мізансцени; мізансцена знаходиться в рамках хореографічної градації твору; мізансцена займає підпорядковане положенням щодо хореографічного втілення. У всіх інших випадках мізансцена та хореографія можуть вважатися синхронізованими або тематично (сюжетно) дотичними.

Представляючи дві основні складові театрального мистецтва, мізансцена та хореографія, які, хоч і мають різні акценти, можуть доповнювати одна одну і стати ефектним художнім засобом при створенні театральних перформансів (вистави).

Петріс Паві зазначає: «Мізансцена та хореографія часто об'єднуються в наш час під егідою вистави. Цей термін, набагато більш нейтральний, ніж будь-який з них, є корисним, оскільки він не має жодних припущень про жанр або тип вистави, що обговорюється, а також не надає ніяких висновків про його структуру та

функціонування, що дозволяє уникнути попередніх припущень та недорозумінь» [153, с. 36].

Отже, об'єднуючим «дахом» цих двох складових є вистава, і це обґрунтовано цілістю і спільними художніми цілями, які між собою доповнюються. Кожен вид сценічного мистецтва діє в межах своєї сталої системи художньо-виразної мови, яка є характерною виключно для нього та ідентифікує його серед інших художніх систем. Знаходячись у прикордонних областях (хореографія, показово-естетичні види спорту, перформанс) вони проявляють свої репрезентативні властивості лише при підпорядкуванні з домінуючим виразним засобом сценічного мистецтва та апробують форми свого вираження лише асимілюючись в пластичному рішенні повноцінного сценічного твору, тобто вистави [64, с. 76].

Вистава в даному контексті є широким поняттям, що включає у себе різноманітні художні форми, жанри та виразні засоби для будь-якого виду художньої презентації, де залучається мізансцена та хореографія. Це може бути театральна вистава, балет, оперний виступ, музична постановка, танцювальна вистава, циркове шоу або будь-яка інша сценічна подія.

Враховуючи напрямок дослідження, візьмемо за основу власне хореографічну виставу, як комплексне мистецьке явище, яке включає в себе різні художні компоненти, кожен з яких відіграє важливу роль у створенні вистави і співпрацює з іншими, щоб створити комплексне та гармонійне мистецьке враження. Зважаючи на свою здатність до інтеграції та адаптивності, хореографічні вистави можуть бути танцювальними, театральними або комбінованими формами мистецтва, які можуть поєднувати в собі елементи драматургії, музики та візуальних ефектів, а також виконуватись на сцені, вулиці або в інших публічних місцях [67, с. 267].

В той же час, у контексті мізансцени, яка охоплює розташування та взаємодію візуальних елементів у просторі вистави, хореографічна вистава набуває нових можливостей для виразності та сприйняття глядачами. «Мізансцена – це об'єкт знання, мережа асоціацій або взаємозв'язків, які об'єднують різні елементи

сцени в означуючі системи, які створюються як в процесі виробництва (актори, режисер, сцена в цілому) так і в процесі сприйняття (глядача)» [157, с. 25]. Така співпраця між хореографією та мізансценою дозволяє створювати цілісний мистецький досвід, збагачений взаємодією руху, часу, простору, що покликаний вирішувати складні завдання задля створення унікального художнього образу.

Розглядаючи хореографію та мізансцену на одній мистецтвознавчій лінії, відкриваються широкі перспективи для виявлення такої хореографічної форми, як «хореографічна мізансцена», що раніше не було розглянуто, а ні в мистецтвознавчій, а ні в театрознавчій, а ні в хореографічній областях. Це міждисциплінарне дослідження, висвітлюючи роль хореографічної мізансцени як нової художньої форми мистецтва, вперше ставить перед собою завдання проаналізувати, систематизувати та узагальнити взаємозв'язки та характеристики між хореографією та мізансценою з урахуванням їх впливу на творчість, естетику та сприйняття хореографічного мистецтва.

У результаті опрацювання та аналізу джерельної бази з хореографічного мистецтва, бачимо, що провідні хореографи та теоретики танцю хоч і зазначають при описі діяльності балетмейстера важливість володіння майстерністю режисерської побудови мізансцени та чітке їх відтворення при реконструкції певної вистави, проте ніде не виділено окремого параграфу або частини про власне що таке мізансцена, і які її особливості у хореографічній виставі, її роль та функції не окреслено.

Однак попри це, все ж знаходимо деякі важливі аспекти в побудові мізансцени через призму хореографічного мистецтва. Олеся Вакуленко, аналізуючи питання мізансцени на прикладі хореографічної вистави «Кармен», зазначає: «мізансценування перетворено з сюжетного переміщення в просторі та естетично привабливого руху танцюриста серед декорацій на ряд спеціально побудованих знаків, що емоційно сприймаються глядачем та набувають для нього сенсу невидимої ідеї та надзавдання» [13, с. 76]. Хоча сам термін «мізансцена», в тому значенні, яке йому віддається в театральному мистецтві, не вживається в

хореографії, ідеї й концепції, що йому відповідають, активно застосовуються хореографами для створення повноцінних, художньо-образних танцювальних вистав.

В навчально-методичному посібнику з мистецтва балетмейстера автори Н. Бугаєць, О. Пінчук, С. Пінчук [12] висвітлюють цілу низку якостей, принципів та правил побудови образно-пластичної мізансцени власне в хореографічному творі, а саме: надається короткий опис цього явища, якими мізансцени повинні бути, ракурси, класифікація, фактори залежність, помилки які слід уникати, засоби виховання образно-пластичного мислення. Подібні знання допомагають систематизувати та структурувати знання про художньо-образний вимір танцю та дозволяють хореографам свідомо та ефективно використовувати мізансцену для досягнення вищої художньої виразності у виставах.

Для того, щоб ефективно використовувати мізансцену для досягнення вищої художньої виразності у виставах і розширити межі розуміння поняття «мізансцена», з можливістю наблизити його до хореографічної області, звертаємось до матеріалів з теорії мізансцени в контексті театру, режисури, сценографії та інших суміжних видів сценічного мистецтва. Щоб не втрати свого повноваження, хореографічного мистецтва, поставлені питання можуть бути розв'язані суміжними видами мистецтва.

Потрібно контактувати факт, що у базовій вітчизняної джерельної бази (підручник, посібники, тощо) виключно з мізансценування нема. Проблеми мізансцени розглядаються переважно на сторінках з режисури театру, кіно, масових дійств тощо як вітчизняних, так і зарубіжних практиків та теоретиків.

Звертаємо увагу на явище, що мізансцена, як окрема складова не є предметом наукових праць. Крім того часом можна побачити взаємо заміщення понять, де режисура та мізансцена ототожнюються в значеннях. Так Олександр Клековкін в монографії «Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями» [41] ставить таке питання: «Головною особливістю театру ХХ століття, що визначила його ідеологію, естетику і навіть принципи організації роботи над виставою, стала режисура. Однак

звідки і як вона, режисура (фр. *mise en scène*), з'явилася?» [41, с. 7]. Подальша відповідь простежується на сторінках монографії, переважно в історичному дискурсі, оскільки основним завданням цієї праці є виявлення практичних прийомів, що допоможе розкрити унікальність методології та творчого підходу режисерів, запропонованих автором, у роботі над виставою. На прикладах того, як кожен режисер працює над виставою, якими способами вони формують художні образи, як вони взаємодіють з виконавцями, і які методи та прийоми вони використовують для створення унікального художнього досвіду, можна було зрозуміти що таке мізансцена, яку роль вона грає та яку функцію несе у кожному індивідуальному досвіді.

Важливим джерелом дослідження виявилася праця болгарського теоретика театру та хореографа Івайло Александрова «Архітектоніка театральності» [136]. В ній автор зосереджує свою увагу на дослідженні механізму театрального моделювання і розглядається поняття «мізансцена» в театральній практиці. Мізансцена трактується як структурна освіта, теоретичний конструкт і фундаментальний об'єкт пізнання, а не тільки результат творчого втручання постановника в текст спектаклю. Театральний перформанс розглядається як семантичний код творчого світу творців спектаклю, який відтворюється як мізансцена та виступає як активна матриця для створення сенсу. Автор також стверджує, що естетика мізансцени базується на культурному досвіді, який накопичується у театральних артистів і глядачів, і відображає ролі індивідуального та колективного свідомого та несвідомого як сукупність перспектив семіозису. Семіотична перспектива на сцені наголошує на характері театрального перформансу як процесу комунікації та репрезентації, де важлива скоординованість дій, геометрія рухів, артикуляція та технічне виконання. Ці всі аспекти важливі для розуміння «мізансцени» в контексті хореографічного мистецтва.

Наступним можна визначити праці Петріса Паві, а саме:

- «Театральний словник» [157] в якому мізансцена розглядається під терміном «постава», та тотожної статті «мізансцена» в «Словник театру» [79] в якому визначено загальне трактування мізансцени; функції, що розглядаються за такими пунктами: дефініції, вимога єдності, реалізація в просторі, проведення узгодження, виявлення сенсу, три питання до здійснення мізансцени, уявне рішення, пародійний дискурс, робота з акторами; проблеми мізансцени: роль мізансцени, дискурс мізансцени, місце «вимовлення» дискурсу, мізансцена класичних творів. Ця ґрунтовна праця сприяє глибшому розумінню ролі мізансцени як важливого художнього елемента у творчому процесі та допомагає збагатити знання про неї у відношенні до хореографічного мистецтва.

- Книга «Сучасна мізансцена: постановка театру сьогодні» (англ. "Contemporary Mise en Scène Staging Theatre Today") [154] надає розуміння щодо поняття «мізансцена» в театрі і його важливість у творчості, розумінні і оцінці театральних вистав. Автор обговорює, що «мізансцена» - це не просто видима частина театру, яку актори та режисери підготували для глядачів, а складна практика, яка впливає на сприйняття творів, і змінює ставлення до театру, літератури та мистецтва. В зазначеному джерелі також описуються деякі аспекти театральної практики, що пов'язані з «мізансценою», такі як читання вистав, сценографія, використання нових технологій та інші експериментальні практики. Відзначається, що поняття «мізансцена» є важливим для розуміння сценічного мистецтва. Загальна думка полягає в тому, щоб стежити за розвитком театру, який стає все більш глобалізованим і інтернаціоналізованим, не намагаючись його контролювати.

- Стаття «Aux frontières de la mise en scène» («На межах мізансцени») [152]. У даному тексті розглядаються три експериментальні межі в постановці літературних текстів на сцені: читання на сцені, відсутність режисури та імпровізована режисура. Особливу увагу звертаємо на останню частину, в якій висвітлюють про два основних типи постановок в театрі: мізансценічну постановку і немізансценічну постановку. Мізансценічна постановка означає традиційну

режисерську роботу, де все заздалегідь заплановано, актори ретельно контролюють свої виступи, а текст і сцена визначені заздалегідь. Немізансценічна постановка, натомість, охоплює більш імпровізовані форми, де режисер та актори дозволяють сцені та діям розвиватися більш спонтанно. Текст також звертає увагу на варіації імпровізації під час мізансценічних вистав, де актори можуть експериментувати зі словами, темами та взаємодією на сцені, щоб зробити виставу більш живою та емоційно насиченою. Автор порівнює традиційний підхід до театральної постановки з перформативним підходом, де виступ розглядається як дія, що має вплив на глядачів та включає більший контекст культурних вистав. Також зазначається, що мізансценічність та драматизм є нерозривно пов'язаними аспектами в театральному мистецтві, і вони взаємодіють та впливають один на одного. Автор пропонує розвивати поняття «виступність» як сполучення мізансценічності та перформативності.

- Стаття «Choreography (and Mise En Scène)» [153] в словнику перформансу та сучасного театру Routledge коротко розглядає зближення та розрізнення між хореографією та мізансценами (сценічною режисурою) у танці та театрі. Хоча вони мають різні традиції та стратегії, з появою танцю-театру в останній чверті двадцятого століття вони тенденційно зближуються. З'єднує їх поняття творення, композиції та організації елементів вистави. Сьогодні об'єднання між хореографією та мізансценами часто здійснюється під егідою терміну «вистава», який є більш нейтральним і дозволяє уникнути попередніх припущень про жанр або тип вистави.

Не оминули увагою «мізансцену» також і вітчизняний словник, «Словник театрознавчих термінів і понять» І. Савченко, І. Ліпницької [106]. Авторки узагальнили термін мізансцени та описали основні його властивості.

Щодо вітчизняних праць з режисури, тут можна визначити такі:

- Анатолій Горбов «Режисура видовищно-театралізованих заходів» [26]. В цій праці автор зосереджує свою увагу на технологічній складовій мізансцени позиціонуючи її як мову режисера. Розкриваючи своє бачення чому мізансцену

називають мовою режисера, він на перший план виносить актора (виконавця) як об'єднуючу ланку між усіма об'єктами театральної дійсності: сцена – актор – глядач. Не оминаючи увагою художньо-образну властивість мізансцени, перед собою автор ставить запитання що таке мізансцена, якою буває, і яке конкретне місце займає в театралізованій виставі, масовому святі, видовищі. Ваговитим є розподіл за категоріями з прикладами на конкретних виставах та дійствах: значення мізансцени у розвитку сценічної дії (функціональні, психологічні, тематичні); за місцем у розвитку сюжету в театралізованих видовищах (експозиційні, дійові, кінцеві); принципи побудови мізансцени; окреслюються «вороги», які заважають працювати (розведення, формалізм, повторення); за значенням при побудові та розкритті змісту сцени (перехідні, основні). Автор наголошує, що проблема мізансцени є основою в процесі втілення образної структури видовища. Спираючись на цей досвід, визначаються сумісні вектор дослідження через призму хореографічного мистецтва.

- Валерій Зайцев «Режисура естради та масових видовищ» [36]. Досить вагома праця, в якій зосереджено багато як художніх так і технологічних моментів. Розглядається важливість композиційної структури та мізансцен у мистецтві режисури. Автор пояснює, що мізансцена визначається як розташування та рух фігур в просторі та часі і її важливість у створенні виразності вистави порівнює з мовою режисера. Він зазначає, що мізансцена взаємодіє з іншими елементами вистави, такими як темпоритм, музика, світло та колір, і може передавати різноманітні емоції та значення. Також автор розглядає деякі прийоми, які можуть покращити або погіршити виразність мізансцени. Далі автор розглядає поняття мізансцени в театральній режисурі та різні аспекти побудови мізансцен, включаючи композицію, фізичні дії персонажів, рух сценою, ракурси, масові сцени та їх вплив на глядачів. Обговорює використання різних планів сцени в театральних виставах, розглядає можливості та обмеження просценіуму та трьох планів глибини сцени, висвітлює як режисерам та акторам важливо враховувати ці аспекти при створенні образів, розміщенні персонажів на сцені, підсиленні ефекту

мізансцени та взаємодії з глядачем. Розглядаються позитивні та негативні сторони використання кожного плану сцени, що допомагає режисерам зрозуміти, як досягти балансу між ефектом та внутрішньою глибиною дійових осіб. Також у даній праці розглядаються різні сценічні ракурси та їх вплив на сприйняття глядачами та виразність артистів у театральних виставах. Автор аналізує значення та використання різних ракурсів, а також пояснює, як ці ракурси можуть передати різні емоції та ситуації на сцені. Відзначається, що вибір конкретного ракурсу залежить від сюжету, психології персонажів та ефектів, які потрібно досягти перед глядачами. Окрім іншого автор аналізує різні аспекти сценічної композиції, зокрема геометрію та елементи графіки на сцені. Режисер також розглядає різні форми геометричних ліній (прямі, кола, ламані) і їх вплив на емоційну виразність сцені та підкреслює значення гармонії між рухом акторів і геометричними формами в створенні відповідного настрою та атмосфери на сцені. Також звертається увага на використання дзеркальної графіки та її вплив на організацію простору та рухів акторів на сцені. У розвідці також піднімається питання координації рухів і мови акторів на сцені. В ньому обговорюється, чи слід говорити на ходу і вказується на необхідність знаходити гармонію між рухом і словом. Автор наголошує на важливості органічного злиття руху і мови, а також на впливі руху на сприйняття тексту та вказує на різні сценічні прийоми, які допомагають виразніше передати емоції та повідомлення акторами через рух і мову. Також текст акцентує на тому, що правила координації можуть варіюватися в залежності від контексту та потреб сцени. Обговорюються різні типи пластичних реакцій людини на сприймання неприємних новин. Автор розрізняє три основних види реакцій: відмову, позитивну реакцію і реакцію позамежового гальмування; надаються приклади і пояснення кожного типу реакції, вказуючи на їхню психологічну природу та взаємозв'язок з рухом та мовою. У праці режисер акцентує увагу на важливості та складності організації масових сцен у мистецтві режисури. Він аналізує важливі аспекти та прийоми керування масовими групами акторів на сцені, демонструючи як режисер повинен враховувати простір, композицію, та

фокусувати увагу глядача на ключових деталях. Текст також пропонує порівняння масових сцен на великій та маленькій сцені, де важливо підкреслити як різні аспекти можуть бути відтворені та передані через композицію і фрагментацію образу.

- Володимир Неллі «Про режисуру» [75]. Автор відносить мізансцену до пластичних способів розкриття змісту в театральній виставі, надаючи їй «перетворювальну» властивість, що обумовлена перенесенням одного тексту в інший. Позичуючи мізансцену як найбільш виразний прийом розвитку дії, що передає у відповідній формі стан дійових осіб, нашою увагою є те, що можна надавати мізансцені хореографічну форму і вона буде виправдана. Нерозривна з образним виразом, визначається її технологічна сторона побудови. Влучно акцентується увага на фізичній дії, що йде в роз'яснювальному меседжі відходячи від прямого розуміння мускульного акту. В об'єктивному переконанні автор спростовує те, що мізансценування – це імпровізаційний акт виконавців на сцені, а організований механізм, що сполучає діяльність усіх суб'єктів творчої діяльності, підпорядкований загальному задуму. Висвітлюючи ланки підживлення фантазії та важливість групових розташувань, все ж набуває образного характеру, та метафоричності, яка в нашому дослідженні дає стимул для розгляду.

- Лесь Курбас у «Філософії театру» [56] приділяє увагу просторовості у побудові мізансцени. Мізансцена в його розумінні є виведення видовища з погляду просторового. Моделювання планів сцени, принципи спектаклю, місця дії, які визначають мізансцену, демонструє, що принцип, як аксіомна теорія, сам по собі є важливий у вирішенні всього постановочного процесу. Автор констатує, що вирішення принципів є почерговим у побудові цілісної вистави: після вирішення принципу мізансцени через планування вистави йде вирішення мізансценічних магістралей. На практичному ґрунті виводяться закони мізансцени та мізансценічних магістралей, що прогресивно зводяться з композицією та безпосередньо пов'язані з простором. Автор наголошує на тому, що мізансцена має дещо спільне з геометрією в тому розумінні, що вона може мислитися

планіметрично і стереометрично. Умовний закон передбачає, що не можна виконувати тілесні рухи в одній точці, щоб не дати відповідного відтягуючого одночасного руху в іншому кінці сцени. Узагальнюється те, що мізансцена, може бути вирішена у різних планах та місцях. Режисер піднімає проблему «декоративності» та «монументальності» в мізансцені. Автор пояснює, що декоративна мізансцена виникає, коли розташування і рух окремих фігур стають самостійним елементом, набуваючи значущості через їхню комбінацію і форму. Важливим є «фокус» на цих елементах, який надає їм самостійну цінність. Далі визначається поняття «монументальність», яке передбачає вміння думати про всю творчу цілість, а також одночасно враховувати деталі. Монументальність з'являється, коли думка про цілість поєднується з увагою до складових частин і наголошеності. Автор прикладає поняття «монументальності» до піраміди, де кожна кам'яна частина важлива і неможлива без інших. Те саме можемо спостерігати і в хореографічному мистецтві. Ця праця «схвалює» мету нашого дослідження, аргументуючи це тим, що «щодо побудови мізансцени руки розв'язані».

Через призму кінематографу знаходимо ґрунтовні матеріали у статті Марини Кондратьєвої «Мізансцена як засіб втілення режисерського бачення» [48], контекст якої спонукує до мислення того, що хореографічна мізансцена може бути визначена також і в кіно, однак принципи її побудови будуть відрізнятися, оскільки в прив'язці до хореографії та мізансцени, сполучним буде кадр, який накладає одне на одне, перевертаючи поняття на мізансцену хореографії. В цьому бачимо різницю між тим, в якій триєдності живе мізансцена в театрі, та яким чином популяризована у кіно (сценарій → екран), що прослідковується в книзі Юрія Ілленко «Парадигма кіно» [39].

Отже, як видно, питання мізансцени в основному розглядається з позиції режисури, і в жодному з джерел не вказано про хореографічний аспект. Хоча «Танець і театр, хореографія та мізансцена справді можуть мати різні традиції та

стратегії, але з останньої чверті двадцятого століття, з появою танцювального театру, вони прагнули якщо не злитися, то принаймні зблизитися» [153, с. 36].

Не зважаючи на те, що теоретична база стосовно цього питання відсутня, завдяки синтезованому та порівняльному підході, що базується на асоціативному порівняльному аналізі двох мистецтв, можна виявити деякі закономірності, які можуть бути науковим апаратом для майбутніх дослідників.

Хореографічна мізансцена може бути предметом дослідження історії мистецтва, збагачуючи наше розуміння танцю як складної його форми мистецтва, що виходить за межі лише руху.

Таким чином, дослідження хореографічної мізансцени є актуальним та перспективним напрямом для мистецтвознавства, що дозволяє розкрити та проаналізувати важливі аспекти танцю та перспектив танцю і вплив його на глядачів. Поглиблене розуміння хореографічних вистав та їхньої мізансцени сприятиме розвитку танцю як мистецтва та допоможе зберегти його велике значення в сучасному світі, що сприятиме його збагаченню та зростанню як виду мистецтва

1.2. Аналіз методології дослідження

Феномен прояву властивостей хореографічного мистецтва має велике значення для сучасного мистецтвознавства. Область хореографічних досліджень досить широка та охоплює не лише ті аспекти, що безпосередньо відносяться до хореографії, а також може розширюватись і на інші, суміжні галузі мистецтва, при цьому зберігаючи свою самостійність та ідентифікацію. Важливо, що теоретичний аспект завжди йде паралельно з практичним, а отже поставлена проблема буде вирішуватись як через практичне застосування, так і через теоретичний базис.

Перш ніж перейти безпосередньо до методологічного розгляду, варто зацентувати увагу на тому, що зрештою, якщо говорити про мізансцену яка є безпосередньо категорією академічної сцени, вона невід'ємна від театральної області, взаємодіючи з іншими елементами театральної вистави та вносячи свою унікальну специфіку у сценічний діалог. Театр, як зазначається в монографії

Олександра Клековкіна, – це поняття надзвичайно високого рівня узагальнення, що охоплює найрізноманітніші явища людського буття, які, здається, неможливо охопити якоюсь загальною ознакою [42, с. 54]. За словами болгарського театрознавця Івайло Александрова театральність не тільки впливає на інші суміжні галузі культури (мистецтва – О.Л.), а й, в свою чергу, відчуває на собі їх вплив; вільна від обмежень і схильна до асиміляції, вона вписує нові сторінки в тисячолітній діалог між словом і грою [136, с. 10]. Власне у сучасному українському театральному просторі, відбувається переосмислення і збагачення сталих традицій, у напрямку пошуку нових форм. Це підтверджує Богдан Сварник у своїй дисертації «Театр пантомім як феномен сучасної видовищної культури», зазначаючи, що саме в цьому просторі відображено характерні для художньої свідомості трансформації, новизна яких потребує інтерпретаторського сприйняття глядачів та наукового осмислення культурологів, мистецтво- та театрознавців. [103, с. 26]. Ці трансформації варіюються в залежності від того, в якому типі театральної структури побутують.

Олександр Клековкін виділяє такі відносні стійкі типи структур у межах театального мистецтва, що визначаються домінуванням певного засобу виразності: музичний театр (опера, оперета, мюзикл тощо); драматичний театр (драма, комедія, трагедія, мелодрама); театр ляльок (вертеп, маріонетки, механічний театр); театр пантоміми тощо (театр танцю – О. Л.) [42, с. 44]. В кожному з цих типів є як специфічні, так і універсальні структури визначення мізансцени, як проявляють себе або в більшому, або меншому ступеню. Оскільки дане дослідження проводиться в рамках спеціальності хореографії, то основний акцент буде закручуватись навколо хореографічних практик, явищ, теорій та гіпотез, які тим чи іншим чином на прикладі напрацювань з інших мистецтв проявляють себе як істотні чинники конструктивності та полівізуалізації сценічного твору.

Перебуваючи на межі науки і мистецтва, в хореографії, так і сценічному мистецтві, спостерігається багато розходження в трактуваннях базисних систем,

категорій та понять, які потребують уніфікованості та узагальненості. Розділяючи цю думку, приходимо до того, що розуміння ролі та значення хореографії в цьому контексті як самостійної одиниці, так і в контексті театрального (сценічного) мистецтва дозволяє глибше осмислити роль мізансцени через призму хореографічного мистецтва.

Хореографічне мистецтво завжди було в центрі уваги в контексті споріднених галузей мистецтв музичного та сценічного. Проте його специфіка дозволяє створювати складні символічні образи та метафори, а також власний мовний код, який не обмежується межами слів. Методом систематизації ключових етапів роботи над створенням танцювального твору, а саме взаємодія руху, звуку та образу, його загальних понять та перенесення їх у фрагментарному вигляді на частини мізансцени робить мистецько-сценічні твори, не залежно від жанру та напрямку, більш комплексними та багатограними.

З поверненням до синтезованості різних мистецтв в один художній твір (театральний, хореографічний, перформативний), проблема інтеграції пластичних сцен в загальну структуру вистави здобула новаторського бачення. Як ми говорили в попередньому параграфі, – мізансцена та хореографія у взаємній спорідненості об'єднуються під виставою, а отже і у зв'язку з усіма її складовими та сполучниками.

Попри багаторічні практики та напрацювання науково-методологічної та теоретичної бази в області хореографії та режисури, роль хореографічної мізансцени, як елементу сцени не було визначено. Та навіть більше, такий термін як «хореографічна мізансцена» не є широко визнаним або поширеним у сфері танцю, або й загалом хореографії та театру.

Мистецтво саме по собі передбачає суб'єктивний аспект, а отже ґрунтуючись на низці теоретичних підвалин було запропоновано визначення поняття «хореографічна мізансцена», яке до того не було введено у вжиток. Для вивчення хореографічної мізансцени використовуємо комбінований метод підходу, який об'єднує як кількісні, так і якісні методи.

Цей термін може використовуватися як у сфері сценічного (безпосередньо режисури), так і хореографічного мистецтва. Не зважаючи на те, що науково-методологічна та теоретична база є ще недостатньо висвітленою в мистецтвознавчому просторі України, як і в сценічному так і хореографічному мистецтві окремо взятими, але завдяки синтезованому та порівняльному підходу вдалось виявити деякі закономірності, які можуть бути науковим апаратом для майбутнього дослідження.

Можемо сформулювати визначення поняття хореографічна мізансцена – це різновид мізансцени де основним виражальним засобом є певні пози, танцювальні рухи та пластика під музичний супровід, що утворюють умовний хореографічний етюд, який будується за принципами хореографії, але підпорядковуються тому мистецтву, в полотно мистецько-сценічного твору якого був вписаний.

З розвитком і визнанням спеціальності хореографія як окремої галузі, питання хореографічної мізансцени постає як одне з важливих об'єктів мистецтвознавчих досліджень. Відповідно була розроблена методологія дослідження, яка передбачає послідовне дослідження різних аспектів цього явища. Кожна площина методології дозволяє детально вивчити різні аспекти хореографічної мізансцени, розкриваючи їхнє значення та роль у загальному контексті мистецтва.

Центральним у вивченні хореографічної мізансцени є розуміння теоретичних основ, які складають базис її створення та аналізу. Спираючись на теорії танцю, театру та інших суміжних мистецтв, було визначено такі поняття, як мізансцена; мистецько-сценічний твір; сценічний текст; художній образ; хореографічний образ; мізансценічні форми; просторо-пластична означеність; репрезентація; фізична дія; хореографічний твір; дивертисмент; композиція. Розкриття цих теоретичних основ сприяло розумінню хореографічної мізансцени, як унікального мистецького явища, яке саме по собі потребує поділу на складові частини самого визначення на «мізансцену» та «хореографію».

Прагнучи до найбільш повного дослідження теми і розширюючи межі розуміння поняття «мізансцена», з відповідною потребою наблизити його до хореографічної області, звертаємося до матеріалів з теорії мізансцени в контексті театру, режисури, сценографії та інших суміжних видів сценічного та музичного мистецтва. Узагальнюючи отриману інформацію, бачимо, що мізансцена відноситься до пластичної одиниці, і безпосередньо пов'язана з рухом, що дає нам можливість розглядати її поряд з хореографією, однак важливо визначити різницю.

Різниця між рухами закладається в їхній художності, в мізансцені рухи є природними, легко відтворюються та сприймаються, в хореографії ж рух є чітко сформований, має умовний характер та сприймається глядачами на рівні метафори. Враховуючи ці дві властивості, говорячи про хореографічну мізансцену в прив'язці до руху, було визначено вектор в якому мізансценічні властивості представлялись у виключній позиції сцени, а в якому на перетині з хореографією, тим самим зближуючись один з одним. Такий аспект буде можливим лише за рахунок окреслення основних категоріально-понятійних ознак мізансцени (визначення та властивості), які окреслюються в третьому підрозділі першого розділу, та які прослідковуються протягом усього дослідження через ланцюжок тематичних взаємодій кожного підрозділу.

Ключовим цього розгляду є сформоване поняття «хореографічна мізансцена» з її властивостями та ознаками, які представляють собою вибірку властивостей які виходять з межі сценічного мистецтва, та перетину їх з тим спектром властивостей, що виходить за межі хореографії та на перетині двох складають свою сутність. Ця вибірка та перетин формують основну сутність поняття «хореографічна мізансцена».

Розглядаючи це поняття, можемо більш глибоко розуміти характер та особливості хореографічної мізансцени як феномену в мистецтві. Аналізуючи властивості цієї мізансцени, визначаємо, які аспекти впливають на її структуру та функції і як вони взаємодіють з іншими аспектами мистецтва та сцени у мистецько-сценічному творі.

Цей вплив стає відчутним через окреслення системи формотворчих засобів, якими репрезентують означені мистецько-сценічні твори в тих площинах взаємодії, що були встановлені методом узагальнення репрезентативних прийомів в процесі втілення художнього образу через ідейно-художнє вирішення вистави. Варто зауважити, що в контексті дослідження основна суть буде полягати власне у розгляді художнього образу як частин формотворчої складової у мистецько-сценічному творі. Через узагальнення художнього образу, класифікації способів репрезентації хореографічної мізансцени, співставлення «ідейності» та образності, порівнянні репрезентації та інтерпретації, введенні мистецької складової як катализатора творчих процесів у відношення до хореографічної мізансцени було пояснене значення поняття «репрезентація» та прописано її прийоми, що наближають приналежність «хореографічна мізансцена» в системі художніх образів просторово-пластичної означеності.

Використовуючи алегоричний метод, умовно цю співзалежність можна окреслити наступним чином. Основна різниця між аспектами пластики та аспектами простору має таку ж саму градацію як різниця між окремими координатами в математичних площинах і сукупністю всієї безкінечності чисел, що полягають в них. Як для всієї сукупності чисел в математиці є характерним безперервність їх перетікання, так і для пластики в хореографічному розумінні є характерною рухова множина (всі поєднання між собою рухи в єдине ціле). В просторі, так як він виражає лише переміщення в певних обумовлених площинах, достатнім буде задіяти лише точки переходу з однієї кількості чи якості в іншу, так само як і в математиці достатнім буде з'єднати окремі точки графіку функції, щоби мати уявлення про цей графік і охарактеризувати його. Тобто в контексті другого розділу поняття просторова-пластична означеність розкладається на аспекти простору, та аспекти танцювальної пластики, що по відношенню до хореографічної мізансцени напряду залежить від особливості просторово-часових видів мистецтва.

Важливо, що основний акцент в методологічному аспекті покладається на зовнішній вираз, а отже всі розглянуті частини виходять саме з цієї мети. Більшість позиції цього розгляду базуються на порівняльних підходах, що в свою чергу розкривають широту дослідження матеріалу з різних площин, які мають як примітивний контекст, так і складніший, що дозволяє отримати більш глибоке розуміння сутності різних планів досліджуваного явища.

Таким чином порівняння танцювального дивертисменту і хореографічної мізансцени відкриває широкий простір для аналізу і розуміння хореографічного мистецтва як цілісного феномену. Порівняння цих двох аспектів танцю дозволяє розглядати їх як різні шляхи виявлення та виразу хореографічного мистецтва, також впливати на подальший розвиток і вивчення хореографічної мізансцени в усіх її застосуваннях.

Лише визначившись з усіма віхами в яких розглядається поняття мізансцена, переходимо до глибшого аналізу її деталей та пошуків зв'язків з хореографічним мистецтвом. Варто зауважити, що не зважаючи на те, що дане визначення фігурує у сценічному мистецтві надто довгий проміжок часу, воно постійно видозмінюється, а отже потребує розгляду з тачки зору інших мистецьких наук сценічного жанру.

Систематизація та класифікація понятійного аспекту хореографічного мистецтва загалом, та його виняткових дефініцій в мистецтвознавчій сфері зокрема, ґрунтується на глибинному розумінні існуючих ключових ознак в середині самої хореографічної області, розширюючи їх межі до суміщення подібних ознак суміжної області в одному просторі та визначенні крапок перетину, які і становлять передумови розв'язання проблемних питань через призму декількох мистецтв.

Розглядаючи деякі властивості мізансцени, можна вийти у порівнянні мізансцени з деякими хореографічними дефініціями та закономірностями органічного співвідношення та зауважити схожі якості. Однак в цьому випадку необхідно розмежувати повноваження кожного у відповідності того мистецтва, в

межах якого виконується сценічний твір. При такому розгляді бачимо, як відбувається перебудування мовної компетентності мізансцени, що свідчить про те, що тут, на цій межі, вичерпується магістральна роль драматичного театру – театру, в якому абсолютизовано наслідування, дію, персонажа, ілюзію; він вичерпується там, де всі ці елементи втрачають роль засадничих регуляторів і стають лише однією з можливих, факультативних складових театрального мистецтва [42, с. 57]. Такий підхід допомагає розкрити інтерфейс між хореографічною мізансценою і іншими видами мистецтва, визначити їхні особливості та доповнити існуючий тезаурус хореографії в ключових дефініціях розуміння ролі хореографічної мізансцени в сучасному мистецькому дискурсі.

Особливість дослідження мистецьких напрямків практичного спрямування в більшості ґрунтується на розборі практичного досвіду. Усі технології, принципи і методики є лише направляючими у початкових етапах створення цілісного мистецько-сценічного твору. Є базові правила та закони сцени яких необхідно дотримуватись, а є допоміжні, використання яких не обмежено академічними аксіомам. «Вся суть полягає у принципі побудови спектаклю. Щодо побудови мізансцен у нас руки розв'язані» [56, с. 150]. За науковою позицією, важливо відзначити, що хореографічні твори, усередині яких спостерігається здібність до створення якісно нових концепцій та підходів, спрямовані на вдосконалення та розвиток хореографічного мистецтва відносно певного напрямку. Під «певним напрямком» розуміється характеристика чи специфіка танцювального стилю, жанру або концепції вистави.

При цьому важливо зауважити, що кінцевий результат, остаточне досягнення нового рівня у хореографії, залежить від індивідуального підходу поставника (хореографа). Хоча теоретичне розуміння композиційних аспектів має своє значення, успішна реалізація хореографічних творів не можлива лише на підставі книжкових знань. Вона ґрунтується на практичному досвіді, вмінні виявити творчий підхід до проблем, що виникають у процесі створення вистави.

В контексті методологічного наукового підходу, досягнення нового рівня у хореографії визначається через систематичне вивчення, аналіз, та дослідження теоретичних та практичних аспектів хореографічного мистецтва, які є базою для створення новаторських та якісно нових творів у цій галузі.

Щоб продемонструвати різноманіття та складність хореографічної мізансцени, важливим в контексті даного дослідження став аналіз практичного досвіду: уважне спостереження та документування живих або записаних вистав у хореографії та драмі. Зверталась увагу на те, як постановник використовує простір, лексику рухів, світлові ефекти, костюми та дизайн та оформлення сценічного простору, щоб зрозуміти, як ці елементи сприяють загальному художньому баченню.

Аналізуючи балет та сучасні танцювальні постановки зверталась увага на те, що через свою умовність вони втрачали естетичну вірогідність і натуральність, і через наповнення технічною стороною втрачалась природність переходів. Всі переходи награні, формальні та не природні. Однак, що стосується драматичного мистецтва, в цьому плані все відбувається переважно гармонічно. Та зрештою було видно, як балетмейстери переходили грань між одним мистецтвом та вдавались до основ іншого, тим самим всі художні завдання балету, все художні прийоми замінюються іншими, нехудожніми [110, с. 65].

Простежується також, що подекуди технології хореографії переходять в інші сценічні мистецтва.

Проведений аналіз хореографічної спадщини в контексті порівняльних запитів до сучасного мистецького осередку, визначає, що хореографія все частіше перебуває у взаємодій з суміжними галузями мистецтв. Багатовікові танцювальні традиції, які склалися у систему ідентифікаційного характеру, що вирізняють хореографічне мистецтва серед інших суміжних мистецьких галузей, з його технологіями та закономірностями, трансформуються в залежності від художніх потреб та ціннісних пріоритетів. Зміст постановок суттєво розширюється,

з'являються нові прийоми, принципи. Це також стосується і постановок інших сценічних мистецтв.

Кожен вид хореографічного мистецтва має свої методики, прийоми та підходи. Театральне та хореографічне мистецтво тотожні та мають ряд спільних режисерських прийомів (запозичень). Однак спостерігається значна розбіжність. Так, саме поняття мізансцена, яка в принципі є значущою в розкритті образів, майже не вивчається як окрема одиниця в композиційній побудові хореографічного твору.

Активний розвиток хореографічного мистецтва в різних напрямках та жанрах спонукає до розгляду пластичних фундаментальних компонентів сценічного твору суміжних сценічних напрямків, а саме мізансцени, з позиції панування своєї компетентності, тим самим розширюючи теоретичну базу в площині театральності та взаємодії із хореографією.

Така міждисциплінарна співпраця сприяє глибшому розумінню того, як різні форми сценічно-мистецького твору перетинаються та впливають одна на одну в танцювальних, перформативних, драматичних і не тільки постановках.

Отож, поняття «хореографічна мізансцена» перебуваючи на стику двох мистецтв важливе питання постає, логікою якого мистецтва необхідно керуватись: драматичного чи танцювального, щоб визначена мізансцена була виразна та змістовна.

Тема репрезентативних властивостей хореографічної мізансцени у створенні художнього образу є високоактуальною у галузі виконавських мистецтв, зокрема у танці та драмі. Вона досліджує значущу роль композиції сцени, руху рухів та візуальних елементів у передачі художнього виразу, комунікації значення, підвищенні естетичної привабливості, розповіді та символізму, а також залученні глядачів у сфері виконавських мистецтв.

Оскільки хореографічна мізансцена відноситься до розташування рухів, простору та візуальних елементів на сцені з метою створення певного хореографічного художнього образу або танцювальної композиції, методологія

дослідження цього явища передбачає вивчення таких аспектів, як: репрезентативний вираз, закономірності використання образно пластичного простору, хореографічні прийоми; композиційні нюанси. Ця методологія дозволяє систематично аналізувати та розуміти різні аспекти хореографічної мізансцени як феномену в мистецтвознавстві.

Варто наголосити на тому, що хореографічна мізансцена розглядається не як самостійна складова, як доповняльний елемент у виставі та головна мова постановника (балетмейстера, режисера), вона буде розглядатись у контексті споріднених мистецтв, але для цього необхідно вияснити головні поняття, щоб в кінцевому результаті дискусійні питання були вирішені та аргументовані.

На основі дослідження було розроблено теоретичні концепції, які пояснюють роль та значення хореографічної мізансцени в сучасному хореографічному мистецтві. Ці концепції допомагають розширити розуміння цього феномену та впровадити його у мистецьку практику хореографії.

1.3. Основні категоріально-понятійні ознаки мізансцени (визначення та властивості)

Загальноприйняте трактування терміну «мізансцена» у сучасному мистецтвознавчому науковому дискурсі це одна з основних структурних одиниць вистави, що відноситься до сценічного мистецтва, має низку визначень, відповідно до яких окреслюються ті чи інші її властивості, які безпосередньо є ключовими орієнтирами задля визначення шляхів її формування та приналежності в області хореографії. Розглянемо основні дефініції мізансцени та дотичних оцінок, що надають розуміння цих ознак: художній образ, репрезентація, фізична дія, дивертисмент.

Дослідження репрезентативних властивостей хореографічної мізансцени у творенні художнього хореографічного образу відповідно до поставлених завдань потребує уточнення основних категоріально-понятійних ознак мізансцени, які формуються в певну терміносистему цього дослідження. Виявлення цих ознак посприяє логічній побудові дослідження та розгляду репрезентативних

властивостей хореографічної мізансцени у творенні художнього образу в контексті як хореографічних постановок, балетних вистав, танцювальних композицій так і суміжних галузей мистецтва наприклад танцювальних сцен в драматичній виставі, мюзиклі, водевілі, опері, опереті та ін.

Значення мізансцени у сценічному мистецтві, до якого вона відноситься, є досить переконливим. Деякий час мізансцена відносилась до константних елементів (мізансцена розглядалась виключно як технічний аспект театральної гри, а не як засіб художнього вираження, формальний бік усього творчого процесу), потім перетворилась в компонент образного ладу, де почала грати ключову роль в сценічній інтерпретації, а зараз пластичний образ, яким безпосередньо є мізансцена, служить ключем до режисерської інтерпретації сценічного твору. В сценічному мистецтві мізансцена вагомо виділяється від загальної сценічної дії, своєю пластичністю, танцювальністю, пантомімією або іншими ознаками, які саме підкреслюють і виділяють її (мізансцену) від загального дійства. Проте в хореографічному мистецтві мізансцена досить наближена до виражальних засобів хореографії і її ознаки підсилюють мистецьке сприйняття хореографічного твору. Відповідно саме ці ознаки потребують дослідження і визначення та властивостей.

Для початку розглянемо категоріально-понятійні ознаки мізансцени сценічного мистецтва. За загальноновизнаними традиціями, будь-який сценічний твір (переважно мова йде про театральну виставу) в постановочному розумінні, розглядається як колекція та система різноманітних мізансцен. У неперервному послідовному розгортанні мізансцен, що змінюють одна одну, виявляється сутність дії, яка відбувається на сцені.

За своїм значенням при побудові та розкритті змісту сцени, мізансцени загалом поділяються на дві категорії: основні – (психологічні та тематичні) служать для розкриття головної думки номера, епізоду, мають свій розвиток відповідно з наростаючою динамікою наскрізної дії; перехідні – елементи, хоча й не мають суттєвого значення самі по собі, відіграють важливу роль у підтриманні неперервності логіки дії актора [26, с. 149–150]. Вони служать для плавного

переходу від однієї мізансцени до іншої. Необхідність їх наявності полягає в тому, що вони є найважливішими елементами монтажу, які сполучають художні елементи та структурні компоненти, утворюючи єдине гармонійне ціле. Це підштовхує до того, щоб розібратися у самому понятті «мізансцена», яке само по собі має досить різноманітні дефініції і відповідно до певного завдання має свої властивості та закономірності.

Поняття «мізансцена» в сценічному вжитку має декілька розумінь. У широкому розумінні, мізансцена охоплює всі елементи сценічної інтерпретації, такі як декорації, освітлення, музика і гра акторів. Вона використовується для опису сукупності цих компонентів, які створюють атмосферу та настрій під час вистави. У вузькому, професійному контексті, мізансцена визначається як *процес*, який передбачає об'єднання різних елементів сценічної інтерпретації драматичної історії в певні рамки часу і простору [164, с. 7]. Цей процес тотожний процесу постановки в загальноживаному його значенні. І це цілком виправдано, оскільки «мізансцена» з французької це постановка на сцені [155, с. 178], а постановка – це процес та *результат організації сценічного*, і не тільки, виступу, включаючи театральну виставу, музичний концерт, танцювальний виступ чи будь-який інший перформативний акт. З цього виходить, що «*мізансцена або постановка* – це, таким чином, не лише видовищний бік вистави. Передусім це взаємодія усіх елементів, які постають перед очима глядачів, ансамбль, цілісність, система» [42, с. 30]. Це означає, що мізансцена включає планування, розстановку та координацію декорацій, освітлення, музики та акторської гри з метою створення злагодженого та ефективного виконання художнього матеріалу на сцені як в хореографічних виставах, так і драматичних.

Болгарський дослідник театрального мистецтва Івайло Александров зазначає: «постановка, драматургія / сценарій, мізансцена, сценографія, атмосфера, присутність актора (вербальне і невербальне, жест, вираз обличчя, тілесність, руху, пластика тіла) музика, світло – все це в глибокому театральному сенсі і розуміється як мізансцена: *постановка / інтерпретація чого-небудь на сцені*. Концепт

мізансцени визначає строго психологічну і естетичну платформу для маніпулювання фізичним простором у виставі як перформативним текстом в надзвичайній емоційній та інтелектуальній формі, обумовленої когнітивною активністю аудиторії, або тим, що ми називаємо глядацькою компетенцією» [136, с. 147].

Таким чином можна визначити, що мізансцена в театрі є комплексною концепцією, що об'єднує різноманітні аспекти вистави і визначає їхню взаємодію для створення значущого сценічного акту, що можна уподібнити до тлумачення мізансцени в кіно. «Мізансцена в кіно – це обумовлена первинним матеріалом структурне облаштування тематичної цілісності багатовимірного просторово-часового континууму, призначена для зараження у двовимірній площині кадру» [39, с. 290].

Оскільки сучасна мізансцена не є константною, через її багатофункціональність, кожна ознака, функція та риса є варіативним модулем, що прослідковується у тлумаченнях та дозволяє визначити, чим насправді є мізансцена, яку роль вона виконує, яким чином відбувається процес об'єднання різноманітних аспектів вистави, та за якою ключовою ознакою її можна віднести до області хореографічного дослідження.

За загальноприйнятим вузьким трактуванням «Мізансцена» – розташування акторів на сцені в певний момент вистави в певних поєднаннях один з одним і з тими предметами, що їх оточують» [116, с. 82]. Підтримуючи цю концепцію, але дещо розширюючи та деталізуючи, Івайло Александров визначає що «Мізансцена – це логічна семіотична перспектива театрального перфомансу, яка об'єднує знакові структури різних систем і регулює основні відносини між фізичною і вербальною дією актора, звуковою і фізичною атмосферою сцени, лінгвістичним, інтелектуальним і психологічним відображенням переживання світу, комунікативними реаліями відправника / одержувача або актора / аудиторії когнітивним механізмом взаємодії між візуальною репрезентацією сцени і перцептивної реакції аудиторії» [136, с. 159]. Цю ж думку висловлює Лесь Курбас:

«Мізансцена – це найважливіший момент у спектаклі, який визначає у глядача певну просторову установку. <...> мізансцена, як і всякий інший елемент спектаклю, викликає у глядача відповідні асоціації, та не тільки у свідомості (момент усвідомлення), а просто в розумінні переналаштування глядача. Оскільки мізансцена є саме розв’язання просторового і рухового боку спектаклю, оскільки те, як побудована мізансцена, буде викликати у глядача певне просторове розташування» [55, с. 21]. Звідси можна припустити, що мізансцена, як невід’ємна складова будь якої вистави попри те, що, здавалось би, на загальному плані виділяється із загального тексту дії, проте є підсилюючим фактором сприйняття частин і цілого, елементів і структури сценічного дійства.

Відносно мізансцени, то форма утворюється в наслідок перетворення драматургічного тексту (тексту п’єси та/або сценічних вказівок) у текст сценічний. Це перетворення чи скоріш конкретизація тексту через актора, через сценічний простір, вкладене у часовий відрізок, прожитий глядачем, відноситься до основних функцій мізансцени [79, с. 179–180]. Сценічний текст – це будь-який елемент, який передає інформацію або повідомлення під час вистави або виконання на сцені. Він може бути у формі мовленого тексту, міміки, жестів, музичних нот або рухів. У хореографічному мистецтві, яке включає постановку танцю, мова тіла і рухів можуть транслявати емоції, ідеї, історію або повідомлення глядачам. Через танцювальні рухи і постановку танцю, хореограф може створити сценічний текст, що виражає те, що він хоче передати глядачам. Літературний (художній) матеріал стає доступним для глядача через використання пластичного образу, що втілює творче бачення постановника/режисера як засобу передачі ідей та вражень.

Звідси виходить наступне загальноприйняте визначення для сценічного мистецтва: «Мізансцена – це мова режисера. Як і будь-яка мова, вона не імітує життя, а відтворює його. Тому життєвість мізансцен передбачає не імітацію реального, а розповідь про нього засобами *живої пластики*» [37, с. 114]. Володимир Неллі зазначає: «Мізансцена – сценічне життя людського тіла, пластичний вираз даної сцени, організація фізичної природи актора, спосіб образно

донести сюжет, логіку персонажів та їхній взаємозв'язок, втілення задуму в конкретній дії» [75, с. 157]. Ключовим в цьому тлумаченні є словосполучення «образно донести», яке означає, що мізансцена не обмежується простим імітуванням дійсності або реалістичним відтворенням життя. Вона здатна трансформувати реальність, створюючи власну мову, яка допомагає виконавцям (акторам або танцюристам) виразно і глибоко комунікувати з глядачами, через художні образи та рух.

Проте для хореографічного мистецтва визначення мізансцени потребує уточнень категоріально-понятійних ознак мізансцени та їх властивостей, що відповідно буде здійснено в цьому дослідженні.

Художній образ – це складний концепт, який передбачає втілення ідей, персонажів, емоцій, або концепцій за допомогою мистецьких засобів. У мистецтвознавстві, як зазначає Ольга Бойко, термін «художній образ» має два основних значення: у широкому розумінні образом називають специфічну *форму* відображення та пізнання дійсності в мистецтві; у вузькому – специфічну форму буття художнього твору в цілому й усіх складових його елементів зокрема [9, с. 36]. В контексті нашого дослідження такою специфічною формою як раз може виступати мізансцена та усі пов'язані з нею елементи художнього мислення постановника.

Художнє мислення, як зазначається в словнику літературознавчих термінів, – поширена серед літературознавців назва синтезованого психічного процесу митця, результатом якого є *мистецькі твори*, що мають естетичну вартість [105, с. 350]. В залежності від того, якому виду мистецтва належить мистецький твір та скільки художніх систем в ньому задіяно, він може бути утворений як однією художньою мовою, так і синтезом різних. Знаємо, що особливістю, що відрізняє мистецтво від усіх інших форм пізнання реальності є «мислення в образах». Це означає задіяння асоціативних та візуальних функцій уяви автора з метою легкого символічного прочитання художнього образу, як кінцевого продукту, глядачем.

Відносно хореографічного мистецтва форма складається з малюнку танцю (розташування та переміщення виконавців), який слугує динамічним полем виявлення почуттів і взаємин танцюючих (виконавців), танцювальних комбінацій та драматургії, що в, свою чергу, також виразом художнього хореографічного образу.

В площині хореографічного мистецтва, починаючи від найменшої мистецької одиниці (танцем) і завершуючи масштабним твором (виставою, балетом), ми маємо справу з хореографічним образом.

Хореографічний образ – це унікальний інтерпретативний образ або концепція, яка втілюється через хореографію, тобто мову тіла та рухів танцю. Вплив танцювального образу на сприйняття глядача унікальний за своїм характером і тільки певною мірою надається до інтерпретації у понятійно словесних категоріях [9, с. 77]. Важливо зазначити, що хореографічний образ може бути складовою мізансцени, оскільки мізансцена – це театральна / перформативна матриця сприйняття, яка існує як структурна система означення, тільки тоді, коли її сприймає і декодує з точки зору сенсу і важливості сам глядач [136, с. 147]. Взаємодія хореографічного образу з іншими візуальними та аудіальними компонентами допомагає зробити виставу чи танцювальний виступ виразним, емоційно насиченим та таким, що легко запам'ятати глядачеві.

Отже бачимо, що постановка (в значенні мізансцена – О.Л.) завжди образне втілення, але вона більш-менш уявна і «уявний» суб'єкт дискурсу, який представляється, фігурує у ній завдяки створенню образів, що наближаються до реальностей, про які говорить текст або які він (текст – О.Л.) вселяє [79, с. 204]. Цей текст може бути як вербальним, так і не вербальним, однак, яким би він не був, мова мізансцени дозволяє використовувати різноманітні художні засоби, включаючи живу пластику, мову тіла, міміку, рухи, світло, звук, декорації, костюми та інші елементи, для створення унікальних інтерпретацій та вражень. Погоджуємося з твердженням Івайло Александрова, що «ми схильні сприймати мізансцену як рівень метатексту або тексту, який виходять за межі своїх основних

параметрів, а також визначає взаємну координацію між п'єсою (драмою або драматичним текстом) і спектаклем (перформансом або перформативним текстом)» [136, с. 159]. Виходячи з цього, доречним було б зазначити твердження Петріса Паві, що мізансцена може зробити на сцені двозначним те, що було цілком зрозуміло в тексті, або ж, навпаки, прояснити те, що було незрозумілим, – ці операції по встановленню визначеності/невизначеності становлять сутність мізансцени [79, с. 181]. Ця сутність полягає в ролі мізансцени у створенні додаткового шару значень та вражень, який може змінювати сприйняття та розуміння твору. Таким чином твір розширює смисловий обсяг і глибину мізансцени, дозволяючи глядачам відчувати, розуміти і сприймати його на різних рівнях.

Загалом творення мізансцени залежить від режисера, хореографа, декоратора та інших творчих учасників вистави і це є однією із спільних ознак для цих видів мистецтв. Від того, якими виразними засобами виражена мізансцена залежить ступінь її фізичної відчутності та логічність синтаксичної структури. Ґрунтуючись на тому, що джерелом виразності мізансцен є виразність сценічних дій [37, с. 117], а сценічні дії включають у себе рухи, жести, міміку, позиціонування на сцені та будь-які інші дії, що допомагають передати зміст і сенс вистави, в такому випадку можна розглядати варіант того, що у мізансцені органічно поєднується виразний прийом та формальна «розстановка».

Важливість мізансцени в загальній канві розкриття дійства визначають цілий ряд театрознавців, так наприклад Володимир Неллі, зазначає: «Мізансцена – найвиразніший прийом розвитку дії, найкраще (вигідне) сценічне розташування дійових осіб, що передає у відповідній формі їхній стан, розкриває їхній прихований внутрішній світ» [75, с. 157]. Відповідно вже є сформована категоріально-понятійна ознака театрального дійства: «Мізансценічні форми – це необхідна оболонка для представлення хореографічного та іншого матеріалу в рамках мізансцени. Однак форма існує тільки там, де існує процес формування змісту. Сама собою театральна форма не існує. Вона отримує сенс тільки у

глобальному сценічному задумі, тобто тоді, коли асоціюється з переданим і призначеним для передавання змістом» [79, с. 563].

Як відомо, у загальномистецькому значенні ці два поняття взаємозалежні один від одного. У відношенні до мізансцени – вона є важливим засобом вираження художнього змісту через художню форму, і допомагає створити цілісний та художньо збагачений мистецький твір. Найважливіший організуючий компонент художньої форми, що надає творові єдності та цілісності є композиція [24, с. 106]. Композиційна побудова в мізансценах – це опис розташування як у відправних точках сценічного виконання, так і опис перебування всіх об'єктів і суб'єктів на сцені у будь-який момент виконання твору. «Розташування і рух усього, що є на сцені – це мізансцена. Вона з'являється, зникає так само в залежності від плану постановки. Все, що в спектаклі є на певному місці, все, що рухається за певними лініями, ця тривимірна сцена, яку можна нарисувати – не сама схема, а те, що вона зображає, наводить нас на думку, що мізансцена є, власне, тим, чим ми наповнюємо сцену в розумінні простору, руху. Рух як моторний момент має також відношення до мізансцени, але непряме. Мізансцена нам важлива не як моторний момент, а як просторовий» [55, с. 21]. Схиляючись до загальноприйнятої думки, наполягаємо на виключно зовнішньому характері композиційної побудови при виконанні певних сцен.

Резюмуючи вище сказане, мізансцена вносить художні інтерпретації, поглиблює характери персонажів, акцентує на емоційних аспектах, і дозволяє глядачам долучитися до інтелектуального і емоційного досвіду через мову руху, образи і візуальні ефекти. Однак, як елемент сценічної виразності, мізансцена також може виступати і візуальною репрезентацією.

Репрезентація (латинською *Repraesentativus* «представницький», від *re* – «повторювати, зворотно, знову», і *praesetare* «представляти») [43, с. 436] – це акт, який спрямований на вираження чи показ існуючих реалій, та/або світоглядних позицій митця/автора твору, через виразні прийоми і засоби художньої (мистецької) мови, спрямованого на різнопланову аудиторію. Репрезентацією

володіють всі види мистецтва і для цього вони використовують саме свої відтворюючі властивості.

У старих визначеннях, наприклад, у визначенні зі словника Фюрет'єра (у його виданні 1727 року), підходи до тлумачення слова «репрезентація» мають дві, здавалося б, протилежні лінії значень. З одного боку, представлення вказує на відсутність, що передбачає чітку розбіжність між тим, що представляє, і тим, що є представленим. З іншого боку, представлення – це показ, присутність, публічна презентація чогось або когось [144, с. 1219–1234].

В деяких випадках явища або ідеї можуть перебувати за межами прямого буквального вираження через їх трансцендентний, моральний або емоційний характер. У таких випадках творці мистецького акту можуть користуватися допоміжними виразними засобами, щоб передати ці недосяжні або абстрактні ідеї. Допоміжні виражальні засоби можуть включати метафори, символи, алегорії, абстрактні образи, музичні фрази, хореографію, танцювальні рухи та інші мистецькі прийоми. Такі допоміжні виражальні засоби допомагають відтворити та передати ідеї і емоції, які виходять за межі простої репрезентації реальності.

Резюмуючи наведене вище, можна визначити, що репрезентативні прийоми – це художні техніки та прийоми, які використовуються для передачі ідей, емоцій та концепцій у сценічному (та не тільки) просторі, зокрема в хореографії та інших сценічних видах мистецтва. Ці прийоми дозволяють створювати візуальну та звукову образність, передавати настрої та емоції героїв, підкреслювати концептуальну ідею хореографічного твору.

Відповідно потребує уваги розуміння визначення фізичної дії в мізансцені як однієї із основних ознак.

Фізична дія – термін досить умовний. У сценічних (та і життєвих) умовах не можна розглядати фізичну дія як мускульний акт. На авторитетну думку вчених, рух м'язового апарату є наслідком діяльності мозку [75, с. 158]. Навіть по відношенню до хореографічного твору, важливим постає художнє забарвлення руху та передача емоцій.

Предметно розуміючи, хореографічний твір – це логічно завершена пластична думка, яка будується на основах драматургії або відходить від її законів, має ідею, сюжет, або його відсутність та може існувати не лише як самостійна одинця в мистецькому просторі, а також у споріднені з іншими видами і жанрами мистецтва, як потужній художній інструмент [65, с. 103]. Іншими словами хореографічний твір – це мистецько-сценічний твір, який створюється в межах хореографії і може бути представлений у вигляді танцю, хореографічного спектаклю, балету, танцювального фільму тощо.

Всі ці перелічені форми є усталеними та традиційними, наступні з'являються та розвиваються у нові. Форма хореографічного відтворення у мистецько-сценічному творі визначається співвідношенням та поєднанням мізансценічних перебудов, хореографічних рухів та пластичних мотивів, що входять до мізансценічної форми та може бути визначена як «складна для ідентифікації сценічна мова, що виражається в змішуванні типів і форм руху» [163, с. 211].

Саме визначення «мізансцена хореографічної форми» передбачає, що мізансцена, як провідний компонент будь-якої вистави набуває ознак хореографічного мистецтва, а відтак потребує розгляду у декількох площинах проблемного питання [64, с. 77].

Якщо хореографічна форма органічно внесена у загальне полотно вистави, то в такому можна говорити про внесення мізансцени у це ж полотно. Якщо хореографічна форма віддалена від загального полотна, то і зв'язок мізансцени теж буде сумнівний. До прикладу, якщо ми говоримо про дивертисмент, то говорити про зв'язок з мізансценою, або про часткове її ототожнення досить проблематично. Звичайно, що по відношенню до хореографічного мистецтва, дивертисментом (від франц. *divertissement* – «розвага») називається така танцювальна форма, яка є складовою великої форми, та в той же час складається з декількох маленьких форм, які разом складають «середню», непов'язану з основою дією вистави [43, с. 160], однак зв'язок між хореографічною формою та мізансценою вистави дуже важливий та полягає в тісному взаємозв'язку елементів хореографії з їхнім розташуванням та

просторовою організацією на сцені. Хореографія повинна відповідати мізансцені та підкреслювати загальну атмосферу та ідею вистави. А дивертисмент такою властивістю не володіє.

Хореографічна форма відноситься до понятійного-категоріального апарату хореографічного мистецтва. В умовному розумінні це сполучник між ідейно-емоційним змістом та хореографічно-пластичними елементами, що уніфіковані в хореографічному осередку через співвідношення частин репрезентованого твору, та поділяються на малу, велику та вищу. Цей розподіл залежить від того, який саме шлях у вираженні свого ідейного задуму обирає хореограф/постановник та яка у нього художня мета.

Хореографічна форма, складається з танцювально-пластичної мови, танцювальних і мімічних епізодів і сцен (сольних, ансамблевих, масових), які організовуються в цілісну композицію [34, с. 8]. Чим вона масштабніша тим більше художніх систем задіяно в сценічному відтворенні. Можна припустити, що в хореографічному творі всі складові хореографічної форми можуть функціонувати лише у взаємодії один з одним, але якщо їх перемістити у компетенцію іншого сценічного мистецтва, їх згрупований механізм може розділитися на декілька складових, де кожна окремо буде виконувати свою функцію у розкритті художнього образу вистави. Відтак, хореографічний апарат в контексті іншого сценічного мистецтва набуватиме допоміжного значення і може бути виражений як окрема незалежна одиниця, або як частина мізансценічної побудови та вважатись мізансценою хореографічної форми.

Мізансцену хореографічної форми через свою синтетичність можна розглядати в двох векторах. Перший вектор – в контексті хореографічної форми та притаманній їй мізансценічній побудові, тобто в межах панування хореографічного мистецтва, де мізансцена – додатковий елемент в хореографічному вираженні. Другий вектор – в контексті мистецтва мізансценування, в якому предмет нашого дослідження, а саме мізансцена, виражена через хореографічні аспекти та є частиною мистецько-сценічного твору. На відмінну від хореографічної форми, її

пластична сторона має бути виражена не технічним танцем, а глибокою чуттєвістю фізичного відтворення емоцій.

Поєднуючи в собі основні закономірності мізансценічної побудови, що складається з рухів та простих танцювальних зв'язок, що утворюють виразний інструмент сценічної мови та грають велику роль у просторовому орієнтуванні виконавців на сцені, що характеризують її приналежність до тих видів сценічного мистецтва, в яких провідним засобом не є танець і може отримати найменування «хореографічна мізансцена».

Термін «хореографічна мізансцена» не є широко визнаним або поширеним ні у сфері танцю або хореографії, ні в інших видах мистецтва. Застосовуючи цей термін до сфери сценічного мистецтва, маємо на увазі різновид мізансцени де основним виражальним засобом є рухи, пластика під музичний супровід, що утворюють такий собі хореографічний етюд.

Вона має динамічний характер, і передає чітко визначений зміст, подібно до загальної мізансцени, враховуючи, специфіку побудови на загальних концепціях мистецько-сценічного твору та дотримання логічних рамок, заданих задумом постановника. Хореографічна мізансцена не схильна до видозмінення та потребує заздалегідь продуманої та прописаної партитури. Однак це не заперечує того, що знайдена в імпровізації хореографічна мізансцена, не може бути використана у пластичній партитурі. Важливо, щоб вона підкреслювала композиційну точність і виразність форм, була художньо-образною та вписувалась у концепцію реальної протяжності часу. Ця протяжність відповідає нормам, за якими мозок ще може концентрувати уваги і не випадати з контексту.

Хореографічна мізансцена в більшості переважає у виконанні малих форм (соло, дует, тріо) Рідше масовій, оскільки може отримувати дивертисментний характер, тому що з'єднується зі словесним і музичним супроводом. Однак у цьому випадку вони є дуже сильним виразним засобом.

Слід відмітити, що розкриття образу в хореографічному творі має інші задачі аніж коли хореографія є виражальним засобом у розкритті образу в мистецько-

сценічних творах інших напрямків та жанрів. На думку дисертанта, такий засіб має розкриватись в усіх його проявах і в повному обсязі, оскільки якщо по інтенсивності хореографічний тест буде слабший аніж драматичний, то це може пагубно відобразитись на всій виставі, а відповідно і на загальному враженні глядачів.

Отже бачимо непохитне підтвердження тези, що мізансцену можна увиразнити за допомогою різноманітних виражальних засобів, але можна з їх же ж допомогою й зруйнувати [37, с. 114].

Наведені вище визначення мізансцени підкреслюють, що вона є мовою режисера та сценічним життям людського тіла. Розглянувши основні тлумачення поняття мізансцени, умовно можна виділити дві області її компетенції: 1) сценічне розміщення виконавців у різні моменти спектаклю, що визначає їх фізичні відносини один з одним та з оточуючим їх реальним середовищем, які відображають їх смислові взаємозв'язки; 2) образно-пластичну мову режисера.

Сценічне розміщення набуває ознак художності при взаємовпливі на глядача, що означає, що будь-яка сценічна форма, репрезентуючи дійство для глядача незалежно від простору набирає ознак естетичності і складається з визначених складових. Замість простої імітації реального життя, мізансцена допомагає розповісти про нього засобами живої пластики, або пластичного мовлення. Фізична дія, таким чином, стає засобом образної передачі сюжету, характерів та взаємозв'язків між персонажами.

Таким чином, мізансцена – це живий, творчий процес, який залучає фізичну виразність акторів та танцюристів для передачі художніх ідей та створення емоційно заряджених сцен і образів. Вона використовується для того, щоб «образно донести» повідомлення, створити атмосферу та підтримати сюжет у театральних виставах, кіно, танцях та інших художніх подіях.

Отож мізансцена – це розташування на майданчику, взаємодія один між один, яка являє собою пластично-образну складову вистави. Це підсилююче слово «пластичний» наводить нас на те, що варто розглядати цю невід'ємну складову

власне з контексту тієї науки, предметом якої є пластика та всі фізичні дії рухи, які в інтегрованій системі входять в предмет хореології – науки про танець, яка за останні десятиліття розширила свої сфери функціонування.

Акумулюючи усе вище перелічене, ґрунтуючись на тому, що невербальна присутність виконавця, тілесність, рух та пластика тіла в сценічному розміщенні розуміється як мізансцена, а фізична дія – це основа мізансцени, значить рух і його варіативність художньої виразності, що є ключовим моментом хореографії, також може бути мізансценою та отримати визначення «хореографічна мізансцена».

Висновки до розділу 1.

Детальне визначення теоретико-методологічних засад дослідження хореографічної мізансцени як прояву специфічного феномену хореографічного мистецтва, що потребують уваги, було проведено шляхом вивчення та аналізу теоретичних праць і практичного досвіду, накопиченого в галузі хореографії, сценічних мистецтв та суміжних галузей мистецького спрямування. Ці дослідження показали досить широку та неоднозначну сторону розуміння поняття «мізансцена», в деяких випадках не розкриваючи повної широти цього явища. Отже виникає причина роздивитись повну широту мізансцени виключно через її функціональні завдання у виставі, зіставляючись з хореографією, перетворюючи простір вистави у синергію театральності, та розкладаючи її по складовим, що сприяють цілісності, злагодженості, образності та репрезентативності завершеного мистецького твору на сцені.

Хореографічна мізансцена як об'єкт мистецтвознавчого дослідження ґрунтується на визначенні місця мізансцени в хореографічному контексті, а також положенні мізансцени і танцю у початкових творчих відношеннях постановника. Представляючи дві ключові складові одного простору, мізансцена та хореографія, які, хоч і розміщують акценти на різних аспектах, можуть доповнювати одна одну та створювати інноваційні художні комбінації при створенні мистецько-сценічних творів, вистав. У контексті нашого дослідження, термін «вистава» охоплює

широкий спектр художніх форм, жанрів і виразних засобів для різних видів художньої презентації, де мають використовуватися мізансцена та хореографія.

Розглядаючи хореографію та мізансцену як взаємопов'язані аспекти в мистецтвознавстві, відкриваються широкі можливості для вивчення нового виду хореографічного виразу, який можна назвати «хореографічною мізансценою». В цьому визначенні відбувається зіткнення двох видів мистецтва – сценічного мистецтва, яке включає в себе аспекти режисури, і хореографії. Навіть при тому, що наукова та теоретична база в цьому питанні поки що не є вичерпною в мистецтвознавстві України, як і в сценічному, так і в хореографічному мистецтвах, застосувавши синтезований та порівняльний підхід, вдалося виявити деякі закономірності завдяки окремому розгляду основних категоріально-понятійних ознак мізансцени, та окремого феномену хореографії.

У сучасному сценічному просторі мізансцена не тільки є організаційним композиційним елементом, але й виконує важливу роль в пластичному розкритті художнього образу, відтак її слід розглядати не тільки як службову складову, але й як «структурне утворення», що «виходить за межі своїх параметрів». Цей «вихід» відбувається за рахунок синтезованості та запозиченості різних жанрів і стилістичних елементів на сцені, а іноді навіть пріоритету невербальних засобів виразності. Це сприяє створенню нової системи символів, актуалізації понять «художній образ» та «репрезентація», а також утворення терміну «хореографічної мізансцени», що передбачає ширше розуміння основоположного терміну, хоча і вужчу сферу застосування.

Розділяючи термін «хореографічна мізансцена» у декількох змістових наповненнях а саме: складової мистецько-сценічних творів в хореографії і театрі, образних виражальних засобів, художнього забарвлення, розглядаючи кожен з них у прояві основоположного значення «мізансцени» та сторони формотворчих складових сценічного твору в межах хореографічного та суміжних видів сценічного мистецтва, бачимо вибірку як з подібних елементів, так і абсолютно різних. Враховуючи той факт, що область хореографічного дослідження має

широке поле застосування, обмежуючи його в рамки сценічного (театрального) мистецтва, відкриваються дрібні значення (розкриття змісту, настроїв, організація простору; аргументація текстів), які не грають такої важливої ролі при предметному розгляді хореографічних явищ та які виражаються і мають характерні ознаки в інших видах мистецтва (театральне, образотворче, перформативне), не втрачаючи при цьому своєї приналежності до хореографічної області.

Дослідження будь-якого аспекту хореографічного мистецтва передбачає поєднання як наукової так і мистецької сторони, схиляючи до балансу між ними таким суб'єктивним заключенням, що підпорядковує його тій області, яка домінує, в даному конкретному випадку хореографічній.

Існує достатньо причин вважати, що мізансцена як об'єкт хореографічного дослідження, відіграє важливу роль у розумінні взаємодії між фізичним середовищем та когнітивними процесами як виконавця так і суб'єктів споглядання (глядачів) в рамках одного простору. Для цього, ґрунтуючись на основних компонентах вистави, а також функції мізансцени у загальноприйнятих значеннях, виділяється та характерна ознака, що відноситься до одного виду мистецтва, та в той же час володіє ознаками іншого. В даному конкретному випадку цією ознакою є фізичний рух і пластичність, які лежать в основі мізансцени та по своїй суті є безпосередньо керівним апаратом хореографічного мистецтва.

Крім того, вносячи у мистецько-сценічний твір танцювальне оформлення, варто керуватись не лише балетмейстерськими принципами, а також і режисерськими, що проявляється в формі, художньому образі та репрезентації, які в тій чи іншій мірі закладені саме в понятті мізансцени. Зважаючи на це, важливим постає і вплив на глядача, який розкривається тою «мовою», яка буде найбільш зрозумілою, допускаючи перехід з однієї в іншу, при цьому зберігаючи свою ідентичність в репрезентативному аспекті.

Отже від форми, завдання та «мовної» конструкції напряму залежить і сфера реалізації мізансцени, як безпосередньо стосується і області хореографії з усіма характерними ознаками. Зрозуміло, що наразі не було проведено серйозного

дослідження щодо мізансцени в області хореографії, а отже як об'єкт хореографічного дослідження вона досі не затвердилась.

Результати розділу 1 висвітлено в публікаціях: Балетна мізансцена – вагома складова хореографічного образу; Мізансцена у балетній виставі як вагома складова хореографічного образу; Значення хореографії у фольклорному традиціоналізмі; Виразальні прийоми в процесі втілення ідейно-художнього вирішення хореографічної вистави.

РОЗДІЛ 2. МІСЦЕ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ МІЗАНСЦЕНИ В СИСТЕМІ ФОРМОТВОРЧИХ ЗАСОБІВ У СЦЕНІЧНО-МИСТЕЦЬКИХ ТВОРАХ

2.1. Репрезентативні прийоми в процесі втілення художнього образу через хореографічну мізансцену

Художній образ є основним структуро творчим елементом мистецького твору [66, с. 43]. Визначення форми художнього образу, в якій він буде існувати визначає складність системи, через яку він буде розкриватись. Саме форма втілення художнього образу грає важливу роль в розкритті ідеї. Відомий факт, що при втіленні ідеї мистецького твору або художнього образу відображається світогляд автора, нерідко пануюча ідеологія суспільства. Чим масштабніша та повніша форма втілення художнього образу, тим більше складових мізансцен вона залучає.

Хореографічна вистава – це найвищий прояв мистецького творення, в якій кількість сполучних зв'язків між різними художніми елементами створюють унікальний процес підпорядкування та синтезу мистецтва, що відбувається на усіх щаблях. Форма вистави має декілька щаблів підпорядкування як архітектонічно, так і поліхудожньо у взаємодії мистецтв, що застосовуються в якості як основного мовного матеріалу, так і допоміжного. Беручи в порівнянні вистави в хореографічному мистецтві та вистави в театральному мистецтві, спільним у цих формах є наявність структури, що складається з частин, та основною ідеї першоджерела.

Частини першої категорії (хореографічної вистави) мають тенденцію до злиття, плавних переходів, та перекликань між собою. Це обумовлено технічною стороною поєднання танцювальних рухів з музикою в хореографії. На відмінну від хореографічної категорії, театральна вистава має інші ознаки протистояння між її частинами суперечностях між персонажами, епізодами або ідеями, що створює динаміку та напругу у виставі. Це пов'язано в першу чергу з невідворотністю присутності конфлікту у виставі за законами драматургії. Співвідносячи таким чином ці дві категорії, можемо дійти висновку, що різниця між хореографічними

та театральними частинами структури вистави полягає в наявності чи відсутності контрастних переходів між ними, тобто ступеню розвитку системи формотворчих засобів, що задіяні у творенні самої вистави.

Вистава як завершена форма є платформою, на якій мистецькі чинники зливаються в єдине творче ціле, дозволяючи передати складні ідеї, емоції та думки через різні аспекти мистецького виразу. Система формотворчих засобів є одним із ключових аспектів мистецької реалізації вистави. З огляду на сьогоденний мистецько-сценічний досвід в хореографії, можна допустити існування таких формотворчих складових як: простір, форма, час, танцювальний рух, візуальні оснащення (колір, костюм, декорації, світло тощо), музичний супровід, психіко-емоційне та естетичне наповнення. Таким чином, естетичні межі абстрактної загальної платформи художнього образу, окреслюють потенціал кожного окремого формотворчого етапу в якості позапросторових, позачасових, поза-виражальних складників твору. Відповідно, зазначені формотворчі елементи мають нефрагментовану природу та екстрактний характер.

Для сприйняття цілісності вистави, крім формотворчих складових, які є об'єктивними та констатованими, окрему, допоміжну та не менш важливу ланку займаються методи та прийоми, завдяки яким втілюється ідейно-художнє вирішення вистави загалом, так і художній образ зокрема. Кожен художній образ це в першу чергу виклик реальності сценічній умовності, що трансформує його у живий інструмент розуміння сучасного хореографічного мистецтва. Дослідження репрезентативних прийомів в процесі втілення хореографічного художнього образу через ідейно-художнє вирішення вистави певною мірою здатне допомогти вирішити проблеми, пов'язані зі створенням цілісного образу вистави, передачі настроїв та емоцій героїв, а також розуміння концепції ідеї автора-постановника, оскільки в першочерговій значимості усе, що відбувається на сцені є процесом трансформації одного об'єкта в інший, що адаптуються через художню мову в динамічне полотно міжкатегорійних сполучників реальності та вигадки.

Розглядаючи мистецтво з точки зору стандартної концепції чотирьох основних галузей гуманітарних наук, зокрема музика, танець, театр/кіно, образотворче мистецтво, сучасні вчені Стівен Браун та Елен Діссанаяке до їх репрезентативних інструментів відносять мову, жест та зображення [140]. Тобто, це ті виражальні засоби, завдяки яким мистецький твір набирає своєї форми та властивостей.

В сценічному просторі або просторі танцювальної платформи представлення одного об'єкта відбувається за допомогою іншого, що лягає в концепцію репрезентації (представлення когось, чого-небудь і представництво від когось, чогось), яку частково було висвітлено у попередньому розділі. У хореографії, репрезентація відноситься до способу, яким виконавець відтворює первинний концепт, настрій, ідею або історію через свій рух, емоційне наповнення та форму вираження. Це може бути зображенням образів, відтворенням емоцій та почуттів або вираженням теми через хореографічні елементи. Такими елементами є: підйоми, падіння, оберти, стрибки тощо. Репрезентація хореографічної мізансцени є важливою складовою, оскільки вона допомагає хореографічному твору бути більш доступним та зрозумілим для глядачів, які в свою чергу можуть бути не знайомі з конкретним історичним контентом або культурою, до яких апелює танець. Репрезентація хореографічної мізансцени також може бути важливим інструментом в самій хореографії, коли танець ставить перед собою завдання відображення соціальних проблем або політичних поглядів, допомагаючи танцювальному колективу висловити свої бачення та думки через рух і танець.

В контексті хореографічного мистецтва можна визначити два способи репрезентації хореографічної мізансцени: техніко-лексичний та художньо-образний. До техніко-лексичної репрезентації можна віднести демонстрацію складної виконавської техніки, що найбільш яскраво виражено в класичних балетах. Однак вона не обмежується лише віртуозністю і технічністю виконання класичних па. Техніко-лексична репрезентація також може включати мову тіла, жести, міміку, позиції та рухи, які передають конкретні почуття, настрої, або ідеї.

Цей спосіб репрезентації хореографічної мізансцени дозволяє танцювальному виконавцю створювати певний образ, враження або повідомлення через тіло без слів. Це особливо актуально у сучасних і сучасно-експериментальних хореографічних напрямках, де звернення до емоцій, абстракції та символіки може бути ключовим аспектом вистави коли хореографічна мізансцена зливається в єдиним наповненням всього хореографічного твору.

Особливість художньо-образної репрезентації хореографічної мізансцени полягає в тому, що вона має бути зрозумілою та впізнаваною як в образних, так і ідейних квінтесенціях мистецького твору, тобто «пов'язаності механізмів творення оповіді із процесами її відчитання/сприйняття, власне дискурсивними у вузькому значенні цього поняття» [21, с. 61]. Образні сенси мистецького твору представляють собою суму типових рис відтворювального прототипу суб'єкта або об'єкта дійсності, які закарбувались через рутину буденного життя у підсвідомість суб'єктів споглядання (глядачів), та сприймаються беззаперечно у всіх його проявах. Також і ідейні сенси, що складають первинні наративи, ґрунтуються безпосередньо на тому життєвому досвіді, який є впізнаваним в акті кінцевої репрезентації хореографічної мізансцени як з історичного контексту, так і сучасного.

Поняття «ідейний» та «образний», що беззаперечно належать до мистецьких категорій, мають суттєві відмінності: за критерієм первинності випереджає ідейність; за критерієм потенціалу лідирує образність; за критерієм фрагментарної впізнаваності знову перемагає образність; за критерієм залежності більш суверенною постає ідея. Відповідно репрезентація як кінцевий творчий продукт може бути впізнаваною в ідейних сенсах завдяки наступним показникам: очевидним спонуканням до формулювання самої ідеї в постановці; збагаченню новими смислами, що є ознакою сучасності, актуальності та зрозумілості. Проте, в образних сенсах репрезентаційний продукт хореографічної мізансцени проявляє себе як зрозуміла широкому колу глядачів і критиків мікро-парадигма цілісних асоціацій ментального, емоційного та соціального планів, а також завдяки

мотивуючим властивостям зрозумілого та «ідеального» образу персонажу постановки (при наявності сюжету). Так само важливим буде врахувати надмірну метафоризацію абсолютно всіх образів в хореографічному та сценічному мистецтві на противагу конкретизації цих самих ідейних образів наприклад в кінематографії. Кінематограф дозволяє розширити й розпорошити сприйняття дійсності на відміну від сцени або танцювальної платформи та сфокусувати в кіно конкретні події та їх розвиток у більш деталізованому значенні.

У сприйнятті синкретичного твору, що об'єднує аспекти обох видів мистецтва, глядач від початку сприймає театральну реалістичність (включаючи виконання театральної мізансцени) як щось, що інтегрується у «мову» конкретного кінематографічного твору. Для сприйняття такого твору глядач має бути готовим і відкритим до прийняття цього гібридного твору, і це необхідно передбачити іншим способом декодування поданого наративу. Загалом, відношення між театром і кіно, які включають імітацію реальності та виконання театральних і кіномізансцен, можна зазначити, що в контрасті до кіно, театр має унікальну здатність імітувати реальну життєву ситуацію через виставу, що відбувається в реальному часі та взаємодії актора з глядачем.

Головна цінність репрезентації хореографічної мізансцени в тому, що вона дозволяє продукту (мистецькому твору) динамічно існувати в максимальній наближеності до дійсності. Івайло Александров запевняє, що актом кінцевої репрезентації є конкретний театральний продукт, починаючи від концепції і закінчуючи готовим продуктом ретельного аналізу характеру та структури основних компонентів цього процесу, а також на докладному вивченні важливості та семіотичної значущості цих компонентів [136, с. 32]

В контексті дослідження, під театральним продуктом можна розуміти як хореографічний твір, лексика якого є неоднозначною в сприйнятті через семіотичне походження своїх виражальних засобів, так і твори інших сценічних мистецтв, які представляються у формі вистави та в яких можна спостерігати взаємодію з хореографією на рівноправному рівні. В культурологічній площині, як

стверджує Олександр Чепалов, будь-який твір хореографічного мистецтва може розглядатися як артефакт, у якому головним аспектом вивчення є герменевтична спрямованість, а саме проблема розуміння та інтерпретації. При цьому має значення також культурно-антропологічний аспект, тобто походження конкретних виражальних засобів хореографічного твору і його комунікативна домінанта (виявлення структурних особливостей та семантичних функцій) [129, с. 34]. В продовження та розширення цього тезису, можна навести твердження визначене кандидатом мистецтвознавства Русланом Кундисом, що хореографія – це форма семантичної комунікації мовою рухів, жестів, візуальних та аудіальних мистецьких засобів, що покликана репрезентувати моделі сучасного життя невербальними текстами через виконавську інтерпретацію. [53, с. 80] Поглянувши на висловлені тези, можна підкреслити, що хореографія є складною мовою рухів, що передає не лише технічність, але й внутрішні емоції, ідеї та смисли. Взаємодія хореографії з іншими сценічними мистецтвами сприяє створенню артефактів культури, які репрезентують моделі життя та взаємодії через руховий і візуальний вираз.

Поміж іншого привертає на себе увагу таке явище як інтерпретація. Це доволі розгалужене поняття, що має безпосереднє відношення до емоційної категорії мистецтва. Узагальнюючи це твердження, можна додати невідворотність принципів драматургічних законів у будь-якій цілісній хореографічній постановці, що наштовхує на розуміння того, що хореографія, як і театр, за словами Івайла Александрова, породжує потрібну герменевтичну (*герменевтика – вивчення принципів інтерпретації*) залежність при якій аудиторія інтерпретує вже інтерпретування сутності, сенс і значення [136, с. 20].

Сутність, сенс і значення у контексті інтерпретації є важливими поняттями, які допомагають розкрити глибину та значущість творчої ідеї вистави загалом та хореографічної мізансцени вчасності. Сутність – філософське навантаження творчої ідеї. Сенс – кінцева мета творчої ідеї. Значення – оцінка та вплив творчої ідеї на глядача. У виставі (хореографічному творі), що має всі ознаки інтерпретації, де мають місце філософське навантаження творчої ідеї, кінцева мета творчої ідеї,

оцінка та вплив творчої ідеї на глядача; відбувається динамічний процес визрівання художнього образу, що позначається на відсутності емоційних протиріч, цілісності сюжетних структур та однозначності у масовому сприйнятті.

Повертаючись до слів театрознавця Івайла Александрова, у сприйманні будь-якого твору відсутній початковий та кінцевий імпульс, власне, для подальшої інтерпретації будь-яких складових сценічного твору. З філософської точки зору інтерпретувати інтерпретацію можна лише у виняткових та виключних випадках, тому що будь-яка інтерпретація по своїй суті і природі не можлива без апеляції до первинних наративів і початкових наскрізних ідей, що були покладені в основу сюжету (не обов'язково хореографічного чи театрального). Подібні принципи є цілком актуальними і для природи взаємозалежних суб'єктів творчого акту, що містить в собі «співпрацю» його учасників.

Будь яке мистецтво має триєдність взаємозалежних суб'єктів творчого акту: постановник – виконавець – глядач, а отже репрезентовані виконавцем образи та інтерпретовані глядачем їх сукупність може різнитись від задуманого постановником [65, с. 103]. Також і на інших образотворчих рівнях виконання постановки можемо спостерігати помірну тенденцію до ототожнення або імітації первинних смислів із загальним враженням від композиції.

Інтерпретація хореографічної мізансцени – це пошук аспектності конкретної художньо образної ідея. Суттєва різниця між поняттями репрезентація та інтерпретація хореографічної мізансцени полягає в тому, що в рамках інтерпретації, митець не зобов'язаний зберігати первинний імпульс ідеї, а в репрезентації, такий обов'язок продиктований самою природою, структурою і характером цього мистецького прийому.

Жиль Дельоз приходить до такої думки: «Новий театр, нова (НЕ аристотелівська) інтерпретація театру: театр множин, в усіх відношеннях протилежна театру репрезентації, що не допускає існування тотожності зображуваної речі, автора, глядача, сценічного персонажа, взагалі будь-якої репрезентації, яка в ході перипетії п'єси може стати об'єктом впізнавання в фіналі

або зосередженого знання; театр завжди відкритих завдань і питань, що залучає глядача, сцену і персонажів в реальний рух навчання всьому несвідомому» [142, с. 11–26]. Виходячи з наведеного припущення Ж. Дельоза, можна допустити, що у сучасній концепції театру, а також хореографії та інших видах мистецтва, саме мистецька складова стає безпосереднім каталізатором генерації креативних процесів через прийоми інтерпретації, які впроваджуються різними шляхами. Однак, повертаючись до основної форми вистави, говорячи про хореографію як про мову, що має бути доступна до розуміння великій аудиторії, не оминаємо увагою і образ. Образ хореографічної форми так глибоко входить в художнє бачення світу, що митець ледь не кожне явище розглядає крізь призму його фізичного (пластичного) втілення [120, с. 46–50]. Акцентуємо увагу, що при введенні хореографії в механізм підсилення образного утворення в сценічному просторі, має бути характерна пізнаваність останнього, що лягає в концепцію репрезентації.

Подібний репрезентативний орієнтир хореографічного мистецтва демонструє, що поняття репрезентація та інтерпретація хореографічної мізансцени творяться разом, однак вартувало б зважати на їх відмінності, оскільки в репрезентації хореографічної мізансцени сам образ має бути відомішим, ніж пояснюване. Натомість в інтерпретації хореографічної мізансцени такі образи можуть бути віддалені від реальності та містити у собі певні кодування, що закладені автором-постановником і по різному будуть сприйматись глядачем в цьому і цінність її мистецького прояву [65, с. 103].

Олександр Чепалов стверджує, що закони інтерпретації хореографічного тексту, його когнітивна структура та чуттєво-емпіричний зміст, взагалі досі не вирішені [129, с. 33]. Проте, можемо припустити, що за умов і часів, які позначалися попередніми етапами розвитку хореографічного мистецтва зокрема, та сценічного мистецтва загалом, дійсно не вирішувались питання таких структур. Але на цьому етапі розвитку ідейно-художнього вирішення вистави є всі підстави вважати справедливим покрокове та асоціативне вирішення таких задач. Для цього

можемо звернутись до такого формотворчого елементу як мізансцена, яка займається виведенням видовища з погляду просторового [56, с. 145].

На можливість розглядати прийоми не лише з точки зору загального твору (вистави), а і через окремі структурні одиниці, в нашому випадку хореографічну мізансцену, впливає така обставина як наявність чи відсутність наскрізної художньо-образної ідеї твору. Для того, щоб правильно сформулювати ідею потрібно в сюжетній драматургії поставити питання «Я хочу сказати глядачеві, що ...», в безсюжетній драматургії «Я хочу показати глядачеві образ ...» [34, с. 8]. Сформульована ідея проходить повз всі окремі частини мистецького твору та не дозволяє трактувати кожен з них окремо через сюжетні особливості, або розкриття значень, або розшаровування смислів. «Кожна частина існує як така і одна немислима без другої» [56, с. 150]. Інакше кажучи, лише за умов композиційної цілісності кожної окремої складової частини твору можна розглядати застосовані в них прийоми, як окремі функціональні одиниці. Будь який художній образ є лише на одній площині сприйняття.

Репрезентуючи образи вдаємось до різних прийомів, умовностей та символізму. Деякі з них є впізнаваними, деякі є віддаленими, однак максимально наближені до ідеального балансу необхідно мати у співвідношенні як зрозумілі образи, символи і знаки, так і умовно віддалені. В залежності від співвідношення умовного та зрозумілого, якщо до прикладу взяти 25% на 75%, де 25% – це частка умовного, а 75% зрозумілого, можна визначити чи це репрезентація, чи інтерпретація, базуючись на вище сказаному про те, що репрезентація має бути відомішою ніж пояснюване.

Відповідно до індивідуального життєвого досвіду суб'єкта споглядання (глядачів), репрезентовані образи сприймаються, або не сприймаються. Речі які не можна побачити в реальному житті, але можна відчувати, трансформуються у художній образ та набуває відчутних ознак, схожих до дійсності [65, с. 103]. Анатолій Горбов зазначає, що художній образ народжується в результаті сконцентрованого впливу на почуття, уяву, думки глядача і визріває як самостійне

емоційне відношення і оцінка сценічної діяльності. Скоріш за все, це синтетичний образ, який створюється не тільки за допомогою зорових вражень, але й концентрації всіх засобів виразності [26, с. 83]. Візуальний образ, найчастіше, є провідним у сприйнятті сценічного твору, оскільки є точним та конкретизує об'єктивне значення художніх компонентів в площині умовної дійсності.

Дійсність – в практичному та соціально-побутовому значенні – це логічне відображення послідовності перебігу подій, обставин, та стану речей. У філософському значенні – це адекватне сприйняття людиною оточуючого світу, культурного ареалу, з притаманним визначенням місця в світоглядній системі. В творчому вимірі дійсністю може бути ідейно-сюжетна конструкція, що не заперечує всі відомі закони природи, психології, ментальності. «Творча» дійсність – це рамки традиційних умовностей, де ключову роль відіграє культурно-історичний контент. Відповідно до цих понять, можна припустити, що об'єктивна та універсальна дійсність – це процес генези і розвитку реальності, що формує світоглядну основу та розташовується в площині фактів і їх носіїв.

Дійсність утворює форму з реальних предметів, людей та явищ, які нас оточують, приємних і неприємних. Богдан Бойчук, зазначає: «Поскільки танець символізує життя, ми маємо повинність включати обидві сторони дійсності» [10, с. 128]. Досвід який отримуємо виходить від різних аудіо-візуальних інформацій та впливає на наші емоційний стан. Важливо, щоб те що відображається, більше відповідало дійсності. Якщо явища природи самі по собі можуть залишати людину байдужою, то, ставши предметом мистецтва, вони здатні справляти сильний естетичний вплив. Олександр Потебня зазначав, що художня творчість розглядає явища природи так, що кожен вид мистецтва бере своїм предметом певний бік явищ. Крім того, кожен окремий твір відділяє другорядні ознаки явищ, надаючи можливість особистому розумінню заповнювати чи доповнювати образ іншими ознаками [94, с. 21].

Історичні події, які репрезентуються у сценічному просторі танцювальній платформі здобувають відтінку деякої романтичності, незалежно від того, якою

художньою мовою його представлено. Однак ці теми, які зараз здобули нового усвідомлення: війна, депортація, геноцид та інше, зачіпляють тонші канали сприйняття, активізуючи тим самим реальні відчуття: жах, паніка, розпач, біль, тривогу та інше. Це відбувається на всіх мистецьких площинах. Графічна ілюстрація зараз може викликати не менше емоцій ніж жива фотографія, однак статичне мистецтво залишає на відстані суб'єкта споглядання, залишаючи один між одним простір порожнечі. Натомість динамічне мистецтво – поглинає суб'єкта споглядання повністю, включаючи в контекст та перетворюючи відстань між сценою та аудиторією у інший мульти-всесвіт, де відгомін аудіальних засобів входить у синергію з уявою глядача.

Саме на цьому, на здібності глядача, показане ототожнити з дійсним, реальним і базується репрезентація хореографічної мізансцени. Відповідно до її простору, розробка та втілення ідеї постановки (хореографічної вистави) відбувається різними засобами засовуючи різні виражальні прийоми, які передають емоційний та/або естетичний зміст, викликає певні почуття або враження у суб'єкта сприйняття (глядача). Однак є певна різниця між виражальними засобами та виражальними прийомами [67, с. 267].

В своєму першочерговому значенні «засіб» розуміється як матеріал, інструмент або техніка, яка використовується для створення мистецького твору (хореографічної вистави), а «прийом», як спосіб (метод) використання засобу для досягнення певного ефекту. Виразальний прийом дає можливість створювати різноманітні ефекти в хореографічній виставі, використовуючи як елементи виконавської майстерності (міміка, жести, рухи), так і художнє доповнення (світло, костюми, музика) [67, с. 267]. Як зазначає Олександр Плахотнюк «Танцювальний рух джаз-танцю це завжди гімн людського життя у його проявах та глибинах всіх сторін людського існування, що яскраво проявляється і в танцювальному мистецтві... Відображення катаклізмів, криз та скачки економічного розвитку, філігранно віддзеркалює трагедію війн та емоції її завершення від перемоги до поразки [88, с. 46].

Вивчення виражальних прийомів та їх впливу на процес втілення ідеї хореографічної вистави є досить актуальним завданням, оскільки розуміння взаємозв'язку між виражальними прийомами та ідеєю вистави є важливим аспектом для успішної реалізації творчого задуму [67, с. 267].

Описуючи художній образ як один з формотворчих засобів у сценічному творі, також можемо віднести його до окремого прийому. Як зазначає Ольга Бойко: «образами в мистецтві називають як окремі виражальні прийоми, метафори, порівняння, так і цілісні структури (персонажі, характери, твори в цілому)» [9, с. 34].

Художній образ – це засіб комунікації з аудиторією. Ця мова, представлена аудиторії в усій своїй знаковій владі, вибудовує у свідомості глядача комфортний для нього світ щоб виконавці, зображуючи те, що відбувається, могли втілити його в своєму уявному світі і, наповнивши його своєю мовою, максимально стимулювали його ідентичність [136, с. 146]. Цей аспект може бути досягнуто шляхом використання специфічних виражальних прийомів: метафор, порівняння, асоціацій, які дозволяють глибше проникнути в сутність образу та передати його значення глядачам, збільшуючи ефективність виразності хореографічної вистави загалом та хореографічної мізансцени вчасності.

Метафори використовуються для передачі складних або абстрактних ідей через аналогію з більш зрозумілим об'єктом або концепцією. У хореографії, наприклад, використання рухів, які асоціюються з птахами, може викликати образ вільного польоту та відчуття важливості свободи.

Порівняння дозволяють встановити аналогії між різними об'єктами чи ідеями. У хореографії, це може виражатися в одночасному виконанні різних рухів групою танцюристів, показуючи контраст між ними та підкреслюючи їхню взаємодію або протистояння.

Використання асоціацій дозволяє зв'язати різні образи або ідеї, створюючи новий рівень розуміння. У хореографії це може виражатися у сполученні рухів із специфічним музичним супроводом, що викликає відчуття певного настрою або

атмосфери. «Метод асоціації спрямований на те, щоб за допомогою знайомих образів посилити ті чи інші компоненти сюжету, зробити яскравішим, зрозумілішим, реальним образ сучасника» [121, с. 66].

Нерідко можна спостерігати синтез цих прийомів в хореографічному творі, а також підсилення їх певними аудіальними прийомами: шум, звук, голос. При створенні самого хореографічного дійства з використанням одночасно зорового та звукового елементів, необхідно враховувати асоціативний характер нашого сприйняття. Зв'язок між зоровим та слуховим елементами може міцно вплинути на емоційний стан глядача.

Репрезентативний прийом хореографічної мізансцени є частиною виразного спектру хореографічного твору. Цей прийом відіграє важливу роль у структуруванні виразного потенціалу хореографічної мови. В контексті хореографії, репрезентативний підхід виступає як компонент драматургії, який забезпечує структурування сценічно-драматургічного виразу. В той же час, виразний прийом хореографічної мізансцени включає в себе багато аспектів, які виявляються через інтерпретації, репрезентації та відтворення ідей і сюжетів. Ця багатогранність хореографічної мізансцени дозволяє на виразному трактуванні виявити свою внутрішню логічну цілісність та завершеність, хоча в доступному спектрі він може також містити елементи протиріч, протиставлень, антитез, авторських трактувань.

Зараз, коли автор хореограф прагне до глибокого асоціативного розуміння явищ природи та людських відносин, його творчий підхід набуває більш узагальненого характеру. Ця внутрішня образність та глибоке асоціативне проникнення в творчий процес надає хореографічній мізансцені довговічність та стійкість. Продукується твір, який має не лише витончений виразний потенціал, але й внутрішню наповненість, що дозволяє йому співіснувати з часом та зберігати свою актуальність. Чим більше балетмейстер відходить від зображальності і прагне до внутрішнього асоціативного проникнення у відтворене явища природи людського буття взаємовідносини, тим більше узагальнюється ідея твору а

внутрішня образність надає танцю довголіття [14, с. 242], та саме унікальна властивість репрезентації хореографічної мізансцени дозволяє проявити багатогранність мислення та світогляду хореографа-постановника.

У цьому контексті використання прийомів стає ключовим для підводження виконавця до необхідної мізансцени (в нашому випадку до хореографічної мізансцени, яку можна віднести до категорії ритмічних мізансцен – О.Л.). Окрім цього, сутність ритмічних мізансцен будується на повторенні знайомого малюнка, який несе змістове навантаження [26, с. 150]. Через повтореність, яка поєднується зі зміною, в свідомості глядачів закріплюється образ. Тому це важливий аспект, особливо для динамічних хореографічних мізансцен, які також є частиною хореографії.

Лесь Курбас зазначає: «Треба пам'ятати, що мізансцена є також моментом руху. Всякий рух має свій вплив на глядача: рух є засобом, що діє поза свідомістю. <...> Низка фігур, чий рух диференційований у різному плані і скомбінований у певній внутрішній доцільності: ці фігури можуть бути цілком безпредметними, і на нас це діє. Так може бути не в плані естетики, а просто, наприклад, водоспад: цей момент безкінечно спадаючої хвилі – то прямий магічний вплив, рух сам по собі. Тут треба розрізняти, бо навіть непорушна штука може справити таке саме враження» [55, с. 22].

Однак у мистецькому полі, де хореографи мають значно більший руховий діапазон, ніж в інших видах сценічного мистецтва, важливо уникати пастки «імітаційності», яка може призвести до втрати художньої цінності. Танець, який наслідує або імітує об'єкт або суб'єкт реальності, може віддалятися від свого початкового концепту, оскільки кожна особистість може тлумачити його по-своєму та надавати танцювальному руху власний сенс та інтерпретацію. Проте в самому танці завжди існують основні елементи, що пов'язані з об'єктом або суб'єктом реальності і несуть відповідне емоційне враження.

Отже, певна хореографічна імітація передбачає просте наслідування або копіювання, що не завжди сприяє творчому виразу та внутрішній глибині образу.

Натомість, справжня хореографічна мізансцена полягає в здатності творити оригінальні, виразні образи, які не тільки відтворюють, але і виражають певну сутність та емоційне навантаження.

Однак на відміну від імітації або ілюстративності, яка обмежує можливості уяви глядача та знищує образи та асоціації, важливість лежить у внутрішньому значенні, життєвій правдивості і образній виразності, яка виражається у пластичності виконавця. Тобто в тому, як він рухається, жестикулює та здійснює плавний перехід від одного руху до іншого. Це сприяє зближенню образу в хореографічній мізансцені з реальним життям і поєднує в собі те, що обов'язково відбувається в хореографічній мізансцені, та те, що визначається умовами сценічного простору, танцювальної платформи.

Існуючи одночасно як в просторі, так і в часі, використовуючи як виражальні, так і зображальні засоби, поєднуючи вербальні і невербальні світи – ступінь умовності в сценічних видах мистецтва варіюється в залежності від його форми та відповідності отриманого художнього образу, який слугує сполучною ланкою між репрезентованим середовищем та його реальною предметністю. Чим ближче художній образ наблизений до життєвої правдоподібності, тим краще глядач сприймає запропоновану митцем форм опосередкованої комунікації, заздалегідь приймаючи фактор умовності [54, с. 691].

Звичайно, що це в основному відноситься до сценічного мистецтва, а ніж до хореографічного, оскільки в хореографічному мистецтві опис вербальний, суфлерний відсутній, та у широкому мистецькому синтезі варто пам'ятати про один з естетичних законів: якщо зоровий і звуковий образи однозначні, то краще, якщо зоровий образ передує словесному. Візуальна ланка становить категорію виразних засобів які впливають на зорове сприйняття. Василь Кузьмич стверджує: «завдячуючи механізму зовнішньої та внутрішньої функції очей, відбувається основний процес розташування та балансу енергетичних потоків, що у результаті на основі отриманих енергетичних стимулів утворює образ з певними візуальними характеристиками» [51, с. 53]. Ці візуальні характеристики мають бути

гармонійними за естетичними якостями, тобто приводити зображувальні явища, або предмети, у відповідність із зоровим сприйняттям. Це безпосередньо стосується і хореографічної мізансцени, тим самим надаючи їй право на існування.

Ознайомившись детально з прийомами, які використовуються в процесі втілення ідейно-художнього вирішення вистави, а саме через хореографічну мізансцену можна констатувати, що вони використовуються насамперед для передачі ідей, емоцій та концепцій. Однак їх підґрунтя прямими чином є залежним від об'єкта чи суб'єкта реальної дійсності, які, в свою чергу, стаються прототипом або концепцією вираження через художній образ в мізансцені. Ступінь відчуження від життєподібної основи узалежнюється таким чином, що домінантним стає той прийом, який, на думку постановника, буде напевно чи частково зрозумілим для сприйняття глядацькою аудиторією. Отже, такі прийоми як репрезентація, інтерпретація, ілюстрація та початкова презентація хореографічної мізансцени значною мірою несуть схожий за своїм підґрунтям сенс, проте ступінь їхнього впливу буде різнитися. Важливим є те, що зазначені прийоми отримують свою цінність та стають впізнаваними лише в загальному сприйнятті хореографічного твору. Однак на противагу такому положенню речей виступає принцип повторюваності, що може бути присутнім як в логічних елементах вистави, чи окремих складових кожної епізодної одиниці, яка задіяна у виставі, так і в цілісному сприйнятті сценічного твору. Крім того, кожен з прийомів може мати предметний аспект, де останній має на увазі використання допоміжних технічних засобів, обладнання, декорацій, або може і не мати цього аспекту, спираючись лише на інтонаційно-виражальні мовні засоби хореографічного твору, конкретизуючи при цьому тілесною пластикою та виразною мімікою свій первинний наратив.

Отже, репрезентативні прийоми в процесі втілення художнього образу через хореографічну мізансцену визначаються глибокими ідеями, інтерпретацією та використанням мистецьких засобів і технік для створення враження та емоційної виразності у глядачів.

2.2. Хореографічна мізансцена в системі художніх образів просторово-пластичної означеності представлених у сценічних та хореографічних творах

Вистави сценічного представлення та хореографічні твори, відносяться до просторово-часового мистецтва, що передбачає протяжність в існуванні та різноманітних сценічних форм. Ці сценічні форми утворюються внаслідок систематизації отриманого досвіду та розкриваються через формотворчі елементи, одним з яких, як згадували в попередньому параграфі, є саме простір. Особливо важливу роль простір відіграє у хореографічному мистецтві, яке по своїй суті є багатошаровим та в більшості своїй наповнює простір пластикою, яка є невичерпною у різноманітних стилістичних та різних видових проявах. В рамках цього дослідження набуває актуальності представлення аналізу більш складного порядку просторово-пластичної означеності хореографічної мізансцени у виставах, де така означеність має виключно репрезентативний характер та розкриває стимулюючу (в мистецькому значенні) природу вистави в якості процесу і процесних її аспектів використання хореографічних мізансцен.

Виходячи з основних принципів побудови вистав сценічного представлення та хореографічних творів, керуючись методологією цього дослідження, по відношенню до хореографічної мізансцени будемо торкатись лише таких її аспектів як враження від хореографічної пластики; ефект від просторової побудови сцен; значення образів в художніх та мистецьких площинах. Означивши таким чином вектор аспектів хореографічної мізансцени, можемо перейти безпосередньо до розгляду просторово-пластичної складової окремих мізансцен та її цілісного наповнення у виставах. Це потребує розгляду окремої означеності пластики та окремої означеності просторового використання в первинному задумі.

Пластична ланка займає окреме місце в системі гармонійних організації візуального оснащення, оскільки становить категорію виразних засобів які визначаються специфікою хореографічного мистецтва, художній текст в якому декламується невербальними засобами: рухом, жестом, позами і т.д. Гармонія поз, збагачених силою і виразністю, утворюється завдяки оригінальності їх

угрупованнях, а фігур – завдяки чергуванню динамічності та статичності, що за визначенням Оксани Пушонкової утворюють єдність рухливої рівноваги [95, с. 463], яка збалансовує відповідність танцювальною технікою, композицією твору та виконанням.

До зацікавлених аспектів, ознак, та принципів використання в хореографічній мізансцені, пластика набуває таких обов'язкових рис: плавне перетікання руху; гармонійне перетікання руху; відсутність ознак недомовленості та невизначеності в рухах; підсилені ефекти увиразнення рухів. Ці обов'язкові ознаки та критерії формують пластику як невід'ємну властивість всіх без винятку танцювальних рухів, що задіяні як в окремій мізансцені, так і вкладаються до єдиного ланцюжку естетичної послідовності. Естетика мізансцени, як організований метод комунікації між актором і аудиторією, – це і засоби сценічного втілення, і канал для передачі сигналів, вироблених актором на сцені [136, с. 153–164]. Іншими словами, всі хореографічні мізансцени задіяні у кожному окремому мистецькому творі (виставі, танці, хореографічній композиції, балеті, тощо), або групи мистецьких творів, що поєднанні однією ідеєю чи задумом, обов'язково мають ознаки єдиної естетичної наскрізної ідеї, яка розкривається саме в їх пластиці. Таким чином, танцювальна пластика охоплює в собі такі аспекти хореографічної мізансцени як ступінь гармонійності при з'єднанні рухів; наявність або відсутність самих принципів перетікання в рухах; підпорядкування єдиній образній парадигмі, яка, в свою чергу, генерує цю пластику.

Це в свою чергу потребує особливого мистецького сполучника, що має повноваження у всіх художніх системах. Олена Зінич в своїй статті «Мова пластики в сучасному французькому балетному (пластичному) театрі: метаморфози форм руху» припускає, що саме з пластичної спорідненості танцю й музики – чутного-видимого – виникла особлива мова пластики, що і сформувала системи пластичного руху багатьох славетних хореографів ХХ століття [38, с. 80]. В більшості своїй ця система базується на природній грації плинного руху, внутрішньому спонуканні, вільній творчості і відчуття мистецьких вражень,

наданих музикою або образами. Та з рештою, погодимось з Богданом Сварником який у своїй дисертації «Театр пантомім як феномен сучасної видовищної культури», що: «пластика передбачає більшу концентрацію сенсу та ступінь узагальнення» [103, с. 66].

Стосовно задіяного простору, де реалізується відтворення сценічно-пластичного чи хореографічного мистецького твору, можемо зазначити наступне: його ознаки та критерії, хоча і перетинаються з пластичними, перебувають в залежності від ступеню, в якому його буде використовувати тіло [163, с. 213]. Однак ці ознаки та критерії мають певні особливі платформи для своєї дії. Просторовість хореографічної мізансцени містить в собі культурно-, часово-, географічно-, психологічно-, соціально-визначену шкалу градацій, що використовує в своєму задумі постановник. При цьому задіяний простір не торкається таких аспектів пластики як плавність з'єднання; допоміжні збудники нарративу (декорації, фон); конфігурації самої сцени. Це також наводить на думку, що конфігурація сцени жодним чином не може обмежувати чи трансформувати просторовий вираз самої хореографічної мізансцени, тому що будь-яка сцена не залежно від її конфігурації має всі технічні властивості сцени як такої, а створений постановником твір за замовченням є сценічним. Простір для втілення хореографічних мізансцен (з їх пластикою, атрибутами театральності, образністю) являє собою ознаки переміщення всіх сюжетних ліній композиції та всіх задіяних персонажів в часі, фізичному просторі культурних та історичних ареалах з утворенням певних нарративів, які мають побічний характер.

Простір у хореографічних творах виражається у переміщенні від минулого до майбутнього, від однієї точки (точки А) до іншої (точки Б). Також він може символізувати перехід від однієї культури чи соціальної рамки до іншої. Це означає, що простір у хореографії може використовуватися для вираження подорожі, розвитку, змін, а також переходу від одного стану чи контексту до іншого, що може бути важливим елементом сюжету чи концепції хореографічного твору.

«Найбільш дієвим оперативним інструментом є поняття художньо-пластичної тілесності як специфічної форми (специфічної фігури) активного уречевлення результатів розумового акту в ідеальному і матеріальному світі. Мистецтвознавчий аспект, який ґрунтується на сприйнятті матеріального простору, рівною мірою рятує з безперечною ідеалізацією просторових форм у свідомості користувача» [95, с. 26]. Це підтверджує те, що простір може бути перетрактованим або удосконаленим художніми засобами, словом, рухами, світлом, відео інстиляціями. Подібне можна спостерігати в хореографічному творі, де простір перекладено рухами і запам'ятовується рухами. Жест систематично вивчається з можливістю легкої ідентифікації та аналізу, щоб його можна було точно відтворити і досліджувати, а не лише спостерігати. В свою чергу у пантомімі поняття простору [155, с. 210], головним чином залежить від тіла, що є його центром: є такі предмети, яких можна доторкнутися без зміни місця; є такі, які можна побачити, є і звуки, які можна локалізувати; є й такі, що знаходяться за межами нашої досяжності; зрештою, є такий простір, якого не видно, але який існує в нашій просторовій пам'яті, – всі ці «простори», зрештою, стають одним великим простором, який можна визначити як форму пізнання, форму «послання» [163, с. 213].

Івайло Александров говорить, що всі видимі об'єкти театрального перформансу (в контексті нашого дослідження виставах сценічного представлення – О.Л.) можуть бути перенесені в знаки / знакові системи за допомогою мізансцени і уяви глядачів в інший простір і в інший час як результат художнього утворення, як об'єкт, що одночасно представляє та той, якого представляють [136, с. 149]. Ця концепція вказує на те, що вистава, може функціонувати як особлива форма мови, де об'єкти та події на сцені стають символами або знаками, які передають глибокий сенс та ідеї.

Загалом будь-який засіб втілення мізансцени в тому числі і хореографічної мізансцени дозволяє трансформувати простір і час, переносячи аудиторію в інший світ і в інший час, де об'єкти і події набувають нових значень та інтерпретацій.

Проблема мізансценування, – стверджує український кінорежисер Юрій Ілленко, – не що інше, як проблема найкращого пакування простору інформації, тобто втіленим часом [39, с. 289]. Однак Лесь Курбас застерігає: «Іноді мізансцена буває тільки тим і погана, що в ній нема повітря, бо побудована так, що фігура треться об фігуру» [55, с. 30].

Цей процес відбувається за рахунок того, як режисер (балетмейстер-постановник) працюватиме з актором (танцівником виконавцем), як рухатиме його в сценічному просторі й часі, як будуватиме цікаві образно-художні мізансцени, використовуючи при цьому музику, світло тощо, залежить ідейно-художнє вирішення всієї вистави, її зрозумілість, відповідно ступінь порозуміння театру й глядача [26, с. 141].

Такий підхід вирішення у сценічно-мистецькому творі хореографічної мізансцени, дозволяє виходити за межі просторово-часового контексту та створювати артистичні концепції, що виражають глибокі філософські, соціокультурні та емоційні аспекти. Механізм цього процесу побудований як з внутрішніх, так зовнішніх «моментів». Мізансцена (як, власне, будь-який зовнішній момент у виставі) не може існувати самотійно і повинна вплітатися в загальний контекст вистави. Її завданням є не лише виконання окремих рухів або сцен, але і встановлення зв'язку між виконавцями, образами та аудиторією, тобто вона допомагає створити артистичний контекст, в якому об'єкти та події набувають нового смислу, і сприяє уяві глядачів у сприйнятті інших реалій і перспектив, що лежать в основі художнього твору на сцені.

Проте у режисера (балетмейстера-постановника) <...> у, є для спілкування з глядачем не тільки мова мізансцен, але й музика, світло, художнє оформлення, шуми тощо! Усі ці художні засоби підсилюють емоційний вплив на глядача, сприяють розширенню кордонів його творчого сприйняття, але без актора, без його пластики, міміки, жесту, руху вони залишаються самі по собі, тому що центр режисерської думки, всього сценічного простору – це актор (виконавець) [26, с. 140].

Сценічна дія є неподільною та невіддільною від виразності та ефективності вистави. Однак спостерігаючи за одноманітною дією, такою як говоріння актора чи постійне танцювання, швидко втрачається зацікавленість глядача. Візуально нецікаво спостерігати за виконавцем, який продовжує однотипну дію протягом тривалого часу. Лише в єдності з іншими, різними за характером, узгодженими та логічно виправданими діями та рухами, утворюється сенс та художня виразність, за відсутності якої відбувається схематизована черговість віртуозної техніки, яка призводить до дієвого спазму та стомлює увагу глядача.

Коли сценічну дію розділяють на драматично обґрунтовані частини та істинні виконавські елементи, такі як акторська або танцювальна сцена, може втрачатися змістовність та глибина дії.

Коли одна частина сцени (твору, композиції і т.і.) не перенасичується, а інша не ослаблюється, можна говорити про відчуття гармонії, уявлення про яку протягом століть визначалось як результат найбільш бажаної форми комунікації зі світом [96, с. 456]. Мізансцена, яка є важливою складовою сцени, допомагає поєднати ці елементи і створити єдність вистави, забезпечуючи глибокий емоційний та інтелектуальний зв'язок із глядачем.

Анатолій Горбов застерігає: «режисеру необхідно пам'ятати, що мізансцена тільки тоді досягає мети, коли є найточнішим пластичним втіленням і співзвучна до дії вистави» [26, с. 151]. Такий підхід підкреслює важливість глибокого розуміння режисером хореографічних елементів і їх зв'язок з загальною концепцією вистави. Тільки у взаємодії між дією, акторською грою і хореографічною майстерністю мізансцена може стати втіленням витонченої та виразної мистецької форми.

Однак це постає можливим лише в тому випадку, коли в самому мистецько-сценічному творі відсутні ознаки пластичності та сценічної інтерпретації, і основний сюжетний текст твору є умовним та побудований на домінуючій безсюжетній хореографічній складовій. Якщо ж основний текст ґрунтується на безсюжетній хореографічній складовій, то в такому випадку мізансцена

переміщається в підпорядкування до простору, змінюючи, таким чином, свою сценічну «формулу». За таких обставин, можна припустити, що через свою «барвистість», яка відносить хореографічну мізансцену і до пластично-просторової, і до художньо-образної означеностей, ця мізансцена не має визначених кордонів сценічного порядку чи окремо завершеної дій, в межах яких різні форми означеності виходять або на лідируючу позицію, або втрачають повноваження поза межами цих кордонів.

Форми означеності відображають способи, якими мистці створюють і передають свої твори. Правила побудови форми – це співвідношення і організація частин твору, супідрядність частин цілому і вираз цілого через частини (будинок з кубиків) [34, с. 8].

При такому розкладі в дію вступає принцип «нитковидного» розвитку сцени, безперервності хореографічного існування на сцені та з'єднання окремих мізансцен в загальну структуру твору є важливою характеристикою сучасного виконавського мистецтва. Цей підхід може відображати глибокий підтекст та багатошаровий смисл вистави, де рухи, жести, і мізансцени вибудовуються відповідно до ідейної концепції та художньої інтерпретації. Він дозволяє створити плавний перехід між різними частинами вистави, забезпечуючи їх об'єднання в єдиний твір.

Цілісна структура мистецько-сценічного твору складається з низки формотворчих компонентів, кожен з яких сам по собі має образну природу. В гармонійному симбіозі ці образи утворюють цілісні увиразненні художні потенціали (перспективи) всього твору, який справляє певне емоційне враження [66, с. 42]. Будь-яка картина вимагає дії, деталей і певної кількості персонажів, характери, жести і пози яких були б в тій же мірі правдивими і природними, скільки і виразними [151, с. 16]. Виразність, яка сама по собі є зовнішнім показником передачі внутрішніх якостей, в цьому широкому арсеналі здобувається за рахунок мізансцени.

Говорячи про хореографічну мізансцену як про важливий елемент у сценічному творі, простіше розбирати її на основі великого мистецько-сценічного

твору з кожним разом переходячи до менших елементів, в яких вона проявляється. Чим ширше представлена в своїх формах вистава – тим більше складових задіяно для її втілення, і тим більше хореографічних мізансцен різного порядку, які також можуть бути задіяними можна розглядати як окремо так і в сукупності з іншими компонентами, розбиваючи на драматично обґрунтовані дроблення одного твору в окремі елементи.

В зазначеному контексті під широтою мистецько-сценічної вистави розуміємо конкретизацію кожної міміки, кожного жесту, танцювального руху, пози. Конкретика з однієї сторони розслабляє глядача. Натомість вузькість буде означати тільки конкретний набір рухів. Це означає, що глядач має можливість інтерпретувати та розширювати своє розуміння мистецького твору. «Він з цього виносить враження і судить про спектакль – чи він добрий, чи ні, чи майстерний, чи ні» [55, с. 21].

Не зважаючи на те, до якого виду сценічного мистецтва належить вистава, вона складається з ряду формотворчих структур – актів, картин, епізодів – підпорядкованих законам драматургії або відходячи від них. Кожна з цих складових володіє тими ж самими художніми особливостями, що і хореографічний твір в цілому [66, с. 43].

Загалом вся структура мистецько-сценічного твору (вистава, балет, хореографічна композиція, окремо взятий танець) повинна бути добре продуманою і мати своє місце в загальному художньому контексті. Кожна окрема складова повинна вписуватися в цілісний образ та виконувати певну художню функцію. Такий підхід допомагає зрозуміти, що навіть найдрібніші деталі мистецько-сценічного твору мають значення і роблять внесок у формування загального враження від вистави.

Створення зв'язної та органічної системи, де кожен елемент має своє місце і функцію, є ключовим для досягнення художнього виразу та передачі смислу, основного задуму мистецько-сценічного твору. В цьому контексті хореографічна

мізансцена постає не як важливий окремий елемент, а як вирішальна складова загального хореографічного твору та сценічного образу.

Образно збагаченою платформою мистецькотворчої моделі дійсності між творцем/постановником та глядачем виступає сцена, де основний меседж втілюється у формі сценічної репрезентації, структура, методи та засоби якої унормовані в канонах театрального мистецтва та схильні до метаморфоз відповідно до реалій часу та/або в ході формальних експериментів [64, с. 75]. Кожний образ, що відображений у мистецько-сценічному творі існує в усіх площинах простору, а також і за її межами. Також, «сцена здатна говорити своєю власною унікальною мовою, а її фізичний простір повинен бути наповнений міццю образів, що створюють уявний світ» [136, с. 146]. Цей образ може виражатись як вербальними так і невербальними засобами, або їх синтезом, та має сприйматись поглиблено, масштабно та доступно [66, с. 42]. В свою чергу образ формується за рахунок «лінгвістичної» бази видів мистецтв залучених у мистецько-сценічному творі. Однак певні нюанси щодо «мислення в образах» в мистецькій площині обмежують образ в його кордонах часу і простору, часом без можливості вийти на іншу просторову площину. Види мистецтва, такі як література, образотворче мистецтво, музика, хореографія, архітектура, театр і так далі, є частковими складовими загального мистецтва. Вони можуть розглядатися як окремі галузі мистецтва, але вони також взаємодіють між собою та входять до складу загального мистецького концепту, що передає та відображає культуру, історію та нематеріальні цінності суспільства.

Сукупність та природа цих нюансів вміщується до загальновідомого значення художнього образу, але поза його виконання на сцені. Ці нюанси формують рівень емоційного насичення виконанням на сцені, проте не під час самого виконання. Це такі не менш важливі аспекти, як первинний ідейний наратив, що розкривається до сценічної постановки та приносить плоди лише після неї, також окрема система асоціативних ланцюжків утворених певним ареалом культурного середовища глядача. Крім цього до таких нюансів значною мірою

потрапляє іміджеві здобутку хореографа-постановника та колективу, на який здійснена постановка.

Втілений образ у мистецько-сценічному творі не розкладає явища на абстрактно-розумові складові, а зберігає в чуттєвій цілісності неповторності і наочності [9, с. 37]. Наочність відображається в тому, наскільки деталізовано та живо може бути представлено образ та підсилений мізансценою. Розташування в сценічному просторі є основою мізансцени. В танці кожен має свій окремий ареал дії та свою точку у визначеному просторі. Хореографічні малюнки розводяться відповідно до кількості людей та задуму балетмейстера. Це спостерігається і в танцювальній балетній виставі, і драматичній виставі. Зазвичай все будується у заздалегідь обраних місцях, імпровізація допускається у певних винятках з метою досягнення органічної зв'язки хореографічного матеріалу. Створюючи мізансцену, на початкових етапах не можна визначати конкретне місце та розводити рухи за чіткими геометричними лініями, оскільки вона є «живим» механізмом, що народжується інтуїтивно. При цьому це зовсім не означає, що вона створюється «одномоментно». «Танець в арсеналі режисера засобів сценічної виразності має стати збільшуваним склом для виразу емоційного стану героїв, атмосфери сцени чи оцінки події <...> Йому потрібно підвести актора до танцю. І тоді нехай не десять, а два-три рухи стануть яскравими, заразливими, танцювальними» [98, с. 104]. Хореографічна мізансцена так само знаходиться в пошуку рухових взаємодій, які опрацьовуються по внутрішньому естетично-смаковому «компасу» виконавця, оминаючи формалізм зовнішнього вигляду.

У сучасному хореографічному мистецтві важливо віддати належну увагу якісній взаємодії між зовнішнім виглядом вистави та її внутрішнім змістом. Формалізм, який часто розглядається як «ворог» мистецтва, може викликати серйозні труднощі в побудові мізансцени. Цей аспект виглядає особливо актуальним у контексті слів Анатолія Горбова, який підкреслює, що режисери, фокусуючись на зовнішній красі, можуть втратити внутрішній зміст та глибину мистецтва [26, с. 148]. У такому контексті розкривається відмінність між

хореографічним малюнком та мізансценою. У танці надзвичайно важливою стає зовнішня форма, виразність, різноманіття та технічність, а всі психологічні аспекти виходять із цієї форми. У той час як у побудові мізансцени в драматичних виставах, особливо театралізованих дійствах, внутрішні потреби в увиразненні та емоційному збагаченні виступають як провідний рушійний фактор. Таким чином, зіткнення з цими двома підходами може створювати цікаві діалектичні суперечності, впливаючи на сприйняття хореографічної мізансцени та її роль у виставі.

Виходячи з області просторово-пластичної означеності, бачимо, що хореографічна мізансцена в ній може приймати різні варіації та комбінації власних складових, не змінюючи при цьому своїх художньо-естетичних постулатів, виражених за допомогою просторових й наративних настанов. Це посередницька роль, як зазначає болгарський теоретик танцю Івайло Александров, проєктуються як кінцевий ефект в свідомість глядача за допомогою його перцептивної активності і є прямим результатом знакового повідомлення, які артисти активують завдяки своїй творчій діяльності [136, с. 148]. Важливо зауважити, що ця проєкція може бути не тільки об'єктивною, але і суб'єктивною. Вона може включати в себе не тільки деталі та реалістичність, але і може передавати емоційну силу та глибину образу чи сцени. «з'єднують зорові й слухові враження, досягаючи певної єдності та цілісності життєвого процесу» [26, с. 77–78]. Те, що отримає глядач, еквівалентно тому, як виконавець розкриває думки та почуття свого персонажу і наскільки вони підпорядковуються його індивідуальності.

Івайло Александров наводить таке твердження: «Просторовий образ на сцені не є чисто декоративним. Це потужний візуальний образ, який доповнює світ гри створеної режисером і актором в просторі» [136, с. 148]. Цитата підтверджує думку про те, що простір на сцені має величезний потенціал і може бути використаний для поглиблення вражень глядачів, розширення смислового спектру вистави та створення неповторних художніх образів

Оскільки сценічні види мистецтва мають кожне свою особливість, але кожен з них суміжний один з одним, образ у виставі має бути таким, щоб при переході з одного мистецтва вираження в інше за допомогою хореографічної мізансцени не втрачав своєї виразності та змістовності. Однак якщо загальний сценічний образ виражений одними і тими ж художніми засобами, і вони переходять від образу в образ, тим самим набираючи ознаки повторення (проблема, коли з вистави у виставу переходить повторення вже знайдених і декілька разів випробовуваних мізансцен, тобто штампів тощо [26, с. 148]. В такому випадку простір хореографічної мізансцени стає полем, де пластика втрачає витонченість виразності і набуває якості застою та безжиттєвості.

Однак якщо говорити виключно про хореографічну мізансцену, то повторність мізансцен, ритму, тобто хореографічного-ритмічного рисунку, так як і просторово пластичному втіленню та танцювальному малюнку в композиції, підпорядкованість часовому порядку, обов'язкова. Всякий новий ритмовий мотив мусить бути органічно вплетений. Жоден ритмовий мотив не доходить, коли є набір ритмічних моментів [56, с. 786]. Таким чином, цитата підтримує думку про необхідність гармонії та логічної послідовності в руховому втіленні хореографічної мізансцени для досягнення високої якості вистави.

Під час створення сценічних постановок важливим є вибір мистецьких рішень та деталей, які впливають на рецепцію глядачів. У цьому контексті, можна визначити важливість графічного образу та його вплив на сприйняття вистави. «Нерідко знайдений малюнок вирішує успіх постановки» [22, с. 59]. Це означає, що положення актора (виконавця) на сценічному майданчику, його пластика, міміка, жест не можуть бути байдужими до всього творчого результату. Мало створити на сценічному майданчику живий органічний процес – треба зробити його ще й художньо виразним [26, с. 140]. Особливо це проявляється в хореографічних мізансценах, де і пластика, і розташування виконавців на планшеті сцени орнаментальні, оскільки, на відмінну від інших художніх образів, хореографічний образ побудований виключно на зримих компонентах, які прив'язані в часі і не

можуть бути повторені в той самий момент знову якщо твори в образотворчому мистецтві зримі, проте в ньому вони зафіксовані і їх можна роздивлятися стільки часу, скільки хочеш. В хореографії так не виходить. В культурній динаміці, як відомо, чим вище частота передачі, тим сильніше відтворення образу [163, с. 213]. Тобто присутність динаміки передає ілюзію того, що коли рух виглядає зупиненим водночас готовий знову розпочатися в будь-яку мить.

В цей проміжок часу між завершенням одного руху, та переходом в інший, від переходу від комбінації до комбінацій, а також від образу до образу відбувається перехід з одної площина на другу. «Рух – суть життя, організований рух – суть театру. Рух, як зовнішня форма внутрішнього життя образу передусім виражається в мізансцені. Ключ до перетворення літературного твору (п'єси) на сценічний задум (виставу) набуває видимої форми сюїти мізансцен, що послідовно розкривають сенс п'єси, її зміст і спрямованість» [75, с. 156–157]. Таким чином маємо доказ того, що мізансцена не лише служить засобом передачі внутрішнього життя образу, але також визначає візуальну форму та структуру сценічного втілення.

Як цілісний мистецько-сценічний твір складається з різних площин, так і художній образ буде розвиватись та розкриватись на різних площинах впливаючи на кожен елемент вистави. Чим більше він отримає просторового характеру та об'ємності тим більше оздоблювальних систем в ньому задіяно. Умовно можна виокремити такі шари образу: образ простий та образ складний. Складний образ складається з низки простих, що об'єднуються за допомогою мізансценічної форми. Визначити його приналежність до одного чи до другого можна за рахунок того, скільки системо-творчих засобів задіяні у його втіленні і як його трактують автор-постановки та глядач. Тобто якщо глядач зрозумів образ одразу без додаткових уточнень, він може бути віднесений до категорії простих образів. Якщо глядач без підказок або інших задіяних елементів не зрозумів образ і крім того залишив низку різноманітних котroversійних емоцій, значить образ може віднеситись до складних.

У розумінні образів в контексті новітніх напрямків, істотним є врахування ступінь сприйняття тих, кому він представлений, тобто глядачів. Оскільки один і той самий образ, для одних може бути цілком зрозумілим, а для інших зовсім не зрозумілим. Цей феном поясняє Хосе Ортега-і-Гассет: «це означає, що одна група наділена органом розуміння, наявність якого заперечується в іншій. Нове мистецтво, вочевидь, призначене не для всіх, як романтизм – воно звернене до особливо обдарованої меншості. <...> Коли твір мистецтва людині не подобається, але є зрозумілим, вона відчуває свою вищість щодо нього і не має підстав обурюватись. Але коли неприязнь, яку викликає художній твір, є результатом нездатності його зрозуміти, то людина відчуває себе приниженою, і це невиразне відчуття неповноцінності повинно бути компенсоване обуренням як самозахистом» [78, с. 240]. В такому аспекті хореографічна мізансцена може використовуватись для роз'яснення багатошарових (складних) образів, де різні групи виконавців можуть виконувати різні рухи і формувати різні образи в просторі.

Однак як і в статичній картині є декілька шарів та відтінків у створенні одного образу, так і в динамічній виставі можемо прослідковувати їх за рахунок різних маніпуляцій художніми засобами, простором, часом, дієвих та статичних мізансцен. «Прекрасне в мистецтві не в самому об'єкті, не в якійсь «життєвій правді» або «ідеалізації», не в доступності і зрозумілості як таких, а передусім, у досконалості художньої форми, завдяки якій чуттєво-предметне виступає змістовним боком художнього твору, хвилює і духовно збагачує, гармонізує [...]». [108, с. 91]. Таким чином, в мистецько-сценічному творі об'єкт чи образ можуть набувати значущості та виразності завдяки створенню глибокої та збалансованої художньої форми. Саме ця форма розкриває багатство інтерпретацій, які можна відкрити через різні площини та маніпуляції художніми засобами.

Художній образ втілюється через специфічні виразні засоби та утворює разом з ними певні аспекти художньо-образного мислення митця, що згодом стають частиною сценічного твору [66, с. 42]. Кожен виразний засіб в системі

складових повноцінного сценічного твору стає невід'ємним сполучним механізмом, який виконує певні функції в залежності від поставленого завдання. Однак на відміну від образу, «у мізансцени, у форму виразу треба вжитися, а не виконувати їх мехічно, як завдання і відразу» [56, с. 586]. Такий підхід висвітлює важливість сприйняття мистецтва як внутрішньої реакції на те, що відбувається на сцені. Мізансцена визначена як форма виразу, де виконавець взаємодіє не лише зовнішньо, але й внутрішньо.

У видовищі (виставі) образна структура отримує завершене втілення в процесі мізансценування [26, с. 152]. Роль мізансцени в образі визначає, в першу чергу, ступінь синхронності її тематики з основним сюжетним нарративом. Відтак, сприйняття сценічного образу невідворотно апелює та відсилає глядача до конкретної мізансцени, що була задіяна у виставі.

Глибоке архетипне відображення мізансцени загалом і хореографічної мізансцени зокрема, погоджує роль індивідуальної та колективної свідомості як сукупності взаємодоповнюючих аспектів в оптимальному знаковому семіозисі. У семіозисі, який (на сцені, в потоці скоординованих дій і суворій геометрії рухів в стилі впорядкованої перформативної артикуляції і технічного бачення) підкреслює характер вистави як процесу комунікації та репрезентації [136, с. 151].

Оскільки хореографічна мізансцена за своїм призначенням є пластичною формою, вона може приймати різні варіації та комбінації власних складових, не змінюючи при цьому своїх художньо-естетичних постулатів, виражених за допомогою просторових й нарративних настанов. З одного боку, вона є художнім образом, який розкриває взаємодію у просторі; з іншого боку, вона є потужним інструментом для створення психологічного та естетичного впливу на глядача. На рівні створення образів у мізансцені відбувається передача художнього концепту, редагування темпоральних відношень і створення невербальних смислових аспектів драматургічного плану. Ця взаємодія стає важливим фактором у втіленні режисерської ідеї. Крім того, мізансцена відкриває можливості для розділення

функцій між композицією і мізансценою, де композиція відповідає за єдність і структуру вистави, а хореографічна мізансцена – за її глибину і зміст.

Хореографічна композиція, що являє собою виражене на сцені поєднання танцю, музики, ритму та пластики руху, має основну функцію – забезпечення повного спектру глядацьких потреб, а відтак набуває всіх початкових ознак хореографічної мізансцени. У фактичному розумінні композиція не перетворюється в мізансцену, а лише проявляє себе як мізансцена. І як тільки це стається, глядач сприймає композицію в таких самих межах як постановник сприймає свою мізансцену. Отже умовне перетворення композиції в мізансцену відбувається лише на етапі перегляду побудованої заздалегідь постановки. Така комбінація композиції і мізансцени розширює можливості художньої реалізації та поглиблює розуміння твору.

Якщо говорити про мистецько-сценічний твір з позиції хореографічного мистецтва, розкриття образу і руху має відбуватись як у танці, так і в мізансцені. Використання мізансцени в танцювальних постановках дозволяє розширити просторові можливості вистави, надаючи образам більше глибини та виразності. Це може виявитися особливо корисним у складних сценах, де важко передати емоції і дії лише за допомогою танцювальної дії чи хореографічної лексики. Не зважаючи на те, що хореографічний образ має в своєму арсеналі такий різноманітний набір рухів, які можуть бути як зрозумілими простими, так і не зрозумілими, підхід до роботи з хореографічною мізансценою вимагає великої уваги до деталей та вміння відчувати баланс між образами, рухами та сценічним простором.

Отже, розмірковуючи про просторово-пластичну означеність хореографічної вистави як одного із проявів мистецько-сценічного твору, де основна увага першочергово приділяється руховому наповненню як в кількісному показнику, так і в художньому значенні, яке також у співвідношенні до загального естетичного сприйняття безпосередньо відіграє ключову роль у кінцевій репрезентації творчого задуму, не можна ігнорувати ключову значимість кінцевого впливу просторової

пластики. Розглядаючи простір сцени та його заповнення в поверхневій площині (тільки сценічний майданчик, розташування), часовому вимірі (тривалість заповнення на кожному етапі вистави) та об'ємному вигляді (рух та пластика), можна зауважити, що у злагодженому функціонуванні механізму творчого акту на сценічному майданчику на перший план виступає мізансцена, яка володіє пластичною властивістю і в своїй «владі», таким чином, розпоряджається просторовою організацією. Виконуючи «робочу» функцію, тобто демонструючи лише технічний бік виконання, не менш важливим, є приналежність до художнього вирішення вистави, незалежно від виду сценічного мистецтва, а також незалежно від її зв'язку з художнім образом, що виражається як у внутрішньому змісті, так і в зовнішній своїй формі. За логічністю послідовності цьому сприяє саме дія, закладена постановником в мізансцені.

Унікальним в цих відносинах є те, що при розгляді хореографічної мізансцени через художні складові мистецько-сценічного твору, які можуть існувати і за межами вистави та бути незалежними самостійними одиницями, вона набуває зовсім протилежного, відмінного від цілісної вистави образного значення. До прикладу: танець, який безпосередньо є невід'ємною частиною хореографічної вистави або балету або якщо він вводиться у драматичну виставу як додатковий художній елемент, цілком може існувати і за ідейно-смісловими межами вистави. В такому випадку, в залежності від основи композиції і постановки танцю, може відбуватись заміна поняття мізансцени в контексті композиції постановки і там, де у повноцінній виставі можна було вважати хореографічною мізансценою, перейшовши в інше сприйняття, вже набуває всіх основних ознак композиції і втрачає те первинне мізансценічне значення, яке мало на початку.

Однак, не зважаючи на те, в якому конкретному випадку використовується хореографічна мізансцена через ефективне використання простору та руху виконавців в певному просторі (сцені, танцювальному майданчику, певній вибраній автором локації тощо), саме хореографічна мізансцена завжди розглядається як частина загальної системи образів просторово-пластичної

означеності в хореографічній виставі, що має допоміжну функцію при передачі повідомлень та настрою вистави по відношенню до глядачів, і що, в свою чергу, формує її у завершений формат мистецько-сценічного твору.

2.3. Танцювальний дивертисмент і хореографічна мізансцена: спільні та відмінні риси

Кожна вистава, незалежно від видів та жанрів хореографічного та сценічного мистецтва, складається як з основного танцювального, драматичного тексту, так і вставних частин інколи дивертисментних за своїм змістовим наповненням. З попереднього розділу, на прикладі мізансцени, можна спостерігати, що допоміжні частини грають вирішальну роль у створенні завершального полотна цілісної вистави. Враховуючи це, необхідним стає розглянути такі допоміжні елементи, як танцювальний дивертисмент і хореографічну мізансцену – дві форми, що виступають як важливі компоненти мистецько-сценічної діяльності і здатні відтворювати та втілювати різні аспекти мистецтва через рух і образ.

Повноцінна хореографічна вистава – це велика форма, в середині якої зустрічаються багато інших форм, які самі по собі додають окрасу. Головна її сутність полягає у використанні різноманітних синтетичних підходів для створення багатоаспектного враження, а також різноманітність виконавських завдань.

Кожен хореограф, який реалізує творчі задуми у великих хореографічних формах, у своїй творчості, окрім створення балетних спектаклів, зіштовхується з різноманітними хореографічними формами, які спрямовані на розвиток технічного танцю та сприяють поліпшенню виконавської і постановочної майстерності. Зазвичай ці форми виникають на основі різних стилів і технік танцю, і вони стають важливою частиною творчого процесу постановника, допомагаючи йому розширювати хореографічний ареал і досягати нових виразних можливостей.

Доречніше вказати, що танець, створений без змістової спрямованості, окремої завершеної форми безсюжетного танцю акцент зазвичай робиться на виразності музичного ритму та форми, а не на передачі конкретного змісту або сюжету. Ця думка підтверджується в статті Лі Чжи «Танець і музика: синтез двох

мистецтв», де констатується що «чистий танець позбавлений змістової спрямованості і може відображати лише зовнішній бік музичного твору, його метроритмічну структуру» [131, с. 30]. Також ця ж думка прослідковується в дослідженні Людмили Хоцяновської, яка зазначає, що «чистий танець поза конкретною дією покликаний виразити зміст симфонії, задля чого він і формально підпорядковувався її структурі» [125, с. 272]. Таким чином, це скеровує до такого явища як танцювальний дивертисмент (загальна танцювальна сцена, побудована з нанизаних один за одним танцювальних номерів) є однією з найхарактерніших структурних форм оперно-балетного театру [72, с. 150].

У хореографічному мистецтві дивертисментний танець визначається як танцювальна форма, яка є складовою більшої форми (наприклад, балетного спектаклю) і одночасно складається з декількох невеликих форм, створюючи таким чином умовно «середню» форму. Ці невеликі форми танцювального дивертисменту можуть бути незалежними одна від одної і не пов'язані з основною сюжетною лінією вистави. Важливою рисою дивертисментного танцю є його відокремленість від сюжету, що дозволяє більшу танцювальну винахідливість, оскільки він не обмежений необхідністю розвивати певну сюжетну інтригу [12, с. 141]. Як підтвердження цього не можемо не згадати слова реформатора балету Жана-Жоржа Новера, про те, що «ті, фігурні танці, що нічого не говорять, які не зображають жодного сюжету і не мають жодного характеру, які не описують осмисленої та послідовної інтриги, які не становлять частини драми, які, так би мовити, звалюються з неба, є, на мій погляд, не чим іншим, як найпростішими танцювальними дивертисментами, у яких виявляються лише стабільні рухи та технічні проблеми мистецтва» [151, с. 200].

З історії хореографічного мистецтва видно, що у деяких балетних виставах останній акт часто складався з великого дивертисменту, що був практично самостійним твором у межах спектаклю [71]. Цей дивертисмент не мав прямого відношення до головного сюжету і міг бути розглянутий як окремий розважальний епізод. Балетмейстери минулих періодів, які керували створенням балетних вистав,

правомірно вважали подібні дивертисменти недоліками постановки. Це відхилення від планомірного розкриття сюжету могло спричинити розгублення глядачів і порушувати єдність вистави як цілісного мистецького твору.

Дивертисмент у сучасних сценічних виставах інтерпретується як складний драматургічний прийом, спрямований на створення відчуття стилю, характеру, колориту епохи та інших важливих аспектів, з метою збагачення сценічного досвіду глядача і поглиблення його розуміння та сприйняття сценічної події. Дивертисмент виступає як мистецький інструмент для досягнення певних художніх і драматургічних цілей, сприяючи комплексному осмисленню сценічної творчості та активній взаємодії глядача із виставою.

Дивертисментні форми часто використовують для показу часу, місця дії, національного колориту, створення атмосфери, а часом і узагальненого абстрактного образу [12, с. 157]. Однак були і випадки, коли він використовувався між актами, набуваючи в такому розкладі ознак інтермедії. В Україні у цих інтермедіях використовувався народно-сценічний танець, оскільки від своїх початків народно-сценічний танець нерозривно пов'язаний із театральним мистецтвом: як засіб образної характеристики комедійних персонажів. <...> Народно-танцювальні дивертисменти широко використовувались у виставах ярмаркового і кріпосного театрів [9, с. 154]. Пізніше він став використовуватись і в балетних виставах. Надія Горбатова зазначає: «Класичний танець широко побутував на українських сценах в єдності з народними хореографічними дивертисментами – «українськими танцями з віртуозними стрибками й обертами» [25, с. 10].

На прикладі українського балету «Пан Каньовський» та «Маруся Богуславка» бачимо, що художньою домінантою балету стали дивертисментні сцени, засновані на українських народних танцювальних мотивах [72, с. 153].

У балеті Маруся Богуславка через особливості інтерпретації, а також «теорії безконфліктності», що орієнтувала митців на створення «святкового», «парадного» спектаклю, абсолютно позитивного, не затьмареного ані смутком, ані

трагедійністю, впливало героїчне забарвлення музично-танцювальних номерів, ряд цінних знахідок у галузі артистичного перетворення народної хореографічної лексики.<...> Хоча в спектаклі було чимало дійових напружених епізодів, але основний художній акцент падав на дивертисменти, насамперед пов'язані з українською фольклорною сферою [44, с. 102]. Так само і в балеті «Пан Каньовській»: «Верховинець вимагав, – за словами О. Соболя, – щоб у виставі не було значних відхилень від фольклору, щоб всюди зберігався національний колорит, бо інакше не здійсниться українська постановка» [18, с. 29–30].

Слід зазначати, що в цьому контексті дивертисментний народно-сценічний танець не був видозмінений під манеру класичного танцю, а натомість зберігав свою техніку, національність і колорит. З приводу балетмейстерів та виконавців, які робили ставку на зовнішні ознаки українського танцю Юрій Станішевський писав, що вони «перетворювали народний танець на демонстрацію присядок, повзунків, обертань і стрибків, роблячи його суто розважальним дивертисментом» [110, с. 21].

Отже, можна зауважити, що завдання дивертисментних номерів у національних виставах зовсім інше, ніж у дивертисментів в класичному балеті. В цьому випадку номер не є окремою одиницею, відсутність чи присутність якого не впливає на форму вистави. Найчастіше це незамінна частина, яка розкриває певні національні особливості, що дозволяє спостерігати відчутну схожість з хореографічною мізансценою, яка в свою є ключовим компонентом образу вистави.

Говорячи про танець у балеті, який безпосередньо пов'язаний з дією, можна допустити, що кожен з них є дійовим. Однак якщо говоримо про дивертисмент, то, дійовий та дивертисментний танець слід розрізняти не лише за формою, але головним чином за змістом і функцією в балетній виставі. Дійовий танець спрямований на розвиток характеру та динаміки образу, в той час як дивертисментний танець лише уповільнює розвиток дії [29, с. 874].

Форма дієвого танцю є необхідною для поглиблення змісту балетної вистави і узагальнення її танцювальності. У дійовому танці ставиться завдання висловити внутрішній конфлікт персонажів, їхні почуття та емоції. Це вимагає від хореографів використовувати складні танцювальні структури, більш гнучкі та рухливі композиції. Але важливо і те, що коли дія втрачає характер, при якому вона охоплює всю арену, а звужується до зовсім локального, коли публіка втрачить із поля зору всю арену і втрачає її відчуття, тоді тут можливі найрізноманітніші у своєму контрапункті побудови мізансцен [56, с. 147].

Для зміни темпу вистави і розрядки атмосфери часто використовуються дивертисментні танці, після чого глядачі з новими силами можуть сприймати дійовий танець і подальший розвиток сюжету.

Дивертисмент, як і будь-який сценічний твір, побудований за законами драматургії [12, с. 141]. Однак, він відрізняється від інших творів тим, що його структура не включає типових для драми елементів, таких як дієвість, експозиція і розв'язка. Замість цього, ці елементи інтегруються в основну частину вистави, де їх роль стає менш помітною.

Однак, навіть без зазначених драматургічних елементів, дивертисмент зберігає свою важливість та виразність завдяки пластичному рішенню та хореографічному вмінню. Кульмінація в дивертисменті виявляється в яскравому хореографічному тексті та виразній композиції танцю. Таким чином у дивертисменті акцент робиться на мистецькому виразі та майстерності хореографії, яка робить його основною складовою частиною вистави. Важливо, щоб композиція танцю, малюнок і тексторнамент, теж знаходилися у правильному співвідношенні, інакше може вийти танець, багатий різноманітними рухами, але не винахідливий у плані малюнку, або навпаки [12, с. 141]. Крім того, вона виправдовується музичним супроводом, що так чи інакше пов'язує динаміку рухів з орнаментальним малюнком.

На противагу, в хореографічній мізансцені наявність мінімуму рухів дозволяють відобразити характер того чи іншого танцю (в нашому випадку мізансцени) [98, с. 104] «вираження внутрішнього переживання повинні бути

стримані в кордонах меж, що пропонуються законом пластики» [147, с. 154]. В такому контексті величезне значення має стриманість та економія виразних засобів. Важливо враховувати, що надмірність може спричинити втрату головної ідеї та створити неприємне враження для глядача.

Економія виразних засобів також вимагає відчуття міри та збалансованості. Необхідно володіти внутрішнім відчуттям міри, щоб уникнути надмірних прикрас та зберегти природність і красу рухів. Особливо це важливо в контексті хореографічної мізансцени, де кожен рух має бути обґрунтований та відповідати тематиці вистави. Створення мізансцени хореографічної форми передбачає чітку розробку лексичної партитури, яка базується не на механічній сукупності окремих рухів, а на образно-змістовній пластиці високої художньої цінності, що зумовлює пошук у русі мови емоцій. «Окремі танцювальні «па», взяті самі по собі, ще не становлять художньої форми. В ізолюваному вигляді вони не несуть ніякого певного змісту, хоча володіють деяким колом виражальних можливостей, образних передумов» [12, с. 8]. Навіть при обмеженій кількості рухів можна передати характер конкретного танцю, якщо ці рухи ретельно обрані і вписуються в загальний сюжет.

Отже, важливо не будувати хореографічну мізансцену на випадкових рухах, адже її принцип повинен базуватися на тематичній розробці, вираженні внутрішнього переживання та сценічних правилах. Такий обмежений підхід до розвитку мізансцени генерує високий ступінь напруженості і надає виконавцю можливість більш точно відобразити еволюцію дії, виокремлюючи її ключові моменти. Невербальне спілкування може виразити набагато більше ніж текстова партитура, а отже при будові хореографічної мізансцени звертається увага власне не на технічний аспект виконання, а на емоційно-чуттєвий, що вирізняє дивертисмент від хореографічної мізансцени.

Якщо говорити про хореографічний твір (виставу або балет), то різноманітність танців в них є обов'язковою. Саме з тієї причини дивертисменти в балетній виставі є обов'язкові. У відповідності до хореографічної мізансцени, це

завдання також має свою виправданість з тим нюансом, що вона таки розвиває певну тему, а якщо бути точнішим – сюжет. В арсеналі хореографічної мізансцени немає обмеженості щодо лексичного застосування, та прив'язки до національного колориту на відміну від дивертисменту в балетній виставі.

Виходячи з того, що номери в дивертисменті логічно не пов'язані один з іншим, запрошується очевидний висновок, що його функція у виставі виключно службова, з чого виходить підтвердження наступній теорії, що він може бути вільно вставлений або вийнятий з вистави не руйнуючи її структуру то логічність. Ключовим в цьому ствердженні є два аспекти: 1 – це «не руйнуючи », і 2 – «структури». Цікавим є те, що, лише у виставах, в яких присутня драматургія, можуть бути дивертисментні вставки. Розглядаючи сучасні вистави, які побудовані за принципом прийомів, такі вставки будуть недоречними, оскільки зіб'ють всю концепцію та емоційне сприйняття.

Натомість, якщо проаналізувати хореографічну мізансцену, як хореографічну форму, що має ознаки мізансцени, то в цьому конкретному випадку, вставка її у полотно вистави вже буде означати зміну взаємодії дійових персонажів, а при вийманні її драматургічна основа зовсім зруйнується.

Аналізуючи балети, та звертаючи увагу на дивертисменти, дійсно можна побачити такий момент «розчленування» дії балету. Натомість хореографічна мізансцена не розчленовує, а навпаки виступає з'єднуючим елементом.

Загалом не можна трактувати дивертисмент як суто декоративний елемент спектаклю, у справжніх мистецьких творах вони багато важать у створенні тієї чи іншої емоційної атмосфери, настроєвому забарвленні образів [72, с. 150]. Дивертисментний танець завжди образний, оскільки кожен танець сам по собі несе образ того народу або того жанру, до якого він належить [12, с. 141]. Танець, будучи виразом культурного спадку та характеру певного народу або жанру, втілює в собі низку символів, рухів та стилів, які змушують глядача сприймати його як частину конкретної культурної традиції або ідентичності.

Тут можемо спостерігати таку хитку грань між тим, що з одного боку дивертисмент слугує для зміни місця події, натомість хореографічна мізансцена, теж є логічним обґрунтованим сполучником між місцем і часом, однак в той же час сама мізансцена може бути зміною місця подій без перериву сюжетною лінією, а навіть і навпаки буде складовою сюжетної лінії. Лесь Курбас зазначає: «Мізансцена в розумінні зміни місця має першокласну властивість щодо своєї динамічності», оскільки зрушення людини з місця передбачає якусь зачіпку, якусь силу, яка рухає, а фігури, які тут стоять, відходячи чи рухаючись, не впливають ніяк на положення інших фігур [56, с. 148]. Ця динамічність мізансцени відображає важливу роль, яку вона відіграє в структурі сценічного виступу, дозволяючи змінювати під час вистави місце подій і створювати нові образи без порушення їхнього сюжетного контексту.

Танцювальний дивертисмент за своїм характером також динамічний, а отже часто може використовуватись у заключній частині акту або епізоду. Рідше він використовується на початку та в тих моментах, де йде драматична послідовність сюжетних подій. В супереч цьому хореографічна мізансцена навпаки є перехідним елементом і відіграють важливу роль у підтриманні неперервності логіки дії актора (виконавця) [26, с. 149].

Дивертисмент в загальноживаному значенні представляє собою сценічну форму, спрямовану на розвагу глядачів або святкування урочистих подій. Ця форма включає в себе легкі музичні, танцювальні та декламаційні виступи, а також попури, які зазвичай виставляються в антрактах театральних вистав [32, с. 278]. Ці номери часто відрізняються від основного змісту вистави і можуть бути різними за тематикою та стилем. Хоча переважно з історії хореографічного мистецтва прийнято розглядати його з точки зору балетного мистецтва, однак, сфера хореографічного мистецтва набагато більше ширша, а отже крім балетної області дивертисмент може бути присутнім у театральних виставах (мюзиклах, оперетах та комедійних виставах); телевізійних шоу; кабаре; розважальних шоу та інших

заходах, де потрібно створити веселу, енергійну та розважальну атмосферу для глядачів або учасників подій.

В цьому випадку звичайно, що буде використовуватись такі напрямки танцю, що тяжіють до легкості та веселості, такі як джаз-танець, теп танець, різні сценічної форми народних танців. Однак не всі стилі і напрямки, що можна віднести до «розважальних» можуть бути дивертисментом, через те, що дивертисмент виступає як окрема частина сценічного твору або як самостійний номер, і його завдання – не лише розважити глядачів, але і додати різноманітності, емоційної насиченості та концентрації на певних аспектах вистави. Таким чином, обираючи танцювальний стиль для дивертисменту варто враховувати його відповідність загальній концепції вистави та її меті.

Якщо дивертисмент – це розважальна, орієнтована на зовнішнє сприйняття форма, що не вимагає значної інтелектуальної основи і не активізує підсвідомість, то ставлячи на противагу мізансцену, акцентуємо увагу на сюжетній підпорядкованості та неподільності. «В поезії оповіді, що служить наслідуванням дії, повинна бути зображенням одної і тої ж цілісної дії, і частини подій повинні бути так складені, щоб при зміні або відібранні який-небудь частини змінювалося і приходило в рух ціле, бо то, присутність або відсутність того чого не видно, не є органічною частиною цілого» [137, с. 42]. Іншими словами, вся структура сюжету повинна бути логічно і органічно зв'язаною, так, що жодна подія чи персонаж не може бути вилученим, не вплинувши на решту сюжету. Саме це лягає в компетентність мізансцени.

Мізансценування (в побуті і на сцені), як і будь-яка форма дії, може носити і довільний, і недовільний характер. Однак у відношенні до хореографічної форми цей «довільний» характер може отримувати ознаки імпровізації, що полягає як у вільному переміщенні тіла в просторі, так і включаючи різні танцювальні зв'язки. Однак, враховуючи область компетенції хореографічної мізансцени, де технічна підготовка не має бути перевагою, другий аспект слід виключити, оскільки тільки людина, яка володіє хорошою танцювальною практикою може вільно

імпровізувати та донести змістовність відтворювального. В порівнянні з дивертисментом бачимо, що технічна сторона в одному, зовсім різниться від технічної сторони в іншому, де в одному вона слабша, в іншому ж вона грає ледь не найголовнішу роль.

Звичайно, що і дивертисмент, і мізансцена є складовою частиною, елементом хореографічного спектаклю, видовища і, як весь спектакль визначається: 1) принципом спектаклю; 2) місцем, на якому спектакль розгортається [56, с. 145], не можна оминати такого аспекту як репрезентація. Тобто де репрезентується дивертисмент чи хореографічна мізансцена. Як вже було згадано, дивертисмент не обмежений лише хореографічною областю сценічного простору. Він може бути використаний у багатьох видовищах розважального характеру. На відмінну від хореографічної мізансцени, яка відноситься виключно до сценічного простору. Натомість дивертисмент легко може використовуватись, як у хореографічних так інших виставах, хореографічна мізансцена в цьому плані обмежена лише нехореографічними виставами.

Проаналізувавши два поняття, які в загальному значенні є допоміжними елементами у сценічних виставах різного напрямку, жанру та стилю, ключовим аспектом є те, що, не зважаючи на свою, з першого погляду, подібність, поняття «дивертисмент» та «хореографічна мізансцена» суттєво різняться в своєму функціональному плані.

Говорячи про дивертисмент, розуміється, що це є форма, яка властива здебільшого танцювальним видам мистецтва, переважно балету, однак щодо хореографічної мізансцени, вона навпаки більш властива нетанцювальним видам мистецтва. Також щодо характеру: дивертисменту властива розважальна мета і відірваність від загального сюжету вистави, натомість у хореографічній мізансцені можна спостерігати різний настроєве забарвлення та повна залежність від загального сюжету вистави. І основний аспект технічного виконання в цих двох формах: в дивертисменті акцент ставить на техніку та зовнішнє забарвлення.

Хореографічна мізансцена заснована на підпорядкуванні руху внутрішньому стану героя, сюжетній лінії. Хоча ці дві форми відносяться до області хореографічного мистецтва, однак сфера їх компетенції різна, а отже і розгляд введення нових понятійно-категоріальних одиниць отримує нових значень.

Таким чином можна підкреслити, що хореографічна мізансцена є унікальним елементом сценічних вистав, який має свої власні особливості, відмінні від поняття «дивертисмент». Вона властива не лише танцювальним, але й іншим нетанцювальним видам мистецтва і відзначається глибоким підпорядкуванням руху внутрішньому стану героя та сюжетній лінії вистави. У хореографічній мізансцені наочно відображається внутрішній світ персонажів з повним підкресленням їхньої емоційної і психологічної глибини. Ця форма відзначається виразністю і витонченістю виконання, де акцент робиться не лише на техніці, але й на внутрішній суті персонажів та їхніх внутрішніх конфліктах. Таким чином, хореографічна мізансцена стає невід'ємною частиною сучасного хореографічного мистецтва, яка розширює можливості виразності та глибини сценічних вистав.

Висновки до розділу 2

Виходячи з наведеного, а також керуючись принципами цілісності та образності в сценічному мистецтві, з огляду на ступінь умовності мистецтва і враховуючи абстрактну природу образу в системі формотворчих засобів, можна дійти наступних висновків. Художній образ як поняття абстраговане від решти культурно-мистецьких орієнтирів, посідає вирішальну роль в системі формотворчих засобів, об'єднуючи значення в дотичних поняттях сценічного мистецтва, синтезуючу функцію в сценічному творі. Згідно порівняльної характеристики вистави в хореографії та драмі, стає зрозумілим, що атрибути структури в драматичних постановках є більш яскраво вираженими, зрозумілішими та не потребують додаткового смислового та символічного навантаження. На противагу цьому в хореографічно-сценічних видах мистецтв, структура, а разом з ним і образ, розчиняється в смислових, символічних,

нарративних та інших обставинах для адекватного сприйняття глядачем. Порівнюючи ці дві категорії, можна прийти до висновку, що відмінність між хореографічними та театральними аспектами в структурі вистави полягає у наявності або відсутності виразних переходів між ними, іншими словами, у рівні розвиненості системи формотворчих засобів, які використовуються в процесі створення самої вистави. Об'єднуючим фактором для хореографії та драми на постійній основі залишається синкретизм абстрактного і конкретного, проте лише в тих аспектах, що регулюються формотворчими засобами із загальновідомим та незалежним від культурного ареалу традиційним наповненням жестів, міміки, рухів, що увиразнюють характер персонажу.

Репрезентативними прийомами, які задіяні в процесах: втілення ідейно-художнього образу, смислових та символічних вирішень вистави, характеру персонажів, розуміння концепції ідеї автора-постановника в першу чергу є трансформаційними інструментами, що застосовуються для адаптації одного об'єкта в інший через художню мову. Репрезентація в своєму аспекті принципу формує розуміння як окремої хореографічної композиції так і окремої мізансцени. Таким чином співвідносячи репрезентацію та інтерпретацію, яка неможлива без первинних нарративів, впливає суттєва різниця, яка проявляється тому, що при інтерпретації митець не зобов'язаний пильно дотримуватися початкового імпульсу ідеї, тоді як у випадку репрезентації цей обов'язок впливає з самої природи, структури та специфіки конкретного мистецького методу. З іншої сторони в аспекті прийому або засобу репрезентація набуває ознак впізнаваності та наближеності до дійсності. В залежності від співвідношення умовного та зрозумілого, можна визначити чи це репрезентація, чи інтерпретація. Це стосується як окремих логічних елементів вистави, так і окремих складових кожної окремої епізодної одиниці, що задіяна у виставі.

Роль хореографічної мізансцени в системі художніх образів просторово-пластичної означеності представлених у сценічних і хореографічних творах має яскраво виражений естетичний та емоційний характер. Цьому сприяє аспектність

простору, та аспектність пластики. Виходячи з дослідженого матеріалу, хореографічна мізансцена являє собою окремий структурний підрозділ системи формотворчих засобів та набуває статусу незалежної одиниці в художньо-образному виражальному змісті.

Поняття сценічних і хореографічних творів мають свої унікальні особливості, але вони взаємодіють між собою під час переходу від завершення одного руху до початку наступного, від зміни однієї комбінації до іншої, а також при переході від одного образу до іншого. Тому образ вистави повинен бути структурованим так, щоб при переході від одного виду мистецтва до іншого через хореографічну мізансцену, він не втрачав своєї виразності та смислового навантаження.

Враховуючи нововиявлені обставини та деякі ключові ознаки художнього образу, а також системи формотворчих засобів сценічного твору, можна пояснити сутність хореографічної мізансцени як в абстрагованих, так і сюжетних сценічних постановках. Незалежність хореографічної мізансцени в зазначеній системі прямо пропорційна ступеню вираженості художнього образу та зворотнопропорційна синкретизму принципів абстрактного і конкретного в сценічному творі.

Розглядаючи аспекти просторового та пластичного виразу, стає очевидним, що у хореографічній мізансцені можна використовувати різні комбінації та варіації її складових, при цьому залишаючи недоторканими її художньо-естетичні принципи, які виражені через використання просторових і наративних елементів.

Після аналізу двох понять, а саме «танцювальний дивертисмент» та «хореографічна мізансцена», які загалом розглядаються як елементи сценічних вистав різних жанрів і стилів, виділено важливий висновок. Незважаючи на їхню, на перший погляд, схожість, «танцювальний дивертисмент» та «хореографічна мізансцена» виявляють значні різниці у функціональному використанні: дивертисмент, зазвичай, характеризується розважальною метою і відволіканням від загального сюжету вистави, переважно використовується в танцювальних виставах, особливо в балеті, у свою чергу, хореографічна мізансцена більше

пов'язана з нетанцювальними видами мистецтва і зазвичай відображає різні емоційні стани та повністю підпорядкована загальному сюжету вистави.

Найважливішою відмінністю є характер технічного виконання: в дивертисменті акцент зроблений на техніці та зовнішній розвазі, тоді як у хореографічній мізансцені важливіше віддати пріоритет внутрішнім станам героїв та сюжетній лінії. Ці дві форми, хоча і входять у сферу хореографічного мистецтва, мають відмінні сфери застосування, що розширює наше розуміння цих термінів у мистецькому контексті.

Результати розділу 2 висвітлена в публікаціях: Художній образ як синтез компонентів хореографічної вистави; Пластика як інтеграційний засіб в сценічному мистецтві; Формування художньо-творчої компетентності в системі підготовки студентів хореографів засобами творення художнього образу; Виразальні прийоми в процесі втілення ідейно-художнього вирішення хореографічної вистави виразальні прийоми; Мізансцена хореографічної форми як виразний засіб у сценічному творі; Репрезентативні орієнтири хореографічних творів в сучасному мистецькому просторі; Means of harmonization of stage performance in choreographic art; Особливості моторної пам'яті танцівника у процесі виконавської діяльності.

РОЗДІЛ 3. ХОРЕОГРАФІЧНА МІЗАНСЦЕНА ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА ПЛАСТИЧНОЇ ПАРТИТУРИ ВИСТАВИ

3.1. Композиційна побудова хореографічних мізансценічних форм в хореографічних та драматичних виставах

Для адекватного розуміння та цілісного сприйняття мізансцен різного стильового характеру і напрямку в хореографічних (і не тільки) постановках необхідним постає докладніше зупинитися на розгортанні значення композиції, до складу якої входить мізансцена, яка є також складовою мізансцени. В широкому та загальновідомому значенні, композиція являє собою спосіб побудови твору, просторове розташування дійових осіб та персонажів, включно з необхідним реквізитом, які мають певні вектори подальшого руху на сцені [23, с. 94; 79, с. 226]. В свою чергу композиційна побудова відповідно являє собою послідовність просторових розташувань та потенціалу їхнього руху. Відтак, розмірковуючи над цими твердженнями, можемо дійти попереднього висновку, що композиційна побудова в мізансценах – це опис розташування як у відправних точках сценічного виконання, так і опис перебування всіх об'єктів і суб'єктів на сцені у будь-який момент виконання твору. Схиляючись до загальноприйнятої думки хореографів, режисерів та інших постановників, наполягаємо на виключно зовнішньому характері композиційної побудови при виконанні певних сцен [14, с. 242; 79, с. 255; 24, с. 106; 57, с. 45; 133].

Однією з ключових складових композиційної побудови є організація простору. В залежності від хореографічної мізансценічної форми, що присутня у кожному виді сценічного мистецтва (як хореографічного так і театрального), композиційна побудова конкретної сценічної одиниці, отримує характер та сенс того мистецтва, засобами якого розкривається сюжетна лінія. При цьому слід зауважити, що поняття мізансценічна форма в конкретному випадку застосовується не як творчий продукт, окрема постановочна одиниця чи окрема мізансцена, а як система обмежень і правил для трансформації будь-яких ідейних,

художньо-образних одиниць, до рівня цілісної мізансцени, якій властиві ознаки того чи іншого виразного засобу.

Утворення форм виразних засобів сталих структурних компонентів вистави, відбувається при поєднанні різних технік та видовищних мистецтв. В конкретному випадку під структурним компонентом вистави мається на увазі мізансцена, яка сама по собі є виразним засобом, художня форма якої підпорядковує в собі кожне мистецтво, а отже можна допустити, що природа мізансцени є адаптивною, і для того, щоб бути видимою та сприйнятою на сцені, може приймати різні форми, властиві виражальним засобам у своїй компетенції, які формуються в просторовій організації сцени визначеної в часі [64, с. 77]. Іншими словами, мізансценічні форми – це необхідна оболонка для представлення хореографічного та іншого матеріалу в рамках мізансцени.

У хореографії під терміном «композиція» розуміємо формотворчу структуру твору, побудови його частин від простих до складних [23, с. 95]. Вона складається з драматургії, музики, тексту, малюнку танцю. Хореографічна мізансценічна форма відноситься до хореографічної компетентності, а отже може розглядатись в рамках її композиційних правил. Варто зауважити, що «в класичній драматургії композиція була строго регламентованою. Використовувалися правила створення правдивості та розповідної організації (експозиція, зав'язка, розв'язка, перешкода). Композиція сучасних творів базується на настільки розмаїтих і суперечливих правилах, що ці правила втрачають характер стабільності, а тому складно проаналізувати їхнє функціонування» [79, с. 227]. Крім того є «принципи побудови спектаклю, щодо побудови мізансцен у нас руки розв'язані» [56, с.150]. Несвідоме порушення традиційних норм і відкритість до нових ідей, може внести нестабільність у характер композиції, ускладнюючи її аналіз та розуміння. Це підтверджує також Лариса Венедіктова, говорячи про те, що не існує «правильних» і «неправильних» варіантів композиції, оскільки важливо лише те, що знає і чим керується постановник [17].

Як вже зазначали на початку дослідження, майже не існує праць, які б розглядали мізансцену, а власне хореографічну мізансцену в танцювальних мистецько-сценічних творах як важливу складову з позиції постановочного принципу, однак можна припустити деякі композиційні аспекти за результатами аналізу провідних зразків класичного балету та сучасних постановок, виводячи тим самим деяку закономірність та константність.

За характерними ознаками мізансцену у хореографічному мистецтві можна описати як нерухому композицію, де декілька виконавців (танцюристів) розташовані на сцені, що відображає та виражає сутність взаємодій і відносин, що відбуваються між ними [12, с. 66]. Однак, в конкретному випадку мізансцена представляється не як пластична складова вистави, а як жорстка та закам'яніла картина, що суперечить її природі. Оскільки образність в цьому випадку буде виражатись безпосередньо не через тягучість та зв'язаність елементів, а лише через приближені асоціації, через міміку, костюми та характер пози.

В хореографічному мистецтві подібним до мізансцени, вірніше до її першопочаткового значення (розміщення виконавців на сцені) є малюнок танцю, що являє собою розміщення і переміщення танцюючих по сценічному майданчику. Малюнок танцю, як і вся композиція, повинен бути підпорядкований основній ідеї хореографічного твору, емоційному стану героїв, яке проявляється в їхніх діях і вчинках [34, с. 18]. Ці риси неодмінно спостерігаються і у мізансцені, що включають в себе: залежність від сюжету вистави; знакову умовність; логічність утворення. Однак хоча існують схожості між мізансценою та малюнком танцю, вони мають свої власні особливості та завдання в хореографічному виступі.

Можемо стверджувати, що хореографічна мізансцена не володіє провідною роллю в хореографічному творі. Основними засобами виразності в танці є, безсумнівно, просторовий малюнок, рух, характер та стиль виконання. Статичні розташування танцюристів (тобто мізансцени та пози) на сценічному майданчику зазвичай є миттєвими явищами та служать лише додатковими елементами, що сприяють об'єднанню в танцювальному виконанні. Однак розглядати мізансцену

на танцювальній одиниці означає звуження поля розгляду поняття мізансцена. Повертаючись до того, що хореографічна мізансцена є сполучним елементом вистави, підтвердимо те, що простіше розбирати її на основі великого твору з кожним разом переходячи до менших елементів, в яких вона проявляється, а не навпаки.

Навіть якщо говорити про прояв мізансцени в полотні хореографічної вистави як про групове розташування виконавців на сценічному майданчику, варто визнати той факт, що в такому контексті, опираючись виключно на основи композиції танцю, «танцювальна» мізансцена буде скоріше не мізансценою, а танцем або дивертисментною фрагментарною ставкою оскільки поняття танець передбачає технічне забарвлення рухів, зміну розташування та синхрону у виконавстві, що у відношенні до мізансцени виступає дисонансом.

Концепція ансамблевості в сценічному творі хореографічної форми є ваговою у досягненні цілісності великого твору та можлива лише при дотриманні артистичного балансу одного виконавця, з фізичними можливостями всього танцювального складу, враховуючи виконавський потенціал кожного. Брак ансамблевості робить сценічний твір фрагментарним, де «точками збирання» смислів є лише вдалі танцювальні виступи [19, с. 9].

Хореографічна мізансцена представляє собою загальну сукупність рухів та взаємодій в кадрі, тоді як хореографія обмежується послідовністю окремих поз. Під час створення сценічної імпровізації важливо не захоплюватися лише окремими виразними моментами хореографії, а зосереджувати увагу на вирішенні всієї сцени як цілісного образу, оскільки сцена набуває гармонії і виразності лише тоді, коли правильно знаходиться баланс і вся сукупність рухів у мізансцені. Цей баланс може бути як ідеальним, так і нерівнозначним [133]. Та зрештою що в одному, що в другому випадку композиція буде вибудовуватись правильно та художньо забарвлено.

Крім розташування, ракурсів та малюнків, маємо також справу з пластикою, танцювальним рухом які також відіграють важливу роль в композиційній побудові.

Дбаючи лише про зовнішню виразність окремих моментів мистецтво-сценічного твору, що є непомітними, яка саме взаємодія відбувається між ними. Кожна окрема частинка хореографічної вистави сама по собі є незалежною та художньо-виразною, однак акцентуючи увагу виключно на основних точках, губиться проміжна ланка, що є не менш важливою. Лесь Курбас зазначає, що «поміж фігурами мусить бути повітря, коли тільки буде відчуття архітектурності побудови всього» [56, с. 147]. Проміжок між двома та більше моментами у виставі – це ціла сукупність мікросистем технологічного та художнього характеру, які утримають всю виставу. В цих проміжках відбувається: часткова регенерація затрачених зусиль після довгого ведення партії (танцювальної або драматичної); акумулюється художня енергія яка вистрілює на кульмінації; народжуються проміжні рефлексії; трансформуються художні прийоми та методи.

Резюмуючи, важливо відзначити, що в хореографічних творах групове мізансценування переважно не виступає як основний засіб виразності та сприйняття та часом не ідентифікується по відношенню до мізансцени. Проте це не означає, що воно має обмежені можливості. Скоріше навпаки, хореографічна мізансцена може додати велику глибину та багатогранність виставі якщо її використовувати ретельно та майстерно. І хоча вона не завжди є головною складовою, її розуміння допомагає збагатити інтерпретацію хореографічного мистецтва та відкривати безмежні образотворчі та виразні можливості якщо розглядати її як невід'ємну складову пластичної партитури вистави.

Отже, якщо говоримо про мізансценічну форму, тут доречніше буде використати термін «хореографічна» тому що, як вже говорили вище, мізансценічна форма в даному конкретному випадку застосовується не як творчий продукт, а окрема постановочна одиниця. А тому якщо це постановочна одиниця, то вона входить у компетентності балетмейстерських та постановочних приймів, що використовує автор при створенні нової хореографічної форми, а не самого виконання танцю.

Танець – це виконавське мистецтво, де танцівник виконує рухи на сцені, в той час як хореографія – це мистецтво створення танцювальних композицій та рухів, яке може бути представлене в танцювальному виступі. Таким чином танець – це виконавська одиниця, результат хореографії. Якщо ж говорити за хореографічну мізансцену як за форму організації простору, то знову можемо переконатись, що доречнішим буде використання саме терміну «хореографічна», а не «танцювальна».

За своїм визначенням танець – це вид мистецтва, у якому: «художній образ створюється пластичними та ритмічними рухами людського тіла, а також сукупність пластичних і ритмічних рухів певного темпу і характеру, що їх виконують у такт певній музиці» [107, с. 23], а мізансцена – це виразний засіб саме для розкриття образу. Хоч «родоначальником мізансцени є фізична дія організована режисером» [75, с. 158], та зрештою варто розуміти ще сама суть мізансцени в хореографії полягає в тому, щоб збавити динамічність сприйняття, а отже в цьому випадку вона має засновуватись на художніх засобах суміжних сценічних видів мистецтв, переважно драматичного, оскільки має від нього виток, тим самим увиразнюючи та доповнюючи хореографічну сцену тією натуральністю, яка відсутня в хореографії. За характером та динамікою вони можуть відрізнятись від самого епізоду. Може складатись враження деякої відірваності від загальної концепції, але в тому і полягає особливість мізансцени в хореографії щоб також чергувати танцювальні сцени з нетанцювальними бо від того залежить «забарвленість» хореографічної (балетної) вистави.

Суть хореографічної мізансцени полягає у перетворення сценарію (текстового) у конкретну сценічну реальність, що включає в себе просторові та часові аспекти, шляхом прямого матеріалізування словесної концепції та необхідності «переносу» однієї частини або виразного елемента в інший, де один засіб виразності виступає як передавач суті іншого. Вони існують паралельно і взаємодіють між собою, створюючи змістовні зв'язки між собою. Це «переведення» означає не лише трансформацію невербального мовлення у

візуальне полотно, чи навпаки, це також і про вміння розгортати у композиційній побудові ланцюжки підпорядкованості просторово-пластичної означеності, до якого можна віднести схильність бачити сценічну ситуацію у декількох вимірах (у музичному, у просторовому, у словесному, у хореографічному) та планах. При такого роду операціях, – говорить український кінорежисер Юрій Ілленко, – як переклад з мови на мову, а тим більше при перекладі словесного знакового матеріалу з середовища в уявний простір в чуже для цього матеріалу просторово-тимчасове ігрове середовище уречевлення знаків частина інформації неминуче пропадає, а частина безнадійно спотворюється [39, с. 228]. Таким чином хореографічна мізансцена вимагає точного та обізнаного підходу для трансляції вірного та ефективного виконання сценарію, синхронізуючи одним сполучним елементом усі простори.

Можна припустити, що існує умовно два простори – один художній, один технічний і об'єднувальним елементом їх є виконавець, а отже починаючи від самих масштабних видимих фігур на сцені, можемо переходити до найдрібніших (не декоративних) одиниць, що заповнюють простір собою, а саме – використання людського тіла та фізичні якості виконавця. Від того як рухається виконавець, масштаб заповнення ним простору буде варіюватись від формального до художньо-широкого.

В драматичному мистецтві до мізансценічних форм також можна віднести такі мізансцени, які володіють характеристиками суміжних сценічних мистецтв, однак на відміну від хореографії, вони не обмежуються одним мистецтвом, а можуть поєднувати декілька. В такому випадку можна говорити про таку форму, як хореографічна мізансцена, яка буде повноцінною лише в не танцювальних виставах. Завдяки своєму гнучкому та синтетичному характеру мізансценічні форми можуть бути як подібними в двох мистецтвах, так і різнитися через запозичення тих сценічних мистецтв, з яких вони вийшли та підсилюють вплив іншого.

Розглянемо тепер деякі види мізансцен, які частково можуть впливати на форму та вважаються загальноновживаними. Загальновідомо, що мізансцени поділяються на статичні або динамічні, площинні або глибинні, а також фронтальні, діагональні і інші [75, с. 161]. Цей перелік не є вичерпним, однак аналізуючи його, видно що перші дві категорії скоріше визначають характер мізансцени, а наступні описують малюнки мізансцени, в яких може розгортатись певна сцена, однак ці малюнки можуть використовуватись як в композиційній побудові, так і мізансценічних формах, але в тому випадку вже бути виконувати іншу функцію, спонукаючи до трансформаційних змін.

Говорячи про статичні або динамічні мізансцени, можна навести приклади, що варіантами статичної мізансцени є, так би мовити, німа сцена і жива картина, в якій зайняті один або кілька виконавців, що застигли в експресивній позі, що нагадує статую або мальовниче полотно [151, с. 64; 43, с. 272]. Такий формат досить часто можна зустріти не лише у великих хореографічних формах, але і в окремих танцювальних номерах на початку або на завершенні [12, с. 54]. Це означає, що якщо жива картина, це по суті своїй мізансцена, значить в хореографічній постановці, незалежно від форми, при використанні цього прийому можна говорити як про використання мізансцени.

Беручи до уваги динамічні мізансцени, до них можемо віднести хореографічну мізансцену, оскільки танцювальна мова за замовчуванням є рухомою та передбачає динамічний характер. Враховуючи властивості композиційної побудови, можна збагатити хореографічну мізансцену чіткішими рухами та переміщеннями, обумовленими та залежними від хореографічного малюнку, на відміну від звичайної драматургічної мізансцени.

Усвідомлюючи, що хореографічна мізансцена по суті своїй являється невід'ємною складовою хореографічного твору, можна збагатити композиційну побудову такими властивостями як підпорядкованість і залежність від хореографічного малюнку; залежність від контексту, а не від поточного сюжету; наявність розгалуженої системи соціальних та психологічних умовностей.

Малюнком танцю можна вважати будь-яке переміщення групи танцюристів в організованій, фіксованій побудові. Як у побудові масових мізансцен, тут важлива чіткість і відпрацювання. Важливо бачити розташування кожного виконавця, щоб композиція була широкою та орнаментальною. «Малюнок організовує рух танцюристів, систематизує їх. Різні побудови і перестроювання виконавців у сценічному танці здійснюють на глядачів певний психічний вплив» [12, с. 18]. Розташування і переміщення виконавців в сценічному просторі вистави переважно продиктовані органічністю поведінки звичайної людини в житті. Можна виділити деякі з таких варіантів:

- групове розташування: люди можуть природньо перегрупуватись разом залежно від їхніх взаємних стосунків або спільних інтересів;

- потокове переміщення: в залежності від органічних потреб, люди можуть переміщуватись вільно або утворювати потоки. Це може бути спонтанне розташування, де кожна людина обирає свій шлях або організоване переміщення за певними правилами, як у громадських просторах або на заходах;

- індивідуальне розташування: люди можуть природно вибирати розташування, яке відповідає їхнім потребам і перевагам;

- взаємодія з оточенням: люди можуть реагувати на своє оточення та розташовуватись відповідно.

Варіанти розташування і переміщення виконавців в просторі можуть бути визначені індивідуальними потребами, соціальними факторами, культурними нормами та іншими чинниками, такими як звички та традиції, що лягають у концепцію сценічного твору. Крім того, можуть впливати і функціональні вимоги. Варіанти розташування і переміщення в просторі є динамічними і можуть змінюватись залежно від контексту та ситуації, утворюючи при цьому характерні малюнки, схеми, або порожнечу. Важливо зауважити, що ці зовнішні аспекти є лише однією стороною хореографічного виступу. Кім Василенко розмірковує: «У яких же аспектах співіснують хореографічні текст і підтекст? Перше гармонійне сполучення тексту і підтексту – підпорядкування зовнішнього логічного

композиційного вирішення (зовнішня форма) внутрішньому тематичному розвитку (внутрішня форма) тобто єдність композиції та архітекtonіки твору» [14, с. 242].

Говорячи про зовнішню форму хореографічного твору, маємо на увазі масовість у виступах. У великих групових виступах важче дотримуватися сценічних правил, оскільки такі формації мають складну композицію з відмінними точками акценту, різними завантаженнями та асиметричними структурами. Учасники таких сцен повинні бути здатні відчувати лінії та мати відчуття єдності групи, що чітко відтворюють всі задумані автором-постановником хореографічні мізансцени.

З точки зору звичайних сценічних умов існує кілька основних прийомів побудови хореографічних мізансцен і угруповань, які тим чи іншим чином є ідентичними у побудові малюнку танцю.

Як композиція танцю, так і композиція мізансцени складається з основним малюнків до яких можна віднести:

1. Коло. Створюють враження замкненого простору.
2. Діагоналі. Вирішують простір у глиб сценічного майданчика а також розгортання та планування вздовж рампи і в той же час зберегти її перспективу.
3. Лінії. Вони розраховані на пряме спілкування виконавців із глядачем.
4. Розміщення за принципом шахівниці. Допомагає досягати ілюзії великого натовпу при порівняно малій кількості виконавців.
5. Спіралі. Урізноманітнити ракурс тіла і рухів при спілкуванні з партнерами.
6. Крива лінія. Урізноманітнити сценічне планування, зробити його більш природнім і виправданим.
7. Колона, або перпендикулярна мізансцена дає можливість створити перспективу руху [26, с. 146; 23, с. 96].
8. Зигзаг.
9. Дзеркальність.
10. Півколо (відкрите).

11. Півколо (закрите).

12. Квадрат (що займає лише частину сценічного простору, вивільняючи решта майданчика для сольної або дуетної частини).

Цей список не є вичерпним, однак, не зважаючи на таку подібність, все ж таки необхідно розмежувати області домінування малюнку танцю та хореографічної мізансцени. Малюнок танцю як ми знаємо, відносить лише до області танцю, як незалежної одиниці. В танці малюнків є багато, так само як і мізансцена у виставі, однак від зміни малюнків залежить динамічність номеру, а від зміни мізансцени сюжетний поворот. Крім того зміна малюнків танцю вимагає абсолютної синхронності, натомість мізансцена змінюється інерційно.

І в малюнку танцю, і в композиційній побудові хореографічної мізансцени існує така додаткова функція – на підсвідомому рівні донести до глядача ступінь динамічності розвитку сюжетних подій. Це досягається завдяки напрямкам руху і перебігу на сцені, що створює певну ілюзію у глядача на підсвідомому психологічному рівні. Наприклад, перебіг по діагоналі персонажа сприймається по іншому, якщо він обирає інші напрямки свого переміщення. Частково це можна пояснити вихованою звичкою читання зліва на право та згори вниз (відповідно в культурних ареалах, де прийнято читати і писати навпаки, ефект на сцені є протилежним). Основною відмінністю малюнку танцю та композиційної побудови хореографічної мізансцени є кардинально протилежне сприйняття глядачем подібних рухів переміщення на підсвідомому психологічному рівні.

Різні побудови і пересування по сценічній площині надихають глядачеві певний психологічний стан:

- 1) горизонтальне – спокійний, статичний характер;
- 2) вертикальний – піднесений характер;
- 3) діагональний – збудливий, динамічний характер [12, с. 18].

Цей список можна доповнити, ще такими побудовами:

- 4) хаотичне без системне;
- 5) коло.

Важливо зауважити, що у житті люди діють інтуїтивно та не задумуються над тим який сенс то чи інше переміщення несе для інших; яку роль вони виконують в цьому переміщення; чи ситуація, яка спонукала до цього переміщення, була спеціальною чи випадковою; як воно виглядає з художньої сторони (гармонійно, чи хаотично) і так далі. Цей перелік не є вичерпним. Однак що маємо, розглядаючи переміщення зі сценічної точки зору? Воно першочергово має бути природнім і змістовним, а також бути тісно пов'язаним з тим, що хотів сказати виконавець.

Симетричне розташування фігур на обох краях сцени, зазначає реформатор балету Жан-Жорж Новер, толерують лише в виходах кордебалету, що не ставлять перед собою жодних виразних цілей і, нічого не кажучи глядачеві, служать лише для того, щоб дати перепочинок першим танцівникам. Їх можна також застосовувати в загальному танці, завершальному зображенні якого-небудь свята; у крайньому випадку вони можуть зійти в віртуозних *pas de quatre*, *pas de six* і т.д. [151, с. 7]. У випадку мізансцени таке розташування буде руйнівним оскільки суперечить основним її властивостям: створюється інерційно, виходячи з завдання, яке стоїть перед виконавцем

Спосіб, яким виконується угруповання та переміщення танцівників на сценічно-просторовому майданчику, може визначити сприйняття цього виступу з точки зору глядача.

У театрі кожна мізансцена будується з урахуванням аудиторії, яка розташована в залі, і враховується той факт, що глядачі мають можливість вільно переводити свою увагу зліва направо, від переднього плану до глибини сцени та спостерігати за різними частинами сцени. Зважаючи на конфігурацію залу, варто ретельно розглядати побудову малюнка танцю з різних точок зору глядачів і, за потреби, внести певні зміни [133]. При пошуках вирішення нових хореографічних мізансцен часто доводиться адаптувати планування сцени та позиції виконавців для забезпечення належного враження для всієї аудиторії. «Коли публіка втратить із поля зору всю арену і втрачає її відчуття, тоді тут можливі найрізноманітніші у своєму контрапункті побудови мізансцен» [56, с. 147].

При кожній перебудові, чи то перехід від одного малюнка до іншого, від хореографічної мізансцени до хореографічного малюнка чи будь-який інший просторовий перехід, змінюється положення, центральний об'єкт або кількість осіб, але головним завжди залишається одне – змінюються взаємини між танцюючими виконавцями. Ця динаміка вимагає розглядати просторовий перехід не лише як технічний прийом для зміни просторової структури танцю, але і як один з ключових засобів виразності в хореографічному творі.

Аналізуючи досвід провідних зразків класного балету, можна помітити, що виконавці часто виступають, звернені передньою частиною тіла до аудиторії або до того, кому призначений їхній твір, оминаючи тим самим положення зі спинної частини, оскільки це вважається неприйнятним тоном (моветоном) у класичному, а особливо у романтичному балетному ареалі, проте вже модерновий і неокласичний балет змінює своє ставлення до положення артиста.

Натомість в драматичному театрі та навіть у сучасних зразках хореографічного мистецтва питання спинного ракурсу не викликає такого загострення, оскільки основний посыл направлений на відношення виконавців один до одного. Це свідчить про те, що мізансценування слід інтерпретувати з позиції того напрямку, в якому відображають відносини між виконавцями, а отже питання ракурсів займає важливу роль, оскільки правильний його вибір допомагає яскравіше сприймати руху.

Зміна хореографічної мізансцени представляє собою ключовий аспект, який впливає на сприйняття вистави і взаємодію між виконавцями. Цей процес може бути реалізований як шляхом виконання специфічних танцювальних рухів, так і через планування змін у хореографічних діях.

Коли виконавець змінює мізансцену, він фактично переносить точку своєї уваги на новий об'єкт на сцені. Ця зміна перспективи може створювати нові сенси та емоційні відтінки у взаємодії з іншими виконавцями. Це може включати в себе повороти, переміщення або зміну позицій на сцені.

Бажана зміна хореографічної мізансцени може бути частиною творчого процесу, де хореограф та виконавці спільно розробляють нові рухи та позиції для підвищення виразності вистави. Це може ввести змінність відтінки значень до вистави, розширити її змістовий контекст та надати нові можливості сенсори для сприйняття та інтерпретації глядачами.

Таким чином використання хореографічної мізансцени є не лише технічною хореографічною дією, але і важливим засобом зміни сприйняття вистави, створення нових динамік і глибини взаємодії між виконавцями, що відкриває шлях до багатошарової інтерпретації та розуміння хореографічного твору.

Невідмінну від танцю, у драматичному театрі мізансцена поміщається в об'єктивному тривимірному просторі і призначена для спостереження з багатьох рівноправних нерухомих точок [154, с. 18]. Це робить можливим будувати її композицію задіяючи всі площини простору, які дозволяє гравітація та, зважаючи на те, де репрезентується художній твір, в якому жанрі мистецтва він виконується (чи це хореографія, чи це драма, чи інші сучасні напрямки перформативного мистецтва), скільки учасників задіяно і чи всі вони є безпосередніми виконавцями, чи це театр з участю глядачів, чи є часове обмеження (наприклад музичний супровід) або просторове (маленька площа) на виконання переміщення, чи воно триває доки не дійде ключової позиції, яка взаємодія утворюється при цьому та чим вона обумовлена. Проте як у танці простір може бути більш абстрактним і символічним. Використовуючи рухи і емоції, виконавці можуть створювати свій власний простір, який може бути відображенням інтерпретацій. Крім того технічний аспект у виконавців обмежує вибір платформи для репрезентації зручним покриттям, а тривалість та хронометраж танцю можуть варіюватися, і бути скоординованою з музикою чи іншими аспектами вистави.

Отже, коли мова йде про хореографічну мізансцену, можна розглядати її як відгомін або своєрідну «інтерпретацію» танцювального руху. Вона може частково нагадувати танцювальний номер, але при цьому відзначатися унікальністю та оригінальністю. Динаміка хореографічної мізансцени може бути на рівні з

динамікою епізоду, але важливо враховувати, що заповнення простору у цьому випадку буде двовимірним, а не тривимірним. Однак якщо правильно зробити акценти та використати хореографічну мізансцену як прийом, то умовно простір сцени може візуально отримати тривимірність. Приміром, направляючи танець із куліси в кулісу, «розсуваючи» у такий спосіб територію дії, енергійний, прискорений рух долає горизонтальну «обмеженість» сцени там самим створюючи належну «тривимірність» [29, с. 488].

Таким чином, динаміка, художня виразність та масштаб хореографічної мізансцени буде залежати від того, як заповнений простір і від композиційно-танцювальної побудови.

Композиція вистави та окремої сцени є неперервним процесом, що розвивається у часі і включає в себе зміни в структурі та елементах форми. Ця композиція може бути охарактеризована як постійно змінна і жива, але вона не є дійовою в сенсі, що вона не включає активних подій або дій, у той час як композиція постійно еволюціонує та розвивається, хореографічна мізансцена є певним просторовим виміром, де діє актор-танцівник, взаємодіє з глядачем і впливає на нього.

Хореографічна мізансцена не є абсолютно автономною складовою в театрі, а її композиційна побудова також не залежить виключно від зручності перебування виконавців на сцені. Пам'ятаємо, що композиція це неважливіший організуючий компонент художньої форми [24, с. 106], а організація має бути систематизована та взаємозалежна. Однак ця організація може полягати в принципах як від прив'язки до деталей, яка розростається в загальну композицію, так і навпаки – від великої композиції до окремої виразної деталізованої ознаки, а отже принцип конструювання лягає в основу скелету, тим самим підпорядковуючи все єдиному задуму [133].

Отже, виходячи з вище викладеного та керуючись умовиводами щодо природи, характеру та властивостей хореографічної мізансцени наведених в попередньому розділі, композиційна побудова мізансценічних форм в хореографії

відрізняється від свого драматичного аналогу. Ця відмінність в першу чергу полягає у повній залежності хореографічної композиції від танцювального малюнку, симетрії або асиметрії танцювальних малюнків, принципів гармонії чи обґрунтованої автором постановником задіяної, на перший погляд, загальної дисгармонії твору. Натомість драматичні композиційні побудови мають ширший спектр втілення на сцені, вони не залежать від симетрії і не повністю залежать від принципів гармонії. В хореографії композиційною побудовою є не тільки вихідна позиція акторів та реквізиту на сцені, а й кожна окрема мить втілення сценічного задуму протягом всього виконання. В драматичних виставах композиційна побудова обмежується початковим імпульсом, а суворе дотримання танцювального малюнку замінюється певною мірою імпровізацією, грою акторів. До того ж, хореографічні мізансцени мають дуже високий ступінь епізодичності, що в першу чергу впливає на кількість композиційних побудов. В драматичних мізансценах ця кількість мінімізована до межі. Спільним точками дотику драматичних і хореографічних композиційних побудов є тяжіння до естетичних потреб глядачів, основних принципів незавантаження сцени акторами. Загальне розуміння композиційних побудов в хореографії також відрізняється від їх сприйняття в хореографічних постановках. Це продиктовано різним набором умовностей та різними засобами загравання з глядачем.

У хореографічному мистецтві композиційна побудова танцю відіграє найголовнішу роль не лише в цілій хореографічній виставі, а також в окремих танцювальних номерах, епізодах в танці, дуеті, тріо, квартеті тощо. Вона (композиція) ретельно обдумується балетмейстером, та майже не допускає чужого втручання, оскільки складається з танцювальних комбінацій, малюнків і повинна відображати музичний матеріал, драматургію або інші прийоми постановки танцю.

Композиція розташування хореографічної мізансцени та її побудови тісно переплітаються із законами розміщення хореографічних малюнків танців, які мають визначені закони та принципи побудови, щоб утворити гармонійну картину.

В драматичній виставі композиція часто створюється інерційно, виходячи від завдання, яке стоїть перед виконавцем. На неї не впливає музичний матеріал, оскільки він є другорядним допоміжним засобом створення вистави, однак його використання може застосовуватися для підкреслення певного словесного або художнього образу щоб привернути увагу саме на цей момент театральної дії. Однак якщо розглядати хореографічну мізансцену як форму вираження художнього образу, музика в ній, частіше присутня а деколи є домінуючим підсилюючим фактором, ніж відсутня, але не вона буде диктувати композицію, а основний зміст та наратив, які проходять крізь всю виставу, з'єднуючи усе в загальну картину.

Розуміємо, що говорячи про композиційно-танцювальну побудову, неодмінно зважаємо на всі частини, які входять до її складу. Таким чином бачимо, що хоча функції композиції танцю і хореографічної мізансцени співвідносяться між собою, вони не можуть бути прирівняні одне до одного. Хореографічна мізансцена фокусується на просторових аспектах та взаємодії виконавців на сцені, в той час як композиція танцю охоплює всі аспекти організації хореографічної вистави.

3.2. Значення хореографічної мізансцени в сучасному мистецтві на прикладі український і світових хореографічних практик

Як сучасне мистецтво загалом, так і хореографія зокрема відзначаються різноманітністю та експериментами, що дозволяють мистецьким виразам розкривати нові горизонти і виходити за межі традиційних обмежень. Цей «вихід» відбувається в результаті зміни «мовних» понять, та перекладу викладу творчого матеріалу одної мови через іншу, а також за рахунок інтермедіальних властивостей, що сприяють взаємодії різних видів мистецтва створюючи таким чином новий синтез.

Говорячи безпосередньо про інтермедіальні властивості та мистецтво хореографії, прямими ознаками інтермедіальних властивостей танцю, як

ззначають Олександр Плахотнюк та Дмитро Топорков, є два компоненти: по-перше, це прогресивне цитування хореографічних витворів цього виду мистецтва в літературі, скульптурі, живописі, інших образотворчих мистецтвах, а також у споріднених напрямках – в театральному мистецтві та музиці [86, с. 64]; по-друге, це технічна можливість зворотного цитування танцем перелічених образотворчих видів мистецтв у поєднанні з доречністю такого цитування. В цьому разі сполучними ланцюжками інтермедіальності для танцю виступають ритм, такт, смислове навантаження, емоційне забарвлення, символ, алгоритм, образність, вимір, актуальність та системність. Саме на цих рівнях відбувається перекодування одного виду мистецтва для інтеграції в матерію іншого, де на місці першого виду або останнього неодмінно фігурує танець [89, с. 85].

Ці рівні не є вичерпними, однак вони становлять такий собі основний арсенал комбінацій, варіативність яких призводить до розповсюдження системних компонентів на інші модулі суміжної означеності, що запускає «ланцюгову» реакцію та перетворює один елемент на інший, залишаючи при цьому характерну приналежність до висхідного мистецького коду, але зі зміною ролі та значеннєвого порядку. Переходи від однієї частини дії до іншої здійснюються без відриву від тематично-сюжетного розвитку та можуть передбачати перехід з однієї пластичної форми в іншу. Як зазначалось раніше, в сценічному творі візуалізація текстової основи є однією з властивостей мізансцени, а значить мізансцена хореографічної форми є прийомом, завдяки якому відбувається перетворення пластики у реальному житті на мову хореографічної умовності. Руслан Кундис та Христина Бандура зазначають: «Відсутність вербальної складової у вираженні сюжетно-змістовного аспекту потребує використання таких засобів виразності, які зримо розкривали б рухи інтриги, характеру героїв та їх взаємини, залишаючись при цьому в межах хореографічної компетенції, не переходячи в категорію умовної “театральщини”» [54, с. 691–692].

Тобто хореографічний арсенал способом розширення меж традиційних мистецьких форм, дозволяє об'єднати різні мистецькі мови та надати їм новий сенс

і значення, створюючи багат шаровий контекст для творчого виразу та перетворенню виняткових хореографічних елементів в важливий компонент великого «пазла» інтегрованого мистецького твору.

Враховуючи той факт, що вистави все більше стають інтердисциплінарними, важливо визнавати роль хореографії як сполучної ланки, яка об'єднує різні мистецькі дисципліни та дозволяє їм спільно створювати сучасні твори, як великого, так і маленького масштабів. Руслан Кундис та Андрій Дем'янчук стверджують, що нині вітчизняні та зарубіжні дослідники хореографії по-новому переосмислюють питання розвитку мистецтва танцю у синтезі з іншими видами та жанрами мистецтв. Вони зазначають, що мистецтво хореографії взаємно доповнюють інші види мистецтв, зокрема, музичне, театральне та образотворче, а створення високопрофесійного, фахового хореографічного твору значною мірою залежить від гармонійного поєднання у ньому пластичних та часових мистецтв [31, с. 93].

Говорячи про взаємодоповнення інших видів мистецтв в контексті нашої теми, ми неодноразово звертались до напрацювань з області театального мистецтва, і це аргументовано тим, що театральне мистецтво, зокрема, включає в себе рух, пластичність та виразові можливості виконавців, які є важливими елементами у виконанні як мізансцени так і танцю. На підставі цього буде доречним вказати, якими саме шляхами танець взаємодіє з театром, щоб визначити ті точки перетину, з яких утворюється хореографічна мізансцена.

Зарубіжні дослідники визначають два варіанти: «По-перше, сам танець може бути різновидом театру. Особливо це видно у випадку з оповідними формами, такими як балет, де танцюристи зображують героїв та взаємодіють один з одним так само, як це роблять драматичні герої, але за відсутності мови. <...> По-друге, у випадку драматичних творів танець можна чергувати з нетанцювальними сегментами твору» [140]. Однак якщо говорити про хореографічну мізансцену, вона складається з тих складових частин, які виходять з області як хореографії, так

і мізансцени, накладаючись один на одну, утворюючи унікальну форму, яка може бути застосована по відношенню як до театру, так і хореографії.

Хореографічна мізансцена є похідною категорією трактувань основних фундаментальних позицій мистецтва танцю, однак основне поле її застосування визначається в створенні та сприйнятті вистав нехореографічного спрямування. Це не означає, що вона вилучається з контексту хореографічних практик та панує виключно на теренах сценічних дійств. Враховуючи те, що під хореографічними практиками розуміємо комплекс дій, методів і технік, пов'язаних з створенням, вивченням і виконанням танцювальних композицій та хореографічних творів, цей термін включає в себе різноманітні аспекти танцю, від технічних навичок і рухової підготовки до концептуального планування та виразності вистави. Спираючись на те, що у випадку драматичних творів танець можна чергувати з нетанцювальними сегментами твору,—в своїй приналежності, хореографічна мізансцена сама є хореографічною практикою, яку використовують сучасні режисери постановники, і яку можна спостерігати на сценах як вітчизняних, так і зарубіжних театрів. Ця думка підтверджує виразом Олега Роєнко про те, що сьогодні у театрі парадоксальність, еkleктика, пластична різноманітність сцен і танцювальних рішень в одній виставі свідомо підкреслюється і культивується багатьма режисерами [98, с. 102], а отже в такому випадку значення хореографічної мізансцени отримає різні розуміння, які безпосередньо прослідковуються в полотні вистави.

Говорячи про значення як про суть чогось, в глобальному його трактуванні можна розділити на щось масштабне та на щось сконцентроване. Це означає, що суть одного явища може простежуватись в іншому, однак кожна дрібна деталь несе у собі таке значення, яке може вирізнитись від інших, при цьому зберігаючи свою незамінність. Також може бути загальновідоме значення: тобто всі знають, що саме цьому елементу воно належить, а також і варіативне, тобто не фіксоване канонами і в залежності від обставин воно буде одним чи іншим.

В енциклопедії сучасної України це пояснюється через концепції Чарльза Сандерса Пірса, де різні знакосії з однаковим значенням представляють один і той самий знак. Однакові знакосії з різним значенням представляють різні знаки [63]. В хореографічному мистецтві можна побачити аналогічний підхід. Різні хореографічні рухи та композиції можуть представляти різні значення в контексті вистави. Також одні й ті самі хореографічні елементи можуть мати різне значення в різних виставах або в залежності від того, як їх інтерпретує глядач.

Отже, процес з'ясування значення в хореографічному мистецтві є динамічним і залежить від контексту, інтерпретації та інших чинників. Значення в цьому мистецтві може бути багатозначним. Те саме можна спостерігати і в хореографічній мізансцені. Одна і та сама хореографічна мізансцена, але використана з різною подачею та виконавським складом, може мати різні значенніві розуміння. Та навіть, якщо вирішувати її різною хореографічною лексикою та напрямками вони будуть різнитись. З практики розвитку хореографії ХХ століття бачимо, що «всі різновиди танцю «модерн» є однорідними з точки зору застосування ними естетичних та технічних принципів, а також з боку наявності потужного філософсько-світоглядного підґрунтя. Але одночасно вони демонструють безмежну різноманітність форм <...> зумовлену різноманітністю світоглядних систем, що практикуються їхніми представниками [92, с. 54–55]. Те саме можна спостерігати і у випадку хореографічної мізансцени, що неодмінно впливає як на форму, так і на значення.

Якщо танцювальна форма не має обмеження у своїй варіативності, то значення хореографічної мізансцена умовно може розглядатись з трьох аспектів:

1. Смысловое значення: Це те, що мистець намагається передати через свій твір.

2. Естетичне значення: Це аспект значення, який стосується краси і сприйняття твору.

3. Технологічне значення: це аспект значення, який лежить у загально композиційній розбудові структури.

В сучасному театрі часто використовується хореографічна мізансцена для підсилення сюжету та виразності вистави. Для цього в загальну структуру виставу включають танцювальні номери новітніх хореографічних напрямків, способи вирішення яких підкреслюють композиційну точність і виразність форм. В контексті драматичного театру «танець може стати, приміром, контрапунктом до сценічної дії, або, навпаки, посилити почуття чи збагатити словесний монолог, який проголошує драматичний персонаж» [98, с. 105].

Аналізуючи переглянуті на II-му фестивалі моновистав «Монологи над Ужем» (театральний фестиваль, заснований у 2018 році Ужгородською міською радою та газетою «Неділя. Закарпатські новини» м. Ужгород), можна навести приклад з драматичних вистав, які можуть демонструвати ці тези.

Перша вистава, в якій були помітні танцювальні елементи, це була вистава «Сумна Колумбіана». Розповідаючи історію життя, згадуючи деякі його епізоди, героїня використовувала рухи з танців рок-н-рол та танго, відповідно до музичного супроводу, прослідковувався природній порив людини, коли для вираження певних почуттів не вистачає слів і тоді використовується невербальна мова, що передається в рухах.

Наступна вистава під назвою «Розмова» театру у кошику у виконання Лідії Данильчук. Пластичний мотив задавався від початку вистави і прослідковувався протягом усієї вистави. Кожна поза – це клапан для актора в якій вона черпає енергію для подальшого переходу. Крім того під час насиченого епізоду, йшло синхронно з ритмічною комбінацією, дрібні перебирання ніг з одночасним перекручуванням тростю. Вся ця дія відбувалась під час монологу.

У виставі «Не мститься за нас» молдовської актриси Сільвії Раєнулано, було виставлені танцювальна мізансцена, саркастична інсценівка сталінського режиму висвітлена у елементах танцю країни агресора.

Окремої уваги заслуговує творчий вечір Євгена Нищука сповнений пластичними вставками, які підкреслювали переживання, що передавав актор. Ці вставки не були навмисно вигаданими, оскільки усе побудовано на власній історії.

Ці приклади показують, що хореографічна мізансцена має різні форми і в деяких моментах, може балансувати на межі між переходом від пластичної пантоміми до суто танцювального епізоду через збагачення свого виразного потенціалу. Однак відміною рисою, між хореографічною мізансценою і «чистим» танцем є умовна природність та рухова невимушеність, що може частково проявлятися і в реальному житті звичайних людей, а отже при перенесенні на сцену не вибивається із загального настрою. Закономірно, що в хореографічній мізансцені, як в «чистому» танці у суміжних видах, які звертаються до нього, завжди присутній музичний супровід, що в тому чи іншому плані підсилює сприйняття.

Звертаючись до аксіоми, що немає нічого гіршого ніж зайве, то по відношенню до хореографічної мізансцени в полотні вистави це теж є актуальним. Якщо в полотні вистави забагато танцювальних епізодів, то по-перше – вистава може переходити на інше жанрове сприйняття, по-друге – хореографічна мізансцена загубить свою цінність та буде сприйматись на рівні з танцювальними епізодами, і не мати характерних ознак.

Так, до прикладу, можна навести виставу «Безталанна/ний» у Першому театрі м. Львів (липень, 2021 року), в якій прослідковується декілька хореографічних мотивів. Вистава починається тим, що на подіумі стоять шість виконавців, які починають поступово пластично рухатись, переходячи в угруповання та плавними рухами переходячи до образів чортів. Від переходу з одного образу на інший, характер одразу змінюється, рухи стають більш різкими, змінюється темпоритм. Підсилюється це реквізитами: роги та стрічки – джгути, що впливають на динаміку руху, а також звертається увага на лейтмотивність рухів (біси – різкі рухи біля вух), а також зміна рівнів, що урізноманітнює композицію.

Далі протягом вистави відбуваються такі прояви, як суміщення діалогу з пластичним етюдом (епізод на столі), використання пластична мізансцена як другорядна дія, а також передача емоцій через рухи та пластику (пристрасть між головними персонажами). Також не обійшлося без ознак чистої хореографічної

композиції, де відбувається перебудова: вихід лінією авансеною через стрибок у коло, далі виконавці один за одним продовжують рух змійкою та вибудовуються в дві колонки.

На цьому прикладі можна побачити в яких значеннях хореографічний момент виступає як хореографічна мізансцена, а в якому – як чистий танець. На початку хореографічна вставка задає настрою та темпу, однак хореографічна композиція, яка використовується на самому початку вистави, не обов'язково є мізансценою. Оскільки мізансцена допомагає створити загальний вигляд і настрій сцени у разі якщо хореографічна композиція на початку вистави служить вступним епізодом, який підготовлює глядачів до подальшого розгортання сюжету або встановлює певний настрій, вона вважатиметься частиною загального сценічного простору і може бути інтегрованою в загальний сценарій, але сама по собі мізансценою вважатися не буде. Натомість, коли хореографічна композиція не лише доповнює виставу рухами, але також інтегрована в загальний концепт і образ вистави, створюючи злагоджений видовищний досвід, то в такому випадку хореографія може вважатись частиною мізансцени і розглядатись як унікальне явище.

Та зрештою має значення також і в якій частині вистави вона використовується. Відповідно до спостережень, хореографічна мізансцена доречна у використанні в першій половині вистави або в середині. Якщо вона використовується у кульмінаційному моменті, тоді ми знову ж таки можемо говорити про чисту хореографічну композицію, а не про мізансценічну.

Кожна зміна хореографічної мізансцени повинна нести сенс і щось означати. Таким чином це буде вказувати на важливість уважної розробки та раціонального використання хореографічних моментів в театральних і не тільки, виставах. Інсценізація має бути обґрунтованою та служити кращому сприйняттю сюжету, персонажів та емоцій. Кожна деталь, включаючи хореографічну мізансцену, повинна вписуватися у загальний контекст та підсилювати враження від вистави.

Успішні поєднання хореографічних моментів можуть змінювати настрій, підкреслювати ключові моменти дії, викликати емоційні реакції як у глядачів, так

і у виконавців. Це є важливим аспектом хореографії та інсценізації в театрі, і воно допомагає зробити виставу більш інтенсивною та такою, що запам'ятається глядачам.

Хореографічна мізансцена може мати глибокий підтекст та багатошаровий смисл і вона дійсно може бути складною для розкодування. У танці, як і в багатьох видах мистецтва, підтекст може бути важливішим за сам сюжет, а авторська інтерпретація грає важливу роль в його розкритті. Хореографічна мізансцена може бути складною для розкодування і мати глибокий підтекст, а це особливо важливо в танці, де підтекст і авторська інтерпретація можуть бути ключовими елементами виразності. Та зрештою важливо не перебільшувати.

У мистецтві і сценічній постановці, так само як і в житті, важливо мати витримку і контролювати рухи. Актори та хореографи повинні дотримуватися правила не переходити до нової сцени або моменту дії, не завершивши попередню. Ця стриманість сприяє створенню напруження та дозволяє чітко передавати розвиток подій чи виразно виражати емоції. Для досягнення цього ефекту важливо володіти різними техніками руху та вміти використовувати різні обсяги простору, розпочинаючи з найменших і закінчуючи найбільшими.

Однак, незважаючи на цю складність і глибину, хореографічну мізансцену можна успішно використовувати в хореографічних виставах і балетах. Важливо знати, як збалансувати її взаємодію з іншими елементами вистави, щоб досягти цілісності і виразності вистави в цілому.

З історії балетного театру радянської України бачимо описи того, що балетмейстери дбали не лише про танцювальне наповнення, але також і переймалися питанням режисури й оригінального мізансценування пантомімічної дії. Звернемо уваги не те, що мізансценування відбулось власне на пантомімічній дії, про хореографічну складову нічого не знаходимо. Але, як і в драматичній виставі що хореографія, що мізансцена підпорядковуються виявленню ідейно-емоційного змісту, що є повністю очевидним [110, с. 29, 65–66].

Однак, якщо говорити про мізансценування саме хореографії, то, незважаючи на узгодженість між компонентами, для деяких балетмейстерів виникали проблеми у співвідношенні драматичного та хореографічного базису, тим самим порошуючи баланс в сторону першого і на шкоду другого. З цього бачимо, що мізансцена заходить на хореографічну область, тим самим позбавляючи другу своїх повноважень як провідного засобу вираження сценічної дії.

Питання взаємодії хореографії та мізансцени у балетній виставі є складним і важливим аспектом створення хореографічного твору. Коли погано створений один момент, може компенсуватись за рахунок іншого. В балеті «Сойчине крило» у другій дії відбувається наступне «у другій дії артистка вже майже не танцювала: як зазначав І. Боровський, Манусю тягли і штовхали, перекидали з рук у руки. Рецензент наголошував, що самі по собі ці мізансцени були невдалими, але танцівниця, зуміла збагатити їх тонким й переконливим драматизмом, за рахунок чого «витягла» на собі невдало побудовану балетмейстером Миколою Трегубовим картину [11, с. 4].

Отже бачимо, що введення хореографічної мізансцени у балетному театрі може спричинити конфлікт і конкуренцію між хореографією і іншими аспектами театральної діяльності, і це може вплинути на розуміння і виявлення сценічного твору. Тобто, хоча мізансцена може збагатити сцену в багатошаровому виразі, вона також може створити конфлікт між хореографією та іншими аспектами театального видовища.

Сучасний хореографічний театр модифікує старі та створює нові прийоми у створенні сценічного твору, які розширюють та збагачують пластичну виразності виконавців, надаючи тим самим ознак видовищності [64, с. 75]. Однак, важливо враховувати можливість існування хореографічної мізансцени у поліжанрових виставах, де її роль і значення можуть варіюватися. При цьому слід звернути увагу на особливості кожного жанру і добре збалансовувати мізансцену з іншими елементами вистави.

Розглянемо на прикладах таких вистав, як фолк-опера-балет «Коли цвіте папороть» і модерн-балет «Пізнай себе», як цільове використання мізансцени може варіюватися в залежності від конкретного твору і його художнього задуму. Це підкреслює гнучкість та творчий підхід сучасного хореографічного мистецтва до створення видовищних і виразних вистав.

У виставі «Коли цвіте папороть» спостерігається цікава спроба поєднати різні мистецькі елементи, такі, як сучасна музична мова, хорове виконавство, народні традиції обрядовості і сучасна хореографія, а також використання вражаючої сценографії та відеопроєкцій [45]. Опера, побудована на фольклорних мотивах, відзначається своєю унікальністю і багатством мистецьких виразів, однак в питанні ідентифікації хореографічної мізансцени виникає багато неточностей.

Ці неточності спровоковані рядом факторів, які простежуються протягом вистави. Одним з таких це художній образ, який складається як з вокальної складової та і хореографічної. Говорячи про хореографічний образ – в ньому спостерігається занадто академічна балетна лексика, що виходить дисонансом зі співочою частиною і фольклорними мотивами. В такому прояві мізансцена як така губить свої властивості, оскільки питання природності ті невимушеності тут нівелюється за рахунок: в першій дії – надмірно художньої пластики, в другій дії – надмірно забитої техніки.

Через недостатню присутність фольклорних акцентів у хореографії в першій дії та сконцентроване танцювання у другій дії, співвідношення між співом та танцем не завжди було гармонійним у відповідності до загальної тематики, а отже важко визначити, чи відіграє хореографічна мізансцена роль самостійного виразового засобу чи виступає в якості акомпанементу до вокальної частини, тим самим стаючи чистою хореографічною композицією.

Отже, бачимо цільовий засіб хореографічної мізансцени, її співвідношення з іншими мистецькими аспектами вистави, і її здатність до розкриття загальної теми залишаються відкритими питаннями. Усі ці аспекти потребують більш глибокого

аналізу та розгляду, щоб розкрити повний потенціал хореографічної мізансцени в контексті цієї вистави.

На противагу цьому досвіду розглянемо модерн-балет «Пізнай себе», який також є інтегрований: поєднує сучасну хореографію, хорівий спів та акробатичне мистецтво [82], але на відмінну від попередньо розглянутої вистави, його структура є більш циклічною, що дозволяє виокремити із загального художнього забарвлення аспекти мізансцени.

В першу чергу мізансцена у виставі інтегрована в загальний сценічний образ, що поєднує хор, вокальний виконавство і хореографію. Прості переходи, з одного боку, плавно направляють увагу до сконцентрованого змістовного задуму наступної картини, чим виправдовують свою одноманітність. Однак ці переходи баланують на межі поділяючої складової, та об'єднуючої, що в контексті сприйняття більше тяжіє до першого. Враховуючи той фактор, що один епізод складається з трьох частин: хорового співу – текстової начитки – хореографічного виконавства, в кожному з цих трьох переходів спостерігається паттерність рухів, що призводить до розмиття семантики і несприйняття співвідношення між кожним елементом.

По відношенню до хореографічної мізансцени, в цьому контексті її можна визначити як частину великої композиції. Тобто перехід між нехореографічним епізодом в хореографічній відбувається через взаємодію дуетної форми, з подальшим переходом в масову, де безпосередньо можна розглядіти чистий танець. В такому випадку хореографічна мізансцена стає початком хореографічної частини та завершенням епізоду. З рештою це припущення залишає за собою питання, чи можна їх вважати окремими танцювальними номерами чи все ж це є мізансценами, оскільки їх зв'язок із загальною сюжетною лінією не завжди відповідний.

Схиляючись до мізансценічної приналежності, аргументом постає те, що деякі рухи в хореографії відчуються не виправданими в чистій композиції, зокрема переходи з кроків на біг, та відсутність глибокого змісту, однак з іншого боку їх можна розцінювати як мізансцену в контексті загального хореографічного

номеру. Деяка одноманітність у структурі номерів, де спочатку встановлюється хода, потім відбувається основна хореографічна композиція і знову повертається хода може розцінюватись як лейтмотивну ланку.

Отже, мізансцена у виставі «Пізнай себе» виявляється складною, але важливою частиною хореографічного образу, що інтегрована в загальний контекст та викликає питання щодо її ролі і семантики. Її функція у створенні напруженості та передачі сюжету робить її важливим елементом вистави, хоча із деякими внутрішніми конфліктами у її сприйнятті.

Що стосується світового досвіду, то тут практика є значно ширшою, оскільки їх мистецький простір вийшов за межі конвенційності вже давно, а отже поєднання одного і другого в танцювальному театрі є абсолютно типовим та вирізним. По опису твору 1980 року Піни Бауш, Богдан Бойчук описує декілька мізансцен, які по своїй організації тяжіють до інсценізації соціальних сцен та в яких жодним чином не описано хореографічного руху, однак це враження складається з іншого: «Єдності тим елементам надає колажна техніка повторень тих самих рухів, сцен, відношень – з дещо інакшою перспективою, дещо інакшою кон'юктурою. <> всі описані мізансцени виведено з особливим відчуттям стилю, оригінально і переконливо, в ніякому сенсі не вульгарно» [10, с. 123].

З цього бачимо, що сучасні хореографи вносять новаторські підходи до мізансцени, використовуючи її для виразу і експериментів та з рештою хореографічна мізансцена можна розцінювати як хореографічну форму, що відносить до нехореографічних виконавських напрямків, оскільки в такому на противагу може вийти термін як мізансцена хореографії.

Форма мізансценування у хореографічних виставах (балеті) має зовсім інший характер. Таким чином в хореографічному мистецтві можна вибудувати мізансцену, щоб вона безпосередньо виконувала чітко визначену її роль та мала художню виразність, збагачувала танець та виставу, була образною та яскравою.

Обидва терміни вказують на присутність сцени, де відбуваються хореографічні події або моменти. Однак вони підкреслюють різний аспект цієї

сцени: «хореографічна мізансцена» ставить акцент на руховому мистецтві, тоді як «мізансцена хореографії» більше акцентує на тому, що мізансцена є складовою частиною хореографії. Обидва терміни можуть використовуватися в схожих контекстах, але мати різне значеннєве сприйняття.

Коли розглядаємо опис балетних вистав, то звертаємо увагу на те, що все ж таки поняття мізансцени не упускається з балетмейстерської діяльності, однак воно має дещо інший характер і можливо розуміння. У контексті створення хореографічних вистав і взаємодії з мізансценою важливо, щоб хореографія не лише ілюструвала дію, але і розкривала її образний зміст та емоційне навантаження. Ця взаємодія має забезпечувати гармонію між драматичним та хореографічним виразом. Хореографія може вигідно підкреслити сюжет та персонажів у виставі, але це повинно робитися з урахуванням загального сценічного контексту та вказівок режисера. Важливо створити цілісний образний світ, де музика, рух і діалоги взаємодоповнюють один одного, щоб передати глядачам багатоплановий сюжет та емоції. Однак чіткого розуміння де закінчується мізансцена, а де починається пантоміма в балетному театрі досить непросто. Натомість в драматичному театрі, мізансцена, маючи складнішу структуру, визначається легше.

Отже, що можемо підсумувати, що оскільки в балетному театрі не можна визначити цю межу і, відповідно, розглядати поняття хореографічна мізансцена в контексті виключно хореографічної вистави не можемо. Моє бути контраст декількох мистецтв. Оскільки хореографічна мізансцена це форма, а через обмеженість та простоту форм мізансцени в балетному театрі не так багато, то відповідно до своєї приналежності цю практику спостерігаємо більше в нехореографічному. В цьому контексті, мізансцена може виконувати різні функції і її роль варіюється від самостійного виразового засобу до акомпанементу.

3.3. Прояв новітніх тенденцій вирішення хореографічних мізансцен: концептуальні засади цілісності мистецького твору

Хореографічне мистецтво завжди перебувало в стані постійної трансформації та адаптації до сучасних вимог і викликів. Як видно з попереднього підпункту, не існує достеменної моделі виразу танцювального твору, що можна було б систематизувати за характерними ознаками як сполучну складову, а не окремий елемент у виставі або іншому мистецькому творі. Попри сучасне диференційоване розгалуження мистецтва на окремі види і жанри, що повністю змінило колись синкретичну природу танцю, фактор нефіксованого досвіду працює і понині, стимулюючи інтенсивність інтермедіальних зв'язків танцю, увиразнюючи їх властивості. Це не може не відобразитися на пізнаваності танцювальних мотивів в інших видах сучасних мистецтв та підвищенні смислового рейтингу значущості танцю серед решти пластично-художніх дефініцій [89, с. 84]. Така віддалена наближеність, що тяжіє до танцювальної мови, дозволяє розглядати це аспект хореографічного мистецтва як важливий компонент сучасної сценічної практики та прослідкувати новітні тенденції вирішення хореографічних мізансцен в контексті концептуальних засадах цілісності мистецького твору.

Олександр Клековкін зазначає: «Поява нового способу виготовлення вистави (як це зроблено), отже, функціональних зв'язків між елементами вистави, спричиняє зміну системи термінів і понять, адже у попередніх термінах новій системі стає тісно» [42, с. 50]. Ця зміна дозволяє визначити ознаки нових, раніше не виокремлених мистецьких явищ, описати нові елементи, технології та функціональні зв'язки та стати основою для розвитку нової системи сценічного простору, яка краще відображатиме новий спосіб виготовлення вистави. В даному конкретному випадку мова йде про хореографічну мізансцену, яка обмежується областю сценічного мистецтва, а по своїй функціональній приналежності межує на дуже хиткому кордоні між хореографічним мистецтвом та мізансценою у чистому вигляді.

У сучасному світі, де мистецтво стає все більш інтердисциплінарним та відкритим для нових ідей, хореографічне мистецтво займає особливу нішу в виготовленні мізансцен, що стає особливим полем для застосування концептуальних підходів, поліжанрових зв'язків та творчої інновації. Поліжанровість хореографії може виступати як прийом, метод, що може змінити жанровий напрям твору, визначити його як щось нове, інноваційне. Виникає новий твір побудований як синтез, інтеграція жанрів, його основні форми та зміст також канонізуються [28, с. 183]. Однак вони канонізуються не за рахунок дотримання сталих жанрових основ, а завдяки їх трансформації та об'єднанню у новий, нестандартний спосіб.

Таким чином, хореографічне мистецтво стає лабораторією для впровадження новаторських ідей, де мистецькі експерименти сприяють розширенню меж та об'єднанню різних мистецьких галузей у пошуку нових форм, виразів і сприйняття. Це своєрідний симбіоз мистецтв, де хореографія стає каталізатором до переосмислення концептуального функціонування тих формотворчих елементів мистецькому твору, які є підґрунтям у виразі авторських рішень.

Сучасний мистецький простір – це консолідована модель творчого осередку, в якому відбувається представлення нових культурно-мистецьких концептів відповідно до того, які зміни відбуваються у житті суспільства тої чи іншої країни. У нових політичних реаліях, митці по-новому підходять до національних традицій, засвоюють досвід світової культури, використовують сучасні технології, продовжують пошуки нових засобів художнього вираження [109, с. 74]. В такому представленні авторські рішення, які відображають сучасні тенденції у мистецтві, дозволяють створити хореографічну мізансцену на підставі розширення межі хореографічного мистецтва та поглиблення його взаємодії з іншими видами мистецтва. Враховуючи те, що інтермедіальність – це критерій системи цитування та апеляції одного виду мистецтва до іншого і є категорією літературознавчою для хорології, виникає нагальна потреба в теоретичному моделюванні системи властивостей танцю щодо інтенсивності взаємного цитування та посилення в інших

видах мистецтв [109, с. 82]. В такому випадку, володіючи усією існуючою хореографічною лексикою, відбувається суттєва вибірка за «основними» рухами академічних та новітніх напрямків хореографії, що з одного боку не відзначається оригінальністю, а з іншого, є унікальними по своїй еkleктичній особливості, що може викликати як повне протиріччя, так і безумовне сприйняття.

Хореографічна мізансцена отримує ознаки своєрідного хореографічного полотна, вкладеного в загальну структуру вистави, розширюючи межі цього хореографічного полотна до суміщення подібних ознак суміжної області в одному просторі та визначенні крапок перетину, які і становлять передумови розв'язання концептуальних засад цілісності мистецького твору (вистави, перформансу тощо) через призму декількох мистецтв, згуртовуючись в умовний баланс між консерватизмом (виконанням рухів властивих кожному з напрямків хореографії в чистому вигляді за загальноприйнятою побудовою), новітністю і повною свободою. Створення та сприйняття хореографічних мізансцени як танцювальних композицій в умовах сучасних тенденцій визначають нові підходи не лише до високої майстерності, але і концептуального змісту. Цей концептуальний зміст зачіпає не лише рухову складову, але і торкається приналежності самого мистецького твору, який існує в категорії хореографії, однак за концепцією сучасного підходу, відкривається на нові інтерпретації та сприйняття.

В контексті виходу за межі звичайних традицій спадає на думку творчість Піни Бауш. «Спектаклі Піни Бавш, може, найбільше наближаються до концепції «тотального театру». Вони не мають ритмічної єдності (як балет) їх характеризують радше різкі й несподівані зміни ритму і настрою, після чого приходять варіації на ту саму тему чи тих самих форм – ані музичної єдності, оскільки Піна Бавш прямо не довіряє будь якій гармонії. Все ж усі найрізномірніші елементи вистав (як динаміка і нудота, жорстокість і ніжність, елегантність і банальність, простота і складність) творять своєрідну цілість, яка має своє обличчя і свій, часто несхопний зміст» [10, с. 120]. Цей досвід є прикладом сучасного мистецтва, яке виходить за межі традицій та стандартів, дозволяючи досліджувати

нові глибини мистецтва тим самим окреслює ланку розуміння концептуальної єдності, яка з одного боку складає враження відсутності, але насправді стилістично сконцентрована за рахунок власне хореографічної мізансцени.

Концептуальні засади цілісності мистецького твору, надзвичайно важливі та суттєві, формуються під впливом ряду ключових факторів, що зумовлюють новаторський характер та новизну підходів як у хореографічному мистецтві, так і інших мистецтвах на теренах якого вони взаємодіють. Ці фактори включають у себе міждисциплінарність, інтерактивність та концептуальність, кожен з яких здатний розширити горизонти хореографічного мистецтва та надати йому нового, унікального характеру, що так чи інакше буде простежуватись і в хореографічній мізансцені.

Міждисциплінарність, репрезентує собою інтеграцію різних мистецьких дисциплін та означає, що виконавці використовують не лише рух як засіб виразу, але й інші мистецькі форми для створення комплексних вистав. Найбільш упорядкованими та системними є вивчення інтермедіальних ознак і властивостей, що виглядають в світлі накладання векторів міжмистецьких зв'язків на орієнтир первісного знаку-символу, притаманному танцю. <....> сумарний вектор інтермедіальних зв'язків танцю з іншими мистецтвами вираховується емпіричним шляхом – лише кінцевий результат враження від танцю здатен охарактеризувати всі його задіяні інтермедіальні властивості [109, с. 86]. Таким чином це відкриває нові можливості для створення мистецького твору (вистави, перформансу тощо), які перетинають межі традиційного хореографічного мистецтва та наближуються до так званого універсуму міжмистецьких та загальнолюдських інтеракцій.

Ці інтеракції можуть включати в себе можливість глядачів впливати на події на сцені, або навіть стати частиною вистави. «Сцена – це то місце, яке потребує активної участі глядача/читача, без яких герменевтика перформансу буде зовсім іншою; також театральне середовище знаків обдумується в контексті їх участі» [136, с. 13]. Такий підхід робить хореографічні вистави більш доступними та

захоплюючими для аудиторії, дозволяючи їм не лише спостерігати, але і брати активну участь у творчому процесі.

Концептуальність, насамкінець, підсилює значущість хореографії в сучасному світі. Вистава, як один із ключових видів представницької діяльності в мистецтві, на сучасному етапі відзначається цікавими та значущими змінами в своїй структурі та філософії. Відома своєю традиційною фіксованою сценарною лінією, вистава нині набуває нові риси та перетворюється відповідно до вимог сучасного мистецтва. Однією з найважливіших змін є те, що вона починає набувати спільних рис з перформансом. Структура вистави стає менш зафіксованою сценарієм і більш розімкнутою, що надає виконавцям і глядачам більше свободи для власної інтерпретації та сприйняття вистави.

У такому контексті вистава перетворюється з об'єкта на процес у всіх сенсах. Вона розцінюється як інтерактивна платформа, де мистецтво, глядач і виконавець взаємодіють і спілкуються, сприяючи створенню нових ідей і сприйняттю мистецтва в новому світлі. Чи відображається цей аспект в хореографічній мізансцені – безперечно так, оскільки вона є перехідним та з'єднуючим елементом. Яким чином це відбувається: якщо брати її самостійну, то тут повертаємось до того, про що писали раніше, вона як повноцінний хореографічний твір, однак існувати окремо від вистави вона не може. А отже чи може в ній окремій прослідковуватись цей аспект? Скоріш за все не може, тому що властивості мізансцені цього не передбачають. Вони лягають в основу цілісного мистецького твору.

Повертаючись до чинників, від яких залежить концептуальні засади цілісності мистецького твору, з одного боку вони окреслюють траєкторію, якою слід рухатись в постановочній роботі, з іншого – можна вважати їх прийомами, в новітніх тенденціях вирішення хореографічних мізансцени. Як ми розглядали у попередньому підрозділі, хореографічна мізансцена є частиною не хореографічної форми, інакше, перевівши її в хореографічний простір, вона буде втрачати свої мізансценічні властивості та отримувати ознаки хореографії в чистому вигляді.

Хореографічні мізансцени в кожному з жанрів та видів виконавського мистецтві будуть вирішуватись по-різному. При побудовах хореографічних мізансцен, що мають переважно перформансний характер, стає помітною різниця між драматичним та хореографічним її втіленням. Різниця ця полягає у відсутності ключової ролі ритміки в драматичних варіаціях та наполегливому акцентуванні на цю ритміку в хореографічних версіях. З іншої сторони, в усіх без виключення хореографічних проявах перформансної мізансцени бракує соціальної та психологічної логічності в рухах, жестах, міміці. Це відбувається з причини підлеглості хореографічного тексту його ритмічній основі.

Оскільки сучасне мистецтво загалом, так і виконавські мистецтва зокрема, за словами Лариси Венедиктової, у сучасних реаліях не мають чітких критеріїв, які би визначали приналежність того чи іншого виду творчої діяльності до мистецтва або не мистецтва, а конвенційний простір прямує до закінчення [46], можна сміливо припустити, що хореографічна мізансцена може розглядатись і як засіб для відволікання уваги, так і глибока змістовна сцена.

Умовно хореографічна мізансцена може проглядатись в формі :

- завершеної хореографічної композиції, що являє собою повноцінний номер в якому присутня техніка;
- інсценування характерних та/або базових танцювальних елементів загальновідомих зразків хореографічної спадщини, які диктуються музикою;
- окремими танцювальним рухами, які використовуються як підсилюючий елемент під час гри виконавця. Такі пластичні вставки у визначеному контексті є стимулу для зібрання енергії актора на сцені.

Цей перелік не є вичерпним і може розширюватись в залежності від творчих експериментів та започаткування нових напрямків у хореографічному мистецтві.

Якщо ми говоримо про новітні тенденції вираження хореографічної мізансцени, то безпосередньо маємо на увазі такі їх прояви, що лягають в контексті новітніх мистецьких напрямків.

Якщо навіть балетний театр відходить від своєї позиції ексклюзивного мистецтва і стає доступним <...> Вистави відбуваються на відкритих майданчиках, площах міст, інколи і на стадіонах, відбувається їх телевізійна трансляція, тиражуються записи балетів на відеоносіях [158, с. 41], то у новітньому хореографічному мистецтві, вистави, які освоюють нові простори, варіативності яких є безмежною, хореографія загалом, та хореографічна мізансцена зокрема втрачають свій сценічний «прошарок» та зливається у безформності в значенні чітко визначених та класифікованих контурів рухового апарату, які сприймаються як канонічні.

В цьому аспекті провідним стає мистецтво перформансу. Хореографічна мізансцена у перформансі на певному місці за своєю суттю є спільною. Хореографи, танцюристи, архітектори та художники працюють разом, щоб використати унікальні якості вибраного місця. Ця співпраця не обмежується самою хореографією. У конкретному танці (етюді, варіації тощо) хореографія не створюється ізольовано; вона відповідає просторовим якостям вибраного місця, враховувати архітектурні особливості місця, його акустику і навіть його історичне чи культурне значення, а також засоби концептуальної цілісності мінливого середовища. Ця взаємодія між хореографією та простором часто призводить до інноваційних рухових словників і просторових наративів, які були б неможливі в традиційному театральному середовищі, тим самими підтверджуючи фактор нероздільності. Хоча мізансцена в цьому випадку може бути фрагментованою, та зрештою її функціональність буде розгортатись паралельно з хореографією та навіть перетинатись у руховому наповненні, що є основою одного і другого.

Щодо розуміння руху як танцю або іншою виконавської системи, це гарно продемонстровано в позиції Віктора Рубана, який вказує на важливу проблему в мистецтві, де розмежування між рухом і танцем може бути різним і залежить від сприйняття та інтерпретації виконавця та глядачів. «До тих пір, поки ти не усвідомлюєш рух як танець, він ним не є. Коли я починаю усвідомлювати рух, виникає певний стан, який би я назвав танцем як певним явищем. Але так само

необов'язково, коли я займаюся усвідомленням руху я танцюю. Звичайно, і в першому, і в другому випадку є багато чинників, які медіують і хореографують і рух, і танець» [130].

Ця розмова підкреслює важливість інтерпретації та сприйняття в мистецтві, де одні й ті ж дії чи рухи можуть бути сприйняті як рух, танець або щось більше в залежності від контексту і сприйняття.

Враховуючи варіативність форм хореографічної мізансцени, їх застосування в контексті цілісності перформансу є напрочуд соціальним. Нові культурно-мистецькі концепти у своїй ідеологічній багатошаровості сприймаються як «своєрідний маркер глобалізованого простору сучасності» [59, с. 82], який являє собою переосмислення реальності часу та подається сьогоднішній публіці з сучасними цінностями, через трансформацію взаємодії традицій та інновацій у мистецьких процесах, зважаючи на соціокультурні фактори. Кандидат мистецтвознавства Катерина Онищенко у своєму виступі «Мистецтво та виклики сучасності», який відбувся в рамках проведення Всеукраїнського міждисциплінарного лекторію/практикуму «Мистецтво. Війна. Ми.», аргументує, що сучасність є особливим ставленням до теперішності, тобто до теперішнього часу [77], а отже відбувається звільнення мистецтва від старих консервативних імперативів та утворюються нові концептуалізовані процеси, які сприяють продукуванню нових трансфігурацій у репрезентації мистецтва ґрунтуючись на актуальних проблемах соціуму.

Одним з прикладів наводить Віктор Рубан за результатами представлення імерсивної site-specific танц-театр-вистави «Маленький принц»: «За жанром її можна визначити як перформанс танцтеатру, адже вона включає елементи і танцю, і театру. Лялька, задіяна у виставі, дає дуже багато можливостей, які розкриваються саме через роботу з рухом і хореографію. Власне танець у виставі – це декілька суто танцювальних номерів: танцювальний номер усіх дорослих, танець усіх дітей, а також танцювальний етюд двох професійних перформерів: «зустріч Лиса і Маленького Принца» за канонами танцю modern. Діти зробили власну хореографію

під пісню, текст якої написали також самі. Дорослі ж учасники прийшли до кураторки й озвучили бажання створити танець на власну пісню за мотивом «I want to break free» гурту Queen. А хореографія була створена спільно з учасниками: до танцювальних були додані їхні певні власні специфічні рухи. Це додало атмосфері легкості, якої прагнули творці і їй не довелося створювати штучно, адже було задоволення від співпраці, участі, взаємодії» [101, с. 124]. За цим описом танців ховається тонка лінія, яка виступає не лише як елемент мистецького виразу, але й як засіб об'єднання та взаємодії.

За словами Ольги Бойко перформанс став невід'ємною частиною сучасного вітчизняного хореографічного мистецтва, сприяє розширенню зображально-виражального діапазону хореографії та активізує пошуки сучасних комбінацій засобів виражальності і синтезованих форм [9, с. 244]. Діапазон рівня композиційної усталеності танцювальних перформансів нині коливається від хореографічно насичених, добре відрепетируваних постановок (сценічні форми), що межують з традиційними хореографічними формами до гранично імпровізаційних, подекуди втілених досить обмеженим арсеналом хореографічних засобів (зазвичай, позасценічні форми), що межують з хеппенінгом [9, с. 76].

Аналізуючи кількість масштабних хореографічних постановок, які були створенні протягом воєнного часу в Україні, погоджуємось з твердженням Наталії Владимирової про те, що в кількісному відношенні їх стало менше, але за наповненням та емоційною подачею вони набули абсолютно іншого рівня і виходять іноді на найвищий щабель чуттєвого сприйняття [20, с. 45]. Зараз не важливо «як», а важливо «що» та якими засобами досягається кінцевий результати репрезентативного акту. Власне тому слід наголосити на тому, що домінуючим стає інтеграція напрямків та стилів, які будуються на емоційному вербально-візуальному наповненні та найменше можуть бути умовними у трактуванні. З розумінням цього постає необхідність у таких просторово-пластичних та синтезованих формах, які можуть втілювати сучасні сюжети в хореографічних

творах (виставах, перформенсах) перебуваючи на межі мистецтва, терапії, духовності та буття.

Зовсім іншого характеру набуваються хореографічні мізансцени у пластичній виставі. Однією з головних особливостей пластичної вистави є акцент на руховій експресії та взаємодії тіла з простором. В цьому контексті, хореографічні мізансцени стають невід'ємною частиною вистави, яка додає їй глибину та виразність. Хореографія таким чином стає мовним засобом, який дозволяє виконавцям передати свої емоції, ідеї та концепції через рух та пластику. Митці в цьому жанрі можуть експериментувати з формами, образами та взаємодією тіла з об'єктами навколишнього середовища, створюючи унікальні образи, що схожі на хореографічні. Крім того, пластична вистава часто прагне до абстракції та символізму, де хореографія відіграє ключову роль у створенні асоціативних образів та передачі концептуальних ідей. Це дає можливість для більш глибокого розуміння та інтерпретації мистецького твору глядачами [83].

Отже, можна підсумувати, що в хореографічній мізансцені під час відтворення хореографії недостатньо просто механічно додавати окремі елементи хореографії. Процес також включає у себе розгляд того, як ці елементи поєднуються та в якому співвідношенні вони використовуються. Не має бути перенавантаження танцювальними елементами, і також не має бути зведення до концептуального занурення. Якщо мова йде про такі мистецькі твори, в яких використовуються текст, то в хореографічній мізансцені має бути покладений його зміст. Іншими словами заповнюється прогалина між текстом у такий спосіб, за яким розташування елементів, їх кількість та ступінь експресивності, відіграють важливу роль у визначенні загального результату хореографічного відтворення. Особливо це спрацьовує тоді, коли монологи самі по собі ізольовані, і не перетинаються лексично з іншими монологіями або наративною палітрою.

Характер рухів в такому вирішенні хореографічної мізансцени має бути легких і невимушеним, з відсутністю складної техніки, однак не має бути зведена виключно до жестів і поз. Має бути внутрішня енергія і візійність, що в решті решт

потребує попередньої підготовки. Тому в таких новітніх жанрах та видах, які зорієнтовані на все доступність (іммерсивний театр, соціальний, play-back тощо) використання такого виду мізансцени буде невідповідним або навіть при введенні хореографії, вона не буде мати характеру мізансцени.

Хореографи сьогодення розробляють нові структури та композиції для мізансцен, виходячи за межі традиційних форм. Вони можуть поєднувати абстрактні рухи з наративними елементами або використовувати неочікувані зміни в темпі та ритмі для створення динамічних моментів.

Взаємовигідну заміну такого тону видно у конroversійності: хореографія – статика, драма – динаміка. Це означає, що хореографічні мізансцени стають значущими компонентами танцювальних вистав. Сучасні хореографи прагнуть розширити межі цього мистецтва та здивувати аудиторію новими, інноваційними підходами до створення мізансцен.

В цьому аспекті виходить наперед така композиційна логіка, яка побудована на підсумковій повтореності того, що показувалось першим. Крім цього можна згадати відкриття Пола Тейлора, що кожен виконавець по-різному міняє та виконує рухи, а отже навіть одна і та сама мізансцена, виконана з різним характером, буде візуально вирізнятися від такою самої. Крім того збірні фігури виглядають інакше з іншими тілами танцюристів (виконавців – О. Л.) та з інакшим наświetленням. По-друге, відмінна музика міняє ритм і характер згадуваних «метафор рухів» [10, с. 129].

Отже бачимо, що новітні тенденції у хореографічному мистецтві є динамічними та нефіксованими, однак вагомо впливають не лише на напрямки в межах самої хореографічної області, а також на його похідні, а саме хореографічну мізансцену. Поєднуючи і собі такі якості як: еклектичність, експериментальність, інтегративність, технологічність, інклюзивність, просторовість, емпатичність, адаптативність та унікальність вона стає невіддільною частиною концептуальної цілості мистецького твору.

Цілісність твору допомагає створити враження єдності та глибини. Концептуальні засади допомагають визначити його основну тему, повідомлення або спрямування; розкрити глибокий зміст через його різні аспекти; об'єднати всі його частини і доповнювати одна одну, інтегрувати деталі та мистецьких форм в його загальну структуру і концепцію; дозволити глядачам відчувати особистий зв'язок з твором.

У цьому контексті хореографічна мізансцена стає ключовим елементом в розумінні та сприйнятті мистецького твору, що відкриває широкі можливості для хореографів та артистів у досягненні концептуальної цілісності мистецтва.

Висновки до розділу 3.

Пластична партитура в хореографічних (і не тільки) постановках, як і решта складових вистави базується на ряді одиниць, що входять як до загальної композиції вистави, так і до найменшого значення дроблення. В загальному розумінні вистави без композиції не буде ані цілісного сприйняття вистави, ані організації складових елементів в гармонійному поєднанні. Характер та значення композиційної побудови конкретної сценічної одиниці визначаються мізансценічною формою, притаманною кожному виду сценічного мистецтва, чи то хореографічне чи театральне, яка використовується як система обмежень і правил для трансформації ідейних та художньо-образних одиниць в цілісну мізансцену. Ця мізансцена має характеристики конкретного виразного засобу і є необхідною оболонкою для представлення хореографічного та іншого матеріалу в рамках мізансцени.

В кожному виді сценічного мистецтва ці форми відрізняються. Попри те, що є відносно унормовані види мізансцени в театральному мистецтві, в хореографічному мистецтві вони майже відсутні та мають досить вузьке умовне значення. Це обумовлено тим, що мізансцена в хореографічному мистецтві не є домінуючим засобом, і в розгляді її необхідно керуватись не танцем – як одиниці, а цілісною виставою. В такому випадку недоречність використання терміну

«хореографічна мізансцена» як мізансценічної форми стосовно хореографічного мистецтва виправдана, оскільки для гармонійності вистави мають бути переходи, що дають оку відпочити, а не навпаки перенасичувати щільним танцюванням, а значить до мізансценічних форм в хореографічному мистецтві можна віднести такі мізансцени, що володіють ознаками суміжних видів мистецтв.

Суть мізансцени полягає в трансформації однієї мови у відчутну картину, що утворюється в певну форму. Поділ мізансцени за різними ознаками дозволяє визначити розташування цієї форми у часовому та просторому проміжку вистави. Завдяки тому, що хореографічна мізансцена є в якійсь мірі хореографічним твором, можна збагатити композиційну побудову такими властивостями як: підпорядкованість і залежність від хореографічного малюнку, залежність від контексту, а не від поточного сюжету, наявність розгалуженої системи соціальних та психологічних умовностей.

Слід звернути увагу на розташування, переміщення та групування виконавців, якщо говорити про малюнок. Крім цього, враховуючи кількісний та просторовий показник, оскільки вони все мають бути тісно пов'язані, що і визначає компетентність композиції.

Композиція полягає у видозміні частини форми, а отже вона так само бере участь у процесі трансформації, яка відбувається у хореографічній мізансцені та володіє схожими якостями. Однак не забуваємо також і про ракурси, та взаємодію з суб'єктами споглядання (глядачами). В театрі простір умовно тривимірний, в танці – однобокий, тому в першому композиція потребує важливого сприйняття. Та попри це можна спостерігати деякі схожості в малюнках та їх значеннях. І в хореографії, і в драмі композиційна побудова має таку додаткову функцію: на підсвідомому рівні донести до глядача ступінь динамічності розвитку сюжетних подій.

Динамічність розвитку сюжету також може передаватись і в проміжних частинками, які також мають відношення до композиційної побудови, несуть певну художню значимість, та попри те мають свою особливість. Інтервали між двома чи

більше моментами у виставі є комплексними мікросистемами, що включають технічні та художні аспекти і забезпечують її цілісність. В усі ці періоди відбувається кілька важливих аспектів: відновлення витрат енергії після тривалого виконання ролі (чи то танцювальна чи драматична), накопичення художньої енергії, яка вибухає під час кульмінаційних моментів, виникнення проміжних роздумів і переосмислення, а також трансформація художніх методів і прийомів.

Сучасні постановники свідомо підкреслюють і культивують в театрі пластичну різноманітність сцен і танцювальних рішень в одній виставі. При роботі над постановкою вистави важливим для постановника є вибір мізансцени та її форми, незалежно від жанру сценічного мистецтва. При вивченні основних визначень хореографічної мізансцени та її характеристик було з'ясовано три вектори за яким здійснюється вибір хореографічної мізансцени у драматичному театрі, а саме: завершеної хореографічної композиції, що являє собою повноцінний номер в якому присутня техніка; інсценування характерних та/або базових танцювальних елементів загальновідомих зразків хореографічної спадщини, які диктуються музикою; окремими танцювальними рухами, які використовуються як підсилюючий елемент під час гри виконавця.

Іншого характеру хореографічна мізансцена має у балетних та сучасних постановках. У сучасному світі хореографічне мистецтво стає ключовим інструментом у відкритті можливостей для концептуальних підходів та творчої інновації, що відображається у створенні мізансцен. Авторські рішення відображають сучасні тенденції у хореографічному мистецтві та розширюють взаємодію хореографії з іншими мистецькими галузями.

Таким чином визначається, що хореографічна мізансцена представляє собою варіацію мізансцени, в якій основним засобом виразності є рухи та пластика, супроводжувані музикою, що і формують хореографічний етюд. Вона нетривала та не перевантажена хореографічною технікою. Зона компетенції такої мізансцени обмежується не хореографічними виставами. Оскільки вона тяжіє до хореографічної форми, працювати над нею варто заздалегідь придумавши, не

змінюючи в подальшому. Вона йде по настрою з епізодом та не вибивається з основного сюжету та образу. На противагу цьому терміну виступає термін «мізансцена хореографії», однак в даному випадку воно не входить в рамки цього дослідження і потребує наступних аналізів.

Результати розділу 3 висвітлено в публікаціях: Мізансцена хореографічної форми як виразний засіб у сценічному творі; Means of harmonization of stage performance in choreographic art; Репрезентативні орієнтири хореографічних творів в сучасному мистецькому просторі; Роль соціальних факторів у розвитку хореографічного мистецтва

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставленої мети та визначених завдань, основних положень та результатів дослідження репрезентативних властивостей хореографічної мізансцени у створені художнього образу сформульовано наступні висновки.

1. Означення хореографічної мізансцени як об'єкту мистецтвознавчого дослідження відбулося на основі аналізу джерельної бази, що дало змогу з'ясувати, що осмислення та розбір оцінки хореографічної мізансцени є невивченою проблемою в області хореографії, однак на сьогоднішній час має певні обґрунтування з інших суміжно дотичних виконавських мистецтв. Хореографічне мистецтво як складова виконавського мистецтва, традиційно досліджувалося з урахуванням виконання, руху та художнього вираження. Проте нові підходи до танцю, які об'єднують в собі загальний візуальний та чуттєвий досвід, змушують розширити міжмистецькі зв'язки та зрозуміти значущість візуальних та естетичних аспектів пластичного синтезу як у хореографічних, так і в інших сценічно-мистецьких творах, що продукують об'єкт репрезентації.

У сфері наукового дослідження танець розглядається відповідно до напрямків, визначених у паспорті спеціальності. За цим переліком відкривається можливість досліджувати хореографічне мистецтво в різних формах, методах та контекстах, включаючи важливі аспекти його взаємодії з іншими видами мистецтва та гуманітарними науками.

Термін «мізансцена» використовується в театрознавстві та кіно для опису розміщення візуальних елементів на сцені. Однак існують підстави об'єднати мізансцену та хореографію в єдиному мистецькому вираженні, створивши нову форму мистецтва, що дозволить окреслити наукові алгоритми до вивчення сценічно-мистецьких творів, в яких танець є одним із виражально-зображальним засобом втілення образів.

В сучасних реаліях мізансцена та хореографія часто об'єднуються в рамках сценічно-мистецьких творів, що може включати різноманітні художні форми,

жанри та виразні засоби для створення художньої презентації, де важливою роллю виступають мізансцена та хореографія. Розглядаючи хореографію та мізансцену в контексті єдиного мистецтва, відкриваємо нові науково-мистецькі потенціали для розуміння «хореографічної мізансцени» як окремої форми мистецтва, що раніше не була належним чином досліджена в мистецтвознавстві, театрознавстві, особливо хореографічному мистецтві.

2. Проаналізувана джерельна база дослідження мізансцени у хореографічній області та суміжних видах мистецтвах направила коло спостереження на розширення розуміння поняття «мізансцена» у виставах, а також для зближення його з хореографічними аспектами, було використано теоретичний матеріал з мізансцени в контексті театру, режисури, сценографії та інших суміжних галузей сценічного мистецтва.

Отже, дослідження хореографічної мізансцени є актуальним та перспективним напрямком даного дослідження в контексті формування мистецтвознавства, яке допомагає розкрити та проаналізувати важливі аспекти танцю та його вплив на глядачів.

3. Сформульовано методологічні засади дослідження хореографічної мізансцени базуючись на аспектності мізансцени та феномену прояву у властивостей хореографічному мистецтві. Область досліджень у галузі хореографії є дуже широкою, охоплюючи не лише аспекти, що безпосередньо пов'язані з самим танцем, але також розширюється на інші суміжні виконавські напрямки, при цьому зберігаючи свою самобутність та унікальність, навіть у контексті широкої взаємодії. Зростаюче визнання хореографії як самостійної спеціальності призводить до актуальності питань, пов'язаних з хореографічною мізансценою в контексті мистецтвознавчого аналізу. Розкриття аспекту поставленої проблеми ґрунтувалось на таких методологічних засадах: сумісництві як практичного досвіду, задля спроможності розглянути питання з точки зору реальних ситуацій і зрозуміти, як теоретичні підходи можуть бути застосовані на практиці, так і засобів теоретичного аналізу для більш глибокого розуміння предмету дослідження

шляхом ретельного аналізу і вивчення теоретичних концепцій, теорій та інших аспектів, які пов'язані з мізансценою; систематизації ключових етапів роботи над створенням танцювального твору для налагодження структурованого підходу до творчого процесу, що дозволяє краще організувати роботу та забезпечити системність та логічний хід робочих процедур; синтезованому та порівняльному підході теоретичних основ, які лежать в основі створення та аналізу хореографічної мізансцени для комплексного розгляду та аналізу художнього процесу в контексті різних мистецьких ракурсів; використанні алегоричного методу на просторово-пластичне для створення глибшого підтексту; порівнянні дотичних, але різних за призначенням хореографічних форм, що відкриває широкий простір для аналізу і розуміння хореографічного мистецтва як цілісного феномену для виокремлення унікальності кожної хореографічної форми та розуміння хореографічного мистецтва як цілісного феномену; упорядкуванні та групуванні мізансцени з деякими хореографічними дефініціями та закономірностями органічного співвідношення, а також визначення схожих якостей для визначення відповідності мізансцен хореографічним теоріям; створено теоретичні моделі, які розкривають роль і важливість хореографічної мізансцени в сучасному хореографічному мистецтві.

4. Визначено поняття «хореографічна мізансцена» як форми художнього вираження мистецько-сценічних творів. Кожен аспект методології дав можливість глибоко вивчати різні складові хореографічної мізансцени. Головною точкою є розуміння поняття «хореографічна мізансцена» разом з її характеристиками і особливостями. Це поняття включає в себе властивості, які походять з області сценічного мистецтва, і перетинає їх з характеристиками, що виходять за межі хореографії. При цьому ці властивості створюють суть хореографічної мізансцени, що стає відчутним через визначення системи засобів формотворчості, якими репрезентують мистецько-сценічні твори в різних аспектах взаємодії, які були встановлені шляхом узагальнення репрезентативних методів під час реалізації художнього образу через концептуально-художні рішення у виставі.

5. Окреслено основні категоріально-понятійні ознаки хореографічної мізансцени (визначення та властивості). У дисертаційній роботі уточнено основні категоріально-понятійні характеристики мізансцени, які входять в терміносистему дослідження, яка в свою чергу складається з таких дефініцій: художній образ, репрезентація, фізична дія, дивертисмент.

Значення мізансцени в сценічному мистецтві, до якого вона відноситься, є вкрай переконливим. У сценічному сенсі термін «мізансцена» має різні інтерпретації. У широкому розумінні мізансцена охоплює всі аспекти сценічної інтерпретації. У вузькому, професійному контексті, мізансцена визначається як процес, що включає об'єднання різних елементів сценічної інтерпретації драматичної історії в конкретні рамки часу і простору. Отже, можна визначити мізансцену як невід'ємну частину драматичної вистави, яка, незважаючи на виділення її з загального тексту дії, є важливим елементом сприйняття окремих частин і цілого, а також структури театрального вистави.

Крім того, варто зауважити, що мізансцена виходить за межі простого імітування реальності або реалістичного відтворення життя. Вона має потужну здатність трансформувати реальність, створюючи власну мову, яка сприяє виразному та глибокому спілкуванню виконавців (акторів або танцюристів) з аудиторією за допомогою художніх образів.

Поняття художнього образу відзначається своєю специфічною формою та складністю, оскільки воно передбачає втілення ідей, персонажів, емоцій або концепцій за допомогою мистецьких засобів. У контексті нашого дослідження мізансцена та всі пов'язані з нею аспекти становлять саме таку специфічну форму мистецького мислення постановника.

У сфері хореографічного мистецтва, починаючи від найдрібніших мистецьких компонентів (таких як танець) і закінчуючи масштабними виставами та балетами, стикаємося з хореографічним образом. Взаємодія хореографічного образу з іншими візуальними та аудіальними компонентами, включаючи мізансцену, допомагає надати виставі або танцювальному виступу виразності та

емоційної насиченості. Отже, можемо визначити, що мізансцена завжди служить образним втіленням, яке грає важливу роль у сценічному мистецтві.

Ступінь фізичної відчутності та логічності синтаксичної структури мізансцени залежить від способів її виразу. Ця мізансцена може служити не лише елементом сценічної виразності, але також може виступати як візуальна репрезентація. Репрезентація, у свою чергу, – це процес вираження існуючих реалій та світоглядних позицій митця чи автора через мистецькі засоби і техніки. Використання репрезентативних прийомів дозволяє створювати візуальні та звукові образи, передавати емоції та настрої персонажів і підкреслювати концептуальну ідею хореографічного твору.

Хореографічний твір представляє собою довершену пластичну концепцію, яка будується на основі драматургії або може відступати від її норм, що формується у сценічно-мистецькі твори. Отже, сам хореографічний твір може мати власну ідею та сюжет, або бути абсолютно абстрактним. Він існує як самостійна одиниця в мистецькому просторі, а також може бути пов'язаним із іншими видами та жанрами мистецтва, що робить його потужним художнім інструментом.

Якщо хореографічний елемент органічно вплетений у загальний контекст вистави, можемо говорити про інтеграцію мізансцени в це загальне полотно. Але якщо хореографія відокремлена від основного сюжету, зв'язок з мізансценою може бути менш очевидним. У цьому випадку ми можемо говорити про дивертисмент – танцювальну форму, яка, хоча і входить до складу більшої композиції, однак не пов'язана з основною сюжетною лінією вистави.

Також важливо враховувати поняття фізичної дії в хореографічній мізансцені, яке є ключовим аспектом цієї концепції. Оскільки невербальна присутність виконавця, його тілесність, рухи та пластика тіла на сцені вважаються мізансценою, фізична дія виступає як її основа. Таким чином, рух і його виразність у художньому виконанні, що є ключовим аспектом хореографії, також можуть розглядатися як «хореографічна мізансцена», що представляє собою різновид мізансцени де основним виражальним засобом є рухи, пластика під музичний

супровід, що утворюють свого роду хореографічний етюд з обмеженою тривалістю та насиченою змістовністю.

6. Розглянуто репрезентативні прийоми в процесі втілення художнього образу через хореографічну мізансцену. Репрезентативні прийоми в такому розуміння отримують велике художнє значення в створенні високоякісних та виразних творів мистецтва. Художній образ є ключовим структурним елементом будь-якого мистецького твору. Визначення форми, в якій цей образ існує, визначає складність системи яких?, яка допомагає його розкрити. В хореографічній виставі цей процес стає найвищим виразом мистецтва, де взаємодія різних художніх елементів (декорації, звук, світло, спецефекти) створюють унікальний синтез мистецтва на різних рівнях.

Форма вистави має декілька шаблів підпорядкування, архітектонічних та поліхудожніх, які взаємодіють як основний мовний матеріал та допоміжний. Вистава стає платформою, де різні мистецькі елементи поєднуються завдяки системі формотворчих засобів. Ці елементи включають об'єктивні формотворчі складові, а також методи та прийоми, які допомагають втілити ідеї вистави та художні образи.

У сценічному просторі хореографічної вистави представлення одного об'єкта залежить від іншого у контексті репрезентації та інтерпретації. Репрезентація дозволяє твору існувати динамічно та наближено до дійсності. Інтерпретація розкриває глибину та значущість творчої ідеї та художніх образів.

Співвідношення умовного та зрозумілого визначає чи маємо репрезентацію чи інтерпретацію, де репрезентація повинна бути більш відомою ніж пояснене. Наявність чи відсутність наскрізної художньо-образної ідеї впливає на способи розгляду прийомів як окремих функціональних одиниць.

Відображаючи художні образи як формотворчі засоби, розуміємо, що вони також можуть вважатися окремими прийомами. Детальне вивчення прийомів, використовуваних у хореографічних виставах через хореографічну мізансцену, розкриває те, як вони допомагають передати ідеї, емоції та концепції через художні

образи. Ці прийоми базуються на об'єктах реальної дійсності, які стають прототипом для вираження художніх образів в мізансцені.

7. Розкрито ознаки хореографічної мізансцени в системі художніх образів просторово-пластичної означеності у сценічних та хореографічних творах. У хореографічних виставах важливо опрацювати складну просторово-пластичну означеність хореографічної мізансцени. Ця означеність має репрезентативний характер і відображає стимулюючу природу вистави як процесу та процесних аспектів використання хореографічних мізансцен. Пластика в хореографічній мізансцені виражається через плавне та гармонійне перетікання руху, відсутність недомовок та підсилений вираз рухів.

Простір, що використовується в хореографічних творах, може бути модифікований рухами, світлом, відеоінсталяціями, створюючи різноманітні ефекти. Простір перекладається рухами та запам'ятовується через рухи. Форми означеності відображають способи, якими мистецтво створюється і передається. Хореографічна мізансцена не має жорстких кордонів чи завершеної дії, дозволяючи різним формам означеності співіснувати і взаємодіяти.

Структура мистецько-сценічного твору повинна бути добре продуманою, з кожним елементом, включаючи хореографічну мізансцену, що має своє місце та функцію в загальному контексті. Художній образ існує в усіх площинах простору і може впливати на кожен елемент вистави. Однак існують нюанси які обмежують образ в його кордонах часу і простору, викликаючи виникнення специфічних художніх значень.

Мистецько-сценічний твір включає різні аспекти, а художній образ розвивається на різних рівнях, впливаючи на всі компоненти вистави. Шари образу можуть бути простими чи складними, а хореографічна мізансцена використовує різні варіації та комбінації своїх складових, не втрачаючи своїх художніх постулатів. Цей підхід забезпечує виразність та змістовність образу незалежно від переходу між різними видами мистецтва.

Узагальнюючи, хореографічна мізансцена відображає складні аспекти просторово-пластичної означеності вистави, а саме при передачі повідомлень та настрою вистави по відношенню до глядачів, формує її у завершений формат мистецько-сценічного твору. Вона є ключовим елементом, який допомагає створити зв'язну та органічну систему у мистецько-сценічному творі, забезпечуючи йому глибокий художній вираз та передачу смислу.

8. Встановлено спільні та відмінні риси танцювального дивертисменту та хореографічної мізансцени в полотні вистав. У сценічно-мистецькому творі важливу роль відіграють допоміжні елементи, такі як танцювальний дивертисмент і хореографічна мізансцена. Обидві форми виступають як важливі компоненти мистецько-сценічної діяльності, здатні відтворювати різні аспекти хореографічного мистецтва через рух і образ, що потребує встановлення спільних та відмінних рис дивертисменту та хореографічної мізансцени

Дивертисмент є мистецьким інструментом, який служить для досягнення художніх і драматургічних цілей, додаючи окрасу виставі. Він змінює темп вистави і розряджає атмосферу, але не завжди пов'язаний з дійовим танцем.

У виставах, де важливий танець, різноманітність танців є обов'язковою і саме тому дивертисменти стають необхідними. Щодо хореографічної мізансцени, вона розвиває певну тему або сюжет і має широкий арсенал рухів для відтворення образів. Дивертисменти виступають як службові елементи, не завжди пов'язані між собою. Натомість, хореографічна мізансцена може бути ключовою для зміни взаємодії персонажів та розвитку сюжету. Дивертисмент орієнтований на зовнішнє сприйняття і не активізує підсвідомість, тоді як хореографічна мізансцена акцентує увагу на сюжетній підпорядкованості. Отже, хоча дивертисмент і хореографічна мізансцена схожі, вони різняться в своєму функціональному плані. Дивертисмент характерний для танцювальних видів мистецтва, особливо балету, тоді як хореографічна мізансцена частіше використовується у нетанцювальних виданнях.

9. Проведено структурний аналіз композиційної побудови хореографічних мізансценічних формах в хореографічних та драматичних виставах. Для повного

розуміння та глибокого сприйняття мізансцен, які мають різний стиль і напрямок, включаючи хореографічні та інші драматичні чи перформативні форми, необхідно ретельно розглянути значення композиції, в яку входить мізансцена, і визначити її роль в цій композиції. Одним з ключових аспектів композиції є організація простору. Залежно від форми сценічного майданчика, яка використовується в різних видів сценічного мистецтва (включаючи хореографію та театр), структура конкретного сценічного епізоду визначає характер і смислові відтінки твору, що виконується.

Хореографічна мізансцена входить в сферу хореографічної компетентності і підпорядковується композиційним правилам. Невідоме порушення традиційних норм і готовність приймати нові ідеї можуть внести нестабільність у композицію, ускладнюючи її аналіз та сприйняття. З точки зору мізансцени в хореографії, це може бути описано як нерухому композицію, на якій декілька виконавців розташовані на сцені, щоб відобразити та виразити взаємодії та відносини між ними. Проте, мізансцена, розглянута як жорстка і нерухома картина, може суперечити своїй природі. У хореографічному мистецтві, подібно до мізансцени, зокрема до її першопочаткового значення (розміщення виконавців на сцені), є «малюнок танцю», який включає в себе розміщення та переміщення танцюристів на сценічному майданчику. Можна стверджувати, що хореографічна мізансцена не є визначальним елементом в хореографічному виступі, проте крім розміщення, ракурсів та малюнків, вона також включає пластику та танцювальний рух, що відіграють важливу роль у композиційній структурі.

Якщо говорити про мізансценічну форму, то доцільніше використовувати термін «хореографічна», а не «танцювальна», оскільки в цьому контексті мізансцена використовується не як творчий продукт, а як окрема сценічна одиниця. Ця хореографічна мізансцена стає повноцінною тільки в не-танцювальних виставах. Композиція як танцю, так і мізансцени, включає в себе основні малюнки, які можуть бути, наприклад, колом, діагоналями, лініями, розташуванням як на шахівниці, спіраллю, кривою лінією, колоною, зигзагами, дзеркальністю, півколом

(відкритими), півколом (закритими), квадратом. Цей список не є вичерпним, але, незважаючи на подібність, важливо враховувати різницю між областями застосування цих малюнків у танці та хореографічній мізансцені.

Проте при розгляді переміщень з точки зору глядача важливо, щоб вони були природними та мали зміст. Спосіб організації та переміщення танцюристів на сцені може значно вплинути на сприйняття виступу зі сторони глядача. Під час будь-якого переходу від одного малюнка до іншого, від хореографічної мізансцени до хореографічного малюнка чи будь-якого іншого просторового зміщення змінюються положення, центральний об'єкт або кількість осіб. Головним завжди залишається той факт, що змінюється взаємодія між танцюючими виконавцями.

Зміна хореографічної мізансцени є ключовим аспектом, який впливає на сприйняття вистави та взаємодію між виконавцями. Цей процес може бути реалізований через виконання специфічних танцювальних рухів або через планування змін у хореографічних діях.

Отже, використання хореографічної мізансцени – це не просто технічний аспект хореографії, а важливий засіб зміни сприйняття вистави, створення нових динамік та глибини взаємодії між виконавцями, що відкриває шлях до багатозарової інтерпретації та розуміння хореографічного твору.

10. З'ясовано значення хореографічної мізансцени та прояв її новітніх тенденцій в сучасному мистецтві з огляду на концептуальні засади цілісності мистецького твору. Значення хореографічної мізансцени та прояв новітніх тенденцій її вирішення невіддільне від практичного досвіду. Сучасне мистецтво, включаючи хореографію, є світовим експериментом, де різноманітність і творчість розширюють горизонти та виходять за межі традицій. Хореографія, як важлива складова мистецького виразу, розширює межі та поєднує мистецькі мови, надаючи їм новий сенс. Це створює багатозаровий контекст для творчого виразу та інтегрованого мистецького твору. Досить часто хореографія виступає як сполучна ланка, об'єднуючи різні мистецькі дисципліни і дозволяючи їм створювати

інтердисциплінарні видовища. Ця взаємодія важлива як для великих, так і для малих мистецьких проєктів.

Хореографічна мізансцена виступає як важливий компонент вистав і має різні аспекти значення: смислове, естетичне та технологічне. Та ж сама мізансцена, представлена різним чином, може мати різні значеннєві розуміння. У сучасному театрі хореографічна мізансцена підсилює сюжет та виразність вистави. Використовуючи різні форми, вона може балансувати між пластичною пантомімою і чистим танцем, збагачуючи виразний потенціал вистави.

Важливо враховувати де саме у виставі використовується хореографічна мізансцена, оскільки це впливає на її значення та роль. Взаємодія хореографії та мізансцени у балетній виставі вимагає уважного планування, оскільки ця взаємодія може впливати на баланс між драматичною і хореографічною складовими вистави. Сучасне хореографічне мистецтво модифікує старі прийоми та створює нові, щоб розширити виразність та видовищність вистав. Важливо розуміти, що роль та значення хореографічної мізансцени можуть варіюватися в залежності від конкретного твору та його художнього задуму.

Світовий досвід показує, що сучасні хореографи активно експериментують з хореографічною мізансценою, використовуючи її для виразу та інновацій. Вона стає невід'ємною частиною концептуальної цілісності мистецького твору. Хореографічна мізансцена має різні форми та використовується для підсилення сюжету, створення емоційного глибокого змісту та додавання виразності виставі. Новітні тенденції включають еkleктичність, експериментальність та інтегративність, що робить мізансцену важливим елементом сучасного хореографічного мистецтва.

В цілому, сучасне хореографічне мистецтво визначається творчістю, експериментами та інноваціями, де хореографічна мізансцена виконує роль інтегрованого мистецького елемента, що додає глибину та виразність мистецькому твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрощук Л. Роль концепції хореоавтора у втіленні авторської ідеї при постановці хореографічного твору. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. № 1 (49). С. 50–55. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-1-8>
2. Анфілова С. Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету: автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.иск.: спец. 17.00.02. Харк. державний ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2005. 19 с.
3. Арто А. Театр і його двійник. Київ : Видавництво Жупанського, 2021. 280 с.
4. Бернадська Д. Сучасна хореографія в контексті синтезу мистецтв. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2013. Вип. 7. С. 78–86. URL : http://aphn-journal.in.ua/archive/7_2013/10.pdf (дата звернення 12.12.2022)
5. Бернадська Д. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії : Дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київський національний ун- т культури та мистецтв. Київ, 2005. 177 с.
6. Білаш П. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х рр. ХХ ст.: дис. канд. Мистецтвознав. Інститут мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Ф. Рильського НАН України. Київ, 2004. 169 с.
7. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці : монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2020. 204 с.
8. Бойко О. Танцювальні перфоманси в сучасній Україні. *Молодий вчений : наук. журн.* 2017. № 10 (50). С. 242–245. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/10/55.pdf> (дата зверення 01.02.2020).

9. Бойко О. Танцювальні перформанси як мистецьке явище. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Київ, 2017. Вип. 35. С. 69–77. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158246>
10. Бойчук Б. Навіщо про це говорю: вибрані статті. Театр. Балет. Література. Львів : ЛА «Піраміда», 2017. 430 + XXII с.
11. Боровський І. «Сойчине крило». *Вільна Україна*. 1957. 6 лютого. с. 4
12. Бугаєць Н., Пінчук О., Пінчук С. Мистецтво балетмейстера. Навчально-методичний посібник. Харків: ХНПУ імені Г.С.Сковороди, 2012. 172 с. URL: <https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/bugayecz-n.-mystecztvo.pdf> (дата зверення 13.07.2023)
13. Вакуленко О. Сюжетно-змістовий аспект хореографічної вистави в контексті тенденцій розвитку сучасного сценічного бального танцю. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Вип. 38. 2020. С. 74–78. URL: <http://journals.uran.ua/mz/article/view/222088/222253> (дата звернення 05.06.2022).
14. Василенко К. Український народний танець. Київ ІПК ПК, 1997. 282 с.
15. Василько В. Фрагменти режисури. Київ: Мистецтво, 1967. 382 с.
16. Венедіктова Л. Site-specific performance: лекція. *LET THE BODY SPEAK*. (10 березня 2023). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pLiUtPByRhw> (дата зверення 10.03.2023)
17. Венедіктова Л. Композиція як експеримент у танці: лекція. *LET THE BODY SPEAK*. (03 грудня 2022). URL: https://youtu.be/dBDI0DeYyQc?si=u2lUIxOn-o_iWKYf (дата зверення 03.12.2022).
18. Верховинець Я. В.М. Верховинець: Нарис про життя і творчість. *Верховинець В. Теорія українського народного танцю*. Київ : Музична Україна, 1990. С. 13–35.
19. Веселовська Г. Спектаклі – маркери часу (прем'єри-2020 Львівського національного театру ім. Марії Заньковецької). Журнал «Кіно-Театр». Київ, 2021. № 2 (2021). С. 7–9.

20. Владимірова Н. Окремі аспекти українського театру у контексті соціокультурної реальності. *Тези IV-ої Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» 16–17 листопада 2022 року*. Київ, 2022. с. 167. URL: https://academia.gov.ua/wp-content/uploads/2022/07/Methodology_Tesy_16-17_11_2022-.pdf#page=45 (дата звернення 12.12.2022)
21. Гарбузюк М. Образ України у польському театральному дискурсі XIX століття: стратегії та форми репрезентації: монографія. Львів : Простір-М, 2018. 470 с.
22. Голдрич О. Методика роботи з хореографічним колективом: посібник для студентів-хореографів мистецьких навчальних закладів України I–II рівнів акредитації. Львів : Сполом, 2007. 96 с.
23. Голдрич О. Хореографія: Посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Львів: Край, 2003. 160 с.
24. Голдрич О. Хореографія: посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю – видання друге, доповнене. Львів: Сполом, 2006. 172 с.
25. Горбатова Н. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20–30-ті рр. XX ст.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук. Київ, 2004. 18 с.
26. Горбов А. Режисура видовищно-театралізованих заходів : Посібник. Фастів : Поліфаст, 2004. 264 с.
27. Гоцалюк А. Традиції в розвитку хореографічного мистецтва як віддзеркалення соціокультурної ідентичності. *Науковий вісник. Серія «Філософія»*. Харків: ХНПУ, 2015. Вип. 45 (частина I). С. 16–27.
28. Гоцалюк А. Хореографія як засіб вираження поліжанрових художніх форм. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. 2019. № 2. С. 181–185. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Hotsaliuk_Alla/Khoreohrafiia_iak_zasib_vyrazhennia_poli_zhanrovykh_khudozhnikh_form.pdf (дата звернення 13.05.2022)

29. Гринишина М. Синтетичний театр. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2019. 416 с.

30. Дем'янчук А., Кундис Р. Створення хореографічного образу засобами пластичних і часових мистецтв. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2019. № 4. С. 103–109. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkm_2019_4_22 (дата звернення 10.04.2021).

31. Дем'янчук А., Кундис Р. Хореографія в системі синтезу мистецтв : поняття універсального мистецького твору. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 54. Том 1. С. 88–95. URL: http://www.apfn-journal.in.ua/archive/54_2022/part_1/12.pdf (дата звернення 15.05.2022).

32. Дивертисмент // *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1 : А-Л. С. 278. URL: <https://archive.org/details/literaturoznavchat1/page/n278/mode/1up?view=theater> (дата звернення 03.01.2022)

33. Додаток 10 до наказу Міністерства освіти і науки України 26.05.2014 № 642 Паспорт наукової спеціальності 17.00.08 «Хореографічне мистецтво»: Про затвердження рішень Атестаційної колегії Міністерства щодо діяльності спеціалізованих вчених рад від 16 травня 2014 року НАКАЗ 26.05. 2014 № 642 // Міністерство освіти і науки в Україні. URL: <https://mon.gov.ua/ua/nauka/nauka/atestaciya-kadriv-vishoyi-kvalifikaciyi/informaciya-shodo-zasidan-ta-rishen-atestacijnoyi-kolegiyi> (дата звернення 05.07.2022)

34. Енська О., Максименко А., Ткаченко І. Композиція танцю та мистецтво балетмейстера. Суми : ФОП Цьома С.П., 2020. 157 с.

35. Загайкевич М. Драматургія ба-лету. Київ: Наукова думка, 1978. 258 с.

36. Зайцев В. Режисура естради та масових видовищ: Навчальний посібник. (2-е вид.). Київ : Дакор, 2006. 252 с.

37. Захава Б., Міронов К. Робота режисера. Київ: Мистецтво, 1937. 95 с.
38. Зінич О. Мова пластики в сучасному французькому балетному (пластичному) театрі: метаморфози форм руху. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. № 4. С. 80 –89. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27661/11-Zinych.pdf?sequence=1> (дата звернення 10.06.2023).
39. Ілленко Ю. Парадигма кіно. Київ: Абрис, 1999. 412 с.
40. Кісін В. Режисура як мистецтво та професія. Навчальне видання. Київ: Науково-освітній центр «АЕЛС-технологія», 1998. 104 с.
41. Клековкін О. *Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями*. Київ: Видавництво «Фенікс», 2017. 800 с.
42. Клековкін О. *THEATRICA : Лексикон*. Київ: Фенікс, 2012. 800 с.
43. Клековкін О. Режисерська система: Межі поняття. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ: ІПСМ НАМ України, 2023. Вип. 19. Ч. 1. С. 10–17. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283112](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283112)
44. Климчук І. Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років як чинник формування національної ідентичності : дис. ... канд. мистецтвозн.: 26.00.01. Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 198 с.
45. Коли цвіте папороть// Львівська опера <https://opera.lviv.ua/shows/koly-tsvite-paporot/> (дата звернення 12.07. 2023).
46. Колногузенко Б. Види мистецтв та хореографії. Харків : ХНАК, 2014. 319 с.
47. Колногузенко Б. Мистецтво балетмейстера. Харків: ХДАК, 2007. 85 с.
48. Кондратьєва М. Мізансцена як засіб втілення режисерського бачення. *Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мист-ва НАМ України*. Київ: Фенікс, 2010. Вип. VII. С. 111–115
49. Кривохижа А. Мистецтво балетмейстера. Навчально-методичний посібник для студентів педагогічних навчальних закладів. Умань: Візаві, 2020. 145 с.

50. Кужельний О. Основи режисури театралізований видовищ і свят. Київ: НАКККіМ, 2012. 140 с.
51. Кузьмич В. Складові гармонії візуального сприйняття. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Архітектура*. Львів, 2009. № 656. С. 53–61. URL: <http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/3642/1/09.pdf> (дата звернення 10.11.2021).
52. Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня. 2019 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2019. 403 с.
53. Кундис Р. Хореографічне мистецтво в умовах глобалізації культури. *International scientific and practical conference «Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects»: coference proceedings, November 27–28, 2020. Venice, Italy: Izdevnieciba «Baltija Publishings», 2020. Pp. 79–81. URL: <http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/81/2135/4585-1?inline=1> (дата звернення 29.10.2022).*
54. Кундис Р., Бандура Х. Проблема передачі дійсності через умовність хореографічного мистецтва. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки» № 14-15 (Травень, 2022): за матеріалами III Міжнародної науково-практичної конференції «Scientific researches and methods of their carrying out: world experience and domestic realities»*. 2022. С. 691–692. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.27.05.2022.129> (дата звернення 18.11.2022).
55. Курбас Л. Система і метод. *Укр. театр*. 1998. № 1. С. 27–30; №2. С. 19–22; №3. С. 29–31.
56. Курбас Л. Філософія театру. Харків–Київ: Видавець Олександр Савчук; Видавництво «Основи», 2022. 920 с.
57. Лань О. Методи режисури видовищно-театралізованих заходів у хореографії : методична розробка. З досвіду роботи народного художнього колективу «Модерн-балет та школа-студія сучасного танцю «АКВЕРІАС». Львів: «Камула», 2019. 52 с.

58. Лань О. Мистецтво балетмейстера: хореографія великої форми: навчально-методичний посібник. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2019. 180 с.

59. Ластовецька-Соланська З. Розвиток українського музичного мистецтва в контексті міжкультурної комунікації сьогодення. *Тези IV Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» 16–17 листопада 2022 року*. Київ: НАМ України, 2022. С. 85–86
URL: https://mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2022-12/Methodology_Tesy_16-17_11_2022.pdf (дата звернення 29.11.2022).

60. Лачко О. Українське перформативне мистецтво під час війни. *Modern directions of scientific research development. Proceedings of the 12th International scientific and practical conference*. Chicago, USA. BoScience Publisher. 2022. Pp. 598–601.
URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/41360/1/MODERN-DIRECTIONS-OF-SCIENTIFIC-RESEARCH-DEVELOPMENT-18-20.05.22.pdf#page=598> (дата звернення 29.11.2022).

61. Лифар С. Спогади Ікара / з фр. пер. Г. Малець. Київ: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2007. 192 с.

62. Лібретто. М. А. Скорульський. Лісова пісня. Балет в трьох діях, семи картинах. В. Д. Кирейко Лісова пісня. Опера-феєрія в трьох діях п'яти картинах. Київ. Музична Україна, 1982. 120 с.

63. Лісовий В. Знак і значення. Енциклопедія Сучасної України : енциклопедія / ред.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2010. Т. 10. URL: <https://esu.com.ua/article-16376> (дата звернення 12.03.2023).

64. Літовченко О. Мізансцена хореографічної форми як виразний засіб у сценічному творі. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб.наук. пр..молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 52., Том. 2 С. 74–79. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-2-10>

65. Літовченко О. Репрезентативні орієнтири хореографічних творів в сучасному мистецькому просторі. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб.наук. пр..молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 58. Том. 1. С. 101–107. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/58-1-15>

66. Літовченко О. Художній образ як синтез компонентів хореографічної вистави. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб.наук. пр..молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2021. Вип. 38. С. 41–46. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-7>

67. Літовченко О., Плахотнюк О. Виразальні прийоми в процесі втілення ідейно-художнього вирішення хореографічної вистави. *Scientific method: reality and future trends of researching: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the I International Scientific and Theoretical Conference, March 24, 2023*. Zagreb, Republic of Croatia: European Scientific Platform, 2023. С. 267–268. URL: <https://previous.scientia.report/index.php/archive/article/view/836> (дата зверення 24.06.2023).

68. Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: збірник праць. Львів, 2004. Т.2. Статті, рецензії. 360 с.

69. Маркевич Л. Мистецтво балетмейстера: навч.-метод. посіб. для студентів спец. 024 Хореографія освіт. ступеня «Бакалавр». Рівне: О. Зень [вид.], 2019. 164 с.

70. Маркевич Л. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20–80 роках ХХ ст. : дис.... к-та мистецтвознавства: 26.00.01. Рівне. 2019. 212 с.

71. Медвідь Т. Історія хореографічного мистецтва від витоків до епохи Просвітництва: навч. посіб. для студентів напрямку підготовки (спеціальності)

«Хореографія» вищих навчальних закладів. Херсон: МПП «Издательство «ІТ», 2015. 240 с.

72. Мерлянова О. Вплив народного танцю на розвиток національного балету першої половини ХХ ст. *Гілея: науковий вісник : збірник наукових праць*. 2012. № 1. С. 150–154.

73. Мистецтво України : Біогр. Довід. / Упоряд. : А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський; за ред.. А. В. Кудрицького. Київ: Укр. енцикл. 1997. 700 с.

74. Мізак В. Культурологічні виміри режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.04 «Укр. культура». Харків, 2018. 224 с. 104

75. Неллі В. Про режисуру. Київ: Мистецтво, 1977. 157 с.

76. Неофіта М. Хореографічне мистецтво України: навчально-методичний посібник з викладання курсу «Історія хореографічного мистецтва» для хореографічних відділень училищ культури, шкіл мистецтв. Дрогобич: Коло, 2020. 108 с.

77. Онищенко К. Тема лекції: «Мистецтво і виклики сучасності» *Всеукраїнський міждисциплінарні відкриті лекцій/практикуми «Мистецтво. Війна. Ми.»*, координатор О. А. Плахотнюк. (17 травня 2022 р.) URL: <https://youtu.be/LakR4n4VK2A> (дата звернення 01.12.2022).

78. Ортега-і-Гасет, Хосе. Дегуманізація мистецтва // *Вибрані твори*. Київ: Основи, 1994. С. 238–272.

79. Паві П. Словник театру. Переклад з французької Маркіян Якуб'як. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.

80. Петрик О. Балетна труппа Львівського театру опери та балету другої половини ХХ – початку ХХІ століття: художньо-творчий аспект : дис. канд. мист.: 26.00. 01 – теорія та історія культури. Львів, 2020. 227 с.

81. Підлипська А. Критика балету в УСРР 1920–1930-х років: від авангардних інтенцій до утвердження соцреалістичного канону : дис. ... доктора мистецтвозн.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКіМ, 2021. 458 с.

82. Пізнай себе // Львівська опера. URL: <https://opera.lviv.ua/shows/piznaj-sebe/> (дата зверення 04.02.2023).

83. Пластична вистава «APOLLO» від ТЕАТР НЕФТЬ та камерного оркестру «Nova Sinfonietta» (режисерка Ніною Хижною та художнім керівником театру Артемом Вусиком). 12 травня 2020 р. URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=233156907972056> (дата зверення 12.05.2020).

84. Плахотнюк О. Героїко-патріотична спрямованість сучасної хореографії в рамках фестивалю «Сурми звитяги». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 1. С. 97–103.

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

86. Плахотнюк О. Окреслення понять та категорій сучасних етапів розвитку балетного мистецтва в соціально-суспільній та естетичній площинах. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 58. Том 2. С. 86–92. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/58_2022/part_2/58-2_2022.pdf#page=86 (дата звернення 01.12.2022).

87. Плахотнюк О. Проблематика формування науково-понятійного апарату хореографічного мистецтва. *Художні практики та мистецька освіта у крос культурному просторі сучасності: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф., (Полтава, 29–31 березня 2017 р.)*. Полтава: Видавництво «Симон», 2017. С. 27–32.

88. Плахотнюк О. Філософське сприйняття танцю на підвалинах сучасного мистецтва. *Scientif and pedagogical «European educational values and ways to improve cuiture and arts ednkation»: Internship proceedings*. September, 6 – October 17, 2021, Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. Pp. 43–46.

89. Плахотнюк О., Топорков Д. Поліхудожні та міжмистецькі зв'язки танцювальної культури у прояві її інтермадіальності. *Актуальні питання*

гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип 43. Том 2. С. 81–87. URL: <http://www.apfn-journal.in.ua/43-2-2021> DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/43-2-13>.

90. Повалій Т. Історія хореографічного мистецтва: навч.-метод. посібн. Суми: СПДФО Повалій К. В., 2014. 120 с.

91. Погребняк М. Нові напрями театрального танцю ХХ – початку ХХІ ст.: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія : монографія. Полтава : ПП «Астрая», 2020. 327 с.

92. Погребняк М. Танець модерн ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція: монографія. Полтава, 2015. 312 с.

93. Погребняк М. Творчий метод і неокласичний танець У. Форсайта. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2020. № 32. Т. 2. С. 17–22.

94. Потєбня О. Естетика і поетика слова: Збірник. Київ: Мистецтво, 1985. 302 с.

95. Пучков А. Архітектоніка античної культури: Мурування архітектурознавчого антикознавства. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2022. 448 с.

96. Пушонкова О. Візуальна гармонія як тип художнього моделювання світу. *Інформаційна освіта та професійно-комунікативні технології ХХІ століття : зб. матеріалів VII Міжнародної наук.-практ. конф. (Одеса, 11–13 вересня 2014 року)*. Одеса: Грінь Д., 2014. С 456 – 468. URL: https://opu-konf.at.ua/2014/pushonkova_o-a-vizualna_garmonija_jak_tip_khudozhn.pdf (дата звернення 21.11.2021).

97. Репрезентація // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2 : М-Я. С. 316. <https://archive.org/details/literaturoznavchat2/page/n316/mode/1up?view=theater> (дата звернення 23.11.2022).

98. Роєнко О. Режисер – балетмейсер. Балетмейстер – режисер. *Зб. наук. пр. Сучасні проблеми художньої освіти в Україні : / Акад. мис-в України. Ін-т проблем суч. Мис-ва*; Київ: ФЕНІКС, 2007. Вип. 3. Театральна педагогіка в Україні: Проблеми, критерії, судження (Київ–Коломия): С. 102–109.

99. Розвиток художньо-естетичного світогляду майбутніх вчителів хореографії на основі інтегративного підходу : колективна монографія / за заг. ред. О. В. Мартиненко. Бердянськ: Видавець Ткачук О.В., 2015. 256 с.

100. Рой Є. Литвиненко В. Синкретизм танцювального і театрального мистецтва та його прояв у художньо-образній структурі драматургічної канви сценічного дійства. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, 2019. Вип. 40 С. 66–74. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172678>

101. Рубан В. Сучасний танець у взаємодії з соціальними групами: Інституційний аспект реалізації та культурний вплив. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ: ІПСМ НАМ України, 2023. Вип. 19. Ч. 1. С.121–129. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283140](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283140)

102. Русул І. Русул М. За кулісами театру танцю «В гостях у казки». Кіровоград : Центрально-Укр. видавництво, 2007. 232 с.

103. Сварник Б. Театр пантомім як феномен сучасної видовищної культури: дис... доктора філософії: 034 – культурологія. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2022. 256 с.

104. Семак О. Особистісні кореляції успішності інтерпретації хореографічного тексту: автореф. дис... канд. психол. наук: 19.00.07. Київ, 2002. 21 с.

105. Словник літературознавчих термінів / В. Лесин, О. Пулинець. Київ : Радянська школа. 1971. 485 с.

106. Словник театрознавчих термінів і понять / укладачі І. Савченко, І. Ліпницька. Київ, 2021. 144 с.

107. Словник української мови: в 11 т. / АН Української РСР, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні ; редкол.: І. К. Білодід (голова) [та ін.]. Київ: Наукова думка, 1979. Т.10: Т-Ф / ред. тому: А. А. Бурячок, Г. М. Гнатюк. 658 с.
108. Сморгж Л. Естетика: навчальний посібник. Київ: Кондор, 2005. 334 с.
109. Соловійова Ю., Мкртічян О. Українське мистецтво і історичному вимірі. Навчально-методичний посібник. Харків: Точка, 2017. 89 с.
110. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України : 1925–1985: Шляхи і проблеми розвитку. Київ : Музична Україна, 1986. 235 с.
111. Станішевський Ю. Балетний театр України : 225 років історії. Київ : Музична Україна, 2003. 438 с.
112. Станішевський Ю. Український балетний театр. Київ. Музична Україна, 2008. 411 с.
113. Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси. Матеріали II Всеукраїнської наукової конференції професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2020. 299 с.
114. Тагліна Ю., Кутенко О. Трансфігурація репрезентації мистецтва: пошук нових форматів у світі ізоляції. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2020. № 61. С. 45–52. URL: <https://periodicals.karazin.ua/thcphs/article/view/16159/15051>. DOI: 10.26565/2306-6687-2020-61-05 (дата зверення 12.11.2022).
115. Театральна бесіда / Львівське міжобласне відділення Національної Спілки театральних діячів України., ред. Ф. Стригун, Г. Канарська. Львів: Простір М, 2010. Вип. 2 (26). 73 с.
116. Театральна бесіда / Львівське міжобласне відділення Національної Спілки театральних діячів України., ред. Ф. Стригун, Г. Канарська. Львів: Простір М, 2011. Вип. 2 (28). 57 с.

117. Театральна бесіда / Львівське міжобласне відділення Національної Спілки театральних діячів України., ред. Ф. Стригун, Г. Канарська. Львів: Простір М, 2015. Вип. 1 (35). 49 с.

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

119. Український театр ХХ століття: Антологія вистав / За заг. ред. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. Київ: Фенікс, 2012. 944 с.

120. Фриз П. Хореографічна культура в контексті теорії і практики сучасного суспільства. *Молодь і ринок*. № 8. 2012. С. 46-50. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2012_8_11 (дата звернення 06.07.2021)

121. Харченко В. Режисер і вистава. Зб.статей. Київ: Держвидавництво, 1962. с.151

122. Хореографічна культура – мистецькі виміри : збірник статей (випуск 4) / Упоряд. О. А. Плахотнюк. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, кафедра режисури та хореографії, 2017. 131 с.

123. Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри : збірник матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф. / упоряд. А. Підлипська, ред. Ю. В. Трач. м. Київ, 15–16 квітня 2016 р. Київ : КНУКіМ, 2013. 331 с.

124. Хоцяновська Л. Виразні можливості абстрактного танцю. *Укр. культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. пр. 2014. Вип. 20. Т.1. С. 240–244.

125. Хоцяновська Л. Сучасне хореографічне мистецтво України в контексті світових культурних тенденцій. *Наукові Записки. Серія «Мистецтвознавство»*. 2018. №1. Вип. 38. С. 186–194.

126. Чепалов О. Жанрово-стильова модифікація вистав західноєвропейського хореографічного театру ХХ ст. : автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 26.00.01. Харків, 2008. 32 с.

127. Чепалов О. Мистецтву танцю – широкі наукові обрії. *Культура України*. 2013. Вип. 42. С. 62–70.

128. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія. Харків: ХДАК, 2007. 344 с.

129. Чепалов О. Хореологія : статті та лекції. Київ: Ліра-К, 2020. 228 с.

130. Червоник О. Рух, танець, свобода: розмова про перформанс. 2015. URL: http://korydor.in.ua/ua/opinions/viktor-ruban-art-performance.html?_ga=2.24422002.930700144.1694954821-1923074018.1694954820&_gl=1*prck65*_ga*MTkyMzA3NDAxOC4xNjk0OTU0ODIw*_ga_7QPZ8WZ10E*MTY5NDk1NDgyMC4xLjEuMTY5NDk1NDg1Mi4wLjAuMA . (дата звернення 17.07.2022).

131. Чжи Л. Танець і музика: синтез двох мистецтв. *Слобожанські мистецькі студії*. Суми: Видавничий дім «Гельветика» 2023. № 1. С. 28–30. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2023.1.6>

132. Шалапа С. Нова стилістика в мистецтві хореографії: початок ХХ століття. *Культура і сучасність*. 2017. № 1. С. 163–168. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2017_1_31 (дата звернення 16.11.2020).

133. Шишкарьова К. Основи композиції танцю: лекція. *LET THE BODY SPEAK*. (12 грудня 2022 р.). URL: https://youtu.be/NmuNAYwmt1E?si=M2_DKsQqtpfMpSWn (дата звернення 12.12.2022).

134. Шурова Н. Михайло Вериківський. Київ : Музична Україна, 1972. 52 с.

135. Юдова-Романова К. Засоби пластичного оформлення сценічного простору (з історії українського театру). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2018. №2. С. 72–92. URL:

https://www.researchgate.net/publication/329991832_Zasobi_plasticnogo_oformlenna_scenicnogo_prostoru_z_istorii_ukrainskogo_teatru (дата звернення 28.11.2022).

136. Alexandroff I. *Architectonics of Theatricality: Theatre Performance in a Semiotic Perspective*. Peter Lang: Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, 2015. 173 p.

137. Aristotle. *On the Art of Poetry*. Translated by Ingram Bywater and Preface by Gilbert Murray. Oxford : Oxford At The Clarendon Press, 1920. 98 p.

138. Brannigan E. *The Anatomy of Dance Composition*. *Choreologia – Japanese Society for Dance Research*. 2013. 11 p.

139. Briginshaw V. *Dance, space and subjectivity*. London: Palgrave Macmillan, 2001. 234 p.

140. Brown S., Dissanayake E. *The Synthesis of the Arts: From Ceremonial Ritual to «Total Work of Art»*. *Frontiers in Sociology / Hypothesis and Theory* article, 2018. Vol. 3. 11 p. DOI: <https://doi.org/10.3389/fsoc.2018.00009>

141. Butterworth J. *Dance Studies: The Basics*. London and New York: Routledge, 2011. 224 p.

142. Deleuze G. *Difference and Repetition*. *Trans. Paul Patton*. New York: Columbia University Press, 1968. Pp. 11–26.

143. Friel M. *Sharing Space: An Experiential Comparison Between Physical and Virtual Theatre*. San Diego : University of California, 2021. 26 p.

144. Ginzburg C. *Représentation : le mot, l'idée, la chose*. *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 46 (6), 1991. pp. 1219-1234 DOI : <https://doi.org/10.3406/ahess.1991.279008>.

145. Grotowski J. *Performer*. *The Grotowski Sourcebook / Richard Schechner, Lisa Wolford Wylam*. London: Routledge, 2013. 5 p.

146. Lathrop G., Sutton D. O. *Elements of mise-en-scene*. Retrieved on January. 2014. 7 p.

147. Lessing G. *Lessing's ausgewählte Werke*. *GJ Göschen*. Vol 1. 1855 (2020). 365 s.

148. Lifar S. Le manifeste du chorégraphe. Paris: Impr. Coopérative Étoile, 1935. 38 p.
149. Lifar S. Le memoires d` Ikare. Paris: Filipacchi, 1989. 264 p.
150. Litovchenko O. Means of harmonization of stage performance in choreographic art. *Knowledge. Education. Law. Management Nauka. Oświata. Pravo. Zarządzanie*. Lublin : Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej w Lublinie, 2021. № 7 (43). vol. 1. Pp. 72–77. DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.7.1.11>.
151. Noverre J. Lettres sur la danse et sur les ballets. Lyon: Chez Aime Delaroche, 1760. 484 p.
152. Pavis P. Aux frontières de la mise en scène. *Littérature*. Malakoff: Armand Colin, 2005. Pp. 73–80. doi : <https://doi.org/10.3406/litt.2005.1894>
153. Pavis P. Choreography (and Mise En Scène). *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. 12 May 2016. Abingdon: Routledge, 2016. Pp. 36 URL : <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315721156-29> (Accessed on: 29 Jun 2023).
154. Pavis P. Contemporary Mise en Scène Staging Theatre Today. London and New York: Routledge, 2012. 384 p.
155. Pavis P. Dictionary of the theatre : terms, concepts, and analysis. Toronto : University of Toronto Press, 1998. XVII, 469 p.
156. Pavis P. Słownik terminow teatralnych. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998. 719 p.
157. Pavis P. Theatre at the Crossroads of Culture. Trans. Loren Kruger. London and New York: Routledge, 1992. 228 p.
158. Plakhotnyuk O. Cosmopolitan processes in the theater of classical ballet. *Knowledge. Education. Law. Management Nauka. Oświata. Pravo. Zarządzanie*. Lublin : Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej w Lublinie, 2020. № 5 (33). vol. 3. P. 38–43. DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.5.3.7>. URL: <http://kelmczasopisma.com/ua/jornal/24>

159. Plakhotnyuk O. The maintaining questions of research of choreographic art in Ukraine started of the 20-th century. *Молодий вчений : науковий журнал*. Херсон, 2017. Вип. № 5 (45), ч. I. Pp. 72–75.

160. Pogrebnyak M. Modern dance and neoclassic dance in the ukrainian ballet of second half of the XX – beg. XXI century: ways of implementation, forms of presentation, methods of mastering of aesthetics. *Theoretical and practical aspects of the development of the European Research Area*. Publishing House “Baltija Publishing”, 2020. Pp. 20–42 <http://dx.doi.org/10.30525/978-9934-588-53-2-45>.

161. Sabol J. Theatrical mise-en-scene in film form. *Slovenske divadlo*. Klemensova : Central Library of the Slovak Academy of Sciences, 2018. Volume 66. Issue 3. Pp. 288–295. DOI: <https://doi.org/10.2478/sd-2018-0017>

162. Schlemmer O. Mensch und Kunstfigur. *Bauhaus*. 1925. №. 4: Die Bühne im Bauhaus. Pp. 7–24.

163. Teatr – przestrzeń – ciało – dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze. *Konferencji naukowej, zorganizowanej przez Zakład Teorii Kultury i Sztuk Widowiskowych Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych / Magdalena Gołaczyńska, Ireneusz Guszpit*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006. 247 p.

164. Veinstein A. La mise en scene theatrale et sa condition esthetique. Paris: Flammarion, 1955. 394 p.

165. Zawadzki A. W tańcu tylko wypowiadać potrafię najwyższych rzeczy przenośnie : metafora tańca w tradycji modernistycznej. *Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*. Warszawa : Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. 1998. 89/3. Pp 31–63. URL : http://rcin.org.pl/ibl/Content/68156/PDF/WA248_85429_P-I-30_zawadzki-w-tancu_o.pdf

ДОДАТКИ

Додаток А.

Афіша

**17-23
ВЕРЕСНЯ**

Монологи над Ужем!

**III МІЖНАРОДНИЙ
ТЕАТРАЛЬНИЙ
ФЕСТИВАЛЬ**

17 ВЕРЕСНЯ		21 ВЕРЕСНЯ	
17:00 ТЕАТР «БАВКА»	<p>Львів, Україна</p> <p>САМОТНІСТЬ (Е. УМЕРОВ) РЕЖИСЕРИ: Е. ІБАДУЛЛАЕВ, О. ЛІТОВЧЕНКО. АКТОР: ЕДЕМ ІБАДУЛЛАЕВ</p>	15:00 МАЛА СЦЕНА УКІМ	<p>ВИСТАВА ЛЬВІВСЬКОГО АКАДЕМИЧНОГО ОБЛАСНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. Ю. ДРОГОВИЧА (ДРОГОВИЧ, УКРАЇНА)</p> <p>ЕДІТ ПІАФ АКТРИСА: ОЛЕНА ДУДИЧ</p>
19:00 ДРАМТЕАТР	<p>ЗАКАРПАТСЬКИЙ ОБЛАСНИЙ УГОРСЬКИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР (ВЕРЕГОВО, УКРАЇНА)</p> <p>КОХАНКА ДИРИГЕНТА (Л. ЛАНГСЕТ) РЕЖИСЕР: Т. МЕЙСАРОШ. АКТРИСА: АНДРЕЯ КАМУР</p>	16:30 ТЕАТР «БАВКА»	<p>ТЕАТР «АРТ» (КИШІНІВ, МОЛДОВА)</p> <p>АСТРО-РЕМІСІЯ (ЗА П'ЄСОЮ А. РОШКИ) РЕЖИСЕР: Д. АНРЕШ. АКТОР: ВІКТОР ВОРЗОНІН ТРАНСЛЯЦІЯ ВИСТАВИ ОНЛАЙН. ПІСЛЯ ВИСТАВИ - ЗУСТРІЧ З ДРАМАТУРГОМ АНГЕЛІНОЮ РОШКА</p>
18 ВЕРЕСНЯ		19:00 ТЕАТР «БАВКА»	<p>ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА ФІЛАРМОНІЯ ІМ. ІРИ МАЛАНЬОК. (ІВАНО-ФРАНКІВСЬК, УКРАЇНА)</p> <p>ІРА РЕЖИСЕР: О. АНЧЕНКО. АКТРИСА: ОЛЬГА КОЖУШОК</p>
17:00 ТЕАТР «БАВКА»	<p>ТЕАТР «ЖИВАГО» (Львів, Україна)</p> <p>СУМНА КОЛУМБІАНА (ЗА Л. КОСТЕНКО) РЕЖИСЕР: З. ПОЧИНЧАЙКО АКТРИСА: КСЕНЯ МІСІВ</p>	22 ВЕРЕСНЯ	
19:00 ТЕАТР «БАВКА»	<p>ТВОРЧА МАЙСТЕРНЯ «ТЕАТР У КОШИКУ» (Львів, Україна)</p> <p>РОЗМОВА (ЗА Л. УКРАЇНКОЮ) РЕЖИСЕР: І. ВОЛІШЬКА. АКТРИСА: ЛІДІЯ ДАНИЛЕНКО</p>	17:00 ТЕАТР «БАВКА»	<p>КОПРОДУКЦІЯ АКАДЕМІ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ТА ОДЕСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ЦЕНТРУ (ОДЕСА, УКРАЇНА)</p> <p>ВІЗАВІ (М. ПАНИЧ) РЕЖИСЕР: О. ІВАНЕНКО АКТОР: ОЛЕКСАНДР ІВАНЕНКО</p>
19 ВЕРЕСНЯ		19:00 ТЕАТР «БАВКА»	<p>БРЕВАН, ВІРМЕНІЯ</p> <p>ТРОХИ БІЛЬШЕ, ТРОХИ МЕНШЕ (ЗА А. НКОЛІА) РЕЖИСЕР: Р. ШАГІНІАН АКТРИСА: НОРА БАДАЛІАН</p>
17:00 ТЕАТР «БАВКА»	<p>ТЕАТР «VASSILACHE PUPPET THEATER» (БОТОШАН, РУМУНІЯ)</p> <p>НЕ МСТІТЬСЯ ЗА НАС (А. ПОКЛІД) РЕЖИСЕРИ: Е. НІСТЕР, С. РАЙЛЕАНУ АКТРИСА: СІЛВІЯ РАЙЛЕАНУ</p>	23 ВЕРЕСНЯ	
19:00 ТЕАТР «БАВКА»	<p>ТВОРЧИЙ ВЕЧІР НАРОДНОГО АРТИСТА УКРАЇНИ, АКТОРА НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМИЧНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. І. ФРАНКА</p> <p>ЄВГЕНА НИЦУКА</p>	16:00 ТЕАТР «БАВКА»	<p>ТЕАТР NUCLEUS VINICUS PIEDADE & CIA (САН-ПАУЛУ, БРАЗИЛІЯ)</p> <p>В'ЯЗНИЦЯ РЕЖИСЕР: С. РІВЕЙРО. АКТОР: ВІНІУС ПЕДЕЙД ТРАНСЛЯЦІЯ ВИСТАВИ ОНЛАЙН.</p>
20 ВЕРЕСНЯ		18:00 ТЕАТР «БАВКА»	<p>ТЕАТР ВОЛОДИМИРА ЗАВАЛЬОНКА «ПЕРЕТВОРЕННЯ» (КИЇВ, УКРАЇНА)</p> <p>ЛЕДІ КАПУЛЕТТИ (Н. МАЗУР) РЕЖИСЕР: В. ЗАВАЛЬОНКО АКТРИСА: АННА ПРЕМЧУК</p>
18:00 ТЕАТР «БАВКА»	<p>МУКАЧІВСЬКИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР (МУКАЧЕВО, УКРАЇНА)</p> <p>АЙСЕДОРА (З. САГАЛОВ) РЕЖИСЕР: С. МАТІ. АКТРИСА: СІРАНУШ МАТІ</p>	<p>ОРГАНІЗАТОРИ: УЖГОРОДСЬКА МІСЬКА РАДА, ГАЗЕТА «ЯСНО»</p> <p>ЗА ПОТРЯСНОЮ ДЕПОРТАЦІЮ КУЛЬТУРИ, НАСОБАНИСТВІВ ТА РЕЖИСУ ЗАКАРПАТСЬКОЇ СОД. ЗАВІТАЄМОСТІ ДО ЗІДІВНИЧНОГО ПІДСИЛКОВОГО ТЕАТРУ ЖИЛИН, МАКАРИЧНОГО АКАДЕМИЧНОГО ОБЛАСНОГО УМОВИТЕЛЬНОГО УМОВИТЕЛЬНОГО ЦЕНТРУ ЗАКАРПАТСЬКОЇ СОД. ЗАВІТАЄМОСТІ ДО ЗІДІВНИЧНОГО ПІДСИЛКОВОГО ТЕАТРУ ЖИЛИН, МАКАРИЧНОГО</p>	
		<p>КУПУЙТЕ КВИТКИ У КАСАХ: ТЦ «ДАСТОР» (099) 210-26-20, ДРАМТЕАТР (050) 432-09-67, ЛЯЛЬКОВИЙ ТЕАТР (0312) 61-58-01</p>	

Рис. 1. Афіша фестивалю монодрам «Монологи над Ужем» (17–23 вересня 2023 р.)

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Літовченко О.А. Художній образ як синтез компонентів хореографічної вистави. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2021. Вип. 38. С. 41–46. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-7>.

2. Літовченко О.А. Мізансцена хореографічної форми як виразний засіб у сценічному творі. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 52., Том. 2. С. 74–79. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-2-10>

3. Літовченко О.А. Репрезентативні орієнтири хореографічних творів в сучасному мистецькому просторі. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 58. Том. 1. С. 101–107. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/58-1-15>

Статті в іноземних наукових періодичних виданнях

4. Litovchenko O.A. Means of harmonization of stage performance in choreographic art. *Knowledge. Education. Law. Management Nauka. Oświata. Prawo. Zarządzanie*. Lublin : Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej w Lublinie, 2021. № 7 (43). Vol. 1. P. 72–77. DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.7.1.11>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

5. Літовченко О. А. Балетна мізансцена – вагома складова хореографічного образу. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі: зб. Матеріалів I Міжнар наук.-практ.конф., Київ, 19 травня 2016 р.* Київ : НАККиМ, 2016. С. 126–131.

6. Літовченко О.А. Мізансцена у балетній виставі як вагома складова хореографічного образу. *Хореографічна культура – мистецькі виміри /* упоряд. О.А. Плахотнюк. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2017. Вип. 4. С. 5–13.

7. Літовченко О.А. Значення хореографії у фольклорному традиціоналізмі. *Хореографічна культура – мистецькі виміри. /* упоряд. О.А. Плахотнюк. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2017. Вип. 5. С. 35–42.

8. Літовченко О.А. Роль соціальних факторів у розвитку хореографічного мистецтва. *Традиції та новації в хореографічній культурі (до 50-річчя кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. /* упоряд. А.М. Підлипська, ред. Т.В. Кунц, м. Київ, 25 квітня 2020 р. Київ : КНУКиМ, 2020. С. 100–101 URL: http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/nuk_konf/20/2.pdf

9. Літовченко О.А. Пластика як інтеграційний засіб в сценічному мистецтві. *International scientific and practical conference «Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects» : conference proceedings, November 27–28, 2020. Venice : Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020. Pp. 82–84 DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-89>*

10. Літовченко О.А. Формування художньо-творчої компетентності в системі підготовки студентів хореографів засобами творення художнього образу. *International scientific conference «Interaction of culture, science and art in terms of moral development of modern European society» : conference proceedings, December 28–29, 2021. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. Pp. 99–100. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-178-7-24>.*

11. Літовченко О.А. Плахотнюк О.А. Виразальні прийоми в процесі втілення ідейно-художнього вирішення хореографічної вистави. *Scientific method: reality and future trends of researching: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the I International Scientific and Theoretical Conference, March 24, 2023*. Zagreb, Republic of Croatia: European Scientific Platform, 2023. С. 267–268.

URL:

https://previous.scientia.report/index.php/archive/issue/view/24.03.2023?utm_source=eSputnik-promo&utm_medium=email&utm_campaign=SCIENTIA_Konferenc%D1%96ja_%7C_Status_:_opubl%D1%96kovano&utm_content=1876920590

Опубліковані праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

12. Літовченко О. А. Особливості моторної пам'яті танцівника у процесі виконавської діяльності. *Кінезіологія танцю та техніко-естетичних видів спорту : навчально-методичний посібник / упоряд. О.А. Плахотнюк*. Львів : СПОЛОМ, 2019. Ч III. С. 11–20.

Відомості про апробацію результатів роботи

1) Міжнародна науково-практична конференція *«Семіосфера культури в просторі сучасності»* (Львів, 30 вересня – 2 жовтня 2019 р.). «Тенденції вирішення пластичної мізансцени хореографічного твору». Форма участі – очна.

2) Звітна наукова конференція Львівського університету (Львів, 06 лютого 2020 р.) *«Мізансцена – репрезентативна конвенція танцювального перформансу»*. Форма участі – очна.

3) П'ята Всеукраїнська науково-практична конференція *«Педагогічні, психологічні та медико-біологічні аспекти в хореографії та спорті»* (Львів, 26–27 березня 2020 р.). «Зміна рухової активності в професійній діяльності танцівника». Форма участі – дистанційна.

4) Міжнародна науково-практична конференція *«Традиції та новації в хореографічній культурі (до 50-річчя кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв)»* (24–25 квітня 2020 р. м. Київ). «Роль соціальних факторів у розвитку хореографічного мистецтва». Форма участі – заочна.

5) V Міжнародна науково-практична он-лайн конференції *«Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва: тенденції та перспективи розвитку»* (Львів, 12 листопада 2020 р.) «Гармонія як естетична цінність хореографічної вистави». Форма участі – дистанційна.

6) Міжнародна науково-практичній конференції *«Культурологія та мистецтвознавство: точки дотику та перспективи розвитку»* (м. Венеція, Італія, 27–28 листопада 2020 р.). «Пластика як інтеграційний засіб в сценічному мистецтві». Форма участі – заочна.

7) Звітна наукова конференція Львівського університету (Львів, 04 лютого 2021 р.) *«Поєднання формального і драматичного начала у хореографічній виставі»*. Форма участі – дистанційна.

8) Міжкафедральному науковий семінар факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка (м. Львів, 12 травня 2021 р.) «Художній образ як синтез компонентів хореографічної вистави». Форма участі – дистанційна.

9) Всеукраїнська науково-практичній конференція «*Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі*» (03–04 червня 2021 р. м. Бердянськ). «Художньо-творча компетентності – запорука творення художнього образу». Форма участі – дистанційна.

10) Перший Всеукраїнській науково-практичний семінар «*Ключові аспекти підготовки майбутніх керівників хореографічних колективів*» (м. Умань, 18–19 листопада 2021 р.) «Створення хореографічного номеру в контексті ідейно-тематичного задуму масового культурного дійства». Форма участі – дистанційна.

11) International scientific conference «*Interaction of culture, science and art in terms of moral development of modern European society*» (December 28–29, 2021 р. Riga, Latvia). «Формування художньо-творчої компетентності в системі підготовки студентів хореографів засобами творення художнього образу». Форма участі – заочна.

12) Звітна наукова конференція Львівського національного університету імені Івана Франка (м. Львів, 8 лютого 2022 р.). «Мізансцена хореографічної форми як виражальний засіб у сценічному творі». Форма участі – дистанційна.

13) II Всеукраїнська науково-практична онлайн-конференція (з міжнародною участю) «*Мистецтво танцю і хореографічна освіта: досвід, тенденції, перспективи*» (м. Київ, 29 квітня 2022 р.). «Постановочна робота в аматорському хореографічному колективі із запрошеним хореографом». Форма участі – дистанційна.

14) Всеукраїнський науково-методичний семінар-практикум «*APT – Post UA (простір освіти сучасної творчості)*» (м. Трускавець, 27–29 січня 2023 р.) «Інклюзія в мистецькому, хореографічному середовищі: адаптація та ретравматизація в умовах війни». Форма участі – очна.

15) Звітна наукова конференція Львівського національного університету імені Івана Франка (м. Львів, 8 лютого 2023 р.). «Виразальні прийоми в процесі втілення ідейно-художнього вирішення хореографічної вистави». Форма участі – дистанційна.

16) I International Scientific and Theoretical Conference «*Scientific method: reality and future trends of researching*» (March 24, 2023. Zagreb, Republic of Croatia). «Виразальні прийоми в процесі втілення ідейно-художнього вирішення хореографічної вистави». Форма участі – заочна.

17) Всеукраїнський семінар-практикум з хореографічного мистецтва «*Роль транскордонної взаємодії в хореографічному мистецтві: виклики та перспективи*» (м. Львів, 06 квітня 2023 р.) «Аспекти авторського права в процесі відтворення провідних зразків хореографічного мистецтва та у створенні новітніх постановок». Форма участі – очна.

Практичне застосування:

1) Постановник одноактної хореографічної вистави «Лелеченя та опудало» (м. Львів, червень 2017 р.).

2) Постановник театрального-хореографічного дійства «Купальська феєрія» в рамках фестивалю «Удеч-фест Івана Купала» (м. Жидачев, 07 липня 2019 р.).

3) Режисер та постановник хореографічних мізансцен моновистави «Самотність» за однойменним оповіданням Е. Умерова (м. Львів, 27 березня 2021 р. ЛАТЕМ «І люди, і ляльки»).

4) Автор пластичного вирішення та учасник вистави «Монстр опера» за творами В. Шекспіра в рамках проєкту «Art therapy force» (березень-травень 2023 р.). (м. Львів, 09 травня 2023 р. ЛНУ ім. І. Франка).

5) сценічно-мистецькі твори:

- хореографічні композиції студія сучасного танцю Drive Dance Центру творчості для дітей та молоді (м. Жидачів, травень 2018 р. – листопад 2023 р.): «Пірати Карибського моря», «Поварята», «З вірою у серці», «Ранкове

пробудження», «Лови момент», «Шалені укри», «Магія сходу», «Повернення додому», «Лісові мавки», «Шаховий етюд», «Забавна пригода», «Зозуля», «Водограй», «Дике поле»;

- хореографічна композиція «Оленята» студії раннього естетичного виховання «Равлик» ЦТДЮГ (м. Львів, грудень 2019 р.);
- танцювальні сценки у святковому заході в школі 3D (м. Львів, листопад 2023 р.).