

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кафедра режисури та хореографії

ТЕРЛЕЦЬКОГО РОМАНА БОГДАНОВИЧА

**«ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОГО СТИЛЮ БАЛЕТМЕЙСТЕРА ЯК
ВІДЗЕРКАЛЕННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА»**

Магістерська робота

Галуз знань 02 Культура і мистецтво

Спеціальність 024 Хореографія

Науковий керівник:

доцент кафедри режисури та хореографії,

кандидат педагогічних наук

Кузик Олег Євгенович

Львів–2024

АНОТАЦІЯ

Терлецький Р. Б. «Формування особистого стилю балетмейстера як віддзеркалення соціокультурного середовища»

Магістерська робота на здобуття освітнього ступеня магістра галузі знань 02 «Культура і мистецтво» за спеціальністю 024 «Хореографія». Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 2024.

Дослідження цієї теми вимагає використання різноманітних літературних та наукових джерел, які розкривають особливості формування особистого стилю балетмейстера як віддзеркалення соціокультурного середовища.

Робота спрямована на дослідження процесу формування особистого стилю балетмейстера, який є складним і багатоаспектним процесом. У ній розкрито відображення взаємодії творчої індивідуальності з соціокультурним середовищем. У роботі досліджується, як різноманітні соціальні, культурні та історичні фактори впливають на творчий шлях хореографа, сприяючи виникненню унікальних художніх прийомів і технічних особливостей. Особливу увагу приділено взаємозв'язку між естетичними пошуками балетмейстера та соціально-політичним контекстом, у якому він працює.

У роботі буде проведено аналіз впливу політичного та історичного контексту на танець ХХ ст., що дозволяє зрозуміти не лише еволюцію танцю як мистецтва, а й його здатність до адаптації, протесту і взаємодії з іншими культурними та соціальними явищами.

Результати даного дослідження сприятимуть розумінню того, як соціальні дилеми людства відображаються у хореографічних роботах митців ХХ ст. Це є важливим аспектом для вивчення взаємодії танцювального мистецтва з соціальними, політичними та культурними проблемами не лише даної епохи.

Особливо важливим у роботі є визначення творчості митців, які в своїх постановках розкривали теми війни, соціальної нерівності, психологічного тиску та боротьби за права людини, використовуючи танець як спосіб критикувати політичні режими, соціальну несправедливість або ставити питання про людську природу в умовах глобальних змін.

За допомогою аналізу хореографічних творів дане дослідження дає можливість зрозуміти, що мистецтво танцю є важливим інструментом соціального коментаря, а також способом, через який митці могли візуалізувати й переживати колективні страхи, надії та прагнення людства.

Здійснюючи характеристику розвитку ідей та філософії танцю постмодерн у другій половині ХХ ст., дослідження показує революційні зміни в танцювальному мистецтві, які стали наслідком широкомасштабних культурних та філософських трансформацій. Зокрема виникнення нового художнього напрямку – постмодерн, котрий виявився важливою частиною більш широкого руху до плюралізму, вільного самовираження та розширення меж творчої діяльності.

Результати проведеного дослідження допоможуть не лише краще зрозуміти історичний контекст еволюції сучасного танцю, а й окреслити перспективи та можливі напрями його подальшого розвитку.

Робота включає дослідження процесу створення концептуальної основи для сучасного танцювального спектаклю, що порушує питання соціальних, культурних і психологічних норм. Проведення детального аналізу вистави дозволяє охарактеризувати її, як хореографічний роздум про межі нормальності та відхилення від загальноприйнятих стандартів у суспільстві.

Ключові слова: хореографія, балетмейстер, модерн, постмодерн, сучасний танець, Елвін Ейлі, Марта Грем, Піна Бауш, Мередіт Монк, Курт Йосс.

ABSTRACT

Terletskyi R. B. «Formation of the Choreographer's Personal Style as a Reflection of the Socio-Cultural Environment».

Master's thesis for the attainment of the Master's degree in the field of knowledge 02 «Culture and Arts» in the specialty 024 «Choreography» Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, 2024.

The study of this topic requires the use of various literary and scientific sources that reveal the features of the formation of a choreographer's personal style as a reflection of the socio-cultural environment. This thesis is aimed at investigating the process of shaping a choreographer's personal style, which is a complex and multi-faceted process. It explores the interaction between the creative individuality and the socio-cultural environment. The work examines how various social, cultural, and historical factors influence the creative path of the choreographer, contributing to the emergence of unique artistic techniques and technical features. Special attention is paid to the interconnection between the choreographer's aesthetic pursuits and the socio-political context in which they work.

The thesis will analyze the influence of the political and historical context on 20th-century dance, helping to understand not only the evolution of dance as an art form but also its ability to adapt, protest, and interact with other cultural and social phenomena. The results of this research will contribute to understanding how the social dilemmas of humanity are reflected in the choreographic works of 20th-century artists. This is an important aspect of studying the interaction between dance art and social, political, and cultural issues not only of that era.

A particularly significant aspect of the work is the identification of artists whose choreographic works addressed themes such as war, social inequality, psychological pressure, and the struggle for human rights, using dance as a means

to critique political regimes, social injustice, or to question human nature amid global changes.

Through analyzing choreographic works, this research shows that dance is an important tool for social commentary and a medium through which artists can visualize and experience collective human fears, hopes, and aspirations.

By characterizing the development of ideas and philosophy in postmodern dance in the second half of the 20th century, the study highlights revolutionary dance changes resulting from large-scale cultural and philosophical transformations. Specifically, it explores the emergence of the new artistic movement – postmodernism – which became an important part of a broader movement toward pluralism, free self-expression, and expanding the boundaries of creative activity.

The results of this study will help not only better understand the historical context of the evolution of contemporary dance but also outline the perspectives and possible directions for its further development. The thesis includes a study of the process of creating a conceptual foundation for a contemporary dance performance that raises questions about social, cultural, and psychological norms. A detailed analysis of the performance allows for its characterization as a choreographic reflection on the boundaries of normality and deviations from accepted societal standards.

Keywords: choreography, choreographer, modernism, postmodernism, contemporary dance, Alvin Ailey, Martha Graham, Pina Bausch, Meredith Monk, Kurt Jooss.

ЗМІСТ

ВСТУП	7
Розділ 1. ІСТОРИЧНІ ТА СОЦІАЛЬНІ ЧИННИКИ У ФОРМУВАННІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТ.	14
1.1. Вплив політичного та історичного контексту на творчість європейських хореографів та танцівників ХХ ст.	14
1.2. Висвітлення соціальних дилем людства у хореографічних роботах митців ХХ ст.	21
Розділ 2. ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ ТАНЦЮ ПОСТМОДЕРН	45
2.1. Розвиток ідей та філософії танцю постмодерн у 60х роках ХХ ст.....	45
2.2. Нові тенденції і віяння часу у становленні постмодерну у 1970-80р.р..	50
Розділ 3. ВПЛИВ СОЦІУМУ НА ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ У ТАНЦЮВАЛЬНІЙ ВИСТАВІ «НЕНОРМАТИВНИЙ»	59
3.1. Балетмейстерський задум та лібрето танцювальної вистави «Ненормативний»	59
3.2. Музичне оформлення та опис епізодів танцювальної вистави «Ненормативний»	61
ВИСНОВКИ	68
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	73

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сучасне суспільство характеризується швидкими трансформаціями у сфері культури і мистецтво хореографії виступає виразним і важливим каналом відображення та інтерпретації цих змін. Балетмейстер, як творець, опиняється на перетині традицій та новаторства і його стиль є показником реакції на ці процеси.

В умовах глобалізації суспільства виникає потреба у збереженні національної культурної ідентичності. Особистий стиль балетмейстера, що формується під впливом соціокультурного середовища, здатен об'єднати традиційні елементи з інноваційними підходами, зберігаючи культурну спадщину й водночас забезпечуючи її актуалізацію.

Мистецтво танцю є не лише естетичною формою, але й соціальним феноменом, здатним впливати на суспільні настрої, формувати цінність та ідентичність. Аналіз особистого стилю балетмейстера в цьому контексті дозволяє краще зрозуміти механізм взаємодії культури й індивідуальності.

Попри зростаючу кількість праць у сфері хореографічного мистецтва, питання впливу соціокультурного середовища на формування стилю балетмейстерів ще не є достатньо вивченим, що зумовлює наукову новизну дослідження.

Таким чином, вивчення взаємозв'язку між соціокультурним середовищем та індивідуальним стилем балетмейстера сприяє поглибленому розумінню ролі хореографії як культурного феномена та розвитку сучасного хореографічного мистецтва. Це дослідження охоплює різні етапи розвитку балетного мистецтва, вивчаючи, як соціальні та культурні умови впливають на творчі пошуки балетмейстерів і як їхні постановки відображають цей вплив.

Об'єкт дослідження – вияв творчості балетмейстера через особистий стиль та взаємодію з соціокультурним середовищем.

Предмет дослідження – процес формування особистого стилю балетмейстера як результат взаємодії з соціокультурними чинниками, що

визначають характер його творчості. Дослідження теми включає аналіз стилістичних особливостей балетмейстерських робіт, а також вивчення соціокультурних умов і подій, які впливали на їх творчі рішення, стилістичні орієнтири та хореографічні інтерпретації.

Мета дослідження – дослідити процес формування особистого стилю балетмейстера на прикладі представників різних етапів розвитку хореографічного мистецтва, вивчення впливу соціокультурних умов на їхній творчий шлях; здійснити аналіз процесів за яких соціокультурні фактори знаходять своє відображення в специфіці танцювальних постановок.

Відповідно до мети визначено такі **завдання**:

- вивчити вплив політичного та історичного контексту на творчість європейських хореографів та танцівників ХХ ст.;
- визначити соціальні дилеми людства у хореографічних роботах митців ХХ ст.;
- охарактеризувати розвиток ідей та філософії танцю постмодерн у другій половині ХХ ст.;
- ознайомитись з політичним та історичним контекстом розвитку сучасного танцю в Україні
- описати вихідні дані балетмейстерського задуму та лібрето до танцювальної вистави «НенормаТивний»;
- розробити зміст епізодів та музичне оформлення танцювальної вистави «НенормаТивний».

Огляд наукової літератури та джерельної бази даних. Дану тему досліджували такі науковці як, Сьюзен Лі Фостер «Сучасний танець у Третьому Рейху» (англ. Susan Leigh Foster «Modern Dance in the Third Reich») [101], Іса Парч-Бергсон (англ. Isa Partsch-Bergsohn), Гарольд Бергсон (англ. Harold Bergsohn) [104], висвітлюючи тяжкі умови адаптації мистецтва до нав'язаних нацистською владою Німеччини ідеологією у воєнні часи. Джек Андерсон «Балет і сучасний танець» (англ. Jack Anderson «Ballet & Modern Dance») [96] та Дана Міллс «Танець і політика: вихід за межі кордонів» (англ.

Dana Mills «Dance and Politics: Moving Beyond Borders») [103] у своїх книгах описують адаптацію мистецтва і культури у воєнний та після воєнний часи, а також описують причини виникнення соціальних рухів у Європі у той чи інший період ХХ ст.

Досліджуючи хореографічні роботи ХХ ст. були висвітлені важливі соціальні дилеми, серед них деякі ключові теми: у книзі Томас ДеФранц «Танцювальні одкровення» (англ. Thomas DeFrantz «Dancing Revelations») [98] автор описує висвітлення проблеми расової нерівності і боротьби за права людини, а також способи вираження цих проблем через виставу «Одкровення» Елвіна Ейлі (англ. «Revelations» Alvin Ailey») [106].

У книзі Мері Еллен Снодграсс «Говорять американські жінки» (англ. Mary Ellen Snodgrass «American Women Speak») [107] автор описує висвітлення фемінізму і трансформації ролі жінки через роботу «Виховання дівчинки» Мередіт Монк (англ. Meredith Monk «Education of the Girlchild») [102].

У книзі Сюзанни Вальтер «Театр танцю Курта Джусса» (англ. Suzanne Walther «The Dance Theatre of Kurt Jooss») [108] автор описує висвітлення теми війни та насильства через балет «Зелений стіл» Курта Йосса (нім. Kurt Jooss «Der Grüne Tisch») [100].

У книзі Бейнс Саллі «Терпсихора в кросівках» (англ. Banes S. «Terpsichore in sneakers») автор аналізує умови виникнення постмодерну , народження нових митців , проблемами що виникали на шляху у митців, а також шляхи вираження через митців через тіло.

Методологія дослідження. Методологія дослідження ґрунтується на принципі проблемної хронології та використанні методу синтезу, що забезпечило проведення науково-об'єктивного дослідження:

- *історичний метод* – дає змогу дослідити виникнення, формування та розвиток процесів і подій у хронологічній послідовності з метою виявлення внутрішніх та зовнішніх зв'язків, закономірностей та суперечностей;

- *метод спостереження* – для перегляду танцювальних вистав і визначення у них висвітлення соціальних дилем людства;

- *метод аналізу* – для визначення важливості даної теми у межах танцювального мистецтва;

- *метод опису* – для пояснення особливостей будови та функціонування на певному етапі розвитку, для створення та запису танцювального матеріалу;

- *аналітичний метод* – для опрацювання мистецтвознавчої, філософської, художньої літератури та бібліографічних записів, на яких ґрунтується робота;

- *метод експерименту* – для пошуку нових форм танцювального мистецтва та імпровізації;

- *метод узагальнення* – для винесення підсумків та загальних висновків.

Наукова новизна полягає в тому, що:

- висвітлено комплексний аналіз впливу історичних та соціальних чинників на розвиток хореографічного мистецтва ХХ ст., що дозволяє з нової перспективи оцінити еволюцію танцювального мистецтва;

- виявлено та розкрито комплексний підхід до вивчення розвитку танцю постмодерн та його впливу на формування сучасного танцю в Україні.

- здійснено постановку танцювальної вистави, що є інноваційною творчою роботою, яка поєднала в собі елементи танцювального мистецтва, соціокультурної думки та наукового дослідження, та її опис з аналізом взаємодії режисера-постановника та виконавців від процесу дослідження теми вистави до її реалізації.

Теоретичне та практичне значення дослідження. Одержані результати можуть бути використані для майбутнього теоретичного осмислення аспектів утопії та антиутопії, а також при вивченні курсів з навчальних дисциплін «Мистецтво балетмейстера», «Методики викладання хореографії», «Теорія та методика викладання сучасного танцю», при написанні рефератів, курсових та магістерських робіт й у самостійній роботі студента.

Апробації та публікації за результатами дослідження. Під час написання магістерської роботи було видано взято участь в чотирьох конференціях:

1. XVII Всеукраїнська студентська наукова конференція «Культурно-мистецькі процеси в Україні у контексті європейського наукового простору» факультет культури і мистецтв Львівського національного університету ім. І. Франка (м. Львів, 8 травня 2024 р.). Тема доповіді: «Характерні ознаки танців для молодшого шкільного віку». (Науковий керівник: асистент кафедри режисури та хореографії Н.В.Кіптілова).

2. XIX Всеукраїнська науково-практична конференція молодих вчених, аспірантів та студентів «Хореографічна культура-мистецькі виміри» (15 листопада 2024 року, кафедра режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка м. Львів). Тема доповіді: «Політичний контекст у творчість європейських хореографів XX століття». (Науковий керівник асистент кафедри режисури та хореографії Н.В.Василевська).

3. VII Міжнародна студентська конференція «Глобалізація наукових знань: міжнародна співпраця та інтеграція галузей наук» (м.Суми, 29 листопада 2024 р.): Тема доповіді: «Соціальні дилеми людства у хореографічних роботах митців XX ст.». (Науковий керівник: доц. О.А.Плахотнюк).

4. III Міжнародна наукова конференція «Інноваційна наука: пошук відповідей на виклики сучасності» (6 грудня 2024 р. Могилів-Подільський, Україна) Тема доповіді: «Соціальні дилеми людства у хореографічних роботах митців XX ст.». (Науковий керівник: доц. О.А.Плахотнюк).

Публікації:

1. Терлецький Р. Політичний контекст у творчість європейських хореографів XX століття. *Хореографічна культура – мистецькі виміри : зб. статей / упоряд. О. Плахотнюк.* Львів : Кафедра режисури та хореографії,

факультет культури і мистецтв, ЛНУ імені Івана Франка, 2024. Вип. 18. С. 189 – 194. [76].

2. Терлецький Р. Соціальні дилеми людства у хореографічних роботах митців ХХ ст. *матер. конф. III Міжнародно науково конференції «Інноваційна наука: пошук відповідей на виклики сучасності» (6 грудня 2024 р. Могилів-Подільський, Україна)*. Могилів-Подільський,: 2024 С. – [76].

Структура магістерської роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел та літератури з 108 найменувань (з них 7 – іноземними мовами, 6 – електронні джерела). Загальний обсяг роботи 68 сторінка, основний зміст подано на 54 сторінках.

У **Вступі** окреслено тему дослідження та обґрунтовано її актуальність, сформульовано мету та завдання, визначено об'єкт та предмет дослідження, проаналізовано літературні джерела, а також розглянуто методи, які були застосовані під час проведення дослідження. Крім того, у вступі зроблено акцент на наукову новизну та практичне значення отриманих результатів.

У **першому розділі «Історичні та соціальні чинники у формуванні хореографічного мистецтва ХХ ст.»**, що складається з двох підрозділів, розглянуто ряд важливих аспектів, що дозволяють краще зрозуміти, як історичні події та соціальні зміни впливали на розвиток хореографії в ХХ ст.

У підрозділі 1.1. «Вплив політичного та історичного контексту на творчість європейських хореографів та танцівників ХХ ст.» вивчено кілька ключових аспектів, які дозволяють з'ясувати, як великі політичні та історичні події ХХ століття відображалися в танцювальному мистецтві Європи.

У підрозділі 1.2. «Висвітлення соціальних дилем людства у хореографічних роботах митців ХХ ст.» визначено соціальні дилем у танцювальних виставах ХХ ст., таких як війна, нерівність, боротьба за права, ідентичність у суспільстві. Досліджується, як історичний та культурний контекст впливав на творчість митців і як через хореографічну мову вони передавали соціальні конфлікти та ідеї, сприяючи суспільним змінам.

У другому розділі «Історичні передумови розвитку танцю «постмодерн» охарактеризовано вплив подій, тенденцій і творчих віянь хореографів і соціальних змін на формування філософії постмодерну та його значення для сучасного танцю. Досліджено етапи зародження постмодерну і нових змін у трактуванні його змісту після 60х років ХХ століття.

У третьому розділі «Вплив соціуму на формування особистості у танцювальній виставі “НенормаТивний”» написано лібрето до танцювальної вистави, також здійснено детальний опис усіх епізодів, сцен та елементи музичного оформлення.

У підрозділі 3.1. «Балетмейстерський задум та лібрето танцювальної вистави “НенормаТивний”» написано лібрето танцювальної вистави, в якому розкрито тему, жанр, сюжет, конфлікт, характери персонажів, їх взаємини та емоційні стани. У підрозділі також висвітлено роль лібрето в танцювальній виставі, як основний елемент, що закликає глядачів усвідомити свої істинні наміри та бажання; відділити нав'язані суспільством, історичним та політичним контекстом нашарування від власних справжній почуттів та переконань.

У підрозділі 3.2. «Музичне оформлення та опис епізодів танцювальної вистави “НенормаТивний”» розроблений опис танцювальних епізодів вистави та музичного оформлення. Музика до вистави є важливим елементом, який формує атмосферу та підкреслює емоційний настрій.

У **висновках** сфокусовано наукові та практичні результати магістерського дослідження. Означено ключові змістові й причинно-наслідкові концепції кожного розділу. Лаконічно сформульовано результати виконання завдань, які поставлені у дослідницькій роботі.

Розділ 1.

ІСТОРИЧНІ ТА СОЦІАЛЬНІ ЧИННИКИ У ФОРМУВАННІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ

1.1. Вплив політичного та історичного контексту на творчість європейських хореографів та танцівників ХХ ст.

Дві світові війни стали переломними моментами для європейської культури, і танець не став винятком. Під час обох війн багато театрів і танцювальних компаній зазнали значних труднощів [101, с. 165].

Найпершою зміною стало припинення діяльності через бомбардування, мобілізацію артистів та відсутність фінансування. Державні інституції стали контролювати культурні проекти, а мистецтво стало часто використовуватися як інструмент пропаганди. Мільйони людей були мобілізовані та багато жінок були змушені вийти на роботу. Це вплинуло на гендерні ролі та статус жінок у суспільстві [101, с. 165].

Усі ці аспекти призвели до втрати багатьох традиційних танцювальних форм і практик. Багато хореографів були змушені адаптувати свої роботи до вимог режиму або обмежень, що накладалися в умовах війни [101, с. 166].

Танцювальне мистецтво стало важливим інструментом державної влади у поширенні політичної ідеології для формування у конкретних верств населення певних поглядів і уявлень. Особливо це яскраво виражалось у нацистській Німеччині – використання танцю як способу формування національної ідентичності та зміцнення підтримки режиму [101, с. 166].

Нацистська ідеологія підтримувала «чисті» німецькі форми мистецтва, включно з танцем, що відповідав їхньому уявленню про традиції арійської раси. Танець повинен був пропагувати гармонію, силу, здоров'я та дисципліну – риси, які ототожнювалися з нацистським баченням ідеальної нації. Традиційні німецькі народні танці (фольклор) були особливо популярними, оскільки їх вважали ідеальним відображенням німецького духу та історичної спадщини. Ці танці підкреслювали єдність німецького народу, підкріплюючи

ідеї «крові і ґрунту» (нім. *Blut und Boden*) – націоналістичної доктрини, яка асоціювала етнічну чистоту раси з землею та культурними традиціями [101, с. 166].

Окрім традиційного фольклору, підтримувалися і певні форми сучасного танцю, зокрема ті, що не суперечили арійським ідеалам. Важливим елементом було фізичне вдосконалення, тому танцювальні виступи часто підкреслювали силу і атлетичність тіла. Виступи організовувалися на масових зібраннях, фестивалях та офіційних заходах, що зміцнювало зв'язок між мистецтвом і державою [101, с. 167].

Нацистська влада активно контролювала мистецьке середовище, створюючи чітку межу між «дозволеним» і «дегенеративним» мистецтвом. Міністерство пропаганди під керівництвом Йозефа Геббельса було відповідальне за формування культурної політики. Танцювальні школи та театри, які не відповідали вимогам режиму, закривалися або перетворювалися на інструменти пропаганди, а танцюристи та хореографи опинялися під тиском або були змушені покинути країну, працювати підпільно чи адаптувати свою творчість [101, с. 168].

Хореографи, які були задіяні в авангардних або експресіоністських напрямках танцю, часто зазнавали репресій, оскільки їхні роботи вважалися занадто індивідуалістичними або політично підозрілими. Наприклад, виразний танець (експресіоністський танець), який розвивався в Німеччині в міжвоєнний період, був спочатку популярним, але пізніше оголошений «дегенеративним», оскільки був занадто експериментальним і не відповідав ідеалам контролю та дисципліни [101, с. 170].

Проте, в умовах жорстокого контролю за культурою, виникали підпільні течії, які критикували нацистський режим [101, с. 170].

Деякі хореографи та танцюристи намагалися знайти альтернативні способи вираження, створюючи роботи, які ставили під сумнів офіційні норми. Ці підпільні течії не лише протистояли пропаганді, але й розвивали нові форми сучасного танцю, що фокусувалися на індивідуальних

переживаннях і соціальних питаннях. Їхні танцювальні вистави не завжди були публічними, і вони намагалися зберегти незалежність своїх творчих ідей, використовуючи абстрактні або завуальовані форми для критики режиму, щоб уникнути репресій [101, с. 173].

Мері Вігман, одна з провідних представниць виразного танцю, стикалася з подібним тиском. Хоча на початку її творчість була популярною, згодом її танці піддали критиці за відхилення від арійських стандартів і мистецьких принципів нацистської культури. Багато її учнів і послідовників покинули Німеччину або були змушені пристосувати свої роботи до нових вимог [104, с. 9]. Мері Вігман, змогли продовжити свою кар'єру і в післявоєнний час, але тут вона зустрілась з новою критикою – за співпрацю з режимом.

Творчість цієї видатної особи танцювального мистецтва відзначалася експериментами з формою та емоцією. Вона використовувала танець як засіб для висловлення переживань, пов'язаних з війною та її наслідками. Її роботи, такі як «Вальс смерті», ілюструють психологічні травми, викликані конфліктами [104, с. 10].

Багато європейських танцівників та хореографів, які не могли пристосуватися до нацистських ідеологічних вимог, змушені були емігрувати через репресії. Відомі єврейські та ліві танцюристи залишили країну, рятуючись від переслідувань. Вони продовжували свою творчість у вигнанні, часто зберігаючи свої антивоєнні ідеї [104, с. 12].

Еміграція європейських танцівників та хореографів у ХХ ст., спричинена політичними репресіями та складними економічними умовами, мала глибокий вплив на розвиток світового танцювального мистецтва. Багато митців змушені були покинути свої країни, рятуючись від диктатур, війни та переслідувань, і, опинившись в інших культурних середовищах, вони привнесли нові підходи, техніки та бачення, що вплинули на формування танцювальних сцен в країнах, до яких вони емігрували [104, с. 13].

Одним із найяскравіших прикладів є Курт Йосс, хореограф німецького походження, який залишив Німеччину через свою відкриту опозицію до

нацистського режиму. Його робота в Англії стала основою розвитку європейського сучасного танцю. Курт Йосс поєднував елементи класичного балету з експресіонізмом, зокрема в таких видатних постановках, як «Зелений стіл», що досліджувала теми війни та смерті. Його експериментальний підхід до балету створив новий напрям, що вплинув на розвиток театрального танцю в Європі та за її межами [104, с. 17].

Марі Рамберт, польська хореограф і танцівниця, яка втекла до Великої Британії через політичні зміни в Європі, заснувала одну з найстаріших сучасних танцювальних компаній – Rambert Dance Company. Її робота в Англії вплинула на розвиток британського балету і сучасного танцю, де Марі Рамберт активно підтримувала молодих хореографів і танцівників, відкриваючи їм доступ до сцени та надаючи простір для експериментів [96, с. 183].

Іншим впливовим хореографом був Лео Лерінк, бельгієць за походженням, який емігрував до Франції під час Другої світової війни. Його унікальні постановки, що поєднували класичний і модерний балет, відкрили нові горизонти в хореографії та зробили великий внесок у популяризацію сучасного танцю у Франції [96, с. 188].

Після поразки нацистської Німеччини багато митців, які підтримували режим, були засуджені за участь у пропагандистських заходах. Інші митці, які покинули країну під час війни, змогли повернутися і втілити нові ідеї в танцювальну культуру Німеччини, включаючи теми пацифізму і свободи.

Війна справила величезний вплив на теми, які порушували хореографи. Танець став способом вираження емоцій, переживань, страху і надії, що виникали внаслідок військових конфліктів [96, с. 174].

Німецька хореографиня, Піна Бауш, відома своїм унікальним стилем, який поєднує танець, театр і музику. Її роботи часто відображають соціальні проблеми і особисті переживання. Після Другої світової війни вона почала створювати хореографії, що ставили під сумнів традиційні форми танцю і розкривали глибокі емоції, зокрема страх і самотність, які були наслідками війни [96, с. 200].

Після Другої світової війни світ танцю пережив значні трансформації, що призвели до розвитку нових напрямів, таких як модерн та постмодерн. Ці течії з'явилися в умовах, коли традиційні танцювальні форми, що ґрунтувалися на класичних принципах, почали втрачати свою актуальність у світлі нових соціальних реалій і психологічних досліджень [96, с. 210].

Модерн, як стиль, зосереджувався на індивідуальному вираженні, емоційності та свободі руху. Хореографи, такі як Марта Грем, Айсідора Дункан і Мерс Каннінгем, прагнули відокремитися від класичного балету і знайти нові способи вираження своїх думок і почуттів. Їхні роботи досліджували особистісні переживання, соціальні питання та культурні зміни, що відбувалися в суспільстві [96, с. 214].

Марта Грем, зокрема, використовувала рух, щоб відобразити внутрішні конфлікти та емоції, створюючи танцювальні композиції, що включали глибокі психологічні аспекти. Її хореографія була наповнена метафорами, які дозволяли глядачам усвідомлювати складні теми, пов'язані з жіночою ідентичністю, коханням і втратами [96, с. 218].

Постмодерн, який з'явився на рубежі 1960-х рр., ще більше заперечував традиційні форми танцю. Хореографи, такі як Івонн Райнер та Тріша Браун, експериментували з новими ідеями, відкидаючи концепцію танцю як щось естетичне. Постмодерністи прагнули досягти автентичності в рухах, використовуючи повсякденні жести та імпровізацію, ставлячи під сумнів самі основи танцювальної практики [97, с. 41].

Ці нові напрямки також акцентували увагу на соціальних питаннях, таких як фемінізм, расова рівність та політична активність. Танцюристи почали використовувати свої роботи як засоби соціального коментування, порушуючи важливі теми та виклики, з якими стикалося суспільство [97, с. 41].

Світові війни і політичні конфлікти, нерівність і соціальна несправедливість, поширення соціалістичних ідей, зростання освіченості та доступ до інформації, розширення прав і свобод, індустріалізація та

урбанізація, контркультурний рух і критика консервативних цінностей, екологічні проблеми та загроза екологічної кризи – усе це в той чи інший період ХХ ст. ставало причинами виникнення соціальних рухів у Європі. Усі суспільні активності завжди мали значний вплив на культуру та мистецтво, включаючи танець. Вони відображали зміни в суспільстві, боротьбу за права та зміни в соціальних нормах [103, с. 11].

Феміністичний рух, що розпочався в середині ХХ ст., мав великий вплив на танцювальне мистецтво. Жінки почали активно вимагати рівноправності, що знайшло відображення у творчості багатьох хореографів. Танцівниці та хореографи почали створювати роботи, які підкреслювали жіночий досвід, включаючи питання сексуальності, гендерної ідентичності та насильства. Наприклад, Піна Бауш у своїх виставах порушувала теми жіночої уразливості та сили. Жінки стали не лише виконавцями, але й творцями, що змінило динаміку в танцювальному мистецтві. Хореографіні, такі як Алісія Алонсо та Мері Вігман, окреслили нові перспективи у розвиток хореографії [103, с. 85].

Рух за права людини, що активізувався в середині та наприкінці ХХ ст., також вплинув на хореографічне мистецтво піднімаючи у ньому теми расової та соціальної справедливості: підкреслювали нерівність, дискримінацію та соціальні проблеми. Наприклад, у США балетмейстер, такий як Алвін Айлі, використовував танець як спосіб вираження боротьби за права афроамериканців [103, с. 66].

Гей-рух став важливим чинником у розвитку сучасного танцю. Хореографи почали відкрито досліджувати теми гомосексуальності, ідентичності та прийняття. Танцювальні вистави стали платформою для вираження радості, страждань та боротьби представників LGBTQ+ спільноти. Артисти, такі як Мартін Круз, використовували танець як форму протесту і самовираження, висловлюючи свої переживання у світі, що часто відкидав їх [96, с. 255].

Зростання екологічної свідомості в другій половині ХХ ст. також знайшло своє відображення в хореографії. Постановники почали створювати

роботи, які порушували питання збереження природи, екологічних катастроф і відповідальності людей за планету. Багато танцівників використовували природні елементи у своїх виступах, поєднуючи танець з природою і намагаючись підвищити екологічну свідомість [96, с. 258].

Соціальні рухи сприяли інтеграції різних культур у танцювальне мистецтво. Багато хореографів почали досліджувати етнічні та культурні традиції, створюючи синтез стилів [96, с. 258].

Синтез стилів у танцювальному мистецтві став важливим явищем, що отримав особливий розвиток під час і після світових воєн. Хореографи створювали роботи, які поєднували елементи класичного балету, сучасного танцю та народних традицій, відображаючи велику палітру культурних впливів та створюючи нові художні мови. Наприклад, Марта Грем, одна з засновниць сучасного танцю, активно використовувала техніки, які базувалися на класичному навчанні, і одночасно вливала в свої роботи елементи експресіонізму та американських народних танців. Її хореографія відображала глибокі емоції та соціальні теми, створюючи новий погляд на те, що може бути танцем [96, с. 191].

Іншим прикладом є робота Джерома Роббінса, який поєднував елементи бродвейського танцю, класичного балету та сучасного стилю у своїх постановках. Його хореографія у таких виставах, як «West Side Story», демонструє синтез різних танцювальних форм і відображає культурний контекст, в якому відбуваються події [103, с. 67].

Синтез стилів також сприяв інтеграції впливів з інших культур. Хореографи почали досліджувати та включати в свої роботи елементи традиційних африканських, азійських та латинських танців. Це створило новий простір для діалогу між культурами. Наприклад, Алвін Айліу своїй танцювальній компанії об'єднав елементи африканського танцю з сучасними та класичними стилями, створивши унікальний стиль, що підкреслює афроамериканську культурну спадщину [103, с. 68].

Синтез стилів також відображав соціальні та політичні зміни. Хореографи використовували танець як засіб вираження протесту, надії та бажання змін. Вони створювали роботи, які ставили під сумнів соціальні норми і боролися за рівність та справедливість. У цьому контексті танець ставав не лише мистецтвом, а й важливим інструментом соціальної активності [103, с. 68].

Протягом ХХ ст. політичні та історичні події значно вплинули на розвиток танцювальних напрямів та естетики європейських хореографів. Світові війни, політичні ідеології, а також зміни в соціальній і культурній свідомості привели до появи нових форм і тем у хореографії. Хореографи використовували танець як засіб висловлення своїх політичних поглядів, розкриття соціальних проблем і дослідження людської психіки в контексті нових реалій. Зокрема, роботи таких митців, як Марта Грем, Курт Йосс та Піна Бауш, стали втіленням критичного переосмислення класичних форм і відповіддю на виклики часу. Постійне переосмислення структури та змісту танцю дозволило європейському хореографічному мистецтву адаптуватися до мінливих суспільних умов і стати важливим культурним феноменом, що зберігав актуальність протягом століття.

Таким чином, політичний і соціальний контекст ХХ ст. став не лише фоном для європейського танцювального мистецтва, але й його невід'ємною складовою, яка надихала і формувала нові хореографічні пошуки та ідеї.

1.2. Висвітлення соціальних дилем людства у хореографічних роботах митців ХХ ст.

У ХХ ст. хореографи та танцівники використовували своє мистецтво для висвітлення соціальних дилем, проблем і викликів, з якими стикалося людство. Їхні роботи часто ставили під сумнів суспільні норми, порушували питання справедливості, ідентичності, насильства та екологічних проблем.

Alvin Ailey American Dance Theater (Американський театр танцю Ельвіна Ейлі) – один із найвідоміших і найвпливовіших танцювальних

театрів у світі, заснований в 1958 р. легендарним хореографом Елвіном Ейлі в Нью-Йорку. Цей театр став важливою платформою для представлення афроамериканської культури через танець, а також відіграв значну роль у популяризації сучасного танцю. Він став важливим інструментом у боротьбі за соціальну справедливість і активізм, використовуючи танець як засіб вираження соціальних проблем, порушуючи питання расової нерівності, дискримінації та прав людини [98, с. 8].

Наприклад, вистава «Revelations» («Одкровення») використовує елементи афроамериканського фольклору та духовних пісень, підкреслюючи історію і страждання афроамериканського народу. Ця робота демонструє не лише їхні труднощі, але й стійкість і надію [98, с. 14].

«Revelations» – це одна з найвідоміших вистав американського хореографа Елвіна Ейлі, створена в 1960 р. Вистава є унікальним поєднанням сучасного танцю, джазу та афроамериканських духовних традицій, зокрема госпелу, блюзу та спірічуелсів [98, с. 15].

Ця хореографічна робота стала своєрідною даниною культурній спадщині афроамериканської спільноти, передаючи духовний та емоційний шлях від страждання до надії, від рабства до звільнення. «Revelations» відображає пошук світла і сили у темні часи, а також єднання з духовною вірою [106].

У «Revelations» Елвін Ейлі застосував низку унікальних режисерських і хореографічних прийомів, які допомагають передати глибину емоційного та духовного досвіду афроамериканського народу. Вистава поєднує не тільки яскраву пластику і динаміку, але й особливий підхід до символіки, світла і музики, що робить її водночас глибоко інтимною та універсальною [98, с. 16].

Хореограф розділив виставу на три чіткі частини, які показують духовний шлях від страждання до радості. Ця структура допомагає глядачам простежити перетворення емоційного стану героїв і підсилює наратив вистави:

1. «Pilgrim of Sorrow» («Паломник скорботи») – відображає важкі часи, болі та страждання афроамериканського народу, але водночас і його віру в Бога.

2. «Take Me to the Water» («Відведи мене до води») – частина, присвячена обряду хрещення, що символізує очищення і відродження.

3. «Move, Members, Move» («Рухайся, громадо, рухайся») – святкова частина, що відображає радість, натхнення та силу духу громади, виражені через госпел та святковий танець.

Постановник майстерно інтегрує сучасну хореографію з елементами афроамериканських танцювальних традицій. Ритмічність, пластичність і експресивність рухів посилюють теми духовного і культурного зв'язку. У кожній частині танцівники використовують символічні жести: підняті до неба руки в «Pilgrim of Sorrow» передають благання і віру, а в «Move, Members, Move» рухи набувають святкової експресії. Завдяки цим жестам вистава отримує ще глибший емоційний зміст [98, с. 17].

У багатьох сценах танцівники утворюють геометричні композиції, що символізують єдність та підтримку всередині громади. Наприклад, у сценах масових виходів танцівники рухаються синхронно, створюючи ефект хвилі або молитовного збору, що підкреслює спільність їхнього досвіду.

Музичний супровід включає госпел, блюз і спірчуели, а рухи танцівників, їхній ритм і динаміка тісно переплітаються з музикою. Елвін Ейлі добився гармонії між рухами тіла і музичним ритмом, що створює відчуття єднання танцю і музичного тексту [98, с. 17].

У «Revelations» багато групових сцен, які передають відчуття громади і підтримки, але також є яскраві соло, що показують індивідуальні переживання. Це поєднання дозволяє розкрити як колективні, так і особисті історії, показуючи багатозаровість досвіду героїв [98, с. 17].

У виставі також присутній символізм у костюмах та реквізитах. Наприклад, використання білих костюмів у частині «Take Me to the Water» символізує чистоту і відродження через обряд хрещення, а в останній частині

яскраві костюми підкреслюють святковий дух громади. Реквізит, як-от парасольки та тканини, також використовується для підкреслення ритуальності та колективного досвіду.

Елвін Ейлі створив у виставі контраст світла і тіні. Він використовує освітлення, щоб створити ефектну атмосферу, яка відповідає настрою кожної частини. У «Pilgrim of Sorrow» світло приглушене і драматичне, що підсилює теми страждання і скорботи, тоді як у «Move, Members, Move» воно яскравіше, відображаючи енергію і радість.

Завдяки використанню цих режисерських і хореографічних прийомів, «Revelations» стало не лише танцювальною виставою, але і потужним художнім твором, який глибоко впливає на глядачів, передаючи культурну спадщину, духовні цінності і надію на краще майбутнє [98, с. 18].

Завдяки емоційній наповненості, музичному супроводу та віртуозній хореографії, «Revelations» продовжує зворушувати публіку і залишається знаковою роботою, що підкреслює культурну ідентичність афроамериканського народу та їхній шлях до свободи і гідності.

Фемінізм у хореографії ХХ ст. став потужним рухом, який надав жінкам-танцівницям, хореографам та виконавцям можливість переосмислити й трансформувати ролі жінок у мистецтві та суспільстві. Хореографи цього періоду активно відстоювали право жінок на власний голос у мистецтві танцю, зокрема шляхом створення незалежних стилів і усвідомлення тем, що стосувалися жіночого досвіду, свободи, гендерних стереотипів і суспільних очікувань.

Мередіт Монк – видатна американська композиторка, співачка, режисерка, хореографиня та піонерка експериментальної музики й перформансу. Її творчість, хоч і не завжди пов'язана безпосередньо з феміністичним рухом, все ж надихає і вписується в контекст фемінізму [107, с. 738]. Вона використовує в своїх роботах експериментальні підходи до музики й перформансу, що йдуть наперекір суспільним очікуванням щодо

ролей жінок у мистецтві. Її творчість – це заклик до руйнування меж і норм, що є важливим аспектом феміністичного мистецтва.

У її виставах і перформансах жінка постає як сильна та багатогранна особистість, здатна проявляти себе через різні форми мистецтва. Це відповідає ідеалам фемінізму, адже її роботи зосереджені на самовираженні, якому часто приділяють мало уваги в традиційних мистецьких формах [107, с. 738].

«Education of the Girlchild» («Виховання дівчинки», 1972 р.) – це знакова вистава мисткині, що вивчає життєвий шлях жінки, її досвід, спогади та внутрішню трансформацію. Вистава не має традиційного сюжету і розвивається через серію символічних сцен та абстрактних образів, які досліджують різні етапи життя жінки від старості до дитинства, що надає їй вигляду зворотного плину часу [107, с. 740].

Вистава переповнена глибокою символікою: рухи, жести та вокальні експерименти передають метафізичний процес самопізнання і повернення до витоків. Використовуючи мінімалістичні елементи сценографії та вокальні техніки, Мередіт Монк створює атмосферу, що межує з ритуальним дійством, де глядачі стають свідками процесу очищення та самовідкриття.

У цьому перформансі Мередіт Монк поєднує музику, танець, вокальні експерименти та театральні елементи, щоб створити захопливий та глибоко символічний досвід для глядача [107, с. 740].

«Education of the Girlchild» зосереджується на жіночій подорожі крізь життя, розглядаючи теми дитинства, дорослішання, життєвих випробувань та старіння. За словами Мередіт Монк, це не стільки конкретна історія, скільки роздуми про універсальні переживання жінки в різні етапи життя. Вистава демонструє, як суспільство формує і обмежує жіночу ідентичність і як з часом жінка розвиває своє особисте усвідомлення та силу [107, с. 742].

У виставі Мередіт Монк виступає сама, граючи як молоду дівчину, так і літню жінку. Цікаво, що перформанс побудовано «навпаки» – героїня починає як стара жінка, а в процесі вистави «стає» молодшою, символічно

повертаючись до свого дитинства. Цей метод дає глядачам змогу задуматися над циклічністю життя та цінністю досвіду [102].

Мередіт Монк уникає традиційних сценічних декорацій, використовуючи мінімалістичний простір, де основна увага приділяється її тілу, рухам і голосу. Її вокальні експерименти в цій виставі варіюються від звуків, які нагадують дитячі вигуки, до глибоких, резонуючих нот, що асоціюються зі зрілістю та мудрістю. Вокальні техніки стали одними з ключових особливостей цієї вистави, якими постановниця передає емоції без традиційної лірики. Вона використовує голос, щоб передати спектр почуттів, від наївності дитинства до печалі й мудрості старості. Музика створює певний медитативний ефект, завдяки якому глядачі поринають у цей глибоко символічний процес [107, с. 743]. Мередіт Монк також комбінує музичні фрагменти з рухами тіла, щоб створити певний «вокально-тілесний танець». Це додає виставі особливого сенсу, адже тіло і голос стають символами самого життя та досвіду [99].

У «Education of the Girlchild» Мередіт Монк висвітлює теми соціалізації жінок, очікувань суспільства та індивідуального розвитку. За допомогою перформансу вона ставить під питання традиційні стереотипи про жінок і їхнє місце в суспільстві. Образ дівчинки, що росте і одночасно повертається до своїх коренів, підкреслює ідею того, що жіночність і зрілість – це не лише біологічний процес, а й глибоко психологічний і соціальний досвід [107, с. 744].

«Education of the Girlchild» символізує пошук ідентичності, жіночої сутності та пошану до циклічності життя. Цей перформанс досліджує, як минуле та особистий досвід формують людську душу, але водночас закликає відпустити набутий багаж, щоб повернутися до чистоти та спонтанності дитинства [107, с. 744].

Вистава мала великий вплив на мистецьке середовище, зокрема на розвиток феміністичного мистецтва і перформансу. Вистава зруйнувала звичні рамки театру, поєднавши музику, танець, тілесне самовираження та відверті

роздуми про роль жінки в суспільстві. Багато сучасних художників і перформерів надихалися цією роботою, яка стала важливим внеском у розвиток жанру.

Цей перформанс досі актуальний, адже він підкреслює необхідність переосмислення соціальних стереотипів і підтримує ідеї самовираження й автономії жінки. Вистава стала новаторською в своєму підході та вплинула на розвиток перформативного мистецтва в цілому [107, с. 745].

У ХХ ст. теми війни стали ключовими у творчості багатьох хореографів, відображаючи суспільні травми, втрати та спроби осмислити сліди військових конфліктів. Вони використовували танець як потужний засіб для передачі людських емоцій, пам'яті та культурної рефлексії.

Курт Йосс – німецький хореограф і танцюрист, відомий своїми соціально-критичними балетами, що поєднували експресіоністську стилістику з класичними танцювальними формами. Він був одним із піонерів сучасного танцю в Європі, який використовував хореографію, щоб звернути увагу на соціальні проблеми, політичні події та трагедії своєї епохи. Найбільш відомою роботою Курт Йосса є балет «Der Grüne Tisch» («Зелений стіл», 1932 р.) – один із найвпливовіших антивоєнних балетів ХХ ст. Цей балет, відомий також як «Танок смерті», є найбільш знаковою роботою балетмейстера. Створений на тлі посилення політичної напруги в Європі, він критично висловлювався про цинізм війни та його політичні передумови. Балет був представлений на конкурсі в Парижі, де здобув не лише перше місце, а і велику популярність завдяки своїй антивоєнній тематиці та новаторському підходу, що лише посилило значення його послання [104, с. 61].

«Зелений стіл» задуманий як своєрідна алегорія політичного процесу, який призводить до війни. Курт Йосс створив його на тлі загрозливої політичної ситуації в Європі, коли підйом нацизму та загострення ідеологічних конфліктів призвели до тривожних передчуттів майбутнього кровопролиття.

У балеті зображено політиків і лідерів, які сидять за «зеленим столом», ухвалюючи рішення про початок війни. Сцени показують, як ці рішення призводять до насильства, страждань і смерті. Центральним образом є персонаж Смерті, що з'являється у різних епізодах балету, символізуючи невідворотність людських втрат і трагедій війни [104, с. 61].

Курт Йосс створив хореографію, яка поєднує в собі строгість і чіткість рухів класичного балету з експресивними, символічними елементами сучасного танцю [100].

Музичний супровід до балету був створений композитором Фріцем Коеном, який використав елементи маршу, танго та інших форм, що створюють загрозливу, дещо монотонну атмосферу. Поєднання цієї музики з хореографією Йосса створює похмурий настрій, підкреслюючи фатальність рішень і драматизм людських втрат [104, с. 61].

Балет складається з восьми сцен, які відображають різні етапи війни та її наслідки:

1. «Verhandlungen am grünen Tisch» («Переговори за зеленим столом»). Ця сцена відкриває балет, де політики, одягнені в костюми та маски, розігрують дипломатичні дебати навколо зеленого столу. Це центральний момент у творі, який є сценічним відображенням того, як у наївно-контрольованій атмосфері, за мирним виглядом, створюються умови для масштабного насильства та страждань.

Зелений стіл – це не лише фізичний об'єкт, але й метафора самого процесу переговорів, які часто залишаються відокремленими від реальності. Колір столу підкреслює його значення: зелений асоціюється з миром, але цей мир є лише уявним, оскільки під час переговорів насправді готується війна. У цьому епізоді зелене поле стає місцем, де обговорюються долі тисяч людей, але без жодної турботи про їхнє майбутнє [108, с. 80].

Політики, що сидять за столом, не виконують звичайних жестів чи рухів. Їхні рухи хореографічно виражені як механічні, замкнуті в рамках чітко заданої лінії. Це наголошує на безособовості та холодності процесу ухвалення

рішень. Вони одягнені в строгі костюми, часто з масками або чимось, що підкреслює їхню відстороненість від людських страждань, створюючи враження, що вони є частиною бюрократичного механізму, а не людьми, які ухвалюють важливі, фатальні для інших рішення [108, с. 81].

Музика в цей момент звучить майже пародійно, ритмічно, що надає хореографії ще більшої механічності та іронії. Рухи політиків виглядають заскорузлими і беземоційними, немов вони виконують заздалегідь прописану роль, не звертаючи увагу на справжні наслідки своїх рішень. Це є критикою того, як політичні лідери часто діють без урахування людських втрат, приймаючи рішення, що порушують мир.

Маски, котрі часто одягають герої у цьому епізоді, є важливим символом, що підкреслює їхню бездушність і дистанціювання від того, що вони насправді вирішують. Маски позбавляють індивідуальності і підкреслюють, що ці персонажі – не конкретні люди, а уособлення політичних процесів, які позбавлені емоційності та реальних людських почуттів. Вони є лише частиною більшого механізму, і їхні рішення впливають на мільйони життів без жодного емоційного зв'язку [108, с. 81].

На сцені між персонажами панує хореографічна ритмічність, яка передає абсурдність переговорів. Вони рухаються в строго визначених напрямках, без спонтанності чи відкритості до змін, ніби виконують прописану програму. Всі рухи спрямовані на підготовку до важливого рішення – початку війни, хоча самі персонажі залишаються безчутливими до наслідків своїх дій. Це може бути трактовано як коментар до того, як політики можуть бути далекі від реальності, не відчуючи, що їхні рішення можуть привести до великих людських трагедій.

У порівнянні з наступними сценами, де зображуються жорстокі наслідки війни, «Переговори за зеленим столом» мають відчутний контраст: мирна, а часто навіть іронічна атмосфера переговорів різко контрастує з насильством і трагедією, яка буде насуватися далі. Це зображення створює відчуття того, як

легко можуть бути прийняті фатальні рішення у спокійній обстановці, коли реальні наслідки часто залишаються поза увагою.

Цей епізод також показує, як хореографія може служити потужним інструментом соціальної критики. Курт Йосс використовує танець, щоб розкрити глибину трагедії, викликані політичними іграми, і продемонструвати, як політичні рішення можуть бути відірвані від реальності [108, с. 82].

2. «Kriegserklärung» («Проголошення війни»). Цей епізод є одним з найбільш драматичних моментів у творі, оскільки в ньому виразно зображено момент, коли рішення, ухвалені на переговорах, стає реальністю і призводить до неминучої війни. Тут балетмейстер використовує хореографічні засоби для того, щоб підкреслити жорстокість, ритмічність і механічність самого процесу проголошення війни, який не має жодного емоційного підґрунтя, окрім холодної рішучості.

У хореографії цієї сцени відчувається безапеляційність і фатальність моменту. Після того, як на зеленому столі було ухвалено рішення, настає момент, коли конфлікт перетворюється на реальну війну. У балеті цей момент підкреслений рішучими, різкими рухами, що вказують на неминучість насильства.

На сцені, де політики продовжують свої маніпуляції, відбувається виразне відокремлення осіб, які приймають рішення, від їхніх наслідків. Вони піднімаються, ніби безжально кидаючи світу своє рішення. Хореографія в цей момент стає ще більш механічною, виражаючи відсутність співчуття або роздумів [108, с. 83].

Музика для цього епізоду набуває маршового характеру, з чітким, сильним ритмом. Це створює відчуття неминучості і марширує до проголошення війни, підкреслюючи безповоротність і холодність такого кроку. Ритмічність і жорсткість музики посилюють відчуття автоматизму цього процесу. Слухачі відчувають, як з кожним ударом музичного

інструмента наближається трагедія, яка вже не може бути зупинена [108, с. 84].

Танцівники, що зображують політиків, виконують геометрично чіткі і точні рухи. Вони роблять одночасно рухи, що відображають величезні зусилля та натиск до війни, а також надають сцені вигляду ритуалізованої акції, подібної до військового наказу. Це відображенням того, як політики (під виглядом дипломатів) насправді грають у свої грубі ігри, не звертаючи увагу на реальні наслідки своїх рішень.

Персонажі виглядають як представники різних країн або держав, які по черзі здійснюють акти агресії, і їх рухи здаються все більш жорсткими, як поетапний процес проголошення війни. Вони пересуваються по сцені як солдати або представники урядів, демонструючи почуття рішучості та холодної логіки, які часто стають головними мотивами для початку військових конфліктів.

«Kriegserklärung» виступає в контексті зростаючої напруги на сцені. Водночас, хоча рухи політиків є механістичними та ритмічними, вони також демонструють повну байдужість до того, що відбувається з іншими персонажами, такими як жертви війни. В порівнянні з попередніми сценами, де переговори ще не набрали фатальних обертів, тепер зрозуміло, що політики не шукають справжнього миру. Це не просто стратегічне рішення, це рішення, яке несе смерть і руйнування для мільйонів людей [108, с. 84].

Механічний стиль танцю і ритмічний пульс музики у сцені проголошення війни вказують на те, як війна перетворюється на безособовий процес, де людський фактор зникає, а її початок виглядає як неминуча й автоматизована реакція. Танець у цьому епізоді стає метафорою того, як війна не залежить від рішень конкретних осіб – вона просто слідує логіці безжалісного механізму.

Освітлення у цьому епізоді змінюється, підсилюючи відчуття наближення катастрофи. Можливо, сцена виглядає більш темною, з тінями, що грають на стінах, підкреслюючи насильницьку природу того, що відбувається.

Фон і декорації, що залишаються мінімалістичними, підкреслюють незворотність і холодність цього моменту [108, с. 85].

Епізод «Kriegserklärung» є центральним у балеті, тому що він символізує той момент, коли політичне рішення стає реальністю. Це перехід від мови до дії, від мирних переговорів до насильства. У цей момент хореографія підкреслює, як невеликі кроки, схвалені за «зеленим столом», обертаються трагедією для безлічі людей. Курт Йосс через цю сцену показує, як люди, які мають вплив, можуть через свою бездушність і байдужість призвести до катастрофи.

У цій сцені також присутній образ війни як безкомпромісної сили, що не може бути зупинена, навіть якщо її рушії – це абстрактні, беземоційні персонажі, які не відчують своїх власних дій [108, с. 85].

3. «Marsch der Soldaten» («Марш солдатів»). Епізод є важливим моментом, який символізує початок війни та наслідки рішень, прийнятих політиками. Це сцена, яка демонструє готовність солдатів йти на смерть, не маючи іншого вибору, окрім як підкорятися наказам. Курт Йосс у цьому епізоді відображає механічність та безжалісність війни через танець, музичні ритми та рухи, що створюють враження автоматизованої сили, яка рухається вперед.

Танцюристи, що зображують солдатів, виконують маршові рухи, чітко і синхронно, в ряд. Їхні рухи механічні та заздалегідь вивірені, як частини машини, що йдуть в один і той же напрямок. У цьому епізоді солдати не мають індивідуальності, вони зображують масу, яка лише підкорюється наказу. Їхні рухи надзвичайно строгі, не мають жодних емоцій чи спонтанності [108, с.86].

Кожен танець, кожен крок виглядає як частина бойового походу, з чітким і жорстким стилем. Солдати виконують складні маршові хореографічні композиції, що підкреслюють їхню безликість і готовність йти в бій, без роздумів про наслідки.

Музика до цього епізоду є маршовою, з виразним, ритмічним пульсом. Звучання дає відчуття неминучості й ритму, характерного для військових

парадів або марширувань. Маршова музика символізує ідею автоматичності та однотипності рухів, підкреслюючи, як війна стає безликою силою, що знищує все на своєму шляху.

Ритм вражає своєю монотонністю і однотипністю, що виражає концепцію механізмів війни, коли солдати йдуть без роздумів, просто виконуючи накази. Музика наголошує на жорстокій і ритуалізованій природі війни, де кожен крок – це частина невідворотного процесу [108, с. 86].

Візуально цей епізод підсилений темним освітленням, що надає відчуття тяжкості і невідворотності. Постійний рух солдатів без змін, без зупинок, ніби вони йдуть до своєї загибелі, підкреслює ідею війни як невідворотного процесу. Їхні фігури в вигляді групи, що маршує, символізують механізм війни – масову й бездушну силу, яка знищує всіх на своєму шляху.

Солдатам наданий строгий, одноманітний одяг, що ще більше підкреслює їхню безліч і невідворотність долі. Це також відображає концепцію безликої маси, що йде на фронт за наказом, не маючи іншого вибору.

У «Marsch der Soldaten» не можна відчутти особистих емоцій чи переживань окремих осіб. Це відображення холодності і безжалісності війни, де кожен солдат – лише інструмент у великій системі. Через жорстокий, механічний танець хореограф передає образ війни як автоматизованої сили, яка не відчуває жалю чи милосердя. Солдати, які марширують, не мають права на вибір; вони йдуть за своїм призначенням, яке їм не дає можливості відступити або подумати про наслідки [108, с. 86].

Цей епізод не тільки підкреслює механічність війни, але й відображає ідею того, як у війні долі індивідів зливаються в одну масу. Солдати у цій сцені – це лише елементи великої війни, яких не можна розрізнити, оскільки вони всі виконують однакові рухи і йдуть на загибель, незважаючи на їхні власні почуття чи думки.

Через цей епізод Курт Йосс намагається показати, як війна знищує людську індивідуальність і перетворює людей на бездушні механізми, що

виконують накази без будь-якої рефлексії. Солдати у цьому епізоді стають символами не лише конкретної війни, але й абстрактної концепції насильства і безмежної руйнації, яку ця війна приносить [108, с. 87].

4. «Tanz des Todes» («Танок Смерті»). Даний епізод є однією з найсильніших і найбільш символічних частин вистави. Він зображує наслідки війни і смерті, фатальність, яку приносить конфлікт. Цей танець є метафорою безжалісного руху смерті, яка охоплює всіх і не зважає на індивідуальність або становище [108, с. 87].

«Tanz des Todes» є глибоким образом того, як війна забирає життя без оглядки на людські почуття, національність чи соціальний статус. Війна перетворює смерть на абстрактне явище, яке не має меж і настає на всіх. У цій частині балетмейстер використовує смерть не лише як фізичне явище, але й як метафору духовної, моральної та культурної загибелі.

Смерть тут уособлюється у вигляді персонажа, який немов механічна сила, забирає життя. Вона – безлике і безжальне обличчя війни, що знищує все на своєму шляху, не даючи шансів на порятунок. У цьому епізоді смерть зображена не як трагічне завершення, а як невідворотна, механічна сила, яка рухається по колу, не зупиняючись [108, с. 87].

Танець смерті є вражаючим і динамічним, виконаним за допомогою важких, стриманих рухів, що підкреслюють хворобливу і бездушну природу смерті. Танцівники, що зображають смерть, рухаються із механічною точністю, виконуючи різкі і стримані рухи, що нагадують рухи ритуального танцю.

Їхні рухи мають абстрактний, майже химерний характер, нагадуючи те, як смерть поступово охоплює людину, забираючи її без відчуття жалісливості чи жалю. Це не емоційний акт, а перетворення танцівника на механізм, що служить смерті, яка рухається вперед, не зважаючи на людську унікальність.

Також, у хореографії можна відчути контраст між танцювальними рухами, що символізують ще живу енергію, і механічними, майже неживими рухами, що ілюструють процес втрати цієї енергії. Смерть у балеті виступає

як незворотний процес, що поглинає життя, не залишаючи шансу на відстрочку [108, с. 87].

Музика до цього епізоду має мінорний, важкий характер. Вона насичена низькими нотами, які додають відчуття тяжкості та поглиблюють відчуття катастрофи, що настає після війни. Звуки відлунюють, підкреслюючи важкість і невідворотність смерті. Чіткий, але сповільнений ритм музики додає атмосфері страху та ізоляції.

Ця музика не тільки підкреслює рухи танцівників, але й створює загальне відчуття апокаліпсису – такої важкої й неухильної сили, якою є смерть, що наступає на всіх, хто стає частиною цього жорстокого світу війни.

Освітлення в «Tanz des Todes» створює гнітючу атмосферу. Сцена видається надто темною, а на танцівників падають різкі, контрастні промені світла, що підкреслюють їхні рухи і додають відчуття напруги та неспокою. Зі зміною освітлення, танець смерті набирає ще більшу виразність, створюючи ефект ізоляції і безвиході [108, с. 87].

Темні тони сцени, що контрастують із яскравими спалахами світла, символізують темряву війни і той хаос, який вона приносить. Це візуально підсилює відчуття, що смерть рухається як невідворотний механізм, що не залишає жодного шансу на втечу.

«Tanz des Todes» у Курта Йосса є відображенням не тільки фізичної смерті, а й метафорою руйнівної сили війни, яка забирає людей, не зважаючи на їхні почуття, надії або навіть бажання жити. Це момент, де смерть стає абстрактною і універсальною силою, що забирає всіх, хто потрапляє в її поле зору.

«Tanz des Todes» у балеті Курта Йосса – це жахливе й потужне зображення наслідків війни. Це не просто фізична смерть, а ідея того, як насильство і конфлікти знищують людей не тільки фізично, а й морально. Курт Йосс використовує цей епізод, щоб показати абсурдність війни і її жорстокі, безжальні наслідки [108, с. 88].

5. «Szene mit den Leiden der Zivilisten» («Сцени зі стражданнями цивільних»). Ця сцена є важливою частиною, яка зображує трагічні наслідки війни для невинних людей, тих, хто не брав участі в політичних і військових інтригах, але стає жертвою конфлікту. Епізод дуже сильний емоційно і служить контрапунктом до сцен з політиками та солдатами, оскільки тут Курт Йосс показує реальну, людську біль, що залишається після всіх дипломатичних рішень.

Хореограф звертається до теми беззахисних людей, які опиняються під впливом жорстоких політичних і військових рішень. У сцені з цивільними втілено розчарування, страждання та невиразну біль тих, хто не має можливості впливати на хід війни. Вони не беруть участі у прийнятті рішень, але не можуть уникнути наслідків [108, с. 88].

Цей епізод підкреслює абсурдність війни, де невинні люди страждають найбільше, і відображає жорстокість конфлікту, де людське життя не має значення для тих, хто стоїть за політичними переговорами і військовими наказами.

Хореографія дуже емоційна та виразна. Танцівники, що зображають цивільних, виконують рухи, сповнені болю та розпачу. Їхні рухи можуть бути повільними, хаотичними, зі схожістю до боротьби або намаганням звільнитися від чогось невидимого, що їх сковує. Вони можуть виглядати збентеженими, а їхні рухи можуть бути пораненими, як тіло, так і душу [108, с. 88].

Хореографія даної сцени є контрастом до більш дисциплінованої хореографії солдатів або політиків. Тут немає чіткої, організованої структури рухів – рухи хаотичні, в них відчувається розпач, відчай і намагання втекти від насильства, яке поглинає їх.

Балетмейстер використав у сцені різноманітні фізичні елементи, такі як падіння на коліна, повзання, або спроби піднятися, що символізує боротьбу за виживання серед руйнувань і війни.

Музика в цьому епізоді є дуже меланхолійною і трагічною. Звучать м'які, але наче стурбовані інструменти, які створюють атмосферу

невизначеності і болю. Іноді музика може ставати гучнішою, підкреслюючи моменти найбільших страждань, а потім знову переходити до тиші або м'яких звуків, підсилюючи відчуття відчаю та безнадії [108, с. 88].

Сумні й нав'язливі мотиви в музиці додають важкості емоцій, намагаючись передати те, що відчувають цивільні люди, коли вони переживають катастрофу війни. Звуки можуть бути не тільки мелодійними, а й різкими, що нагадує про розриви і вибухи – ознаки війни, що несе смерть і руйнування.

Декорації в цій сцені мінімалістичні, щоб підкреслити уніфікованість болю і страждань, через які проходять персонажі. Сцена темна, з тінями, що символізують руйнування та непередбачуваність війни. Відсутність конкретних деталей підсилює відчуття, що ми бачимо лише загальні наслідки, а не окремі трагедії. Тіні рухаються по сцені, як метафора того, як війна не залишає місця для порятунку [108, с. 88].

Цивільні в даному епізоді є тим елементом, який підкреслює гуманістичний аспект балету. Курт Йосс показує, що справжня трагедія війни полягає не тільки в безжальних рішеннях політиків або в автоматизованій силі солдатів, а й у руйнуванні людських життів, які не мають жодного стосунку до політики.

Громадяни, котрі потрапили під тиск війни, часто зображуються як люди, що переживають не тільки фізичні болі, а й моральні страждання. Вони можуть бути зображені як беззахисні люди, що намагаються пережити наслідки конфлікту, втратити своїх близьких, їхні домівки і надії на майбутнє [108, с.89].

Цей епізод ставить на перший план те, що відбувається після закінчення дипломатичних і військових рішень, коли війна вже забрала свої жертви. Він показує не героїчні чи абстрактні образи солдатів, а реальні страждання простих людей, які стали жертвами цих рішень. Це підкреслює, як конфлікти, навіть якщо вони не пов'язані безпосередньо з цивільними, безпосередньо впливають на їхні життя.

Балетмейстер акцентує на тому, як війна руйнує людську гідність і людські цінності. Всі ці страждання цивільних є неминучим наслідком політичних і військових рішень, що приймаються далеко від місця бойових дій [108, с. 89].

6. «Soldatenverluste» («Солдатські втрати»). Цей епізод є важливою частиною, яка демонструє жорстокість війни через страждання солдатів. У цьому епізоді балет фокусується на тих, хто бере участь у бойових діях – солдатах, які часто не мають жодного вибору, крім як йти на смерть. Цей момент підкреслює біль і муки, які переживають солдати, а також безглуздість і трагічність людських жертв на полі бою [108, с. 89].

Тема солдатських втрат є основною в цьому епізоді і є однією з найболючіших у балеті. Курт Йосс використовує цей момент, щоб показати безжалісність війни, в якій солдати, як і цивільні, стають жертвами – не лише через фізичні поранення, але й через психологічні та моральні наслідки конфлікту. Солдати в балеті зображені не як герої, а як бездушні механізми, які виконують накази без роздумів про свої власні життя чи майбутнє.

Хореограф демонструє, як солдати, не маючи жодного контролю над ситуацією, намагаються боротися за своє життя. Цей епізод зосереджений на трагічних втрат і руйнуваннях, які несуть війни для самих учасників [108, с. 89].

Хореографія цього епізоду відображає рухи, що ілюструють біль, смерть і боротьбу за життя. Солдати можуть виконувати важкі, неохайні рухи, які підкреслюють фізичне і психологічне виснаження. Це зображенням того, як війна не тільки фізично виснажує солдатів, але й руйнує їх морально, позбавляючи сенсу життя.

Рухи солдатів у сцені втрат напружені і відчайдушні – раптові падіння, повзання або безпорадні спроби піднятися. Цей момент нагадує хворобливу боротьбу за виживання, де кожен рух здається важким і безнадійним. Єдине, що залишається – це боротьба, але навіть вона не гарантує перемоги [108, с. 89].

Також важливим моментом є зображення групових рухів, де солдати не існують як індивідууми, а лише частина маси, що йде на смерть. Це підкреслює ідею, що війна не дозволяє людині зберегти свою індивідуальність. Солдати в хореографії часто рухаються як єдине ціле, де немає місця для особистості або власного вибору.

Музика, що супроводжує цей епізод, є темною, агресивною і напруженою. Вона зображує насильство війни та його наслідки. Звуки вибухові, з різкими ударами, що символізують вибухи та зруйновані битви. Музика також мінорна і меланхолійна, коли фокус зсувається на втрату і біль, що переживають солдати [108, с. 90].

Під час сцен з солдатськими втратами музика часто змінюється, коли солдати втрачають надію або навіть після поранення намагаються боротися за життя. Звучать глухі, важкі ноти, що підкреслюють відчуття безвиході, розбитих надій і безперервних страждань, які війна приносить тим, хто в ній бере участь.

Освітлення різке і драматичне, підкреслюючи контрасти між світлом і тінями. Тіні символізують руйнування, жах і безвихідь, що є наслідком війни. Освітлення змінюється, переходячи від яскравого світла до темних, приглушених відтінків, що вказує на рух солдатів через страшні й незворотні втрати [108, с. 90].

Мінімальні декорації підкреслюють тотальну зруйнованість світу війни. Солдати зображені в темних костюмах, що асоціюються з їхніми безликими образами у війні. Це підсилює ідею, що вони стали лише частиною машинного процесу, що призводить до їхніх жертв.

«Soldatenverluste» зображає трагедію солдатів, які стають не лише жертвами війни, а й її безпосередніми учасниками. Їхні втрати є неминучими, навіть якщо вони не обирали цю долю. Епізод показує, що солдати часто є тією масою, що вірно виконує накази, не маючи змоги змінити хід подій. Вони змушені миритися з болем і смертю, яку війна приносить [108, с. 90].

Цей епізод підкреслює ціну війни – не тільки у вигляді загиблих, але й у вигляді фізичних і психологічних травм, які залишаються на все життя. Солдати не мають героїчного вигляду – вони є маріонетками в руках більш великих сил, які маніпулюють їхнім життям без жодного жалю.

Епізод підкреслює, як війна не дає можливості для героїзму або особистої перемоги. Навпаки, солдати стають жертвами більш великої, безжальної сили. Вони втрачають не тільки свої тіла, але й свою людську гідність. Кожен рух в сцені – це не тільки фізичний біль, але й психологічна травма. Війна руйнує не лише фізичне існування солдатів, але й їхню мораль, їхні переконання, їхні спогади про мирне життя [108, с. 90].

7. «Szene der Rückkehr» («Сцена повернення»). Епізод є символічним і емоційно насиченим моментом, що зображує повернення солдатів із поля бою після закінчення війни. Він відображає не лише фізичне повернення, а й психологічні, моральні та соціальні наслідки війни для тих, хто вижив. Повернення солдатів символізує повернення до реального життя, яке змінилося через жахи війни [108, с. 91].

Сцена зображує момент, коли солдати, які пережили бойові дії, повертаються додому. Це повернення не є святковим чи радісним, як це зазвичай очікується в післявоєнних контекстах. Вони повертаються не як герої, а як люди, які втратили все, зокрема свою ідентичність і віру в людяність. Після пережитих травм та смертей вони відчують себе чужими навіть у власному домі.

Цей момент балету є дуже важливим для розуміння соціальних і психологічних наслідків війни, коли повернення – не відновлення нормального життя. Солдати, які повертаються, стають символом травмованого суспільства, в якому неможливо просто «повернутися до нормальності» [108, с. 91].

Хореографія в даному епізоді відображає стан солдатів після війни. Їхні рухи повільні, важкі і похмурі, що символізує їх фізичну і моральну виснаженість. Персонажі рухаються, ніби вони втратили орієнтацію у

власному світі – їхні рухи часто можуть бути переривчастими або ненавмисними, що підкреслює відчуття дезорієнтації.

Це не просто повертання фізичне, а радше символічне повернення до реальності, що змінилася. Танцюристи виконують танець, який сповнений болем і розчарування, підкреслюючи їхній внутрішній стан, де немає місця для радості чи оптимізму. Це важливий момент, що демонструє, як війна змінює людей не лише фізично, але й психічно.

Солдати в цій сцені з'являються як одиничні постаті або маленькі групи, що рухаються окремо один від одного, що символізує їхню ізоляцію після повернення, їхню роз'єднаність з тим, що колись було їхнім домом [108, с. 91].

Музика у даному епізоді є сумною, спокійною і рефлексивною, часто з м'якими, меланхолійними мотивами, які підкреслюють емоційний стан персонажів. Вона може ставати більш напруженою і драматичною, коли солдати стикаються з реальністю того, що вони пережили. Звучать низькі, глухі тони, які додають відчуття глибокої тривоги або важких спогадів.

Цей момент підсилюється через змішування звуків війни з тишею після повернення – перемоги чи поразки, які здаються однаково порожніми і не мають значення для тих, хто пережив бойові дії. Музика допомагає передати внутрішнє відчуття порожнечі і розриву, яке переживають солдати, повертаючись у своє колишнє життя, яке тепер здається чужим [108, с. 91].

Освітлення м'яке і приглушене, створюючи атмосферу суму і ностальгії. Зміна освітлення підкреслює контраст між темрявою війни і туманною реальністю повернення. Освітлення надає сцені розмитий вигляд, що підкреслює те, як солдати не можуть точно впізнати своє оточення після повернення, що вони вже не впізнають звичні місця або людей.

Сцена організована таким чином, що на задньому плані з'являються віддалені образи домівок або колишніх місць життя солдатів, що символізує їхню втрату зв'язку з реальністю до війни. Декорації мінімалістичні, щоб не відволікати увагу від емоційного стану персонажів. Візуальні ефекти підсилюють відчуття повернення в місце, яке вже не є домом [108, с. 92].

Цей епізод підкреслює важливу психологічну сторону повернення солдатів. Вони стикаються з наслідками своїх дій і переживань, коли, повернувшись додому, вони мають справу з втратами, як фізичними, так і емоційними. Війна залишає на їхніх душах глибокі шрами, і повернення додому не є ліками від цих травм.

Соціальний аспект також є важливим – солдати, які повертаються, відчують себе чужими в своїй власній культурі, суспільстві чи родині. Їхні переживання не зрозумілі або не прийняті іншими, і це ще більше посилює відчуття ізоляції та відчуження [108, с. 92].

8. «Das Ende am Tisch» («Завершення за столом»). Сцена є заключним етапом вистави, де відбувається кульмінаційне розв'язання тем, піднятих протягом усього балету. Цей епізод завершує цикл зображення жахів війни, показуючи, як політичні та військові лідери, які ініціюють війну, остаточно піддаються її наслідкам. Вони повертаються до столу переговорів, але вже з іншого боку, в обстановці, де стає очевидним їхнє моральне та фізичне виснаження, а також трагічні наслідки їхніх рішень [108, с. 92].

Стіл, за яким проводяться переговори, залишається центральним елементом сцени. Це знову ж таки нагадує про те, як політичні лідери приймають рішення, що призводять до великих людських страждань, не враховуючи індивідуальних життів. Однак в цьому епізоді стіл стає символом не лише переговорів, але й безпорадності, що постала після всіх скоєних жертв. Саме тут, за цим столом, виявляється повне відчуження від реальності війни, яка продовжує тліти навіть після завершення бойових дій [108, с. 92].

У хореографії цієї сцени, як і в попередніх, відчувається величезний контраст між потужними рухами, що демонструють силу й агресію, і більш спокійними, але не менш болючими жестами, що підкреслюють відчуття безвиході й втоми. Лідери, які раніше вирішували долі мільйонів, зараз зображуються у фізично виснаженому стані, що показує їхнє моральне розчарування від наслідків їхніх рішень.

Персонажі виконують важкі, уповільнені рухи, часто з зображенням фізичного болю чи навіть фізичних обмежень, що символізує їхній моральний крах. Хореографія виглядає менш енергійною, підкреслюючи безсилля та відсутність можливості змінити хід подій.

Музика є контрастною і драматичною. Вона починається м'яко, зі стійким ритмом, що підкреслює відчуття закінчення чогось. Проте з часом музика стає більш інтенсивною та напруженою, відображаючи внутрішні переживання персонажів. Звукові ефекти підсилюють атмосферу загибелі і безнадійності: лунають вибухи або звуки відчайдушних спроб відновити порядок, але їхня безсилий характер показує, що все вже запізно [108, с. 93].

Музика знову мінорна і повільна, підкреслюючи психологічне спустошення лідерів і самого столу переговорів, що став свідком їхніх попередніх обіцянок і обманів.

Освітлення в цій сцені має дуже важливу роль у створенні атмосфери трагедії та завершеності. Темні відтінки і поступово згасаюче світло символізує занепад і смерть, а також підкреслює кінцівку етапу переговорів. Стіл підсвічений таким чином, щоб привернути увагу до обличчя персонажів і їхніх виразів – виразів виснаження, розчарування і смутку [108, с. 93].

Сцена затінена, підкреслюючи зловісний характер «перемовин» і фінальне усвідомлення того, що для героїв немає шляху назад. Ці персонажі більше не контролюють ситуацію, а лише намагаються знайти спосіб зберегти свою гідність у результаті цих переговорів.

Ця сцена є яскравим прикладом того, як навіть у фіналі, коли війна завершена, страждають ті, хто її ініціював. Лідери, які сидять за столом, вже не мають влади змінити перебіг подій – їхня моральна поразка очевидна, і вони не можуть «відкотити» наслідки своїх рішень. Вони відчують себе замкненими в тій же системі насильства і жаху, яку створили, але тепер це вже не виглядає як військові успіхи, а як катастрофа.

Це також важливий момент для розуміння сутності війни: навіть після її закінчення, навіть після підписання мирного договору, наслідки продовжують

впливати на всіх, хто брав у ній участь. Вони можуть бути морально зруйновані тим, що вони зробили, і тому навіть «завершення» війни не є остаточним визволенням [108, с. 93].

Цей епізод не тільки символізує виснаження політичних лідерів, але й стає важливою метафорою для всієї людської цивілізації, яка через війни не здатна знайти шлях до мирного співіснування. Це не просто сцена фізичного завершення війни, але й підкреслення невизначеності і невідворотності наслідків, які продовжують пронизувати життя навіть після її формального закінчення. Стіл, який раніше був символом політичних маніпуляцій, тепер перетворюється на трагічний інструмент для осмислення всього того, що сталося, і того, що неможливо повернути назад.

«Das Ende am Tisch» в балеті Курта Йосса є потужною кульмінацією, що підсумовує теми війни, насильства і безсиливих рішень. Це не лише емоційний фінал, а й глибокий філософський момент, що змушує задуматися про безглуздість і руйнівність війни, а також про те, як неможливо стерти наслідки людських помилок [108, с. 93].

Підсумовуючи опрацьований матеріал до першого розділу наукової роботи, можна ствердно сказати, що соціальні, політичні та суспільні виклики ХХ ст., такі як питання расової рівності, фемінізму та військові конфлікти, значно вплинули на творчість багатьох хореографів того часу. Вони стали джерелом натхнення та важливими темами для художнього осмислення, спонукаючи митців шукати нові форми вираження через танець. Завдяки цьому хореографічне мистецтво ставало потужним засобом трансформації суспільства, змінюючи усталені норми і сприяючи розвитку діалогу між різними культурами та групами.

Через символізм і хореографічні прийоми митці доносили свої ідеї та ставали виразниками соціальної боротьби й змін. Таке мистецтво надихало глядачів на переосмислення власних поглядів, пропонувало нові перспективи та закликала до активної участі в суспільних процесах.

Розділ 2.

ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ ТАНЦЮ ПОСТМОДЕРН

2.1. Розвиток ідей та філософії танцю постмодерн у 60х роках ХХ ст.

Коли Івонн Райнер почала використовувати термін «постмодерн» на початку 1960-х рр., щоб класифікувати роботу, яку вона та її однодумці виконували у «Театрі церкви Джадсона» та інших місцях, вона мала на увазі це переважно в хронологічному сенсі. Це було покоління, яке прийшло після танцю модерн, який був загальним терміном майже до будь-якого театрального танцю, який відрізнявся від балету, народних танців і т.п. [97, с. 13].

Наприкінці 1950-х рр. танець модерн сформував свої стилі, методики виконання та теорії, тобто став впізнаваним танцювальним жанром. Він використовував усі ті самі методи, що і балетне мистецтво, щоб передати ідею та зміст твору (драматургія, композиція танцю, музика, реквізит, спеціальне освітлення та костюми) [97, с. 13].

Прагнення танцю модерн, які спочатку були антиакадемічні та антиконформістськими, стали новою формою тих самих ідейних принципів класичного танцю з його суворим канонами краси, грації, гармонії та настільки ж сильною, королівською вертикальністю тіла, що тягнеться до європейських дворів епохи Відродження [97, с. 13].

Івон Райнер, Сімон Форті, Стів Пакстон та інші постмодерні хореографи 1960-х рр. не були єдині у своїх поглядах на питання естетики. Радше їх об'єднав радикальний підхід до хореографії, прагнення переосмислити танцювальне середовище [97, с. 13–14].

До початку 1970-х рр. виник новий стиль зі своїми естетичними канонами. У 1975 р. Майкл Кірбі опублікував номер журналу «The Drama Review», присвячений постмодерністському танцю, вперше використавши цей термін у друку щодо танцю та запропонувавши визначення нового жанру: «У теорії постмодерністського танцю хореограф не застосовує до твору

візуальних стандартів. Погляд є внутрішнім: рух не обирається заздалегідь за його характеристиками, а є результатом певних рішень, цілей, планів, схем, правил, концепцій або проблем. Будь-який фактичний рух, що відбувається під час виступу, є прийнятним, якщо дотримуються принципів обмеження та контролю» [97, с. 14].

Згідно з поглядами Майкла Кірбі, постмодерністський танець відкидає музикальність, значення, характер, настрої та атмосферу; він використовує костюми, освітлення та предмети суто функціональними способами. Наразі визначення Майкла Кірбі здається занадто обмеженим. Це стосується лише одного з кількох етапів аналітичного постмодерністського танцю в його розвитку [97, с. 14].

Термін «постмодерн» означає щось своє в кожному виді мистецтва, як і в культурі загалом. У світі візуального мистецтва та в театрі багато критиків використовували цей термін для позначення творів мистецтва, які є копіями або коментарями до інших творів мистецтва, кидаючи виклик цінностям оригінальності, автентичності та поняття шедевр. Це поняття підходить до деяких постмодерністських танців, але не до всіх [97, с. 14–15].

Складність формування терміну «постмодерного танцю» викликається тим, що історичний танець модерн ніколи не був модерністським [97, с. 15].

Аналітичний постмодерністський танець 1970-х рр. демонстрував саме модерністські занепокоєння, які виникали у інших видах мистецтва у період модернізму, і він узгоджувався з тим абсолютно модерністським візуальним мистецтвом, мінімалістичною скульптурою [97, с. 15].

І все ж, є також аспекти постмодерністського танцю, які відповідають постмодерністським уявленням (в інших мистецтвах) пастишу, іронії, грайливості, історичні посилання, використання народних матеріалів, безперервність культур, інтерес до процесу над продуктом, руйнування кордонів між формами мистецтва та між мистецтвом і життям, а також нові стосунки між художником і аудиторією [97, с. 15].

Хореографи раннього постмодерну вважали своїм завданням покращення історичного модерн танцю, який ставив перед собою певні цілі щодо використання тіла та соціально-мистецької функції танцю, які не зміг виконати. Замість того, щоб зробити танець вільним та доступним навіть для дітей, щоб посприяти соціальним та духовним змінам, інститут сучасного танцю перетворився на езотеричну форму мистецтва для інтелігенції, навіть більш віддалену від мас, ніж балет. Тілесні конфігурації, на які спирався танець модерн, закріпилися в різні стилізовані словники; танці набули драматичного, літературного та емоційного значення; танцювальні компанії часто були підпорядковані ієрархії; молодих балетмейстерів рідко приймали до неявиної, закритої гільдії майстрів. (Балет із очевидних причин не був прийнятним як альтернатива сучасному танцю. Тому потрібно було створити щось нове.)

Мерс Каннінгем – фігура, яка стоїть на межі сучасного та постмодерного танцю. Хоча митець радикально відійшов від класичного модерн танцю, його творчість залишалася в межах певних технічних і контекстуальних обмежень, тобто його лексика залишалася спеціальною, технічною, а свої танці він представляв здебільшого в театрах. Його вертикальний, енергійний стиль рухів і використання випадковості (що сегментує не лише такі елементи, як сценічний простір, час і частини тіла, але й значення в танці), здається, створюють тілесний образ сучасного інтелекту. Наголошуючи на формальних елементах хореографії, відокремлюючи такі елементи, як декор і музику від танцю, а також тіло як чуттєвий засіб художньої форми, практика Мерса Каннінгема є модерністською; його роботи та теорії Джона Кейджа, його співробітника, сформували важливу базу, з якої виникло багато ідей і дій постмодерністських хореографів, або в опозиції, або в дусі розширення. У певному сенсі Мерс Каннінгем відійшов від модерн танцю, синтезувавши його з певними аспектами балету. Ті, хто прийшов після нього, взагалі відкинули цей синтез [97, с. 15–16].

Порушуючи правила історичного сучасного танцю, і навіть правила авангарду 1950-х рр. (зокрема не лише Мерса Каннінгема, а й таких хореографів, як Енн Гелпрін, Джеймс Уорінг, Мерл Марсікано, Ейлін Пасслоф та інші), хореографи постмодерну знайшли нові способи вивести на перший план елементи виразності танцю, а не його значення. Їхня програма добре вписується в культурну тенденцію, виражену в книзі-есе Сьюзен Зонтаг «Проти тлумачення», написаній між 1962 і 1965 рр. У назві есе Сьюзен Зонтаг закликає до прозорого мистецтва та критики, яка не буде «означати», а висвітлюватиме та відкриватиме шлях до досвіду. «Що зараз важливо, – писала Сьюзен Зонтаг, – це відновити наші почуття» [97, с. 16].

«Ми повинні навчитися більше бачити, більше чути, більше відчувати. Наше завдання полягає не в тому, щоб знайти максимальну кількість змісту в творах мистецтва.... Функція критики має полягати в тому, щоб показати, що твір є лише тим чим являється, і не шукати додаткових значень» [97, с. 16–17].

Танці ранніх постмодерністських хореографів були не крутим аналізом форм, а терміновим переглядом середовища. Природа, історія та функція танцю, а також його структури були предметом постмодерністського дослідження. Панував дух вседозволеності та грайливого бунтарства, що передбачували політичні та культурні потрясіння кінця 1960-х рр. Молоде покоління хореографів показало у своїх танцях, що вони відходять не лише від класичного модерну з його міфами, героями та психологічними метафорами, а й від елегантності балету та навіть від найближчих впливів постмодерністського танцю. Період розриву тривав приблизно з 1960 до 1973 рр. Упродовж цього часу, перші вісім років побачили початковий сплеск форм і визначень, і було викладено кілька основних тем постмодерністського танцю: посилення на історію; нове використання часу, простору та тіла; проблеми визначення танцю [97, с. 17].

Перша з цих тем була, у певному сенсі, способом погляду назад, визначення спадщини, якої ці хореографи мали намір зректися [97, с. 17].

Другий і третій набори тем розглядали сьогодення та майбутнє, запитуючи через практику, яким може бути новий танець [97, с. 17].

Використання простору досліджувалося як з точки зору його артикуляції в танці (тобто використання архітектурних деталей у дизайні танцю чи дослідження поверхні, відмінної від підлоги), так і з точки зору місця (тобто художня галерея, церква або мансарда як місце проведення, замість театру з авансценою) [97, с. 17].

Те, як використовувала простір Сімона Форті, було не лише відривом від практики модерн танцю, але й перемістили фокус її діяльності зі світу танцю до світу мистецтва та підвищили статус хореографа до статусу серйозного художника [97, с. 17].

Тріша Браун танцювала на даху курятника і на автостоянці, змушуючи людей ходити по будівлях, деревах і стінах. Члени «Танцювального театру Джадсона» виступали в спортивному залі церкви та в її святилищі, а також на роликовій ковзанці у Вашингтоні, округ Колумбія, і в крихітному мистецькому «Театрі Грамерсі», авансцена якого була настільки маленькою, що вона зменшувала всі танці з мінімальною дією. Наприкінці 1960-х рр. організовувались цілі танцювальні фестивалі просто неба. Цей поштовх до виступу на вулиці перетворився з естетичного вибору хореографа до маркетингової тактики організаторів. Крім того, наприкінці 1960-х рр. галереї та музеї стали найпоширенішим місцем для постмодерністських танцювальних вистав. Це стало можливим частково тому, що візуальні художники відійшли від створення об'єктів, які розміщувалися на стінах чи на підлозі, а все частіше показуючи перформанси чи відео інсталяції [97, с. 18].

Стало важливим питання тіла та його соціальних значень. Саме тіло стало предметом танцю, а не знаряддям експресивних метафор. Відвертий аналіз тіла, його функцій і сил пронизує ранні постмодерні танці. Однією з форм цього було розслаблення, послаблення контролю, характерне для західної танцювальної техніки. У пошуках «природного» тіла хореографи свідомо використовували непідготовлених виконавців. Іншою формою було

вивільнення чистої енергії в таких танцях, як «Lateral Splay» Керолі Шніманн (1963), у якому танцюристи мчать у просторі, поки не зустрінуть об'єкт або іншу людину, а також імпровізації Тріши Брауна, Сімона Форті та Діка Левіна «Насильницький контакт» (1961) [97, с. 18].

Ще однією формою було використання оголеного тіла в таких роботах, як «Word Words» Стіва Пакстона та Івонни Райнер (1963) і «Site» Роберта Морріца (1964) та «Waterman Switch» (1965). Кілька танців включали їжу на сцені, а в кількох роботах Стіва Пакстона використовувалися надувні тунелі, які нагадували стравохід. «Meat Joy» Керолі Шнееман (1964) і дует Івони Райнер «Love» (1963) по-різному розглядали відверто сексуальні образи [97, с. 18].

Проблема визначення танцю для ранніх постмодерністських хореографів була пов'язана із дослідженнями часу, простору та тіла, але виходила за їх межі, охоплюючи інші мистецтва та висуваючи положення про природу танцю. Ігри, спортивні змагання, прості дії під час ходьби та бігу, жести, пов'язані з відтворенням музики та промов, були представлені як танці. По суті, постмодерні хореографи запропонували вважати танець танцем не через його зміст, а через його контекст, тобто просто тому, що він був оформлений як танець [97, с. 19].

2.2. Нові тенденції і віяння часу у становленні постмодерну у 1970-1980р.р.

Перехідним періодом були 1968–1973рр., у яких були найбільш актуальними щонайменше три теми: політика, залучення аудиторії та вплив східної культури. Політичні теми, поняття демократії та екології, хоч на початку 1960 х рр. часто були неявними, тепер стали явними. У міру того, як театр і танець ставали все більш політичними, політичні рухи кінця 1960-х рр., антивоєнні, чорні, студентські, феміністські та гей-групи, використовували театральні засоби для влаштування своїх битв [97, с. 19].

У 1972 р. Стів Пакстон та інші започаткували контактну імпровізацію, яка розвинулася не лише як альтернативна техніка, але й як альтернативна

соціальна мережа. Контактна імпрровізація стосується фізичних прийомів падіння, взаємодії з партнером і фізичної імпрровізації, але її форми мають соціальні та політичні конотації. Контактна імпрровізація ніби проектує стиль життя, модель можливого світу, в якому імпрровізація означає свободу та адаптацію, а підтримка означає довіру та співпрацю [97, с. 19–20].

Вплив незахідних форм і філософій руху, хоч і був присутній від початку постмодерністського танцю через вплив Джона Кейджа та дзен-буддизму, став більш помітним наприкінці 1960-х рр., коли танцюристи відмовилися від регулярних танцювальних занять для навчання таким формам, як тайцзицюань та айкідо, а у випадку Івонни Райнер знайшли нові джерела для оповіді в епічних міфологічних драмах Індії. Американське захоплення Третім світом, що виражається не лише в постмодерністському танці та у відродженні чорношкірого танцювального руху, але й у таких різноманітних культурних формах, як фільми про кунг-фу, індуїстські релігійні культури, маоїстські політичні секти, східна та африканська мода. в одязі відображав мінливі відносини влади африканських і далекосхідних країн і вплив війни у В'єтнамі [97, с. 20].

До 1973 р. на арену постмодерної хореографії вийшло на обговорення широке коло базових питань про танець. Розпочався новий етап зміцнення та аналізу, спираючись на проблеми, які були розкриті експериментами 1960-х рр. З'явився впізнаваний стиль, який був редуційним (процес або дія, що призводить до зменшення, послаблення або спрощення чого-небудь, іноді до повної втрати якихось об'єктів, ознак), фактичним, об'єктивним і приземленим. Виразні елементи, такі як музика, спеціальне освітлення, костюми, реквізит тощо, були вилучені з танцю. Виконавці одягали функціональний одяг, спортивні штани та футболки або повсякденний одяг і танцювали в тиші в простих, добре освітлених приміщеннях [97, с. 20].

Структурні прийоми, такі як повторення та реверс, математичні системи, геометричні форми, а також порівняння та контраст дозволили вивчити чистий, часто простий рух. Тобто аналітичні постмодерністи були віддані меті

переосмислення танцю на хвилі полеміки 1960-х рр. І, крім того, вони мали уявлення про те, як таке визначення слід шукати, тобто з точки зору підкреслення хореографічної структури та з точки зору руху як такого. Їхня програма полягала в тому, щоб зробити танець центром уваги глядачів, тобто рух без явно виразних чи ілюзійністичних ефектів чи посилянь [97, с. 20–2].

В аналітичному постмодерністському танці рух став об'єктивним, оскільки він був віддалений від особистого вираження, за допомогою використання партитур, тілесних установок, словесних коментарів та різноманітних завдань. Завдання були способом створення безособового, зосередженого, реального руху, орієнтованого на ціль у безпосередньому сенсі [97, с. 21].

Аналітичні танці привернули увагу до роботи тіла майже науковим способом. Одні звертали увагу на роботу м'язів у тілі, інші уважно досліджували конкретну функцію підйому, падіння, утримання та балансу під час зустрічі з контактною імпровізацією [97, с. 21].

Антиілюзійністський підхід вимагав уважного розгляду й уточнював найменшу одиницю танцю, переносячи акцент із фрази на крок чи жест. Він поєднував стриману презентацію та фізичний інтелект таким чином, що, здавалося, визначав нову віртуозність – звичайний рух. Енергетика постмодерністського танцю була буквально зменшена. Одним із найбільш очевидних розходжень із модерн танцем, балетом і танцювальним рухом темношкірих (джаз танець) була відмова від музикальності та ритмічної організації, тіла танцюристів були розслабленими, але готовими до руху, без підтягнутого, розтягнутого м'язового тону танцюриста балету чи класичного модерну [97, с. 21–22].

Хоча аналітичний спосіб постмодерністського танцю домінував на початку 1970-х рр., інший напрямок розвинувся з пов'язаних джерел. Зацікавлення східною культурою привело танець до зацікавлення духовними, релігійними, лікувальними та соціальними функціями танцю в інших культурах. Дисципліни форм бойових мистецтв призвели до нових

метафізичних установок. Досвід спільного життя у комунах породив танцювальні форми, які виражали або навіть викликали соціальні зв'язки [97, с. 22].

Там, де аналітичний постмодерний танець виключає такі елементи, метафоричний постмодерний танець включає всілякі театральні елементи, такі як костюм, освітлення, музика, реквізит, персонаж і настрої. Таким чином, а також у створенні виразних метафор і репрезентацій цей напрямок авангардного танцю нагадує історичний модерн танець. Але він також відрізняється від історичного модерн танцю такими важливими, базовими ознаками, що здається кориснішим включити його як іншу категорію постмодерністського танцю, ніж вважати його модерн танцем. Ці танці спираються на постмодерні процеси та техніки.

Ключовим постмодерністським хореографічним прийомом є радикальне зіставлення. Але також у цих танцях часто використовуються звичайні рухи та предмети; вони пропонують нові відносини між виконавцем і глядачем; сформулювати новий досвід простору, часу та тіла; поєднати мову та фільм; використовувати структури спокою та повторення [97, с. 23].

Танець також став засобом вираження спільноти з духовним відтінком, як-от у театральних, міфічних творах Мередіт Монк, таких як «Виховання дівчинки», портрет племені чи сім'ї героїчних жінок. Роботи Лаури Дін та Енді де Гроутса, особливо їхні обертові танці, схожі на суфійські танці, були десь між образами приватної та спільної відданості. Колові танці Дебори Хей були схожі на народні танці, які були інструкціями для танців з друзями під популярну музику, без глядачів. «Ритуали» Анни Халпрін були призначені для фізичного та психічного зцілення та створення миттєвих спільнот; використовуючи техніку типу Esalen, вона керувала великими групами танцюристів і не танцюристів, вчила їх формувати власні структури для спільного танцю або ж індивідуально. Використання Кеннетом Кінгом танців як метафор технологій, інформації та енергетичних систем, а також самого розуму відноситься до метафоричної категорії; наприклад, «The Telaxic

Synapsulator» (1974), виконаний одночасно з «Dance Spell» (1978), включав читання уривків із «Радіоактивних речовин» Марії Кюрі, слайди, що демонструють інформацію про руйнівність радіоактивності, танцюристи, які виконують рухи, які, здається, описують процеси руйнування хімічних елементів та чудову машину з сяючими та обертовими частинами. Театр образів Роберта Вілсона, який часто включає танці інших хореографів, зокрема Кеннета Кінга, Енді де Гроутса, Люсінди Чайлдс і Джима Селфа, також потрапляє до цієї категорії [97, с. 23].

Приблизно з 1978 року авангардний танець отримав ряд нових напрямків. Деякі з цих напрямків, очевидно, прямо протистоять цінностям аналітичного постмодерністського танцю, роблячи саме використання терміну «постмодерн» проблематичним для сучасного танцю. Погляди та практики покоління 1980-х рр. – це не просто повернення до старого стилю чи методу. Вони будують і, у свою чергу, відходять від перевизначення та аналізу, а також технік і антитехнік постмодерністського дослідження природи та функції танцю. Ця зміна є очевидною реакцією нового покоління хореографів на занепокоєння старших; до кінця 1970-х рр. ясність і простота аналітичного постмодерністського танцю виконали свою мету і загрожували стати вправою в пустому формалізмі. Танець настільки втратив значення (крім рефлексивного), що для молодшого покоління хореографів і глядачів він почав вважатися майже безглуздим. Відповідь полягала в тому, щоб шукати шляхи перевтілення сенсу в танці [97, с. 24].

Постмодерні хореографи 1960–1970-х рр. розглядали свою роботу як частину триваючої дискусії про природу та функції театрального танцю. Від періоду відколу на початку шістдесятих, особливо за часів «Танцювального театру Джадсона», коли кожне правило ставилося під сумнів, до консолідації аналітичних і метафоричних потоків постмодерністського танцю в кінці шістдесятих і 1970-х рр., коли попередні експерименти зростали у впізнавані стилі, хореографи запитували: «Що таке танець?», «Де, коли і як його слід виконувати?» і навіть «Хто має його виконувати?» [97, с. 25].

Тоді як хореографи «нового танцю» 1980-х рр. все ще з ентузіазмом вступають у цю медіумистецьку дискусію, однією з найяскравіших рис, яка відрізняє їх від їхніх постмодерністських предків, є питання «Що це означає?».

У 1980-х рр. спостерігається невідкладний пошук відповідей на питання змісту в усіх мистецтвах, і танець не є винятком. Але поза питанням наголосу на формі та функції проти змісту, два «покоління» розходяться в таких фундаментальних питаннях, як технічна віртуозність, постійність репертуару, елементи театральності, використання інших засобів масової інформації, зв'язок між танцем і музикою, вплив масової культури і навіть на такі, здавалося б, зовнішні ознаки, як місце проведення [97, с. 24].

Поряд з цим, у 1979–1980 рр. стає досить помітною нова група молодших постмодерністських хореографів. На початку 1980 року Сіра галерея Нью-Йоркського університету спонсорувала ряд молодих хореографів, усі ці хореографи поділяли нову, дику, майже шокуючу енергію, різко контрастуючи зі спокійними танцями попереднього покоління аналітичних постмодерністських хореографів та їхніх послідовників [97, с. 26].

Одними із засобів виразності у танці завжди були навички та складність віртуозності. У 1960-х рр. імпульс постмодерністських хореографів полягав у тому, щоб заперечити віртуозність і відмовитися від технічної досконалості, буквально відпустити тілесні обмеження та гальмування, діяти вільно, а також, у дусі демократії, відмовитися від диференціації тіла танцюриста і звичайного. Рівень танцювальної техніки як у балеті, так і в сучасному танці постійно зростав у Сполучених Штатах Америки з 1930-х рр. Як і в інші періоди в історії європейського танцю, коли техніка здавалася найважливішою, хореографи 1960-х рр. протестували. Але на відміну, наприклад, від хореографів-романтиків 1830-х і 1840-х рр., їхньою відповіддю було не наголошувати над перевагою експресії над технікою; скоріше, вони взагалі зійшли з технічної арени. Поняття «відпустити» також виявилось метафоричним в «одноденному стосунку» – відмові закріплюватися за

хореографічними роботами та зберігати їх у репертуарі, визнанні ефемерної природи танцю та, далі, у методі імпровізації, у якому танець створюється на мить і миттєво зникає [97, с. 27].

У 1980-х рр. цей імпульс змінився. Танці зберігалися у кіно- та на відеоплівках. Хореографія почала вимагати сили, майстерності, витримки. Чим більше в танці танцю, тим більше він здається гідним, щоб суперечити філософії аналітичного постмодерністського танцю «менше – це більше» [97, с. 27].

Віртуозність танцівників межує із фізичними здібностями спортсмена/гімнаста, тоді як у світі гімнастики, фігурного катання та інших видів спорту ця форма стала більш танцювальною. Для постмодерністських хореографів ставки були підвищені. У віртуозних творах 1980-х рр. значення танцю полягає в удосконаленні тілесних навичок [97, с. 28].

Якщо в 1960–1970-х рр. хореографи були задоволені тим, що мистецькі твори просто були і дозволяли критиці описувати, а не інтерпретувати, то у 1980-х рр. вони хочуть знайти зміст і порядок у дедалі непокірливішому світі [97, с. 28].

Найяскравішим загальним зрушенням у новому танці з 1970-х рр. було те, що Ноель Керролл назвав «поверненням репресованого», тобто експресією. Пошук сенсу в мистецтві знайшов паралель у сучасному критичному письмі, так само як відмова митців створювати конкретне значення в попередньому поколінні супроводжувалась хвилею описової критики [97, с. 28].

Одним із методів встановлення сенсу в танці, найбільш невербальному з мистецтв, є фактично присвоєння мови та мовних систем (лексики танцю). Ряд хореографів будує танці на жесті рук, незвичному для євроамериканського танцю акценті [97, с. 29].

Одним із важливих способів, у який новий наратив відходить від історій класичного сучасного танцю, є використання вербальної мови, а не руху, щоб розповісти історію. Відновлене захоплення роботою наративу та мовою як сферою діяльності хореографа відбувається паралельно з відродженням нової

орієнтації на вербальне в авангарді загалом після недовіри попереднього покоління до слова. І це також відповідає розвитку семіотичної теорії [97, с. 30].

Одним із результатів відродження оповіді є наголос на жанрі автобіографії, можливо, результат синтезу нових наративних проблем із особистим, інтимним способом виконання, який виник у творчості Grand Union та інших раних постсучасні хореографи, оскільки кордони між виконавцем і глядачем, мистецтвом і життям були піддані виклику. Вони використовують інтимне розкриття особистих подробиць як привід для роздумів над більшими проблемами: війна, расизм, сексуальна політика. Але навіть там, де їхні танці залишаються виключно приватними, сам акт сповідального одкровення, здається, набуває політичного значення [97, с. 30].

Окрім оповідного значення, новий танець прагне висловити інші риси, які аналітичні танцюристи намагалися вичистити зі своєї роботи, такі як характер, настрої, емоції, ситуація [97, с. 30].

Друга половина ХХ ст. стала періодом радикальних змін у світі танцю, які ознаменували народження нових підходів і філософських засад, що сформували постмодерний танець. Постмодерн у танці прагнув розширити межі художньої виразності, відмовившись від класичних стандартів форми та техніки, замість цього звертаючись до природних рухів тіла, імпровізації, індивідуальності та контексту. Основоположні ідеї цього напрямку стали викликом і одночасно відкриттям: танець почали сприймати не лише як мистецтво, а й як засіб для дослідження тіла, особистості та суспільних взаємозв'язків.

Взаємодія із сучасними культурними, соціальними та політичними тенденціями значно вплинула на змістовне наповнення постмодерного танцю, що знайшло вираження в експериментальних виставах та перформансах, які стали новими майданчиками для самовираження та роздумів. Таким чином, постмодерний танець не лише відобразив дух епохи, але й сприяв критичному

осмисленню самої природи мистецтва, що дозволило мистецтву танцю відкритися до нових аудиторій і форм.

Розділ 3.

ВПЛИВ СОЦІУМУ НА ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ У ТАНЦЮВАЛЬНІЙ ВИСТАВІ «НЕНОРМАТИВНИЙ»

3.1. Балетмейстерський задум та лібрето танцювальної вистави «НенормаТИВний»

Задум: Танцювальна вистава має на меті дослідити, як суспільне середовище формує внутрішній світ людини, створюючи психологічний тиск, що призводить до виникнення страхів, комплексів, внутрішніх меж та самообмежень. Вистава ілюструє, як людина піддається впливу суспільних норм, думок та стереотипів, що перетворюють її на в'язня власних страхів. Крізь танець персонажі намагаються знайти шлях до свободи від цих нав'язаних уявлень, долаючи власні бар'єри.

Тема: Вплив суспільства на формування психологічного стану людини, створення меж і комплексів у її свідомості та боротьба за звільнення від зовнішніх і внутрішніх обмежень.

Ідея ВХТ: Ідея полягає в тому, щоб показати глядачеві, що кожен з нас – продукт соціальних впливів, проте ми здатні усвідомити та подолати зав'язані межі та страхи, якщо звернемося до власної внутрішньої сили. Танцювальна вистава демонструє, що, попри сильний вплив ззовні, внутрішнє самопізнання та прийняття своєї автентичності є ключем до звільнення. Тільки через подолання власних комплексів людина може відкрити для себе справжню свободу та гармонію зі світом.

Форма ВХТ: Велика форма.

Стиль ВХТ: сучасний танець (з таких напрямів, як contemporary dance, experimental dance, імпровізація та контактна імпровізація).

Жанр ВХТ: лірично-драматичний жанр.

Лібрето: Про норми: існуючі та вигадані, потрібні та безглузді, свої та чужі. Де починається норма? І чи в нормі ви?

Межа. За нею темно, невідомо, лячно. Немає початку, навряд чи існує кінець. Але якщо виникло бажання, таке непереборне бажання зробити крок уперед, занурити своє обличчя у цю прохолодну темряву? Буде лячно, проте отримуєте шанс побачити невідоме. Пам'ятаєте, як перший раз у дитинстві, куштуючи морозиво, забруднили свої руки, щічки, одяг, що так старанно прала мама? Пам'ятаєте? Здається, вам було однаково на те, як зреагують люди. Ви просто насолоджувалися моментом. Можливо, настав час знову забруднити свої руки, розуміючи, що важливе лише те, що приносить нам щиру радість та задоволення. Приходьте та знаходьте своє у «неправильних» речах разом із нами. Ненормативний той, хто знаходиться поза нормою. Проте де закінчується норма. Ми народжуємось всесильними, ми не знаємо своїх меж, ми здатні на все.

Норми, правила, заборони формують для нас контур, ми знаємо, що потрібно робити, як жити. Та чи всі норми приносять користь? Як сприймати те, що вчора було ще нормою, а сьогодні це оголосили недопустимим? Що трапиться, якщо зробити крок назустріч власному чуттю? Можливо, ти опинився не у своїх рамках? Дотримуючись прописаної лінії життя, ти можеш втратити зелене поле простору навколо тебе. Чи завжди те, що знаходиться поза нормою є поганим. Можливо, ти краще проконтролюєш гідність своїх вчинків. Боротись проти системи чи прилаштуватись. Чи допомагають норми виховувати людей людьми? Чи має вільність думки право на існування?

Лібрето до танцювальної вистави «НенормаТИвний» визначає тему та жанр, закликаючи глядачів усвідомити свої істинні наміри та бажання, відділити нав'язане суспільством, історичним та політичним контекстом від власних справжніх почуттів та переконань. Ця вистава є визнанням нашої постійної слабкості та піддатливості, проте одночасно є возвеличенням сили людини-індивіда, який здатний не лише змінити хід подій навколо себе, але й вплинути на глобальний потік подій.

3.2. Музичне оформлення та опис епізоду танцювальної вистави «НенормаТивний».

1. І епізод: «Народження людства».

На сцені темрява. Лише за напівпрозорою ширмою проблискують ледь видимі силуети танцівників. Їх рухи скуті, напружені, вони ніби натрапляють на невидимі стіни, стискаючись і завмираючи у страху. На фоні лунає голос, що описує «норми» – реальні та вигадані, необхідні та абсурдні. Він ніби сплітає невидиму павутину, що сковує простір навколо. Спочатку вони лежать на підлозі, майже нерухомі, їхні силуети ледь помітні через тканину. Світло м'яке, приглушене, створює відчуття початку, зародження. Звучить тиха, пульсуюча музика, що символізує перші подихи життя та пробудження.

Повільно танцівники починають рухатися, ніби відчуваючи життя вперше. Рухи плавні та обережні, вони імітують пошук рівноваги і пробудження свідомості. Хтось піднімає руку, хтось обережно витягує ногу – кожен рух стає сміливішим, сильнішим. Танцівники поступово піднімаються, переходячи з положення лежачи у положення сидячи, їх рухи все більше набувають чіткої форми та сили.

Імпровізація стає інтенсивнішою. Вони розгинаються, стають на коліна, а згодом повністю піднімаються на ноги. Світло за ширмою стає яскравішим, висвітлюючи їхні фігури, що чітко виділяються через напівпрозору тканину. Кожен танцівник ніби проривається крізь власні межі, стаючи стійкішою і повнішою особистістю.

Коли вони досягають положення стоячи, танцівники починають виходити з-за ширми. Вони крокують уперед по черзі, утворюючи сформовані, чіткі силуети людей. Їхні рухи тепер впевнені, наповнені силою і індивідуальністю. Тканина більше не приховує їх, вона залишається позаду, ніби символ минулих обмежень.

Епізод завершується тим, як танцівники виходять у простір сцени, демонструючи свою сформовану ідентичність, свої досягнення і шлях до

власного становлення. Вони дивляться один на одного, утворюючи зв'язок – сильний, вільний і наповнений розумінням себе та світу навколо.

Музичне оформлення: Sync24 – Sequor.

2. II епізод: «Витесуючи норму».

На сцені танцівники вишикувались у лінію, їхні погляди спрямовані вперед. Світло холодне, чітке, підкреслює серйозність атмосфери. У фоні чуються голоси – вони монотонно озвучують числа: «50», «170», «90», «20». Голоси набувають більш людського характеру і починають озвучувати судження: «Ти надто висока», «Ти недостатньо сильний», «Ти надто слабкий». Ці слова пронизують простір, підсилюючи напруженість.

Танцівники повільно дістають сантиметрові стрічки. Рухи їх обережні, ніби це ритуал. Вони починають вимірювати кожен частину свого тіла: руки, ноги, шию, талію. Усі рухи синхронізовані, але кожен з них здається заглибленим у власні думки та невпевненість. Їхні обличчя змінюються, відображаючи хвилювання, сором, розгубленість.

Голоси на фоні стають гучнішими і швидшими, темп музики та голосів пришвидшується, створюючи відчуття тривоги. Танцівники починають метушитися, стрічки плутаються у їхніх руках, вони намагаються знову виміряти себе, не знаючи, як досягти «норми». Їхні рухи стають різкими, тремтячими, дихання прискорюється.

Епізод завершується раптовою тишею. Танцівники застигли, їхні постаті – напружені, розбиті та виснажені. Вони дивляться один на одного, а стрічки, що лежать на підлозі, символізують марність гонитви за вигаданими нормами.

Музичне оформлення: Sync24 – Sequor.

3. III епізод: «Циклічність життя».

Танцівники стоять у лінії, нерухомі, спокійні, схожі на тіні часу. Їхні погляди спрямовані вперед, руки вільно опущені, але в цьому спокої відчувається напруга очікування. Один із танцівників, що стоїть на початку

лінії, повільно виходить уперед. Здавалося б, весь світ для нього рухається швидше, а він стає його уособленням.

Танцівник починає проживати цей «день» – серія повторюваних рухів, які нагадують ритуали робочого життя: він наче одягається, виходить з дому, крокує до «робочого місця». Його рухи прискорені, як деталі у годинниковому механізмі: працює руками, йде вперед-назад, перевіряє уявні папери чи предмети. Усе повторюється – встає, рухається, працює, опускається. Його рухи з кожним циклом стають швидшими, відчуття часу прискорюється і життя вже наче пролітає повз. І знову підйом, і знову ті самі дії, що наводять відчуття замкненості та нескінченності.

Тим часом танцівники у лінії повільно змінюють пози. Їхні рухи синхронізовані, але ледве помітні: голова трохи повертається, плечі напружуються, руки змінюють положення. Вони мовчазно чекають своєї черги, зберігаючи обличчя беземоційними, ніби спостерігаючи за плином життя першого танцівника.

У фіналі епізоду танцівник, що «прожив» своє життя, запускає зміну черги – наступний танцівник виходить уперед, і цикл починається знову. Сцена демонструє безкінечність циклічності життя, нагадуючи про повторюваність буднів, рутини та незмінний плін часу.

Музичне оформлення: Ran Bagno – Kjara Staric Part ii.

4. IV епізод: «Мереживо часу».

На сцені панує напружена тиша. Один танцівник, повільно та обережно, протягує довгу мотузку від одного краю сцени до іншого. Мотузка – це символ межі, норми, визначеного шляху, яким «треба» слідувати. Тонка, але міцна, вона створює чітку лінію, ніби виділяючи межу між безпечним, відомим та невідомим, вільним простором, що залишається позаду.

Танцівники один за одним підходять до мотузки й беруться за неї. У кожному їхньому русі можна прочитати тривогу, страх втратити контроль або порушити «порядок». Вони рухаються вздовж мотузки, тримаючись за неї міцно обома руками, кроки їхні злагоджені й майже механічні. Іноді хтось із

них спиняється, озираючись на вільний простір позаду, але страх зупиняє їх – вони продовжують іти вже визначеним шляхом, не дозволяючи собі ризикувати. Вони всі бояться її відпустити, адже це – шлях, який їм рекомендували. Вони мовчки погоджуються продовжувати, навіть якщо всередині відчувають інакше.

Кожен їхній крок, кожен рух підсилює контраст між обмеженням і потенційною свободою. Позаду сцена залишається просторою, пустою, майже запрошуючи кожного з них повернутися й створити власний шлях. Проте, пов'язані страхом порушити норми, вони продовжують слідувати мотузці, боячись зробити крок убік.

У фіналі епізоду світло на сцені починає тьмяніти, і глядачі бачать, як тіні танцівників, що міцно тримаються за мотузку, зникають у темряві. Вільний простір залишається пустим, незаповненим, як нагадування про можливості, що залишилися невикористаними.

Музичне оформлення: Ran Vagno – Sticks.

5. V епізод: «Вузол несвободи».

Світло на сцені тьмяніє, створюючи напружену атмосферу. Мотузка, яку танцівники тримали раніше, тепер стає інструментом контролю. Вона починає обмотуватися навколо кожного з них – повільно, але невпинно, затягуючи їх у все тісніший вузол. Спочатку танцівники ще намагаються зберігати власний ритм і рухатися, відстоюючи свою індивідуальність, але кожен оберт мотузки змушує їх пристосовуватися до обмеженого простору.

Обмотуючись усе тісніше, мотузка стягує їх у компактну купу, у якій кожен стає частиною єдиної маси. Тіла танцівників тісно притискаються одне до одного, втрачаючи свободу руху. Спочатку вони ще намагаються підняти голову, знайти шлях до виходу, але натиск мотузки не залишає вибору. Вони змушені пригнічувати свої індивідуальні прагнення, підкоряючись загальній формі.

У завершальному моменті епізоду вони формують піраміду, у якій кожен є ідентичною копією іншого. Тіла їх витесані, як статуї, застигли у

покорі нормам і чужим правилам. На мить здається, що все завмерло – мотузка, їхні тіла, кожна емоція. Залишається лише нерухома структура, символізуючи повну втрату свободи в гонитві за нібито «правильним» шляхом життя.

Музичне оформлення: Ran Vagno – Sticks.

6. VI епізод: «Перед екраном».

Піраміда, у якій танцівники опинилися, тепер знаходиться перед уявним екраном, звідки йде яскраве світло, що мерехтить та мінняє кольори. Це світло символізує потік інформації, впливу та пропаганди, який контролює їхню увагу. Танцівники застигли в своїй тісній конструкції, але тепер їхні погляди прикуті до екрану.

Звук на фоні: голоси, що змінюють одне одного, фрази про «правильність», «ідеали», «норми», заклики, що звучать як нав'язливі наративи. Танцівники не відривають погляду від екрану, їхні очі засклянілі, неначе заворожені.

Сценічна музика нагнітається, а руки танцівників ілюструють боротьбу між впливом ззовні та прагненням зберегти хоч частку себе. Їхні пальці наче намагаються обірвати мотузку, але натомість лише заплутуються більше. Екран продовжує впливати на них, змушуючи повторювати нові жести, підкорятися новим шаблонам.

Кульмінація епізоду настає, коли світло від екрана на мить згасає, а руки завмирають, розтягнуті в останньому русі – символі намагання вирватися. Та піраміда не розпадається, і вплив продовжує залишатися в їхніх поглядах, навіть у тиші.

Музичне оформлення: Ran Vagno – Lineup.

7. VII епізод: «Влада»

На сцену виходить дівчинка, символізуючи приховану пропаганду, яка маскується за образом чистоти і невинності мистецтва. Вона одягнена в білу сукню, що символізує чистоту, але кожен її крок, кожен рух наповнені загадковою владою. Дівчинка зупиняється в центрі сцени, і натовп

танцівників, що досі розпорошено рухався, зупиняється в очікуванні її погляду.

Дівчинка дивиться на них холодно, з невидимою силою в погляді, і вже один цей погляд змушує танцівників почати рухатися в тому напрямку, куди вона вказує. Вони збираються щільніше, намагаючись наблизитися до неї, бо кожен прагне бути схваленим, поміченим її владою. Вона розкидає руки, наче у жесті благословення, і натовп миттєво підкорюється – рухається синхронно, в такт її невидимим вказівкам.

Кожен рух натовпу залежить від її погляду: коли вона проводить очима праворуч – танцівники змінюють напрямок і йдуть за нею. Коли дівчинка закриває очі – натовп завмирає в очікуванні, боячись діяти без її контролю. Її здавалося б невинні жести – коротке підняття руки, хитання головою – викликають масові зміни, натовп кидається сліпо виконувати те, що вважає схваленням з її боку.

Танцівники починають втрачати свою індивідуальність, зливаючись в одну масу, що підкоряється єдиному погляду дівчинки. Їхні рухи стають все механічнішими, а вираз обличчя – все більш порожнім, коли вони усвідомлюють, що їхня єдина мета – отримати схвалення. Дівчинка лише дивиться вперед, керуючи натовпом, який, здавалося б, готовий пожертвувати собою заради одного її жесту. Врешті, вона відводить погляд убік, і натовп послідовно і безвільно слідує за нею, втрачаючи навіть ті залишки індивідуальності, що були на початку.

Музичне оформлення: *Ran Vagno – Mana II*.

8. VIII епізод: «РозчавиТИ».

Танцівники, що досі сліпо слідували за кожним жестом дівчинки у білій сукні, тепер виходять перед нею, щоб подивитися їй в очі. Вони підходять повільно, напружено, наче йдуть до свого відображення, шукаючи у цьому погляді відповідь на важливе питання: хто вони, ким хочуть стати, як прожити своє життя. У їхніх очах з'являється проблиск надії на повернення контролю над своєю долею.

Танцівники починають змінюватися: знервовані рухи стають більш упевненими, пози – сильнішими. Вони розуміють, що мають шанс побороти нав'язану силу, яка керувала ними. У їхніх рухах з'являється гармонія і м'якість – наче вони поступово віднаходять свою індивідуальність, пригнічену та забуту.

Але раптом на сцені повільно починає опускатися чорна завіса. Вона важка і холодна, як незримий тягар, що накладається на плечі кожного. Танцівники відчують її вагу і намагаються утриматися на ногах, але їх рухи стають все повільнішими, наче їхні тіла обтяжені нездоланною силою. Кожен бореться з цією силою, відчайдушно намагаючись залишитися стояти.

Завіса опускається все нижче, і танцівники починають поступово опускатися на підлогу, ніби вона давить на них своїм тягарем. Їх руки простягаються вгору, у спробі зупинити цю навалу, але безуспішно. Врешті, вони зовсім схиляються до підлоги, створюючи картину повного розпачу. Тіло кожного з них зливається з темрявою завіси, яка «розчавлює» їх, забираючи останню надію на відновлення індивідуальності та свободи.

Відлуння їхніх приглушених рухів залишається на сцені як символ того, як важко вибратися з-під гніту суспільних норм і зовнішнього впливу, навіть маючи бажання змінитися.

Музичне оформлення: *Ran Vagno – Mana II*.

Процес пошуку й підбору музичного матеріалу був кропітким й складним, адже важливість полягала у тому, щоб передати емоційний стан епізодів.

Музичне оформлення у виставі допомагає створити необхідну атмосферу та підкреслити необхідні настрої поглиблення розуміння сюжету. Допомагає виділити конкретні наповнені емоціями моменти та підкреслити характери персонажів. Музика може наповнити виставу відповідним для неї настроєм, додавши у неї трішки драматизму або ж навпаки гумору. Також для злагодженої картини музичне оформлення повинно гармонійно переплітатись зі сюжетом, що стане цінним внеском у загальні враження від вистави.

ВИСНОВКИ

Вивчаючи політичний та історичний контекст ХХ століття, можемо зазначити, що він значно вплинув на розвиток танцювальної творчості в Європі, ставши як джерелом для нових художніх пошуків, так і наданням танцю як виду мистецтва потужної соціальної та політичної значущості. Світові війни, політичні ідеології, а також соціокультурні трансформації привели до появи нових тем і художніх підходів у хореографії. Танцювальне мистецтво стало інструментом, через який митці виражали політичні погляди, осмислювали соціальні проблеми та досліджували людську психологію в умовах нових суспільних реалій. Зокрема, творчість таких видатних хореографів, як Марти Грем, Курта Йосса і Піни Бауш, стала прикладом переосмислення класичних форм і художньою відповіддю на виклики епохи.

Досліджуючи хореографічні роботах ХХ ст. були висвітлені важливі соціальні виклики, що відображалися через мистецтво танцю. Було визначено деякі ключові теми, які стали центральними у творчості танцівників та хореографів цього періоду:

1. Расова нерівність і боротьба за права людини. Елвін Ейлі, через виставу «Revelations» («Одкровення»), привертав увагу до важкої історії афроамериканського народу, його страждань, а також сили духу, що допомагала пережити труднощі рабства та дискримінації. У виставі танцівники виражають стійкість і надію, демонструючи символічні рухи, які підкреслюють важливість єдності та підтримки громади в умовах соціальних та расових викликів.

2. Фемінізм і трансформація ролі жінки. Мередіт Монк, через свої експериментальні роботи, зокрема «Education of the Girlchild» («Виховання дівчинки»), досліджувала життя жінки та її внутрішню трансформацію. Вистава не тільки розглядає соціалізацію жінок і суспільні стереотипи, але й відображає пошук жіночої ідентичності в умовах суспільних обмежень. Хореографія відмовилася від традиційних сюжетів, створивши символічну,

циклічну структуру, яка дозволяє глядачеві пережити емоційний шлях від старості до дитинства.

3. Тема війни та насильства. Курт Йосс у своєму балеті «Der Grüne Tisch» («Зелений стіл») виразно розглянув наслідки політичних рішень, які призводять до війни, і трагічні наслідки цих рішень для звичайних людей. Балет показує символічний «танок смерті», де політики, що ухвалюють рішення за «зеленим столом», стають причиною масових жертв і страждань. Балетмейстер використав класичну хореографію в поєднанні з експресивними рухами сучасного танцю, щоб передати фатальність війни.

Ці роботи стали важливими інструментами соціального та політичного коментаря, що через хореографічні прийоми дозволяють глядачам не лише відчувати, але й осмислити ці соціальні дилеми. Танці ХХ ст. стали потужним засобом для вираження протесту, надання голосу темним аспектам суспільства, а також для заклику до змін.

Розглядаючи розвиток ідей та філософії танцю постмодерн у другій половині ХХ ст., було охарактеризовано радикальні зміни, які відбулися в танцювальному мистецтві, зокрема через відмову від традиційних канонів і пошук нових підходів до використання тіла, простору і часу. Важливим аспектом постмодерного танцю було його відокремлення від балету та модерн танцю, що були більш академічними і виражали ідеї через чітко визначені форми та композицію.

Одним із ключових етапів цього розвитку стало введення терміну «постмодерн» хореографами, такими як Івонн Райнер, Стів Пакстон та Сімон Форті, в середині 1960-х років. Вони, натхнені змінами в культурі і мистецтві, почали експериментувати з новими формами виразу, ставлячи під сумнів естетичні норми того часу. Танці постмодерну відкидають традиційні виразні засоби – музику, костюми, драматургію – і зосереджуються на самому русі як такому.

Суть постмодерного танцю полягала в аналітичному підході до руху, який став об'єктивним, зосередженим на структурі та технічних аспектах

виконання, таких як повторення, реверс, геометрія та використання партитур. Ці хореографи прагнули переосмислити танець через фізичну об'єктивність, знімаючи акцент із особистих емоцій або виразів і створюючи рухи, які могли б бути сприйняті без додаткових контекстів чи ілюзій.

Основними темами постмодерного танцю стали відмови від значення і сюжету в класичному розумінні, використання тіла як самоцінного елементу (не лише інструменту для вираження почуттів або емоцій), а також нові способи взаємодії з простором. Тіло стало об'єктом дослідження, а не тільки інструментом виконання танцю. Хореографи експериментували з непідготовленими виконавцями, використовували імпровізацію та включали нові форми руху, такі як контактна імпровізація, що мала сильний соціальний і політичний підтекст.

Танці часто виконувалися в незвичних місцях, наприклад, у галереях, на вулицях або в спортивних залах, що дозволяло хореографам відходити від традиційних театрів і виставляти свої роботи в нових контекстах. Це також збігалось з більш широким культурним рухом, який прагнув зруйнувати кордони між мистецтвом і життям, звичайним і художнім.

Загалом, постмодерн у танці прагнув поставити під сумнів не лише естетичні стандарти, але й соціальну та культурну роль танцю, шукаючи нові можливості для вираження та взаємодії з глядачем.

Опрацьований матеріал дослідження підтверджує теоретичну і практичну основу пошуку особистого стилю для кожного хореографа, де він може втілити свій задум, неординарні думки і фантазії, вийшовши за рамки усталених норм, стандартів чи стереотипів.

У описі балетмейстерського задуму та лібрето до танцювальної вистави «НенормаТІвний» увага зосереджується на дослідженні впливу суспільства на психіку людини, зокрема на формування її страхів, комплексів і обмежень через соціальні норми та стереотипи. У виставі показано, як ці зовнішні впливи стають внутрішніми бар'єрами, що перешкоджають особистісному розвитку та самовираженню. Однак, через танець персонажі намагаються

подолати ці бар'єри та знайти шлях до звільнення, звертаючись до внутрішньої сили і справжньої автентичності. Основні моменти опису:

1. Задум вистави. Розкривається психологічний тиск, створений суспільними нормами та стереотипами, який призводить до виникнення страхів та обмежень. Танці стають способом боротьби з цими страхами та пошуком внутрішньої свободи.

2. Тема. Суспільство формує психологічний стан людини, створюючи межі та комплекси. Вистава досліджує боротьбу за звільнення від цих обмежень.

3. Ідея. Кожен з нас є продуктом соціальних впливів, але ми здатні усвідомити та подолати ці межі, звернувшись до власної внутрішньої сили. Вистава пропагує самопізнання і прийняття своєї автентичності як шлях до звільнення і гармонії.

4. Форма і стиль. Вистава має велику форму і виконана в стилі сучасного танцю, поєднуючи різні напрямки: contemporary dance, experimental dance, імпровізацію та контактну імпровізацію.

5. Жанр. Лірично-драматичний жанр, який передає глибокі емоційні переживання та боротьбу персонажів з власними страхами і соціальними обмеженнями.

6. Лібрето. Вистава звертається до теми норм: що є нормою, а що — ні, де проходить межа між ними. Піднімаються питання, що відбувається, коли ми вийшли за ці межі, і чи завжди «ненормальність» є чимось негативним. Лібрето закликає шукати свободу не в покорі встановленим правилам, а в пізнанні себе і боротьбі за власні переконання.

7. Ключове питання. Чи можна бути справжнім і автентичним у суспільстві, що накладає жорсткі рамки? І чи є свобода думки та вчинків можливими поза межами соціальних норм?

Це постановка, яка закликає до переосмислення своїх страхів, обмежень та стереотипів, відкриваючи можливість для глядачів знайти власний шлях до внутрішньої свободи та самовираження.

Розроблений детальний опис музичного оформлення та опис епізодів танцювальної вистави «НенормаТивний» дає можливість зрозуміти підсилення емоційної напруги та атмосфери на сцені, а також взаємодію з рухами танцівників.

Музичне оформлення вистави «НенормаТивний» активно підтримує і доповнює кожен епізод, використовуючи різноманітні стилі та темпи для підкреслення емоційних моментів. У виставі використані композиції від двох виконавців:

1. Sync24 – це проект, який створює музику у стилі електронного амбієнту та техно;
2. Ran Vagno – музикант і композитор, що працює в жанрах електронної музики, амбієнту та даунтемпо.

Ці музичні виконавці створюють глибокі, інтенсивні звукові структури, які підсилюють атмосферу вистави, відображаючи емоційні та психологічні моменти в кожному епізоді.

Важливою рисою музичного оформлення є те, що воно не лише супроводжує танець, але й активно взаємодіє з рухами та настроєм танцівників, розкриваючи глибину внутрішнього конфлікту героїв та загальну тему боротьби зі стереотипами, нормами та обмеженнями, нав'язаними суспільством.

Постановка композиції і сцен на основі сформованого лібрето до танцювальної вистави «НенормаТивний» немов би закликають глядачів усвідомити свої істинні наміри та бажання. Вистава закликає відділити нав'язані суспільні стереотипи з історичним та політичним контекстом від власних справжніх почуттів та переконань. Ця творча робота є визнанням нашої постійної слабкості та піддатливості, проте одночасно є возвеличенням сили людини-індивіда, який здатний не лише змінити хід подій навколо себе, але й вплинути на глобальний потік подій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акімова С. Тренаж і партерний тренаж : метод. реком. для студ. вищих навч. закл. (напрям підготовки «хореографія»). Львів : ЛДУФК, 2015. 22 с.
2. Арнольд Д. Коротка книжка про мистецтво. Харків: Вид-во: «Ранок»: Фабула, 2022. 192 с.
3. Бенюк О. Філософія мистецтв : Робоча програма навчальної дисципліни. Київ : Ліра-К, 2018. 32 с.
4. Білінська Л. Національна пам'ять української діаспори США (проспогрпфічний аспект). Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2015. 276 с.
5. Борсук Н., Тараканова А. Танці в сучасних ритмах: нариси. Вінниця : Нова книга, 2014 52 с.
6. Бурбан М., Гірняк Г, Гриньох Н, Каралюс М., Подаряпа О., Хомяков Ю. Нариси історії мистецтва України. Львів (Стрий) : ЗУКЦ, 2012. 344 с.
7. Ваврух М., Гавалюк Р. Нариси з історії української культури. Львів : Світ, 2018. 224 с.
8. Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді: тенденції та перспективи розвитку. Метод. посібник / Упоряд. О. Плахотнюк. Львів : ЦТДЮГ, 2014. 129с.
9. Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді: тенденції та перспективи розвитку. Матеріали Міжн. наук.-практ. конф. та Всеукр.семінару з сучасної хореографії. Львів, 19–21 жовтня 2012 року. / Упоряд. О. Плахотнюк. Львів : ЦТДЮГ, 2012. 164 с.
10. Гагоорт Г. Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль. Львів : Літопис, 2008. 360 с.
11. Герц І., Мова Л., Кебас О., Бойко О., Журавльова А. Сучасний танець: шляхи творчого вдосконалення: навчальний посібник. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2021. 241 с.

12. Годж С. Коротка історія мистецтв. Ключові напрямки, роботи, теми і техніки. Львів : Видавництво «Старого Лева». 2023. 244 с.
13. Годовський В., Горбачу Р. Модерн танець (хронологічна таблиця історії розвитку): Навчально-методичний посібник з дисципліни «Методика викладання модерн танцю для студентів I курсу спеціалізації "Хореографії"». Рівне: РДГУ, 2005. 20 с.
14. Голдрич О. Методика викладання хореографії. Львів: Сполом, 2006. 84 с.
15. Голдрич О. Хореографія: Посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. вид. друге, доповнене. Львів: СПОЛОМ, 2006. 172 с.
16. Горохівська У. Сценічно-пластичне вирішення постаті Лесі Українки у хореографічній виставі «Тільки в боротьбі життя і щастя». Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка кафедра режисури та хореографії, 2021. 57 с.
17. Дем'янчук А. Історія та синтез мистецтв : навч.-метод. посібник для студентів з галузі знань : 02 Культура і мистецтво, спеціальність : 024 Хореографія (магістр). Львів : кафедра режисури та хореографії ЛНУ ім. Івана Франка, 2018. 288 с.
18. Забрєдовський С. Методика роботи з хореографічним колективом : навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2011. 188 с.
19. Забрєдовський С. Г. Методика роботи з хореографічним колективом : навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2010. 135 с.
20. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ: Наукова думка, 1978. 257 с.
21. Зубатов С. Методика роботи з хореографічним колективом : навч. посіб. Київ: ІПК ПК, 1997. – 100 с.
22. Зубатов С. Стили викладання в хореографії. навч. посіб. Київ : Видавництво Ліра-К, 2019. 92 с.
23. Ідом Г., Катрак Н. Вчимося танцювати. Київ: Махаон-Україна, 1992. 32 с.

24. Карпенчук С. Самовиховання особистості. Київ : ІЗМН, 1998. 216 с.
25. Кінезіологія танцю : колективна монографія / за заг. ред. О. Плахотнюка. Львів : СПОЛОМ, 2020. 244 с.
26. Клепіков О., Кучерявий Т. Основи творчості особи. Київ : Вища школа, 1996. 295 с.
27. Колногузенко Б. Хореографічна композиція: Метод. посібник з курсу «Мистецтво балетмейстера». Харків : ЗДАК, 2018. 208 с.
28. Колногузенко Б., Макарова І. Сучасний танець та методика його викладання : конспект лекцій для студентів хореограф. відділень мистецтв. Харків : Слово, 2015. 137 с.
29. Кривохижа А. Гармонія танцю: Навч.-метод. посібник з викладання курсу. Кіровоград, 2006. 88 с.
30. Кривохижа А. Роздуми про мистецтво танцю. Записки балетмейстера. Кіровоград : Центрально-Українське видавництво, 2012. 172 с.
31. Крип'якевич І. Історія української культури / ред. І. Крип'якевича. – Нью-Йорк : Накладом Ради оборони і допомоги Україні Українського конгресового комітету Америки. 1990 718 с.
32. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Харків-Київ : Видавець Олександр Савчук ; видавництво «Основа», 2022. 920 с.
33. Кутішенко В. Вікова та педагогічна психологія (курс лекцій). 2-ге вид. : Навч. посіб. Київ : Центр учбової літератури, 2010. 128 с.
34. Ланюк Є Політика і мистецтво. Історичний взаємозв'язок : монографія. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2017. 244 с.
35. Лань О. Мистецтво балетмейстера . Хореографія великої форми. Львів : Львівський національний університеті імені Івана Франка, 2019. 198 с.
36. Лозко Г. Українське народознавство. Харків : «Видавництво «Див». 2005. 472 с.
37. Маркевич Л. Мистецтво балетмейстера : навч.-метод. посіб. Рівне : О. Зень, 2019. 164 с.

38. Мартиненко О. Методика роботи з хореографічним колективом: теорія і практика. Мелітополь : Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2020. 390 с.

39. Мартиненко О. Хороводи : навч.-метод. посіб. з дисципліни «Мистецтво балетмейстера» для студентів напряму підготовки 6.020202 Хореографія*. Бердянськ : Видавець Ткачук О.В., 2013. 116 с.

40. Менеджмент соціокультурної діяльності: колективна монографія упоряд. О. Козаренко. Львів : Растр-7, 2018. 208 с.

41. Годовський В. Маркевич Л. Мистецтво балетмейстера. курс лекцій для студентів-хореографів 1 курсу вищих навчальних закладів. Рівне : РДГУ, 2004. 20 с.

42. Міжнародний Конгрес з досліджень у сфері танцю Міжнародної ради танцю при ЮНЕСКО (Львів, Україна, 25–27 серпня 2017) / наук. зб. матер. конгресу / упоряд. О. Плахотнюк. Львів, 2019. 157с.

43. Мірчук І. Вступ до філософії. Мюнхен : Український вільний університет. 2006. 373 с.

44. Мосєсова К. Модерн-балет Оксани Лань «Акверіас»: концептуальний підхід у сучасній хореографії України. Львів : Львівський національний університеті імені Івана Франка кафедра режисури та хореографії, 2020. 93 с.

45. Опанасюк О. Інтекціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософські аспекти. Київ : Аура Букс, 2018. 472 с.

46. Орієнтовні навчальні програми та методичні рекомендації з класичних та естрадних видів мистецтва / Метод. посібник. Львів Край, 2009. 168 с.

47. Павлютенко Є. Крижко В., Калошин В. Конфлікти: сутність і подолання. Харків : Основа, 2008. 224 с.

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

49. Печеранський І., Базела Д. Вступ до філософії танцю. Київ : КНУКіМ, 2017. 123 с.

50. Плахотнюк О. Основи сучасної хореографії (Джаз-модерн танець, популярні масові танці). Програма для ВНЗ культури і мистецтв I-II рівня акредитації. Спеціалізація "Народна хореографія". Київ: Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв, 2006. 20 с.

51. Плахотнюк О. Джаз-танець як феномен художньої культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – Теорія й історія культури. Івано-Франківськ, 2016. 22 с.

52. 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.

53. Плахотнюк О. Основи хореографії. Програма для ВНЗ культури і мистецтв I-II рівня акредитації. Спеціалізація "Народне пісенне мистецтво". Київ : Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв, 2006. 20 с.

54. Плахотнюк О. Основи хореографії / Програма для ВНЗ культури і мистецтв I-II рівня акредитації. Спеціалізація «Видовищно-театральні заходи». Київ : Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв, 2006 24 с.

55. Плахотнюк О. Світосприйняття джаз-танцю в мистецькому просторі сучасності. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. 2022. №2. С. 157–162. <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2022-2-26> URL: <http://baltijapublishing.lv/index.php/bjlss/article/view/1858/1874>

56. Плахотнюк О. Стили та напрямки сучасного хореографічного мистецтва. Львів. ЦТДЮГ, 2009. 80 с.

57. Плахотнюк О., Серeda О. Хіп-хоп – танцювальна субкультура молоді. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2024. 144 с.

58. Погребняк М. Нові напрями театрального танцю ХХ – поч. ХХІ століття: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія : монографія. Київ : ПП «Астрая». 2020. 327 с.

59. Погребняк М. Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція: монографія. Полтава : ПНПУ ім. В. Г Короленка. 2015. 312 с.

60. Психологія та педагогіка: навч. посіб. / Л. Колеснінченко, М. Артюшина, О. Котикова та ін.; за аг. ред. Л. Колеснінченко. Київ : КНЕУ, 2008. 408 с.

61. Рахвіашвілі А., Білаш О. Мистецтво балетмейстера. Київ : КНУКіМ, 2017. 152 с.

62. Розвиток художньо-естетичного світогляду майбутніх учителів хореографії та основі інтегративного підходу : колективна монографія / Н. Кривунь, К. Ірдиненко, О. Мартиненко, О. Плахотнюк, Л. Савчин, [та ін.] / за заг. ред. О. Мартиненко. Бердянськ : Видавець Ткачук О. В., 2016. 256 с.

63. Роль сприйняття мистецтва у формуванні особистості та суспільного етосу / Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos spoleczny. Львів , Rzeszow, 2014. 208 с.

64. Романець В. Історія психології ХІХ – початок ХХ століття. Київ : Либідь, 2007. 832 с.

65. Ромовська З. Українська народна філософія: мандат на вічність. Львів : ПАІС, 2022. 16 с.

66. Ростовська Ю. Формування педагогічних переконань майбутніх учителів хореографії : монографія. Нижин : НДУ ім. М. Гоголя, 2016. 106 с.

67. Савчин М., Василенко Л. Вікова психологія : навч. посіб. Київ : Академ-видав, 2011. 384 с.

68. Самохвалова А. Форми постановки танців: Методичні рекомендації до теоретичного курсу «Мистецтво балетмейстера» для студентів 1–5 курсів. – Рівне: РДГУ, 2008. 32 с.

69. Самохвалова А., Маркевич Л. Мистецтво балетмейстера: Навчально-методичний посібник (за вимогами кредитно-трансферної системи) для студентів I курсу галузі знань 0202 «Мистецтво», напрямку підготовки: 6.020202 «Хореографія». Рівне: Видавець О. Зень, 2012. 100 с.

70. Сердюк Т. Художньо-естетична школа майбутніх учителів хореографії – формування досвіду. Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2014. 273 с.

71. Сидоренко П., Бодаренко Г., Куц С. Анатомія та фізіологія людини : Підручник. Київ : Медицина, 2009. 248 с.

72. Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку : навч.-метод. посібник / упоряд. О. Плахотнюк. Львів : СПОЛОМ, 2016. 240 с.

73. Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку: навч.-метод. посібник / упоряд. О. А. Плахотнюк. Львів : СПОЛОМ, 2018. II частина. 222 с.

74. Сучасне хореографічне мистецтво: тенденції та перспективи розвитку.: навч.-метод. посібник / упоряд. О. А. Плахотнюк. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка кафедра режисури та хореографії, 2020. Ч. III. 134 с.

75. Сучасний танець. Основні теорії і практики : навч. посіб. автори: О. Бігус, О. Маншиліна, Д. Кондратюк. Л. Мова, А. Журавльова, І. Герц, Н. Донченко, Н. Батєєва. Київ : Видавництво Ліра-К, 2016. 264 с.

76. Терлецький Р. Політичний контекст у творчість європейських хореографів ХХ століття. *Хореографічна культура – мистецькі виміри : збірник статей / упоряд. О. Плахотнюк.* Львів : Кафедра режисури та хореографії, факультет культури і мистецтв, ЛНУ імені Івана Франка, 2024. Вип. 18. С. 189 – 194.

77. Терлецький Р. Соціальні дилеми людства у хореографічних роботах митців ХХ ст. *матер. конф. III Міжнародно науково конференції «Інноваційна*

наука: пошук відповідей на виклики сучасності» (6 грудня 2024 р. Могилів-Подільський, Україна). Могилів-Подільський, 2024 С. – .

78. Тураш Д. Психофізичний апарат танцівника в процесі творення вистави «Кара» : науково-популярний нарис. Львів : Львівський національний університеті імені Івана Франка кафедра режисури та хореографії, 2020. 80 с.

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

80. Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку. Науково-популярне видання / Упоряд. О. А. Плахотнюк. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка кафедра режисури та хореографії, 2024. 234 с.

81. Чепалов О. Хореографічний театр. Західної Європи ХХ ст.: монографія. Харків : ХДАК, 2017. 344 с.

82. Чорняк З., Плахотнюк О., Чиж Л. Хореографія в системі заходів фізичної та психологічної реабілітації дітей з вадами розвитку. Львів : Растр-7, 2022. 219 с.

83. Шабаліна О. Пластичність. Мова. Тіло : монографія. Київ : ФО-П Поліщук О. В., 2017. 194 с.

84. Шалапа С., Корисько Н. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Київ : НАКККІМ, 2015. Ч. 1. 220 с.

85. Шалапа С. Теорія і методика викладання спортивного танцю. Київ : НАКККіМ, 2015. 396 с.

86. Шалапа С., Демещенко В. Теорія і методика викладання спортивного танцю. Київ : СІК Груп, 2017. 332 с.

87. Шалапа С., Корисько Н. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Київ : НАКККІМ, 2015. Ч. 2. 252 с.

88. Шариков Д. “Contemporary dance” у балетмейстерському мистецтві: Навчальний посібник. Київ: КиМУ, 2010. 173 с.

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

90. Шариков Д. Неокласицизм у хореографічній культурі: генеза і концепція балетного театру. Вінниця : ТОВ «Нілан-ЛТД», 2017. 304 с.
91. Шариков Д. Хореографія: навчальний посібник для студентів ВНЗ «Театральне мистецтво». Київ : КиМУ, 2011. 184 с.
92. Шевченко В. Мистецтво балетмейстера в народно-сценічній хореографії. Київ : ДАКККиМ, 2006. 184 с.
93. Шевченко Т. Про мистецтво : Збірник / упоряд. І. Стебуна. Київ : Мистецтво, 1984. 225 с.
94. Шевчук А. С. Українські музично-хореографічні традиції як засіб музично-рухового розвитку старших дошкільників. Фастів : Поліфаст, 2005. 332 с.
95. Яців Р. Оленка Гердан-Заклинська. Життя і творчість: біографічний нарис. Львів : Інститут народознавства НАН України; Львівська національна академія мистецтв, 2013. 60 с.
96. Anderson J. Ballet & Modern Dance: A Concise History. Third edition. Princeton Book Company, 1993. 336 p.
97. Banes S. Terpsichore in sneakers: Post-modern dance. Wesleyan University Press, 1987. 311 p.
98. DeFrantz T. Dancing Revelations: Alvin Ailey's Embodiment of African American Culture. Oxford University Press, 2004. 300 p.
99. Education of the girlchild. URL: https://www.youtube.com/watch?v=6MoGk-dr3fA&ab_channel=Yenglexterrit (дата звернення 10.09.2024 р.)
100. Kurt Jooss' The Green Table: horrors and fear (the Joffrey Ballet of Chicago). URL: https://www.youtube.com/watch?v=un5kYC8jpUk&ab_channel=wocomoMUSIC (дата звернення 20.09.2024 р....)
101. Leigh Foster S. Modern Dance in the Third Reich; Six Positions and a Coda'. *Choreographing History*, Bloomington: Indiana University Press. Pp. 165–176.

102. Meredith Monk: Excerpt from Solo from Education of the Girlchild (2009). (дата звернення 11.10.2024 р.) URL:

https://www.youtube.com/watch?v=pVOvIhYTotk&ab_channel=mmonkhouse

103. Mills D. Dance and Politics Moving Beyond Boundaries. Manchester University Press. 2017. 132 p. DOI:[10.26530/OAPEN_620070](https://doi.org/10.26530/OAPEN_620070).

104. Partsch-Bergsohn I., Bergsohn H. The Makers of Modern Dance in Germany Rudolph Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss. Hightstown, NJ : Princeton Book Company. 2002. 102 p.

105. 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, № 5(33). 2020. vol. 3. 38–43. DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.5.3.7>

106. Revelations – Alvin Ailey American Dance Theater. URL: https://www.youtube.com/watch?v=kDXerubF4I4&ab_channel=LincolnCenter (дата звернення 10.10.2024 р.)

107. Snodgrass M. E. American Women Speak: An Encyclopedia and Document Collection of Women's Oratory [2 Volumes]. Bloomsbury Publishing, 2016. 920 p.

108. Walther S. The Dance Theatre of Kurt Jooss. Taylor & Francis, 1997. 116 p.

ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Факультет _____ Культури і мистецтв _____
Кафедра _____ Режисури та хореографії _____
Освітній рівень _____ другий (магістерський) _____
Галузь знань _____ 02 «Культура і мистецтво» _____
(шифр і назва)
Спеціальність _____ 024 «Хореографія» _____
(шифр і назва)

ЗАТВЕРДЖУЮ

**Во. завідувача кафедри режисури та хореографії
проф. Стригун Ф. М.**

« _____ » _____ 20__ року

З А В Д А Н Н Я НА МАГІСТЕРСЬКУ РОБОТУ СТУДЕНТА Терлецького Романа Богдановича

1. Тема роботи: Формування особистого стилю балетмейстера як віддзеркалення соціокультурного середовища.

Науковий керівник роботи: доцент кафедри режисури та хореографії, кандидат педагогічних наук Кузик Олег Євгенович
затверджена Вченою радою факультету культури і мистецтв
протокол № __, від «__» _____ 20__ р.

2. Строк подання магістрантом роботи на кафедр у «_____» _____ 20__ року

3. Вихідні дані до роботи:

Роботи з дослідження політичних та історичних впливів на хореографію: Лі Фостер С. (англ. Leigh Foster S.), Міллс Д. (англ. Mills D.), Дем'янчук А.

Роботи з дослідження особливостей сучасного танцю: Бейнс С. (англ. Banes S.), Вальтер С. (англ. Walther S.), Борсук Н., Тараканова А., Плахотнюк О., Герц І., Мова Л., Кебас О., Бойко О., Журавльова А.

Характеристики становлення та розвитку модерн та постмодерн: Андерсон Дж. (англ. Anderson J.), Парч-Бергсон І. (англ. Partsch-Bergson I.), Бергсон Г. (англ. Bergson H.), Годовський В., Горбачу Р., Мосесова К., Погребняк М.

Роботи про висвітлення суспільних нерівностей у хореографії: ДеФранц Т. (англ. DeFrantz T.), Снодграсс М. Є. (англ. Snodgrass M. E.), Пастернакова М.

Джерела про висвітлення тем мистецтва: Арнольд Д., Бенюк О.,

Джерела з режисури хореографічних творів та мистецтва балетмейстера: Голдрич О., Лань О., Маркевич Л., Самохвалова А.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки.

1. Вступ; 2. Історичні та соціальні чинники у формуванні хореографічного мистецтва ХХст.;

3. Історичні передумови розвитку танцю постмодерн;

4. Вплив соціуму на формування особистості у танцювальній виставі «Ненормативний»;

5. Висновки;

6. Додаток А. Буклет танцювальної вистави «Ненормативний». Додаток Б. Відео запис танцювальної вистави «Ненормативний». Додаток В. Електронна версія магістерської роботи.

5. Перелік графічного матеріалу та сценографії до постановки:

одяг сцени: чорний задник, чорні куліси, покриття підлоги – чорний лінолеум; світло – один прожектор, загальне світло всієї сцени та бокове світло з куліс.

6. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада Консультанта	Підпис, дата	
		Завдан ня Видав	Завдання прийняв
1	Кузик О.Є. кандидат педагогічних наук доцент кафедри режисури та хореографії		
2	Кузик О.Є. кандидат педагогічних наук доцент кафедри режисури та хореографії		
3	Лань О.Б. доктор філософії (Хореографія), доцент кафедри режисури та хореографії		

7. Дата видачі завдання «_____» _____ 20__ року

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів дипломної роботи	Термін виконання етапів роботи	Примітка
1.	Вибір теми	Вересень 2023 р.	
2	Обговорення її з науковим керівником і остаточне формулювання	Жовтень 2023 р.	
3	Затвердження теми магістерської роботи	Жовтень 2023 р.	
4	Підбір літератури та ознайомлення з нею	Жовтень 2023 р.	
5	Вивчення літературних джерел і підготовка матеріалів до написання тексту	Жовтень – листопад 2023 р.	
6	Складення плану роботи, узгодження змісту роботи з керівником, визначення етапів дослідження	Листопад 2023 р.	
7	Представлення вступу, першого розділу роботи, обговорення змісту завдань для подальшого написання магістерської роботи	Грудень 2023 р.	
8	Представлення другого розділу роботи, обговорення третього розділу для подальшого дослідження	Березень 2024 р.	
9	Представлення третього розділу роботи, обговорення висновків дослідження	Квітень 2024 р.	
10	Оформлення роботи	Вересень 2024 р.	
11	Подання магістерської роботи на перевірку науковому керівнику (друкована і електронна версія)	Жовтень 2024 р.	
12	Попередній захист роботи	Листопад 2024 р.	
13	Подача магістерської роботи на кафедру, призначення рецензентів та дати захисту	Листопад 2024 р.	
14	Захист магістерської роботи	Листопад 2024 р.	

Студент _____
(Підпис)

Науковий керівник роботи

(Підпис)

Терлецький Р. Б.
(прізвище, ім'я, по батькові)

Кузик О.Є.
(прізвище, ім'я, по батькові)