

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
Факультет культури і мистецтв**

**Кафедра хореографічного мистецтва**

**ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗІВ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ У  
БАЛЕТНІЙ ВИСТАВІ**

**Кваліфікаційна робота (проект)**

на здобуття ступеня вищої освіти “магістр”

Виконав: студентка  
Спеціальності 024 Хореографія  
Освітньо-професійної (наукової)  
програми Хореографія \_\_\_\_\_  
Белан Юлія Русланівна \_\_\_\_\_

Керівник к. п. н., доцент \_\_\_\_\_  
Форостян А.Ф. \_\_\_\_\_  
Рецензент професор \_\_\_\_\_  
Ширінський Х.Г. \_\_\_\_\_

Херсон – 2020

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1 Теоретико-аналітична основа хореографічної композиції</b>	
1.1. Історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції.....	7
1.2. Ідейно-тематична основа.....	16
<b>РОЗДІЛ 2. Літературно-графічний аналіз хореографічної композиції</b>	
2.1. Композиційно-архітектонічна побудова твору.....	22
2.2. Графічна таблиця твору та опис хореографічного тексту.....	23
2.3. Сценографія.....	30
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	31
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	36
<b>ДОДАТКИ</b>	
Додаток А. Жіночий національний костюм Андалусії.....	43
Додаток Б. Чоловічий національний костюм Андалусії.....	44
Додаток В. Площа Іспанії.....	45

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Хореографічне мистецтво завжди відрізнялося інтенсивним розвитком, різноманіттям напрямків, яскравістю індивідуальностей балетмейстерів та виконавців. Відображення життєвих процесів, нових суспільних відносин, устрою знаменувалося появою нових форм і засобів виразності в мистецтві. У пошуках цих нових форм балетмейстери ламали усталені в минулому канони, створювали твори, що вражали новизною, оригінальністю та колоритом. Зміни відбувалися в естетиці, танцювальній лексиці, формах, способах презентації, структурі вистави. Все це сприяло появі нових форм і засобів виразності в балетному театрі.

Для створення нових балетних вистав митці дуже часто звертаються до відомих літературних першоджерел. По-перше, це привертає увагу глядачів, які є поціновувачами та знавцями відомих творів, а по-друге, це спрощує саме розуміння балетної інтриги. Широка популярність сюжету у поєднанні з професійною хореографічною постановкою завжди ставали важливою складовою успіху балетної вистави.

В основу лібрето можуть братися літературні твори різноманітних жанрів: романи, новели, повісті, оповідання, комедії, драми тощо. Не рідко один і той же твір приваблює декількох балетмейстерів, що підкреслює популярність того чи іншого сюжету.

Різноманітні аспекти взаємодії літератури та балетного мистецтва були висвітлені у наукових дослідженнях П. Карпа «Балет і драма», В.Красовської «Балет крізь літературу», В. Кулагіної «Романи без слів. Достоевський на петербурзькій балетній сцені», Н. Аркіної «Балет і література», В. Ванслова «Балет як синтетичне мистецтво», Ю.Слонімського «Про драматургію балету» та інших. Особливості перенесення літературних творів на балетну сцену стали об'єктом дослідження ряду дисертаційних робіт, а саме: «Нові засоби виразності у

балетному мистецтві ХХ століття (до проблеми співвідношення традицій і новаторства)» Ю. Рязанова (2016 р.), «Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20-80 рр. ХХ століття» Л. Маркевич (2019 р.), «Балети Людвіга Мінкуса в контексті вітчизняної музично-театральної культури другої половини ХІХ століття» О. Панова (2019 р.) та інших.

Зазначене вище дозволяє вважати актуальним і науково виправданим обрання теми даного дослідження **«Особливості втілення образів світової літератури у балетній виставі»**.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дослідження виконане згідно з планами наукової діяльності та програмами наукових досліджень кафедри культурології та кафедри хореографічного мистецтва факультету культури і мистецтв Херсонського державного університету.

**Мета дослідження** – з'ясувати роль літературних образів у створенні балетної вистави.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- здійснити історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції;
- визначити ідейно-тематичну основу композиції;
- розглянути композиційно-архітектонічну побудову твору;
- побудувати графічну таблицю твору та виконати написання хореографічного тексту до нього;
- охарактеризувати сценографію хореографічної композиції.

**Об'єкт дослідження** – балетне мистецтво.

**Предмет дослідження** – літературні образи в балетному мистецтві.

Для досягнення поставленої мети, розв'язання визначених завдань використано комплекс взаємодоповнюючих **методів дослідження**, а саме: метод систематизації та класифікації матеріалу, метод порівняльного

аналізу, метод інтерпретації художнього твору, історико-біографічний метод, описовий метод.

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає у тому, що:

- з'ясовано вплив літератури на розвиток світового балетного мистецтва;
- досліджено особливості втілення літературних образів в хореографічні постановки;
- доведено ефективність взаємодії класичного балетного театру з іспанською національною культурою;
- обґрунтована доцільність включення в балетну виставу елементів народного іспанського танцю фламенко.

**Практичне значення одержаних результатів.** Практичне значення результатів дослідження забезпечується їх використанням під час вивчення спеціальних курсів з історії хореографічного мистецтва, мистецтва балетмейстера, історії сценографії, аналізу музичної драматургії балету тощо. Матеріал роботи може бути корисним викладачам та студентам спеціальності «Хореографія» вищих навчальних закладів та коледжів мистецького спрямування.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення та результати дослідження були обговорені на засіданні кафедри культурології факультету культури і мистецтв Херсонського державного університету та XI Усеукраїнській науково-практичній конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти в системі вищої школи», яка відбулася 30 жовтня 2020 року в місті Херсоні.

**Публікації.** Основні теоретичні положення здійсненого дослідження були викладені у статті «Втілення образу Дон Кіхота у світовому мистецтві» (альманах «Магістерські студії», Херсон, 2020 рік).

**Структура роботи.** Відповідно до визначеної теми і завдань наукового пошуку робота складається із вступу, двох розділів, п'яти

підрозділів, висновків, списку використаних джерел із п'ятдесяти п'яти найменувань. Загальний обсяг роботи складає тридцять п'ять сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-АНАЛІТИЧНА ОСНОВА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

#### 1.1. Історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції

Балет представляє собою синтетичне поєднання різноманітних видів мистецтв і, безумовно, одним із найважливіших питань такого поєднання є взаємодія хореографії та літературного твору. Протягом століть на сценах світових балетних театрів втілювалися найкращі зразки літературних шедеврів, а саме: «Лускунчик» за мотивами оповідання Е.Т.А. Гофмана, «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра, «Спартак» Р. Джованьйолі, «Попелюшка» Ш. Перро, «Спляча красуня» братів Грімм, «Дама з камеліями» О. Дюма (сина), «Кармен» П. Меріме, «Руслан і Людмила» О.Пушкіна та багато інших. Для балетмейстерів створення вистави на основі літературного першоджерела завжди представляє собою виклик, бо перед ними постає складне завдання: збагатити хореографічне мистецтво літературними образами та поетично втілити їх у балетній виставі. При цьому вони мають відповідати тій високій планці, яка була задана у літературному творі та втілити літературний задум автора [15, с. 84].

Видатні хореографи минулого у своїй теоретичній та практичній діяльності надавали великого значення драматургії, пошукам оптимальних шляхів найбільш повного розкриття сюжету, образів героїв. Вони намагалися пов'язати мистецтво хореографії з дійсністю, розповісти засобами хореографії про явища і проблеми реального життя, зробити свої постановки актуальними, повчальними, насиченими на події, в ході яких формувалися б та розкривалися характери дійових осіб.

Балетмейстери черпають своє натхнення у скарбниці світової літератури, надихаються її героями та характерами при створенні вистав. Великим потенціалом у цьому сенсі володіє класична російська література, твори якої лягли в основу лібрето чисельних балетних постановок

(«Руслан і Людмила», «Бахчисарайський фонтан», «Кавказький полонений», «Мідний вершник», «Онегін» О. Пушкіна; «Маскарад», «Герой нашого часу» М. Лермонтова; «Анна Кареніна» Л. Толстого; «Чайка», «Дама с собачкою» А. Чехова; «Брати Карамазови» Ф.Достоевського та інші) [28, с. 124].

Безумовно, кожній епосі характерні власні уподобання в літературних жанрах, тематиці творів, своє бачення образу головного героя, вирішення конфліктів тощо. Але завжди є теми, які залишаються актуальним та важливим для всіх, не зважаючи на часи та простір. Кохання – одна з тем, яка найчастіше втілюється на сцені театру. Вона приваблює митців можливістю створити яскраві образи, передати емоційні переживання та потрясіння головних героїв, вселити віру в нерушимість і щирість людських почуттів. Благодатний ґрунт у цьому сенсі представляє літературна спадщина відомого англійського письменника Вільяма Шекспіра. Відомо, що геніальна трагедія «Ромео і Джульєтта», яка була написана в 1596 році, надихнула багатьох хореографів і композиторів на створення балетних вистав, а саме: Е. Луцці 1785 р. (Венеція), І. Вальберх 1809 р. (Санкт-Петербург), В. Галеотті 1811 р. (Копенгаген), Б. Ніжинська 1926 р. (Російський балет Дягілева), С. Лифарь 1942 р. (Париж), М. Бежар 1966 р. (Брюссель), М. Ек 2013 р. (Стокгольм) та інші.

Партії Джульєтти свого часу виконували найвідоміші та найталановитіші балерини. Так, у 1940 року роль Джульєтти виконала легендарна Галина Уланова (балетмейстер Л. Лавровський). До речі, за виконання цієї ролі вона була нагороджена Сталінською премією. Крім неї Джульєтту танцювали Раїса Стручкова, Марина Кондрат'єва, Майя Плесецька та інші [33, с. 262].

Не менш затребуваними були і комедії видатного англійського письменника. Так, на сюжет п'єси «Сон у літню ніч» відомим балетмейстером Маріусом Петіпа був поставлений одноактний балет «Тітанія» (музика Ц. Пуні). Прем'єра балету відбулася в 1866 році в



Михайлівському палаці в Санкт-Петербурзі на честь одруження цесаревича Олександра і датської принцеси Дагмари. Балет був виконаний артистами балетної трупи Маріїнського театру. Цікавим є той факт, що ця п'єса була єдиним твором Шекспіра, до якого звернувся М. Петіпа за всю свою мистецьку кар'єру. Партію королеви фей Титанії виконала Марія Суровщикова-Петіпа, а партію її чоловіка Оберона виконав сам балетмейстер. До речі, це був останній балет, який М. Петіпа поставив для своєї дружини, згодом вони розлучилися [26, с. 50].

Через десять років М. Петіпа знову звернувся до цього сюжету і в 1876 році поставив одноактний «фантастичний балет» «Сон у літню ніч», музику до якого написали Ф. Мендельсон і Л. Мінкус.

У ХХ столітті був створений двоактний балет «Любов'ю за любов» на музику Т. Хреннікова у постановці В. Боккадоро. В основу лібрето була покладена комедія В. Шекспіра «Багато галасу даремно». Прем'єра відбулася на сцені Великого театру у Москві 30 січня 1976 року.

Тема нещасливого жертвовного кохання завжди хвилювала серця людей. Тому вона дуже часто ставала об'єктом прискіпливої уваги письменників, художників, балетмейстерів. Хореографи із захватом втілювали в своїх виставах образ люблячої, безкорисної людини, яка готова покласти на вівтар любові своє життя.

Шедевром балетного мистецтва, без сумніву, можна вважати балет Джона Ноймайера «Дама з камеліями», який уперше був представлений публіці у 1987 році на сцені Паризької Національної опери. В основу балету був покладений однойменний роман французького письменника Олександра Дюма (сина). Він оповідає про любов паризької куртизанки Маргарити Гот'є до романтичного юнака Армана Дюваля. Роман у дечому був автобіографічним, так прототипом головної героїні була кохана жінка О. Дюма (сина) – Марі Дюплессі. На жаль, у віці 23 років вона померла від туберкульозу. За життя, через важку хворобу, вона не переносила сильних

запахів. Тому із всіх квітів Марі виділяла лише камелії, які майже не мають аромату.

Музичним супроводом до балету стала музика Ф. Шопена (Концерт № 1; Концерт № 2; Соната № 3; Прелюдії № 2, 15, 17, 24; Діамантові вальси № 1 і 3; Concerto no. 1 for Piano and Orchestra in E minor, Op. 11 (1830); Ноктюрн оп.72 мі мінор; Полонез-фантазія; Анданте-спіанато і великий полонез мі-бемоль мажор). Головні партії виконали Аньєс Летестю, Стефан Буйон, Дороте Жильбер, Хосе Мартінез.

Д. Ноймайер побудував світ спектакль на прийомі флешбеку: кожна дія розпочинається зі сцени розпродажу майна Маргарити, в кімнаті, де на руках батька гірко плаче Арман, згадуючи свою історію любові. Кульмінацією кожного акту є любовний дует головних героїв, навколо якого концентруються всі масові сцени (вистава в паризькому вар'єте, бал-маскарад в особняку Маргарити, пікнік у замиському будиночку, прогулянка по Єлисейським Полям тощо). Музика Ф. Шопена надає куртуазній атмосфері вистави чарівної достовірності [52, с. 64].

Продовжуючи тему жертвовного кохання, надзвичайно цікавим у плані сюжету, сценічного втілення образів, розкриття конфліктів є балет М. Петіпа «Баядерка», в основу якого була покладені драма «Шакунтала» індійського поета IV століття Калідаси та балада Гете «Бог і баядерка».

Прем'єра балету відбулася 23 січня 1877 року на сцені петербурзького Великого театру. За сюжетом баядерка Нікія (яка своїми танцями прислуговує богу Вішну) покохала знатного воїна Солора. Кохання було взаємним і молодий хлопець поклявся у вічній любові Нікії. Але закоханим не судилося бути разом. Дуже багато перепон стало на шляху до їхнього щастя: це й ревний Великий брамін, жорстокий цар Дугманта, злостива наречена Солора – Гамзатті. Фінальна сцена землетрусу, коли гинуть всі герої, та возз'єднання душ закоханих звучить як гімн справжньому жертвовному коханню.

Кожне покоління висуває своїх героїв. Вони є втіленням найкращих людських якостей – честі, мужності, відваги, хоробрості – та надихають письменників на створення літературних творів. У даному випадку взірцевим є образ Спартака – головного героя книги італійського письменника Рафаелло Джованьйолі, «Спартак». Ім'я Спартака, відомого гладіатора, вождя і лідера рабів Третьої Рабської війни відомо у всьому світі. Воно стало символом свободи і боротьби. Свого часу роман Джованьйолі, високо оцінив відомий італійський революціонер і політичний діяч Джузеппе Гарібальді. Він виразив надію на те, що італійці збережуть пам'ять про своїх героїв на «землі, де не буде більше ні гладіаторів, ні їх хазяїнів».

Безумовно, такий яскравий колоритний персонаж не міг не зацікавити балетмейстерів у створенні балетної вистави. У 1956 році на сцені Ленінградського театру опери і балету глядач побачив балет Арама Хачатуряна «Спартак» (балетмейстер Л. Якобсон). Роботу над створенням балету композитор розпочав ще у грудні 1941 року, у самі тяжкі та трагічні дні Великої Вітчизняної війни. Створення образу вождя гладіаторів було надзвичайно актуальним в час, коли народ вів запеклі бої з німецькими загарбниками. Композиція вистави виглядала як надзвичайно великий архітектурний ансамбль з палацами, амфітеатром і аренами. Декорації акцентувалися на відповідних темах: Спартака, Красса, Егіні тощо. Ансамблеві номери відрізнялися тим, що кожному артисту кордебалету відповідав індивідуальний пластичний текст. Це наповнювало балет своєю хореографічною поліфонією [11, с. 14]. Жіночі партії виконувалися не на пуантах, всі балерини танцювали в сандаліях.

9 квітня 1968 року на сцені Великого театру у Москві відбулася прем'єра балету «Спартак» у постановці Ю. Григоровича. Балетмейстер побудував цілісну картину на чергуванні контрастних епізодів, які розкривали драматичний конфлікт всієї вистави. Балетні образи створювалися балетмейстером з урахуванням особистісних і професійних

якостей їх виконавців. Так, віртуозний танець головного героя Спартака (В. Васильєв) створював образ воїстину вільної людини. Антагоністом Спартака у виставі виступає Красс (М. Лієпа). Іноді його герой піддається почуттю стихійного жаху, хаосу, і тоді його жести і рухи сповнюються розгубленістю, невпевненістю, страхом [22, с. 31].

«Спартак» Ю. Григоровича позиціонує себе як героїчний чоловічий балет. Жіночі партії зображені більш схематично та не несуть великого психологічного навантаження. Так Егіна (Н. Тимофєєва) – підступна та зрадлива куртизанка. Фрігія (К. Максимова) – ніжна, вірна супутниця Спартака. Цікавим є той факт, що при нагородженні вистави Ленінською премією – лауреатами були зазначені лише виконавці-чоловіки.

Продовження даної теми можна простежити у сюжеті балету «Ваніна Ваніні» (балетмейстери-постановники Н. Касаткіна та В. Васильєв, музика М.Каретникова). Прем'єра балету відбулася 25 травня 1962 року на сцені Великого театру в Москві. В основу лібрето була покладена однойменна новела відомого французького письменника Стендаля про любовні стосунки між княжною Ваніною Ваніні та карбонарієм П'єтро Міссіріллі, які розгортаються на тлі історичних подій в Італії ХІХ століття.

Ідея новели відповідала запитам епохи 60-х років ХХ століття, коли виникла потреба в новому герої – людині, якій належить зробити складний життєвий вибір. У кожного героя він свій: свобода чи неволя, любов чи громадський обов'язок тощо. Загальним в таких спектаклях є той факт, що, зробивши вибір, герой найчастіше гине. У будь-якому випадку, вибір завжди виявлявся фатальним.

У балеті «Ваніна Ваніні» героям – Ваніні та П'єтро – відповідають свої музичні теми. Окремо окреслені теми обов'язку, пристрасті-любові і зради. Всі ці теми утворюють драматургічний вузол балету, який по мірі розвитку дії видозмінюється та ускладнюється [37, с. 65].

Хореографам вдалося створити сюжетну виставу, в якій вибудований ланцюг подій, що призводять до драматичної кульмінації і трагічної

розв'язки дії. Принцип побудови сцен контрастний, при якому епізоди драматичного характеру змінюються ліричними сценами.

Головні герої вистави «розмовляють» мовою класичного танцю. Хореографам вдалося поєднати класичний танець з деякими пластичними системами і танцювальними стилями: історико-побутовим танцем і елементами старовинної італійської школи класичного танцю (сцена балу), гротескною сучасною пластикою (сцени з агентами таємної поліції) тощо[37, с. 70].

Отже, у літературі, музичному мистецтві, хореографії завжди є герой, який виступає втілення універсальних людських якостей, а саме: благородства, шляхетності, доброти, чесності, справедливості, дитячої наївності та безпосередності. Герой, який вчить нас усіх бути більш чуйними, людяними, благородними та відповідальними. Таким героєм є Дон Кіхот – персонаж роману відомого іспанського письменника Мігеля де Сервантеса. Багато балетмейстерів надихалися цим твором та образом головного героя для втілення його у своїх постановках.

Без сумніву, роман М. Сервантеса «Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі» належить до скарбниці світового мистецтва та є одним із найпопулярніших літературних творів. Головний герой роману – незаможний дворянин Алонсо Кіхано – уявив себе мандрівним лицарем та сповнився бажанням творити шляхетні, благородні вчинки. Героя відрізняє те, що у простих, звичних життєвих ситуаціях він знаходить місце для подвигів та героїчних вчинків. Через це він стає мішенню для насмішок і образ оточуючих, над Дон Кіхотом сміються у вічі та за його спиною.

Без сумніву, такий літературний твір та його колоритні персонажі не могли не справити враження на відомих балетмейстерів та не підштовхнути їх до створення балетних вистав на добре знаний сюжет.

Перший балет «Дон Кіхот» був написаний у 1720 році австрійським композитором Ф. Хільфердінгом на основі любовної історії головних героїв Базиля та Кітрі. Слід зазначити, що саме ця сюжетна лінія лягла в

основу більшості балетних постановок. Свого часу саме до неї звернувся відомий російський балетмейстер Маріус Петіпа. Найбільш відомою балетною виставою є балет Людвіга Мінкуса «Дон Кіхот» у постановці саме цього балетмейстера. Все почалося з того, що відомий хореограф звернувся до Л. Мінкуса з пропозицією написати музику до лібрето, створеного на основі сюжету роману М. Сервантеса [43, с. 114]. Прем'єра балету відбулася на сцені Великого театру у 1869 році. Від початку М. Петіпа створив дві редакції балету – для Москви та Петербургу, з урахуванням специфіки балетних труп столичних театрів. У московській редакції балету важливий акцент робився на використанні характерного народного танцю (лише Дульсінея виконувала класичний танець у чистому вигляді). У спектаклі простежується чітка сюжетна драматургічна лінія. У петербурзькій редакції вистава відрізняється яскравістю танцювального дійства. Цікавою знахідкою балету є те, що Кітрі та Дульсінея постає перед глядачем як один образ, створений хворобливою уявою Дон Кіхота. До речі, ці партії виконує одна балерина [4, с. 166].

Особливістю спектаклю в трактовці Л. Мінкуса є те, що головний герой, сам гідальго, постає перед глядачами у якості спостерігача сценічних подій. Він та Санчо Пансо ніби з боку стежать за любовними перипетіями між молодим цирульником Базилем, донькою шинкаря Кітрі та багатим дворянином Гамашем, за якого хоче видати доньку батько дівчини. Дон Кіхот разом зі своїм вірним зброєносцем то стають свідками веселого, вільного життя циганського табору, то переносяться на околицю Барселони у гамірний та розбурханий шинок, наповнений героями балету, то перебувають у фантастичному світі прекрасних дріад. Балетна вистава включає в себе 48 музичних номерів та лише 11 з них відведені образу Дон Кіхота. Його образ характеризується надзвичайною скромністю та простотою. При цьому музична характеристика героя відрізняється яскравою індивідуальністю [43, с. 121].

До нас «Дон Кіхот» Л. Мінкуса дійшов у редакції московського хореографа Олександра Горського, який вніс у нього інноваційні моменти, пов'язані, перш за все, з його захопленням ідеями Костянтина Станіславського про сценічне перевтілення актора, надзавдання, пропоновані обставини тощо. На думку О. Горського створення переконливого сценічного образу вимагає від артиста професіоналізму та високого загального культурного рівня. Для цього артисти мають досконально ознайомитися з літературним джерелом, історичною епохою, культурою того часу, вільно орієнтуватися у драматичних подробицях розвитку подій, характерах усіх задіяних у виставі персонажів тощо. О.Горський вважав дуже важливим для балетмейстера вивчення матеріалу, аналіз літературного першоджерела і дотримувався тієї точки зору, що перенесення на балетну сцену літературного твору ні в якому разі не повинне спричинити спотворення його сюжету, його драматургічної основи.

Автором балетної версії «Дон Кіхота», яка ставиться у Дніпропетровському театрі опери і балету, є відомий танцівник Великого театру Народний артист СРСР Маріс Лієпа. У його редакції збережені фрагменти постановки М. Петіпа («білий акт», фінальне па де де – парний танець балетних зірок). Прем'єра балету відбулася у далекому 1979 році і вже майже сорок років прикрашає собою репертуар нашого театру.

Отже, підсумовуючи вищесказане, можемо зазначити, що література відіграла та продовжує відігравати важливу роль у процесі становлення та розвитку балетного мистецтва. Завдяки відомим літературним творам репертуар балетного театру поповнюється видатними, оригінальними, колоритними виставами, в яких балетмейстери намагаються у повній мірі передавати творчий задум автора, атмосферу дійства, особливості національного характеру героїв тощо.

## 1.2. Ідейно-тематична основа

У всі часи надзвичайною популярністю користувалися літературні твори на іспанську тематику. Вони приваблювали читачів зображенням яскравих колоритних сцен із життя іспанського народу, звеличенням любові до Батьківщини, неприйняттям зла та соціальної несправедливості, вірою у непохитність та мужність людини у складних історичних та життєвих ситуаціях, оспівуванням чоловічої доблесті та жіночої краси. Ці твори сповнені жаги до життя та оптимізму, віри у людське щастя, в справжнє кохання, в успіх героя, який не боїться вступити у боротьбу за свої почуття з цілим світом. До цієї літературної скарбниці можна віднести твори видатних письменників, а саме: Мольєра (п'єса «Дон Жуан чи Кам'яний бенкет»), Д. Байрона (поема «Дон Жуан»), Ф. Лопе де Вега (п'єси «Собака на сіні» та «Фуенте Овехуна»), О. Пушкіна (п'єса «Кам'яний господар»), Ф. Шиллера (драма «Дон Карлос, інфант іспанський»), В. Гюго (романтична драма «Ернані») та багато інших.

Безумовно, такі твори, прекрасні сюжети на неоднозначні характери головних героїв не могли не зацікавити балетмейстерів та не спонукати їх до створення балетних вистав про героїчне минуле іспанського народу, шляхетних та благородних лицарів, звеличенні людські почуття, шалену пристрасть та вогняний темперамент. Серед відомих балетів на іспанську тематику слід згадати: «Треуголка», «Іспанське каприччо», «Меніни» постановки Л. Мясіна; «Болеро» постановки Б. Ніжинської, М. Бежара; «Дон Кіхот» постановки М. Петіпа, О. Горського; «Кармен» постановки М. Петіпа, К. Голейзовського, Р. Петі, А. Алонсо, М. Ека та інші [14, с. 120].

Для відтворення специфіки іспанської культури, її національного колориту, характеру та традицій, передачі внутрішнього стану персонажів, у балетні спектаклі балетмейстерами часто вводяться народні іспанські та циганські танці.



Під час вивчення іспанських народних танців, зокрема, фламенко, ми познайомилися з особливостями народної манери виконання танцю, наповненням його змістом і сюжетом, емоційною виразністю і пісенною пластикою. А також звернули увагу на те, що завдяки особливостям танцювальної лексики фламенко можна відтворити надзвичайно яскраві та глибокі образи.

Фламенко за своєю формою та змістом представляє собою особливе мистецтво, унікальне та своєрідне. Історія танцю настільки ж суперечлива, наскільки суперечливим є саме мистецтво фламенко, що включає в себе пісню, музику, танець і дуенде (духовну складову танцю). На сьогоднішній день існує кілька версій походження фламенко. Дослідники вважають, що танець виник приблизно 200-300 років назад та став результатом злиття культури європейських та східних народів, а саме: арабів, євреїв, циган, іспанців тощо. Так, культура арабів збагатила фламенко м'якістю рухів, мелодійністю пісень. Цигани, які були вихідцями із далекої Індії, привнесли у фламенко традиції індійського танцю, виразність і символічність танцювальних жестів. Під загальною назвою фламенко об'єднано безліч стилів, що розрізняються характером виконання, ритмічним малюнком, набором рухів, положень корпусу, рук, ніг [25].

Існує декілька класифікацій танцю фламенко, а саме:

- за характером музичного супроводу розрізняють: фламенко *jondo* (глибоке) – це найбільш серйозний стиль виконання танцю. У ньому виконавець виражає глибокі трагічні почуття (нещасливе кохання, зраду, підступність коханої тощо). Під час виконання фламенко він цілковито занурений у себе та у свої власні відчуття. Фламенко *festerо* (святкове) – виконується найчастіше на святах.

- за ритмічним малюнком розрізняють: тона, сегирійя, солеа. Тона виконується лише під вокальний супровід а капела. Сегирійя та солеа виконуються під акомпанемент гітари. Для кожного стилю характерний відповідний компас, тобто особиста ритмічна структура.

Науковці визначають понад 50 стилів фламенко: севільянас, тангос, алегріас, булеріас, солеа пор булеріа, фаррука, фанданго тощо. Надзвичайно цікавим є танець фанданго, який найчастіше виконує одна пара та який є втіленням любовної пантоміми, яка ілюструє процес залицяння. Цей танець популярний у багатьох провінціях Іспанії. Місцеві жителі говорять, що «андалусець не може ані їхати, ані йти, ані працювати» без фанданго. Його мелодія надзвичайно популярна та улюблена іспанцями. Батьківщиною фанданго вважаються міста Малага, Кордова та Лусена. Фанданго надзвичайно поетичний танець. Він оповідає про мир і війну, життя та смерть, але головною темою завжди залишається кохання [45, с. 48].

Магічного впливу фанданго зазнали відомі композитори XVIII століття – Крістоф Глюк (опера «Дон Жуан») та В.А. Моцарт (опера «Весілля Фігаро»). У 1887 році М. Римський-Корсаков написав «Іспанське каприччіо», заключна частина якого носить назву «Астурійське фанданго». У ритмах фанданго були написані п'єса «Малага» (сюїта «Іберія») Ісаака Альбеніса, п'єса «Фанданго при свічках» Енріке Гранадоса, танець мельника в балеті «Треуголка» Мануеля де Фалья та інші [36, с. 159].

**Тема:** розкриття теми кохання засобами танцю.

**Ідея:** оспівування радості буття, молодості, жаги до життя, пристрасті, заклик до справжнього глибокого почуття.

**Надзавдання:** надихнути людину на всеосяжне почуття любові, яке долає усі перешкоди на своєму шляху.

**Наскрізна дія:** донести до глядача думку про те, що нездоланна сила кохання у змозі побороти усі перепони, надихнути на шалені вчинки.

**Конфлікт:** втілення вічної проблеми відносин між Чоловіком і Жінкою, протистояння сильної і прекрасної половин людства.

**Вид:** народно-сценічний танець.

**Форма:** хореографічна інтерпретація літературного твору.

**Жанр:** лірико-романтичний.

Лібрето відображає зміст хореографічної композиції. Відома українська дослідниця музичного мистецтва, професорка Марія Загайкевич писала, що: «Лібрето – це те зерно, з якого розростається драматургічний лад хореографічного твору, в ньому закладені образні збудники, що спрямовують пошуки композитора і хореографа, зумовлюють вибір тих чи інших засобів виразності, їх стильовий характер»[18, с. 126].

**Лібрето** до нашої хореографічної постановки виглядає наступним чином. Севілья. Самий розпал весни і в атмосфері міста вловимо передчуття традиційної міської події – Севільського ярмарку. Скоро розпочнеться парад прикрашених візків та корида. Усі мешканці обтягнені у святкові шати та перебувають у солодкому передчутті свята. Всюди панує атмосфера радості, щастя та любові.

На площі з'являються дівчата, які наче втілюють саму сутність кохання. Вони горді і пристрасні діти Андалусії. Кожна з них демонструє свою вроду та поставу. Вони починають танцювати і їхній танець сповнений трепетного життя. До танцю приєднується юнак, який запрошує одну із дівчат до спільного танцю. Між молодими людьми пролітає іскра кохання, відчувається зародження і розвиток неухильно наростаючої «любовної лихоманки». Пара закоханих подібна до гілля дерев, що туляться одне до одного.

Дівчата підтримують свою подругу та приєднуються до загального танцю.

### **Музичний супровід.**

За музичну основу для хореографічної постановки було обрано іспанську народну мелодію фламенко.

Унікальним явищем у музичному мистецтві є іспанська музика. Її відмінність від європейської музичної традиції полягає в тому, що розвиток іспанської музики був зумовлений складними історичними періодами у житті країни, а саме: арабськими завоюваннями, створенням Кордовського халіфату, періодом Реконквісти, Тридцятирічною війною,

великим переселення народів, розподілом території держави на окремі автономії, кожна з яких зазнала свої національні та культурні впливи тощо. Це спричинило появу великої кількості національних мотивів в іспанському музичному мистецтві, які іноді кардинально відрізнялися один від одного. Однак, всі виконавці іспанської музики впевнені у тому, що неможливо говорити про іспанську музичну традицію, як народну, так і академічну, не згадуючи про фламенко. Конфліктність визначається як основна риса іспанської музики фламенко. Її суть полягає в конфронтації таких традиційних іспанських цінностей як сила, стійкість, відвага, мужність, стриманість з прагненням людини до задоволень, розкоші, пристрасних емоцій [36, с. 157].

Іспанський музичний фольклор, сповнений самобутності та надзвичайної експресії, ліг в основу творів багатьох відомих композиторів, а саме: «Іспанська рапсодія» та «Іспанська фантазія» Ференца Ліста, «Ніч у Мадриді» та «Арагонська хота» Михайла Глінки, «Іспанська серенада» та «Іспанський марш» Милія Балакірева, «Кам'яний гість» Олександра Даргомижського, «Іспанські пісні» Роберта Шумана, «Іспанська симфонія» Едуарда Лало, «Коррехідор» Гуго Вольфа, «Вечір у Гранаді» та «Ворота Альгамбри» Клода Дебюссі, «Болеро», «Три пісні Дон-Кіхота» та «Іспанська рапсодія» Моріса Равеля, «Іспанський танок» Мирослава Скорика, «Іспаніада» Владислава Золотарьова та інших.

Засновником національної композиторської школи вважається іспанський композитор і музичний критик Мануель де Фалья.

Характер музики цілком визначає зміст нашого номеру та допомагає найбільш повному розкриттю хореографічних образів. Під час танцю музичний супровід, у повній мірі, визначає темп, динаміку виконання номеру, його кульмінацію.

**Форма** – варіаційна (двохчастна, варіаційна з ритмічним вступом, використанням кастаньєт та кодою; 1 частина – помірна (*andante*), 2 частина – швидка (ритмічна)).

**Жанр** – інструментальний, на фоні ритмічної основи.

**Вид** – народний танець.

**Лад** – мінорний з модуляціями мажор.

**Стиль** – фламенко.

**Кількість тактів** – 140.

**Музичний розмір** – 4/4.

**Хронометраж** – 3:04 хв.

## РОЗДІЛ 2

### ЛІТЕРАТУРНО-ГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

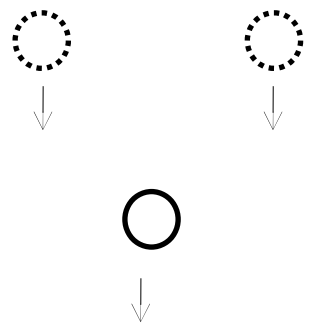
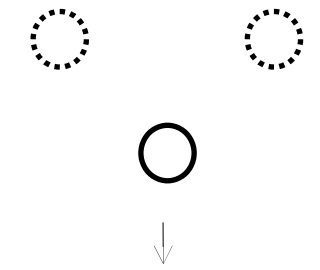
#### 2.1. Композиційно-архітектонічна побудова твору


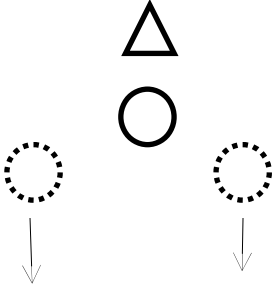
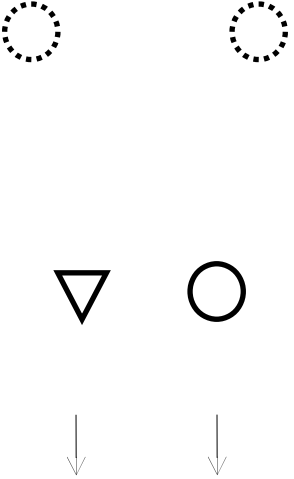
Процес створення танцювального номеру, починаючи від його задуму до показу на сцені, завжди залишається незмінним. Дія будь-якого танцю повинна розвиватись відповідно до законів драматургії. Зазвичай, композиційна побудова хореографічного номеру складається з 5 частин відповідних законам драматургії: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка [20, с. 207]. Композиція нашого хореографічного номеру має наступний вигляд:

Назва частини	Кількість тактів	Зміст
Експозиція	1-60	На площі з'являються дівчата. Вони горді і пристрасні діти Андалусії. Кожна з них демонструє свою вроду та поставу. Вони починають танцювати, їхній танець сповнений трепетного життя.
Зав'язка та розвиток дії	61-95	До танцю приєднується юнак, який запрошує одну із дівчат до спільного танцю. Між молодими людьми пролітає іскра кохання.
Кульмінація	96-127	Відчувається зародження і розвиток неухильно наростаючої «любовної лихоманки». Пара закоханих подібна до гілля дерев, що туляться одне до одного.

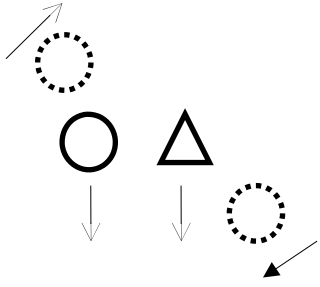
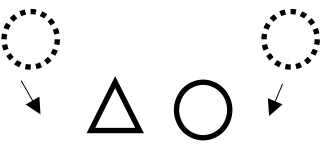
Розв'язка	128-140	Дівчата підтримують свою подругу та приєднуються до загального танцю.
-----------	---------	---

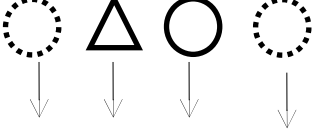
## 2.2. Графічна таблиця твору та опис хореографічного тексту

Архітек тоника	Малюнок танцю	Кількість тактів	Хореографічний текст
Експозиція		1-36	Дівчата знаходяться на середині сцени. Простий дріб за VI позицією. Battement вбік, рука у III позиції, поворот, pas de bourree у повороті. Простий дріб із просуванням по діагоналі.
		37-52	Виконання синкопованих рухів руками, спочатку зліва на право, потім навпаки. Закритий випад вліво, port-de-bras з руками. Зіскок у VI позицію, розворот через спину, ноги у II позиції, руки у III. Клік пальцями, переведення рук за спину, ще раз клік пальцями. Мах ногою вперед, port-de-bras назад, руки rond. Повторення комбінації з іншої ноги.

		53-60	<p>Дівчата сходяться в одну колону, port-de-bras назад, тримаючись руками одна за одну. Мах ногою вбік, зіскок на іншу ногу, поворот en dedans.</p>
Зав'язка та розвиток дії		61-68	<p>Дівчата перестроюються у півколо, солістка залишається в центрі. Вихід хлопця: вісім кроків, стає у II позицію, руки вздовж корпусу.</p>
		69-76	<p>Дівчата перебудовуються у дві колони. Glissade в бік, поворот, сапатеадо. Grand rond de jambe правою ногою, 4 кроки вбік. Повторення комбінації з лівої ноги. Солістка підходить до хлопця. З вистукуванням вони міняються містами.</p> <p>Дівчата в колонах роблять відкриті випаді в різні боки.</p> <p>Солісти: хлопець на руках повертає дівчину, ставить, дівчина робить мах правою ногою, зіскок за V позицією, оберт із викидом лівої ноги. Хлопець робить glissade в бік.</p>



		77-95	<p>Дівчата з двох колон замикають коло, 2 біги, мах правою ногою, поворот. Повторюється 4 рази. Солісти залишаються в центрі.</p>
Кульмінація		96-111	<p>Із кола дівчата перебудовуються у дві лінії. Солісти виходять на авансцену: сапатеадо. Дівчата: rond на 45° правою ногою en dedans, руки у III позиції. Releve, удар правою, потім лівою ногою. Поворот випад на ліву ногу, port-de-bras вперед.</p>
		112-127	<p>Дівчата обертами перебудовуються в півколо. Солісти: мах правою ногою три кроки назад, мах лівою три кроки назад. Залишаються в центрі.</p> <p>Танцівники перебудовуються з півкола в колону: крок правою ногою, лівою крок навхрест, права нога підіймається на 120° вбік та через passé повертається у VI позицію.</p>

Розв'язка		128-140	Фінальна частина танцівники виходять в одну лінію: крок в коліно, потім tombe на ліву ногу, rond de jambe en l'air і поворот на двох ногах і вбік tombe, rond на 90° поворот і крок вперед. Вистукування крок в коліно.
-----------	---	---------	---

## Комбінації

### 1. Balance

Затакт – витягнута права нога проводиться вперед на croise і злегка відділяється від підлоги.

На «раз» – опустити праву ногу на підлогу на місці і злегка зігнути у коліні. Ліва, також зігнута у коліні, відділяється від полу, підтягуючись стопою до кісточки правої ноги позаду неї. Тяжкість корпусу переноситься на праву ногу.

На «два» – ліва нога опускається напівпальці на підлогу позаду правої. П'ятка правої ноги відділяється від підлоги. Коліна обох ніг злегка розгинаються.

На «три» – права нога знову опускається на підлогу і напівзгинається. Тяжкість корпусу переноситься на неї. Ліва нога, зігнута в коліні, підтягується стопою до кісточки правої позаду неї.

### 2. Balance с pas de basque

При виконанні pas de basque з лівої ноги, корпус і голова злегка нахилиються і повертаються вліво, а розкрита права рука м'яким рухом проходить вперед на croise і м'яко згинається у лікті. Ліва рука знаходиться на стегні. Під час valance права рука, зробивши невеликий обертальний рух «від себе», підіймається кистю вгору і назад. Праве

стегно злегка висувається вперед. Голова ледь відкинута. Погляд виконавця спрямований на кисть правої руки. М'язи живота напружені.

### 3. Pas de bourree

1-й такт. На «раз» – з легким ударом усією стопою об підлогу виконавець робить короткий крок лівою ногою вліво і в ту ж хвилину, витягнувши коліно, коротким ривком відштовхується від підлоги. Здійснюється стрибок, під час якого права нога у повітрі підтягується до лівої позаду неї. Ноги витягнуті.

На «два» – після стрибка виконавець опускається напівпальці правої ноги, ніби підбиваючи ліву ногу вперед.

На «три» – ліва нога ставиться вперед на efface усією стопою на підлогу трохи попереду правої та напівзгинається. Права нога залишається позаду також у напівзігнутому положенні.

2- такт. На «раз» – винести праву ногу вперед і з ударом поставити попереду лівої в IV позицію на croise. Тяжкість корпусу перенести на праву ногу. Після цього кроку витягти коліна. Ліва нога залишається позаду в IV позиції на croise, торкаючись підлоги півпальцями. При цьому заключному русі корпус випрямляється, спина вигнута, голова повернута до правого плеча, яке злегка висунуте вперед.

На «два» і «три» – пауза.

### 4. Pas de basque

Вихідне положення – III позиція.

На «раз» – крок правою ногою з послідуєчим напівприсіданням на неї. Ліва нога, зігнута в коліні, різко підтягується до правої і витягується вперед на croise, злегка відділяючись від підлоги. Її носок витягнутий. Корпус повертається правим плечем вперед и відкидається вліво назад. Ліве плече опускається. Голова повернута до правого плеча и злегка відкинута. Тяжкість корпусу зосереджена на правій нозі. Відкрита в бік права рука переходить догори поперх голови і, різко згинаючись у лікті і злегка опускаючи його, повертає кисть до себе. Ліва рука розкрита в бік.

На «два» – опустити ліву ногу носком додолу, частково переносячи тяжкість корпусу на неї. Коліно правої ноги розгинається. Права рука, продовжуючи розгинатися, опускається вниз, але в бік не відводиться.

На «три» – права нога, підтягнувшись до лівої, підбиває її позаду і ставиться усією ступнею на її місце. Ліва нога, попередньо зігнута в коліні, витягується вперед, відділяючись від підлоги і випрямляючись в коліні. Коліно правої ноги злегка зігнуте, але менше ніж на «раз». Права рука відводиться в бік, а ліва – піднімається вгору над головою попереду неї. Корпус починає повертатися лівим плечем уперед.

Рух повторюється з іншої ноги. Корпус, руки і голова відповідно змінюють положення.

### 5. Glissade

Вихідне положення – ліва рука знаходиться на стегні і охоплює його пальцями. Зігнута в лікті права рука знаходиться на рівні пояса і кистю майже торкається кисті лівої руки. Праве плече злегка опущене, голова повернута вліво. Ноги у нормальному положенні.

Затакт – права нога, згинаючись у коліні, підводиться ступнею до кісточки лівої позаду неї. Ліва нога напівзгинається. Нахил правого плеча і всього корпусу вправо збільшений.

На «раз» – крок у правий бік правою ногою. Опускаючись на підлогу, вона згинається у коліні. Ліва нога витягується, торкаючись носком підлоги. Права рука одночасно з кроком відкривається в бік. Корпус, не повертаючись вліво, нахиляється до лівої ноги. Погляд виконавця звернений на носок лівої ноги. Ліве плече опущене, але лікоть назад не відводиться. Спина тримається прямо.

На «два» – витягнута ліва нога підтягується до правої, ковзаючи носком по підлозі. Права нога починає розгинатися. Положення корпусу, рук і голови не змінюється.

На «три» – виконавець підводить ліву ногу попереду правої (за V позицію) і, зробивши незначний стрибок, ставить її всією стопою на

підлогу, різко згинаючи коліно. Права нога під час підтягування до неї лівої ноги витягається, а потім приймає положення «затакт». Корпус і голова також повертаються у положення «затакт». Права рука, різко згинаючись, підводиться ліктем до грудей, її кисть різко повертається «до себе». При цьому положенні корпусу і рук голова повертається направо.

6. Renverse – закидання корпусу з його поворотом. Візуальний ефект підсилюється, завдяки тому, що renverse виконується протягом всього pas de bourree. Голова слідує за поворотом закинутого корпусу. Таким чином, під час виконання усього руху голова виконавця не повернута до глядачів.

### 7. Pas de chat

Затакт – маленький стрибок правою ногою вправо. Півпальцями правої ноги торкаємося підлоги і в той же час ліва нога ставиться попереду правої на всю стопу. Тяжкість корпусу передається на ліву ногу.

Положення рук – права рука піднімається у зігнутому вигляді уверх. Ліва рука покладена на стегно.

У комбінації pas de chat поєднується з мілким дрібним ходом вліво і поворотом на місці під час такого ходу. Руки, схрещені попереду, підіймаються під час pas de chat наверх. Під час дрібного ходу руки, плавно розкриваються та опускаються донизу: права рука зігнута на грудях, ліва рука у такому ж положенні позаду. До кінця повороту руки змінюють положення.

### 8. Опускання на коліно.

Виконавиця здійснює перекидне Jete зі стрибка, опускається на коліно, сідає на нього, витягнувши ногу вперед, закидає руки вверх і глибоко перегинається назад усім корпусом, розкриваючи руки. Круговому обертанню корпусу відповідає таке ж обертання розкритих рук.

### 9. Переступання на півпальцях.

Вихідне положення – нормальне. Руки закладені назад зі схрещеними кистями.

1-й такт. На «раз» – крок вперед правою ногою напівпальцями в підлогу. Ліва нога також на півпальцях. Праве плече вперед і трохи вище лівого. Корпус злегка відкинутий вліво й назад.

На «два» – ліва нога з ударом напівпальцями в підлогу приставляється позаду впритул до правої. Обидві ноги в III позиції на півпальцях. Коліна трохи зігнуті. Плечі – без змін.

На «три» – обидві ноги, трохи зігнуті, різко відштовхуються від підлоги, створюючи враження короткого стрибка, і відразу опускаються у положення «два», але з невеликим збільшенням рііе.

2-й такт. На «раз» – права нога, зігнута у коліні, швидко піднімається вздовж лівої. Її коліно повернуте вперед (положення тирбушон). Ліва нога ривком проскакує на півпальцях по підлозі вперед на відстань 3-4 см. Корпус повертається лівим плечем вперед. Голова повертається до лівого плеча.

На «два», на першу 1/8 – права нога ставиться півпальцями позаду лівої впритул до неї, а ліва злегка відділяється від підлоги. Ліве плече попереду правого.

На другу 1/8 – ліва нога ставиться напівпальці на підлогу попереду правої. Права нога злегка відділяється від підлоги.

На «три» – права нога з ударом опускається на підлогу позаду лівої. Ноги знаходяться в положенні III позиції напівпальцях.

Всі рухи виконуються напівпальцях. Не дивлячись на чітке, відривчасте переступання і підймання ніг, загальний характер невимушеності та запалу є головними при виконанні цього руху.

### **2.3. Сценографія**

З відтворенням хореографічного образу у виставі нерозривно пов'язані декорації, костюм, грим, світлове оформлення сцени тощо. Досконально продумана сценографія постановки доповнює та сприяє

більш глибокому розкриттю хореографічних образів, підсилює загальний вплив вистави на глядача. Сценографія характеризує місце і час дії, історичну епоху, стиль і жанр твору, який ліг в основу хореографічної постановки тощо.

Перш за все, зупинимося на відтворенні сценічних костюмів. В Іспанії можна зустріти велику кількість народних костюмів, які органічно поєднуються в рамках єдиної національної культури. Кожна провінція країни має свої особливості в костюмі. Безумовно, це пов'язано з культурними традиціями краю, історичними подіями, що мали місце в даному регіоні країни, кліматичними умовами, впливом культури інших народів (зокрема арабів, євреїв, циган) тощо. Так на півночі країни іспанці тяжіють до суворого консервативного костюму. Костюм мешканців південної Андалусії зазнав істотного впливу циганської культури, що проявилось у яскравих фарбах жіночих суконь та багатому оздобленні чоловічого костюму. У Валенсії (схід країни) популярним є флористичний орнамент на шовкових сукнях жінок. А на заході, в Галісії, дівчата віддають перевагу широким червоним спідницям з повздовжніми смугами із чорного оксамиту [39, с. 87].

Оскільки події нашого номеру відбуваються в Андалусії, а виконання танцю має місце на площі Севільї – самому серці Андалусії, костюми до нашої хореографічної постановки витримані у традиціях цього регіону Іспанії. На героїні – яскрава багатошарова сукні з купою воланів і драпіровок. Поверх сукні одягнута велика вишита вручну шаль (manton). Волосся зібране догори у тугий пучок. На голові пейнета (гребінь) на який накинута мантилья (мереживна накидка) (додаток А).

Герой одягнений у класичний чоловічий костюм, що складається з вузьких довгих чорних штанів, короткого до талії жилету-болеро («chaleco»). На голові кордовський твердий круглий фетровий капелюх – що є символом національної ідентичності чоловіків цього регіону (додаток Б).

Для відтворення місця дійства та створення відповідної атмосфери, нами використовується інтермедійний задник на який проектується зображення площі Іспанії, яка являється візитівкою Севільї, одним із самих живописних місць міста і всієї Іспанії [1, с. 129] (додаток В). Задник освітлюється від бокових прожекторів яскравим світлом, що має символізувати сонце, яке невдовзі буде у зеніті.

Взагалі, слід відзначити, що світло формує настрій, визначає характер глядацького сприйняття номеру.

Експозиція і зав'язка. Сценічне біле світло. Яскраво висвічуються виконавці. Далі світло злегка тьмяніє і сцена заливається сонячними відблисками, для передачі атмосфери святкового міста.

Розвиток дії. Освітлення залишається таким же.

Кульмінація і розв'язка. Сцена заливається яскравим світлом, ніби для того, щоб підкреслити загострення емоцій і пристрастей головних персонажів. Протягом усього номеру світло залишається незмінним, із значним переважанням теплих насичених тонів.

На нашу думку, таке поєднання костюмів, декорацій і світла створює настрій і відтіняє характери героїв, які пристрасно танцюють свою «історію кохання» на площі Севільї.



## ВИСНОВКИ

1. Балет представляє собою синтетичне поєднання різноманітних видів мистецтв і, безумовно, одним із найважливіших питань такого поєднання є взаємодія хореографії та літературного твору. Протягом століть на сценах світових балетних театрів втілювалися найкращі зразки літературних шедеврів («Лускунчик» за мотивами оповідання Е.Т.А. Гофмана, «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра, «Спартак» Р. Джованьйолі, «Попелюшка» Ш. Перро, «Спляча красуня» братів Грімм, «Дама з камеліями» О. Дюма (сина), «Кармен» П. Меріме, «Руслан і Людмила» О.Пушкіна тощо). Для балетмейстерів створення вистави на основі літературного першоджерела завжди представляє собою виклик, бо перед ними постає складне завдання: збагатити хореографічне мистецтво літературними образами та поетично втілити їх у балетній виставі. Завдяки відомим літературним творам репертуар балетного театру поповнюється видатними, оригінальними, колоритними виставами, в яких балетмейстери намагаються у повній мірі передавати творчий задум автора, атмосферу дійства, особливості національного характеру героїв тощо.

2. У всі часи надзвичайною популярністю користувалися літературні твори на іспанську тематику. Вони приваблювали читачів зображенням яскравих колоритних сцен із життя іспанського народу, звеличенням любові до Батьківщини, неприйняттям зла та соціальної несправедливості, вірою у непохитність та мужність людини у складних історичних та життєвих ситуаціях, оспівуванням чоловічої доблесті та жіночої краси. Безумовно, такі твори, прекрасні сюжети на неоднозначні характери головних героїв не могли не зацікавити балетмейстерів та не спонукати їх до створення балетних вистав («Треуголка», «Іспанське каприччо», «Меніни» постановки Л. Мясіна; «Болеро» постановки Б. Ніжинської, М.Бежара; «Дон Кіхот» постановки М. Петіпа, О. Горського; «Кармен»

постановки М. Петіпа, К. Голейзовського, Р. Петі, А. Алонсо, М. Ека та інші).

Для відтворення специфіки іспанської культури, її національного колориту, характеру та традицій, передачі внутрішнього стану персонажів, у балетні спектаклі балетмейстерами часто вводяться народні іспанські та циганські танці. Під час вивчення іспанських народних танців, зокрема, фламенко, ми познайомилися з особливостями народної манери виконання танцю, наповненням його змістом і сюжетом, емоційною виразністю і пісенною пластикою. А також звернули увагу на те, що завдяки особливостям танцювальної лексики фламенко можна відтворити надзвичайно яскраві та глибокі образи. У процесі роботи на хореографічною постановкою нами були визначені тема, ідея, надзавдання, наскрізна дія, конфлікт, вид, форма, жанр номеру. Після опрацювання літературних першоджерел нами було написано лібрето та підібраний музичний супровід. Характер музики цілком визначає зміст нашого номеру та допомагає найбільш повному розкриттю хореографічних образів. Під час танцю музичний супровід, у повній мірі, визначає темп, динаміку виконання номеру, його кульмінацію. Визначені форма, жанр, вид, лад, стиль, кількість тактів, музичний розмір та хронометраж музичного супроводу.

3. Нами здійснена композиційно-архітектонічна побудова твору, яка складається з 5 частин, що відповідає усім законам драматургії: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка.

4. Нами побудована графічна таблиця твору та виконано написання хореографічного тексту до нього. Крім того розписані основні комбінації, які використані при постановці номеру.

5. Нами розроблена сценографія постановки, яка доповнює та сприяє більш глибокому розкриттю хореографічних образів, підсилює загальний вплив номеру на глядачів. Сценографія характеризує місце і час дії, історичну епоху, стиль і жанр твору, який ліг в основу нашої

хореографічної постановки. Нами розроблені ескізи сценічних костюмів, які витримані у традиційному стилі півдня Іспанії (Андалусії) та цілком відповідають характеру хореографічної постановки. Були дібрані декорації для створення відповідної атмосфери. Оскільки відомо, що світло формує настрій, визначає характер глядацького сприйняття номеру, нами було визначено світлове оформлення номеру. На нашу думку, таке поєднання костюмів, декорацій і світла створює настрій і відтіняє характери героїв.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Астафьева Т.В. Компьютерные и медийные технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса. *Общество. Среда. Развитие*. 2011. № 3 (20). С. 128-133.
2. Багно В. Дорогами «Дон Кихота». М.: Книга, 1988. 448 с.
3. Балашова Т. Коррида-танец: аспекты мировосприятия в культурах Испании и России. *Вопросы иберо-романистики*. 2011. № 11. С. 176-186.
4. Балетмейстер Мариус Петипа: статьи, исследования, размышления / сост.: О.А. Федорченко, Ю.А. Смирнов, А.В. Фомкин. Владимир: Фолиант, 2006. 366 с.
5. Беляева Е. Как балет осваивал большую литературу. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/81/walk-with-classics/kak-balet-osvaival-bolshuy-u-literaturu/> (дата звернення: 25 травня 2020).
6. Белянкiна Н.М. Народне хореографiчне мистецтво як духовна i творча естетична культура. *Наука i сучаснiсть*. 2000. Вип. 2. Ч. 1. С.21-27.
7. Бернадська Д.П. Розвиток неокласичного балетного стилю в хореографiї ХХ столiття. *Актуальнi питання гуманiтарних наук: мiжвуз. зб. наук. пр. молодих учених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту iм. Iвана Франка*. Дрогобич, 2014. Вип. 8. С. 77-82.
8. Бернадська Д.П. Синтез мистецтв у хореографiї як формотворчий художнiй процес. *Вiсник Киiвського нацiонального унiверситету культури i мистецтв*: зб. наук. пр. Киiв, 2003. Вип. 9. С. 22-29.
9. Бойко О.С. Художнiй образ у народно-сценiчнiй хореографiї як предмет мистецтвознавчого дослiдження. *Культура i сучаснiсть*. 2005. № 2. С. 103-108.
10. Бортник К. Дон Жуан на балетнiй сценi та проблема iдентичностi. URL:[http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?)

C21COM=2&I21 DBN= UJRN&P21DBN= UJRN&IMAGE\_ FILE\_ DOWNLOAD=1&Image\_ file\_name =PDF/Tnvakho\_2014\_2\_3.pdf.

(дата звернення: 1.07.2020)

11. Валукин М.Е. Проблемы танцевального симфонизма. *Балет*. 2009. №6. С. 14-15.
12. Ванслов В.В. Значение Петипа в русской культуре. *ACADEMIA: Танец, музыка, театр, образование*. 2018. № 1 (45). С. 8-10.
13. Ванслов В.В. О музыке и о балете. М.: Памятники исторической мысли, 2007. 332 с.
14. Вашут В. Испанский танец и балет. М.: Советская энциклопедия, 1981. 225 с.
15. Горбатова Н.О. Створення художнього образу у хореографічному мистецтві. *Актуальні питання культурології: альманах наук. т-ва «Афіна» Рівнен. держ. гуманітар. ун-ту. Рівне, 2016. Вип. 16. С. 81-86.*
16. Гресь О.І. Письменницька спадщина М. Гоголя в українському балетному театрі на рубежі ХХ–ХХІ століть. *Молодий вчений*. 2017. № 10. С. 254-258.
17. Грошовик І.С. Творча діяльність відомих хореографів та їх вплив на сучасне хореографічне мистецтво. *Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти: матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф., м.Умань, 20 берез. 2018 р. Умань, 2018. С. 34-36.*
18. Гутник І.М. Специфіка постановки одноактних балетів за мотивами літературних творів при вивченні дисципліни «Мистецтво балетмейстера». *Художня творчість як об'єкт естетико-мистецтвознавчого аналізу*. 2018. С. 124-133.
19. Гутник І.М. Художній образ як естетична категорія хореографічного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*. К.: Видавництво: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2012. С. 167-175.

20. Зайцев Є.В., Колесниченко Ю.В. Основи народно-сценічного танцю: навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтва I-IV рівнів акредитації. Вінниця: НОВА КНИГА, 2007. 416 с.
21. Игнатов В. Свет любви Мориса Бежара. *Культура*. 2001. 11 октября. № 39. С. 11.
22. Елизаров А.В. Замысел хореографической постановки: рождение и концептуализация. *Вісник Міжнародного слов'янського університету*: зб. наук. пр. Харків, 2010. Т. 13. № 2. С. 30-37. (Серія: Мистецтвознавство).
23. Елизаров А.В. Специфика художественного восприятия хореографического спектакля. *Вісник Міжнародного слов'янського університету*: зб. наук. пр. Харків, 2011. Т. 14. № 2. С. 51-60. (Серія: Мистецтвознавство).
24. Карп П. Балет и драма. Л.: Искусство, 1980. 246 с.
25. Классификация форм фламенко по интонационному признаку [Электронный ресурс]. – [www.flamenco.ru](http://www.flamenco.ru). – Заглавие с экрана.
26. Клименко Н.А., Дробышева А.А. Неумирающее искусство мастера русского балета (к 200-летию со дня рождения М.И. Петипа). *Санкт-Петербургский образовательный вестник*. 2017. № 8 (12). С. 48-51.
27. Костюми народів світу: Енциклопедія. К.: Мистецтво, 2005. 127 с.
28. Красовская В.М. Балет сквозь литературу. СПб.: Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, 2005. 424 с.
29. Кулагина В.И. Романы без слов. Достоевский на петербургской балетной сцене. – СПб.: Балтийские сезоны, 2011. 192 с.
30. Культура Іспанії: Енциклопедія. М.: РОССПЕН, 2000. 212 с.
31. Кучеренко А.Л., Коноплева Н.А. Принципы практического использования испанского танца фламенко. *Вестник ВГУЭС «Территория новых возможностей»*. Владивосток, 2017. № 1. С.246-253.

32. Лопухов А.В., Ширяев А.В., Бачаров А.И. Основы характерного танца. СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «ЛАНЬ», 2010. 344 с.
33. Лукашов В.О. Втілення літературних образів на танцювальній сцені. *Молодий вчений*. 2019. № 11 (75). С. 261-265.
34. Макарова О.Н. Национальный танец в современном балете. СПб.: Балтийские сезоны, 2012. 176 с.
35. Македонская И.В. Размышления о драматическом искусстве в классическом балете. М.: Московская государственная академия хореографии, 2002. 99 с.
36. Мартынов И. Музыка Испании. М.: Сов. композитор, 2007. 359 с.
37. Меловатская А.Е. Творчество хореографов Н.Д. Касаткиной и В.Ю.Василева в контексте художественных исканий советского балетного театра 1960-1970-х годов: дис....канд. искусствоведения: 17.00.01. М., 2016. 173 с.
38. Мерлянова О.А. Про синтез різних видів мистецтв в балетному театрі. *Збірник наукових праць «Гілея: науковий вісник»*. № 145. С. 99-102.
39. Народний костюм як виразник національної ідентичності: збірник наукових праць / за ред. д-ра мистецтвознавства М. Селівачова. К.: ТОВ «ХІК», 2008. 310 с.
40. Настюк О. Синкретизм музики і танцю в балетній хореографії. *Актуальні питання гуманітарних наук наук: міжвуз. зб. наук. пр. молодих учених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*. Дрогобиц, 2014. № 8. С. 152-157.
41. Нусинов И. Дон Кихот. *Литературная энциклопедия*. М.: Изд-во Ком. Акад., 1980. Т. 3. С. 365-386.
42. Особенности испанского менталитета. *Всероссийская науч. конф. «Народная культура: личность, творчество, досуг»*: сб. статей и матер. Омск: ООО «Издательский дом «Наука», 2003. 193 с.

43. Панова Е.В. Балеты Людвиг Минкуса в контексте отечественной музыкально-театральной культуры второй половины XIX века: дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2019. 197с.
44. Пісклова І. Особливості обробки танцювального фольклору (на прикладі сучасних постановок). *Народна творчість та етнологія*. 2015. № 5. С. 64-70.
45. Розіна О.Ф. Фламенко як симбіоз музично-танцювальних традицій Сходу і Заходу. *Культура України*. К., 2012. Випуск 38. С. 44-49.
46. Рой Є.Є. Становлення і розвиток народно-сценічного танцювального мистецтва як складника хореографічної культури. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2015. № 34. С. 109-117. (Серія: історія, теорія художньої культури)
47. Рязанова Ю.Ю. Новые средства выразительности в балетном искусстве XX века (К проблеме соотношения традиции и новаторства): дис....канд. искусствоведения: 17.00.01. М., 2016. 168с.
48. Станішевський Ю. Балетний театр України. 225 років історії національного професіонального хореографічного мистецтва. Київ: Музична Україна, 2003. 440 с.
49. Стахов А. Flamenco. Тоска Испании. *Всемирный следопыт*. 2006. №12. С. 92-95.
50. Таранцева О. Іспанський танець: Історія, методика постановки. *Мистецтво та освіта*. 2003. № 1. С. 46-48.
51. Три вечера с Морисом Бежаром – культовой фигурой XX века. *Киевские ведомости*. 1999. 27 сентября. С. 4.
52. Худаков С.Н. Искусство танца. История. Культура. Ритуал. М.: ЭКСМО, 2010. 540 с.
53. Чернова Н.Ю. О балетах больших и малых (К вопрос о драматургических принципах балетного спектакля). *Советский музыкальный театр. Проблемы жанров*. М., 1982. С. 184-230.



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

## **ДОДАТКИ**

### **Додаток А**

### **Жіночий національний костюм Андалусії**



**Додаток Б**

**Чоловічий національний костюм Андалусії**



**Додаток В**  
**Площа Іспанії в Севільї**

