

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

**СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК ОСНОВА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ
КОМПОЗИЦІЇ У СТИЛІ КОНТЕМПОРАРІ**

**Кваліфікаційна робота (проект)
Пояснювальна записка**

на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконала: студентка 16-431 гр.
Спеціальності 024 Хореографія
Освітньо-професійної (наукової)
програми Хореографія
Пшенична Євгенія Олександрівна

Керівник кандидатка педагогічних
наук, доцентка Терешенко Н.В.
Рецензент голова циклової комісії
«Народна хореографія»
комунального закладу «Херсонський
фаховий коледж культури і
мистецтв» Кізяков В.М.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-АНАЛІТИЧНА ОСНОВА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ	7
1.1. Історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції.....	7
1.2. Ідейно-тематична основа твору.....	16
РОЗДІЛ 2. ЛІТЕРАТУРНО-ГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ	21
2.1. Композиційно-архітектонічна побудова твору.....	21
2.2. Графічні таблиці твору та опис хореографічного тексту.....	22
2.3. Сценографія.....	29
ВИСНОВКИ	31
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	33
ДОДАТКИ	36
Додаток А.....	36
Додаток Б.....	37
Додаток В.....	38
Додаток Г.....	39
Кодекс академічної доброчесності	

ВСТУП

Актуальність дослідження. Лексика, форми, художні засоби виразності – це саме те, що відрізняє один вид мистецтва від іншого. Кожен вид мистецтва формує йому одному властиві прийоми, створює свою неповторну мову, знаходить свої особливі засоби відтворення художнього образу. При цьому художні засоби будь-якого виду мистецтва не залишаються статичними. Вони неминуче змінюються з часом, щось розвивається, щось видозмінюється, щось зникає, а натомість з'являється нове. Усі види мистецтв мають тенденцію до синтезу. Це явище походить ще з прадавніх часів, коли первісне мистецтво носило синкретичний характер та поєднувало в собі усі види та жанри сучасних мистецтв.

Як правило, у дослідженнях синтетичні види мистецтва розглядаються у контексті ідеї взаємозв'язку різних мистецтв, яка ґрунтується на цілісності сприймання картини навколишнього світу та творів мистецтва. Так, В. Яромчук зазначає, що «взаємодія мистецтв породжує художні новоутворення, які спроможні цілісно сприймати всі види художньої діяльності на основі інтегративного руху художнього образу, коли музика, слово, жест, пластика, статика та динаміка зображення синтезуються» [26, с. 165]. Проведений нами аналіз наукової та мистецтвознавчої літератури показав, що дана проблематика була об'єктом дослідження багатьох дисертаційних робіт, а саме: «Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії» Д.Бернадська (2005 р.), «Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ століття» Д. Шариков (2008 р.), «Синтез мистецтв у предметному середовищі стилю модерн» С. Оборська (2009 р.), «Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі» А.Чібалашвілі (2015 р.) та інших [3, 14, 21].

Хореографічне мистецтво займає особливе місце у мистецькому світі, оскільки має необмежені можливості естетичного впливу на глядача, сприяючи його емоційному катарсису та духовному вдосконаленню. Хореографічне мистецтво сприяє гармонійному розвитку людини як у духовному, так і у фізичному плані.

Сучасне хореографічне мистецтво відрізняється інтенсивним розвитком різноманітних течій та напрямів, наявністю яскравих виконавців та балетмейстерів, створенням оригінальних експресивних, іноді епатуючих, постановок. Для цього хореографами використовується весь спектр виразних засобів суміжних видів мистецтв: літератури, музики, живопису, скульптури, драматичного театру, кінематографу тощо. Завдяки цьому створюються виразні хореографічні синтетичні сценічні постановки. Розвиток сучасного хореографічного мистецтва, його синтетична структура розглядається багатьма дослідниками у наукових статтях, а саме: «Синтез мистецтва джаз-танцю і живопису: спорідненість, взаємовплив» (В. Плахотнюк), «Розвиток синтезованої структури сучасного хореографічного мистецтва» (Є. Яніна-Ледовська), «Синтез мистецтв як фактор формування естетичного ставлення майбутнього вчителя-хореографа» (О. Бузова), «Культурна рефлексія проблеми синтезу мистецтв у хореографії» (Д. Бернадська) тощо.

Зазначене вище дозволяє вважати актуальним і науково виправданим обрання теми даного дослідження **«Синтез мистецтв як основа хореографічної композиції у стилі контемпорарі»**.

Мета дослідження – дослідити вплив синтезу мистецтв на розвиток хореографічного мистецтва та з'ясувати його роль у створенні хореографічної композиції в стилі контемпорарі.

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

- 1) здійснити історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції;

- 2) визначити ідейно-тематичну основу композиції;
- 3) дослідити композиційно-архітектонічну побудову твору;
- 4) створити графічну таблицю твору та здійснити написання хореографічного тексту до нього;
- 5) розробити сценографію хореографічної композиції.

Об'єкт дослідження – синтез мистецтв як історико-культурне явище.

Предмет дослідження – застосування синтезу мистецтв у створенні хореографічної композиції в стилі контемпорарі.

Для досягнення поставленої мети, розв'язання визначених завдань використано комплекс взаємодоповнюючих **методів дослідження**, зокрема: **теоретичні методи** – історичний (дослідження виникнення та розвитку контемпорарі як сучасного стилю в хореографії); аналітичний (аналіз філософської, мистецтвознавчої літератури з проблеми дослідження), інформаційний (вивчення історії хореографічних термінів), культурологічний (дослідження синтезу мистецтв як головного принципу сучасного мистецтва); **методи емпіричного дослідження** – порівняння (дослідження творчості видатних балетмейстерів та виконавців контемпорарі, виконавських технік), узагальнення (вивчення та теоретичне осмислення хореографічного досвіду попередників), аналіз та синтез (дослідження складових хореографічної постановки) тощо.

Практичне значення одержаних результатів. Результати наукового дослідження можуть бути використані студентами спеціальності Хореографія при підготовці до практичних та семінарських занять у закладах вищої освіти; долучені до теоретичної та практичної роботи керівників хореографічних колективів та студій тощо.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати дослідження були висвітлені на засіданні кафедри хореографічного мистецтва факультету культури і мистецтв Херсонського державного університету (травень 2021 р.), XI

Усеукраїнській науково-практичній конференції молодих учених і студентів «Зарубіжна та українська культура: питання теорії, історії, методики» (26 березня 2021 р., Херсон).

Структура роботи. Відповідно до визначеної теми і завдань наукового пошуку робота складається із вступу, двох розділів, п'яти підрозділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг роботи складає тридцять п'ять сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-АНАЛІТИЧНА ОСНОВА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

1.1. Історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції

Різні види мистецтв завжди були пов'язані між собою, що від початку було визначено спільними витоками їхнього розвитку. Іноді прямо, іноді опосередковано, але художні прийоми, виразні засоби, теми, форми переходили з однієї сфери в іншу, видозмінюючись, змішуючись, набуваючи нових рис або трансформуючись відповідно до законів того чи іншого виду мистецтва. У ХХІ столітті процеси запозичення, переробки і трансформації всього нового і цікавого, що є в суміжних областях мистецтв, набули ще більшого масштабу. Хореографічне мистецтво в пошуках нової лексики і естетики також звертається до суміжних сфер, запозичуючи і освоюючи в музиці, літературі, живописі, скульптурі, оперному і драматичному театрі, кіно і телебаченні нові засоби створення хореографічних творів і художніх образів [2, с. 95].

Сьогодні танцювальне мистецтво проявляє схильність до глобального синтезу і використання всіляких прийомів, узятих ззовні: співу, декламації, використання відеоматеріалів, аксесуарів, шумових спец ефектів тощо. Так, хореографія широко використовує принципи розвитку композиційної побудови запозичені в музиці (наприклад, поліфонія або сонатне алегро), у кіно (монтаж, рапід, крупний план, кілька планів), у скульптурі (пластичне моделювання, розробка силуету, фактури, образні ремінісценції), у сучасній літературі (композиційні розриви, подовження переходів, багатовимірність, скупчення різнорідних елементів) тощо.

Загальновідомо, що виникнення танцю було б неможливим, якби на допомогу пластиці не прийшла музика. Вона підсилює виразність танцювальної пластики та надає їй емоційну і ритмічну основу. Питання

співвідношення музики і танцю неодноразово ставало предметом вивчення хореографів, композиторів, мистецтвознавців. Б. Асаф'єв, В.Красовська, М. Друскін, Л. Блок, С. Катанова ретельно досліджували історію та розвиток танцювальної хореографії, зробивши неоціненний внесок в науку мистецтвознавства. В історії виникнення та розвитку танцю довготривалою була стадія поєднання руху та звуку на рівні елементарного зв'язку. «Синкретизм руху та звуку закладений в самій природі пластичного мистецтва. Одномірність і рівномірності визначаються тут єдиною для руху та звуку дією в часі. Будь-який жест є ритмічним. Тим самим він є музикальним. Це – рудиментарна основа зв'язку пластики та музики у їх першоелементах», – писав музикознавець та балетознавець В. Богданов-Березовський [4, с. 137].

Значення музики в народженні хореографічного твору відзначали багато видатних хореографів. Навіть найпростіший танець не існує без музичного супроводу, який складає його емоційну та ритмічну основу. «Між музикою і танцем...існує тісний зв'язок, а тому балетмейстер безсумнівно осягне для себе істотну користь, якщо буде знайомий з цим мистецтвом практично: це дозволить йому ясніше висловлювати композитору свій задум... Музика для танцю – це те ж саме, що слова для музики. Вдалий вибір мотивів такий же важливий для танцю, як підбір слів і зворотів для красномовства...Добре написана музика повинна живописати, повинна говорити...Відгукуючись на неї, танець стає ніби відлунням, що слухняно повторює за нею те, що вона промовляє», – писав теоретик балету Ж. Новерр в своїх «Листах про танець» [10, с. 38].

Неоцінним у становлення та розвиток хореографії є внесок літератури як виду мистецтва. Література реалізує себе через сценарії, лібрето хореографічних постановок, які є не тільки драматургічним матеріалом, але також часто мають літературні витoki. Неодноразово видатні балетмейстери зверталися до літературних першоджерел для створення своїх вистав: М. Петіпа «Дон Кіхот» (за романом Мігеля

Сервантеса Сааведри), Р. Щедрін «Анна Кареніна» (за романом Льва Толстого), М. Фокін «Золотий півник» (за казкою Олександра Пушкіна), Л.Лавровський «Камінна квітка» (за казкою Павла Бажова), Р. Петі «Кармен» (за новелою Проспера Меріме), Л. Якобсон «Спартак» (за романом Рафаелло Джованьйолі), С. Лифарь «Ромео і Джульєтта» (за трагедією Вільяма Шекспіра) та багато інших. У цих літературних творах яскраво змальовуються події далекого минулого, національний характер народу, його звичаї, обряди, місцевий колорит. Саме із них балетмейстери-постановники черпають ідеї та натхнення для численних сюжетів своїх вистав, створення глибоких образів і характерів головних героїв.

Художні прийоми, ключові поняття, основні моменти в композиції літератури модерну і постмодерну ХХ-ХХІ століть, такі як іронія, самоіронія, цитування, інтертекст, пастиш, техніка «подвійного кодування», інверсія, «мерехтіння смислів», фрагментарність і принцип довільного монтажу, порушення пропорцій і дисгармонічність, отримали своє переосмислення в танці і справили величезний вплив на формування в хореографії сучасних художніх засобів і прийомів[12,с.169].

Починаючи с давніх часів, образотворче мистецтво завжди було тісно пов'язане з хореографією. У своїх спогадах балетмейстер В.Тихомиров так визначив єдність творчих завдань художника і танцівника: «Та велична лінія благородної краси людського тіла, яка вилилася в ідеальних мармурах скульпторів і полотнах живописців, перейшла згодом у балет» [19]. Пластична виразність – це точка перетину безлічі силових ліній, за якими функціонує танець і образотворче мистецтво.

Прагнення до синтезу і взаємодії цих видів мистецтв у хореографічній виставі позначається на її сценографії. Сценографія виступає синтетичною моделлю художньої цілісності постановки, саме в ній сфокусована система зорових відносин. У сценографії будь-якої

вистави види і жанри утворюють внутрішню єдність, систему і лише в ній вони сприймаються не ізольовано, а у взаємодії. Це знаходить своє відображення в різних сценографічних рішеннях. На сьогоднішній день всі елементи сценографії об'єднуються в єдине ціле і слугують одній меті – висловити своїми специфічними засобами ідею вистави. Подібний вид оформлення, коли костюми, декорації, світло відіграють активну роль в загальному художньому рішенні постановки, отримав визначення «дієвої сценографії» [24].

Основними елементами сценографії хореографічної вистави являються декорації і костюм. Костюм у хореографії є важливим компонентом оформлення твору, що має відповідати вимогам як конкретного ідейно-образного змісту, так і специфіці хореографічного мистецтва. Роль костюму в хореографії важливіша ніж в драмі чи опері, так як танець не має словесного тексту. Як і в інших видах мистецтв костюм в хореографії характеризує персонажів, підкреслює їх історичні, соціальні, національні, індивідуальні особливості. Що стосується іншого елемента сценографії – декорацій, то вони активно впливають на художній образ твору в цілому, нерідко визначаючи прийоми його хореографічного рішення [16, с. 117].

Величезне значення для театрального оформлення вистави кінця ХХ початку ХХІ століття набуло освітлення. Різні світлові ефекти відкрили перед хореографією якісно нові можливості, дозволили створювати складні пластичні рішення, пов'язані саме зі світловим оформленням, домагатися незвичайного впливу на глядача завдяки синтезу пластики і сценічного освітлення. Світлова партитура стала одним із найважливіших моментів втілення режисерського задуму. Завдяки її новій ролі, балетмейстери отримали можливість використовувати світло для нескінченного різноманіття сценічних рішень всередині вистави. Наприклад, перемикання з зовнішнього плану на внутрішній в балеті «Легенда про любов» у постановці Ю.Григоровича,

модулювання сценічного простору за рахунок зміни напрямку освітлення у ряді симфонічних балетів Дж. Ноймайера тощо[25].

Слід зазначити, що як драматичний, так і оперний театр, що є досить близькими до хореографічного мистецтва, завжди взаємодіяли в тій чи іншій області. Однак із початку минулого століття процеси взаємозбагачення прискорилися, стали помітнішими, швидшими та інтенсивнішими. Багато театральних виразних засобів почали застосовуватися у хореографічному мистецтві. Так, наприклад, гротеск стає не просто відтінком у характерній партії того чи іншого героя, а одним із яскравих і важливих засобів художньої виразності, через який, часом, може вирішуватися практично вся хореографічна частина вистави («Парад» у постановці Л. Мясіна, «Клоп» у постановці Л. Якобсона).

Іншим досить поширеним прийомом стало використання сценічних масок. На початку минулого століття маска Арлекіна (італійська *commedia dell'arte*) була одним із найважливіших театральних атрибутів, спочатку в драматичному театрі, а потім і в балетних виставах («Петрушка» М. Фокіна, «П'єро і маски» Б. Романова, «Пульчинелла» Л. Мясіна). Згодом, крім старовинних масок, режисери стали створювати і використовувати сучасні маски (типажі). Як приклад можна навести постановки Б. Ніжинської «Лани» та «Блакитний експрес», герої яких мали імена «Спортсмен», «Господиня», «Дівчина в синьому» і служили своєрідними масками-типажами сучасних людей. Крім того, ця тема була представлена в балетах Л. Якобсона («Клоп»), Ю. Григоровича («Золотий вік»), у спектаклях Я. Голейзовського («Смерч»), Ф. Лопухова («Червоний вихор») тощо.

Слід зазначити, що саме через драматичний і оперний театр в хореографічне мистецтво прийшли «система Станіславського» (вистави цілого напрямку – хореодрами – ґрунтуються на таких поняттях, як «над ідея», «наскрізна дія», «над завдання ролі» тощо), пошуки В. Мейерхольда в області біомеханіки, його знахідки в області умовного театру тощо.

Сьогодні процес взаємовпливу різних мистецтв в хореографічній постановці йде більш інтенсивно, ніж у минулому столітті. Часом у синтетичному художньому образі різні компоненти настільки пов'язані і злиті воєдино, що нерідко балетмейстер бере на себе функції сценариста, сценографа, художника по світлу, а іноді навіть створює музичну канву вистави за допомогою музичного колажу, поєднуючи все в єдиному задумі, в одному баченні. Так, Дж. Баланчин брав активну участь в розробці сценічних костюмів для своїх балетів, а К.Голейзовський та Дж. Ноймайєр часто були безпосередніми художниками по костюмах в своїх постановках. М. Бежар нерідко створював музичні колажі для своїх вистав, а також сценічні персонажі, що несли особливе смислове навантаження (наприклад, восьмиметрова Венера в балеті «Лускунчик»). Оскільки світлова партитура нерідко є частиною режисерського задуму, то балетмейстери стають і художниками по світлу (Б. Ейфман, М. Бежар, Дж. Баланчин та ін.) [14, с.87].

Отже, вплив різноманітних видів мистецтв на хореографічне мистецтво є інтенсивним, різноманітним та багатоплановим. Різні художні прийоми, нові виразні засоби, теми і образи – все це активно синтезується та асимілюється хореографічним мистецтвом.

Надзвичайно яскраво синтез мистецтв проявляється у сучасній хореографії. Завдяки поєднанню різноманітних виразних засобів балетмейстерам вдається створити оригінальні, колоритні постановки, використовуючи при цьому різноманітні сучасні хореографічні техніки. Контемпорарі – це сукупність авторських неокласичних синтезованих технік, що спираються на класичний танець, неокласичні балетні прийоми, а також техніки модерн-джаз танцю та імпровізації. Сьогодні контемпорарі – один із найпопулярніших танцювальних стилів світової сучасної хореографії [11].

Першою, хто виконувала танці у цьому стилі та сприяла його популяризації, була Айседора Дункан, відома американська танцівниця

рубежу XIX-XX століть (додаток А). «Я вірю в релігію краси людської ноги», – заявила Айседора Дункан в 1903 році, буквально відкривши нову сторінку в історії танцю [7, с. 11]. Її епатуюча заява з маніфесту «Танець майбутнього» була опублікована в Німеччині англійською та німецькою мовами. Написанню маніфесту передував період напруженого пошуку власного шляху і досить безуспішні спроби юної танцівниці вписатися в існуючі на рубежі століть танцювальні рамки.

Основна вимога А. Дункан – радикально переглянути погляди на танець, визнати його «високим» видом мистецтва, використовувати симфонічну та оперну музику, висловлювати за допомогою танцю духовні імпульси. Ідеалом А. Дункан стає танцівниця (або танцівник) майбутнього – нова гармонійна людина, що живе у злагоді з природою, зі своєю душею і космосом. Танець, як вважала А. Дункан, – це не вправи і піруети, це екзальтація життя, це альтернативний слову засіб для генерації ідей. Саме в танці, на її думку, людина здатна виражати високі ідеали та власні переконання [6]. На жаль, Айседора Дункан не створила власної закінченої школи, хоча і відкрила шлях новому в хореографічному мистецтві. Імпровізаційність, танець босоніж, відмова від традиційного балетного костюма, звернення до симфонічної та камерної музики – всі ці принципові нововведення танцівниці визначили шляхи подальшого розвитку танцю модерн, і контемпорарі зокрема.

Крім Айседори Дункан розвитку даного напрямку сприяла відома танцівниця Марта Грехем. Виконавська і балетмейстерська манера Марти Грехем відрізнялася яскравим малюнком та складністю рухів. Свої композиції вона створювала на музику відомих композиторів – Скрябіна, Дебюссі, Равеля, Онеггера, Франка, або на музику, спеціально написану для неї сучасними американськими композиторами. Техніка М. Грехем в даний час прийнята в усьому світі. Вона вчить правильно володіти тілом, вірно розподіляти навантаження, а також працювати з енергією, що, в свою чергу, відкриває можливість розвитку театральності руху. Перші її

роботи були пов'язані з американськими фольклорними мотивами, а найбільшу популярність принесли постановки, присвячені незвичайним жінкам – героїням європейської історії (Жанна д'Арк), античної міфології (Іокаста, Клітемнестра), Біблії (Юдіф).

Теоретиками нового танцювального стилю були також Марі Рамбер, Рудольф фон Лабан, Мерс Каннінгем та інші. Ними були визначені загальні особливості контемпорарі: чергування напружених натягнутих м'язів і різкого падіння, робота з диханням, падіння та підйоми, різкі зупинки (часто на прямих ногах), балансування, фіксовані батмани, різноманітні стрибки, емоційний стан танцівника тощо [17].

В українському хореографічному просторі контемпорарі з'явився в 2000-х роках, презентуючи собою практику нової хореографічної мови, яка базується на історії цього танцю та досвіді особистостей, які набували його у минулому і розвивають сьогодні. Кожен балетмейстер-хореограф вносить власний доробок у розвиток цього стилю (Раду Поклітару, Христина Шишкарьова, Ярослав Кайнар, Антон Овчинніков, Віктор Рубан, Костянтин Томільченко, Аліна та В'ячеслав Бучки, Василь Козар та інші). У нашому місті існує багато хореографічних студій та центрів де всі бажаючі можуть познайомитися та професійно займатися контемпорарі: «Insight dance studio» (керівники – Юлія Артеменко, Вероніка Поліщук); «Dance centre Dance life» (керівник – Галина Тарабарова); Центр танцю «GLC» (керівники – Наталя Лігай, Роман Горбач); естрадно-циркова студія «Jin Roh» (керівник – Роман Ващенко); танцювальна студія «Pride» (керівник – Ольга Мусійчук) та інші.

Існують певні закони постановки танцю у стилі контемпорарі, але кожен хореограф розуміє і втілює їх по-своєму. Дуже багато уваги в постановці приділяється відчуттю простору, роботі з диханням, емоціями, а також пластиці. Працюючи у цьому стилі балетмейстеру та танцівнику слід детально ознайомитися з різноманітними авторськими техніками, а саме: технікою Александера (одна з перших комплексних європейських

технік роботи з тілом, що послужила базою для багатьох інших тілесних технік, основний акцент в ній робиться на формуванні правильної постави тіла); технікою Соматікса (в основі лежить концепція усвідомленості та інтеграції тіла і розуму); технікою танцю Марти Грехем (велика увага приділяється стисканню, розкриттю, падінню і відновленню балансу (recovery)); технікою танцю Мерса Каннінгема (вивчення архітектури тіла в просторі, його ритму і артикуляції); технікою реліз (звільнення) (ґрунтується на природних рухах і положеннях тіла та спирається на принципи зменшення напруги, використовуючи при цьому інерцію руху); технікою звільнення Джоан Скіннер (використання природного положення тіла і неструктурованого, імпровізаційного руху на основі образів, голосів, мови і музики в якості творчих стимулів); технікою танцю Хосе Лимона (використання сили та енергії стосовно гравітації та робота з вагою при падінні, віддачі (rebound) і відновленні балансу) тощо [22, с. 54].

Слід відзначити, що танець у стилі контемпорарі може бути виконаний відразу в декількох техніках: робота у верхньому рівні (танець в положенні стоячи); партер (танець на підлозі); партнерінг (танець з партнером). Слід зазначити, що для сучасного танцю характерними є багатосторонність, універсальність і гнучкість. Його можна танцювати в будь-якому акустичному середовищі (різні напрямки музики, тиша, природні звуки), комбінувати і поєднувати з іншими танцювальними техніками і формами, створюючи нові рухи.

На початку роботи над композиціями у стилі контемпорарі особливу увагу слід приділити простим вправам, в яких робиться акцент на диханні, формі, усвідомленні структури тіла і потоку енергії в ньому. Поступово розвиваючи динаміку рухів, слід переходити до танцювальних фраз, в яких використовуються принципи падіння і рівноваги, переміщення в просторі, взаємодії з підлогою, стрибки тощо. У міру

отримання досвіду, все більше часу слід приділятися імпровізації, використанню різних імпровізаційних технік.

Ще одним особливим моментом, який вирізняє контемпорарі від інших танцювальних напрямів, є його орієнтація «всередину». Це не тільки дозволяє танцюристу глибше виражати свої емоції, але й відображається на унікальності деяких рухів у постановках. Так, наприклад, при всій візуальній легкості танцю практично всі па танцюрист виконує ніби переборюючи земне тяжіння, тобто головним акцентом в русі є не висхідна частина, а низхідна [23, с. 124].

У ХХІ столітті стиль контемпорарі не тільки не втратив своєї актуальності, а й став одним із найбільш розвинених, популярних і комерційно успішних танцювальних стилів: його вивчають у вищих навчальних закладах і танцювальних студіях по всьому світу, ставлять у сучасних і класичних театрах тощо.

1.2. Ідейно-тематична основа твору

Сучасна хореографія є глибоко синтетичною за своєю суттю. Завдяки тісному зв'язку хореографії з музикою, образотворчим мистецтвом, театром, кіно відбувається накопичення та акумуляція нових ідей, тем, сюжетів, прийомів, засобів художньої виразності, лексики сучасного танцю. Синтез мистецтв в сучасній хореографії простежується в цікавих, яскравих, оригінальних хореографічних постановках.

Великою популярністю у балетмейстерів завжди користувалися міфологічні сюжети, оскільки вони виступають джерелом творчості, ідей та художніх образів. Твори на міфологічну тематику мають велику естетичну цінність, так як пробуджують кращі людські якості, загострюють почуття прекрасного, стверджують одвічні цінності.

Наша постановка має назву «Галатя». Ми обрали цю тему для того, щоб завдяки добре відомому міфологічному сюжету розкрити вічну тему

кохання. Любов відіграє визначальну роль в житті людини. Людина не може відчувати себе по-справжньому щасливою та самодостатньою, якщо у неї не складаються стосунки в особистому житті, у родині, з друзями. Митці та звичайні люди в усі часи намагалися знайти відповідь на питання: що таке кохання та як воно виникає?

Тема кохання – одвічна тема роздумів людства, нестаріюча тема у мистецтві, яка втілюється у літературі, живописі, музиці, хореографії. До неї знову і знову звертаються митці всіх часів. На сторінках Ф.Петрарки, В.Шекспіра, О. Пушкіна, М. Цвєтаєвої, І. Франка, Л. Костенко відтворюються невмирущі історії кохання, створюються прекрасні незабутні образи закоханих.

В основу сюжету нашого хореографічного твору покладений давньогрецький міфологічний образ доньки морського божества Нерєя Галатеї, найкрасивішої морської німфи, уособлення теплого та безтурботного моря (додаток Б). У міфі говориться про велику любов циклопа Поліфема, сина Посейдона, до прекрасної Галатеї. Не зважаючи на потворну зовнішність, серце Поліфема було сповнене ніжності та любові. Вечорами Поліфем сидів на горі та грав для Галатеї на сопілці. Німфа, в свою чергу, покохала прекрасного юнака Алкіда, який відповів їй взаємністю. Якось циклоп побачив Галатею в обіймах коханого і збожеволів від ревності. Поліфем убиває Алкіда та ховає його тіло у горах. Невтішна Галатея перетворює кров юнака на прозору річку та поєднується з ним у джерелі вічного кохання [8, с. 32]. Галатея виступає втіленням безмежної, безсмертної любові, яка продовжує жити не зважаючи ні на які перешкоди та перепони.

Образ Галатеї був, свого часу, яскраво презентований у балетному мистецтві. Це постановки балетмейстера Франца Гільфердінга (музика І. Хольцбауєра, 1753 р., Відень), Жан-Жоржа Новєрра (музика Ф. Аспельмайєра, 1772 р., Відень), Шарля Дідло (музика Боссі, 1797 р.,

Лондон), Михайла Фокіна (музика А. Кадлец, 1905 р., Санкт-Петербург) та інші.

На наш погляд, тему кохання найяскравіше можна виразити за допомогою такого напрямку сучасного танцю, як контемпорарі. Даний стиль – це свого роду філософія танцю. У танці виконавці використовують емоції тіла, що, в свою чергу, робить техніку цього стилю ще більш індивідуальною. Оскільки носіями змістової та сюжетної ідеї цього виду танцю являються звичайні люди, то їх притаманні звичайні людські почуття, а саме: розчарування, смуток, сум'яття, нестримність, жертвність, та, безумовно, кохання.

Епіграфом до нашої хореографічної постановки ми взяли слова відомої української поетеси Лілії Костенко, які яскраво передають душевні переживання та страждання закоханої жінки:

Душа до краю добрела.

Такої дивної отрути
я ще ніколи не пила.

Такої чистої печалі,
Такої спраглої жаги,

Такого зойку у мовчанні,
Такого сяйва навкруги.

Такої зоряної тиші.

Такого безміру в добі!.. [9, с. 215]

Тема: велике, всепоглинаюче кохання.

Ідея: невмирущість любові, заклик до справжнього вічного кохання, почуття, яке переборює відстані, час, смерть, межі людського існування.

Надзавдання: донести думку про те, що кожна людина має право на любов та варта того, щоб викликати відповідне щире почуття.

Наскрізна дія: втілити мрію кожного про справжнє, вірне кохання.

Конфлікт: протистояння розуму і серця, страждання від неможливості знаходитися поряд з коханою людиною.

Вид: сучасний танець.

Форма: мала (тріо).

Жанр: лірико-драматичний.

Лібрето. Над морем сходить сонце. На березі з'являються юні нерейди. Вони радіють початку нового дня, теплим морським хвилям, ніжному бризу. Вони молоді, веселі та сповненні життя. Серед них відрізняється надзвичайною красою та привітністю Галатея. Її серце переповнено любов'ю до Алкіда. Галатея ділиться зі своїми сестрами спогадами про своє прекрасне почуття, щасливі години, проведені разом із коханим на березі моря та у темних гротах. Серце її сповнюється біллю та журбою. Вона не в змозі винести пекельні муки від втрати коханого. Сестри втішають Галатею та втягують її у вир танцю.

Як було зазначено нами раніше, музична лексика і пластика руху є взаємопов'язаними, взаємозалежними і взаємообумовленими феноменами хореографічного мистецтва. Музична драматургія є визначальним компонентом стабільності та гармонічної побудови всієї конструкції хореографічного твору, а також співвідношення пропорції образів у ньому. Основні складові музичної драматургії (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка) взаємопов'язані зі складовими хореографічної постановки та спрямовані на досягнення головного результату – створення високохудожнього музично-сценічного твору [21, с. 76]. Завдяки музичного матеріалу викристалізовується емоційний образ, який у танці втілюється в пластичні форми. Зазвичай, балетмейстер у своїй практиці використовує готовий музичний твір, або твір композитора, написаний за задумом лібретиста.

Музичним матеріалом для нашої хореографічної постановки є пісня «Never let me go» у виконанні британської групи «Florence and the Machine». Ця група виконує композиції у стилі інді-поп з елементами

блюзу, музики соул і готичного року. Довгий час гурт очолює співачка Флоренс Уелч. Пісню «Never let me go» світ почув у 2012 році і вона відразу стала синглом групи. Характер вибраної музичної композиції цілком відповідає змісту нашої хореографічної постановки та допомагає максимально розкрити художні образи. При виконанні номера, руху відповідають темп, динаміка, емоційні сплески і кульмінація музичного супроводу.

Фактура – гомофонна – вокал веде мелодійну лінію під акомпанемент.

Темп – Adagio-повільний, з емоційними сплесками в приспіві, створює певний настрій, є компонентом в розкритті хореографічного стилю, в нашому випадку, стилю contemporary – виразний, емоційний.

Форма – 3 частини, куплетна, чергування заспіву-приспіву-заспіву-шумове закінчення (шум моря).

Жанр – вокальний з елементами шумових ефектів.

Тембр – драматичне II сопрано.

Регістр – діапазон від малої до верхньої IV октави.

Лад – комбінований (мінор із модуляціями).

Музичний розмір – 4/4.

Хронометраж звучання музичного супроводу 2,07 хв.

РОЗДІЛ 2

ЛІТЕРАТУРНО-ГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

2.1. Композиційно-архітектонічна побудова твору

Балетмейстер працюючи над створенням хореографічного твору повинен дотримуватися усіх законів драматургії. Його постановка має складатися з п'яти частин, а саме: експозиції, зав'язки, розвитку дії, кульмінації та розв'язки. Така композиційна побудова номеру залишається незмінною та логічно обумовленою. Композиційна побудова нашої хореографічної постановки виглядає наступним чином:

Назва частини	Кількість тактів	Зміст
Експозиція	1-13	Море. На березі три nereїди, Галатея та її сестри, які дивляться у різні боки, розглядаючи глибоке безмежне море. Nereїди танцюють, доповнюючи рухи одна однієї. Своїм танцем вони розповідають про безмежність рідного моря, любов до своєї домівки. Nereїди говорять про те, що сьогодні море спокійне і тихе. Вода відбиває теплі сонячні промені і сліпить їхні очі.
Зав'язка та розвиток дії	14-27	Галатея розповідає сестрам, як із першого погляду закохалася в Акіда, і юнак відповів їй ніжно і щиро. Скільки щасливих годин провели закохані разом на гойдалках-хвилях,

		на березі серед олив, у прохолодних гротах.
Кульмінація	28-34	Галатея згадує найсумніший момент свого життя – смерть коханого. Вона хоче потонути в морі, сестри зупиняють її.
Розв'язка	35-37	Берег моря. Галатея та її сестри з сумом дивляться в різні боки, вдивляючись в глибоке безмежне море.

2.2. Графічні таблиці твору та опис хореографічного тексту

Архітек тоника	Малюнок танцю	Кількість тактів	Хореографічний текст
Експозиція		1-2	Галатея: на 1 – імпульс за ліктем лівої руки, на 2,3 – випрямлення руки вгору. Галатея та перша сестра Галатеї: на 4,5 – свінг за рукою вперед з пружиною (bounce) в корпусі, на 6,7,8 – круговий свінг правою рукою.

		3-4	Галатея, перша та друга сестри Галатеї: на 1,2 – змах лівою рукою з подачею корпусу в бік активної руки. На 3,4 – скручування корпусу (roll-down) і перехід у нижній рівень (стрибок із підкручуванням таза і ніг) в положення сидячи спиною до глядачів. На 5,6,7,8 – правий закритий свінг (swing), по інерції перехід через стійку в положення сидячи зі зміною ракурсу.
		5	На 1,2,3,4 – слайд на колінах у положенні сидячи.
		6	На 1,2,3,4 – свінг рукою по колу.
		7-8	На 1,2 – імпульс за рукою. На 3,4,5 – переكات у положення сидячи, перехід у нижній рівень в 4 умовну позицію ніг. На 7 – імпульс за рукою вгору – опора на витягнуті ноги. На 8 – імпульс до себе в позу «ембріона».

		9-10	<p>На 1,2 – імпульс за рукою вгору в позі сидячи. На 3,4 – перехід у лікоть, далі в плече, перехід у відкриту позицію тіла в нижньому рівні («зірка»). Сестри Галатеї: на 5,6,7,8 – пережат на тазі за рукою, стрибок у нижньому рівні за витягнутою ногою. Галатея : на 5,6,7,8 – циркуль і перехід на спину, відкрите положення, ковзання на спині назад.</p>
		11-12	<p>Галатея: на 1,2 – імпульс за рукою і перехід спіраллю в широке пліє (plie). Сестри Галатеї: на 1,2 – почерговий підйом на півпальцях. Галатея, перша та друга сестри Галатеї: на 3,4 – замах рукою і перехід в стан «flat back». 5,6,7,8 – біг по колу ланцюжком.</p>
		13	<p>На 1,2,3,4 – біг по колу ланцюжком, зміна малюнку.</p>

Зав'язка та розвиток дії		14-15	На 1 – стрибок (jump) на просування назад за лівою ногою. На 2 – поворот на 180°. На 3 – стрибок на просування назад за лівою ногою. 4,5,6,7 – поворот-спіраль в нижній рівень за провідною витягнутою ногою, пережат-спіраль за зігнутими ногами в положення сидячи. 8 – стрибок на просування в нижньому рівні за лівою ногою.
		16	На 1 – перехід-пружина вперед на опорну ногу. На 2 – повернення за тазом в положення сидячи. На 3,4 – пережат на спині на плечі і повернення на ноги.
		17	На 1,2 – слайд на спині назад. На 3,4 – вихід у положення сидячи за грудним відділом.
		18	На 1,2 – почерговий мах руками з підйомом тазу. На 3 – вихід за рукою в положення бокового flat back з упором на коліно і руку. На 4 – контраншн (contraction) до центру і повернення в попереднє положення.

		19-20	На 1, 2 – пережат на стегнах і вихід у верхній рівень. На 3,4,5,6,7 – імпровізаційний біг і зміна малюнка. На 8 – змах руками.
		21	На 1,2,3,4: перша сестра Галатеї – поворот на 90°, помах-хвиля руками і застигання в позі в нижньому рівні. Галатея – помах руками, падіння назад і перехід на підтримку, помах-хвиля руками і застигання в позі в середньому рівні. Друга сестра Галатеї – перехід на підтримку, прийом ваги і відштовхування Галатеї вперед, помах-хвиля руками і застигання в позі в верхньому рівні.
		22-23	На 1,2,3,4 – елементи поліфонії (хвиля): підйом руки, замах. На 5,6,7,8 – перехід у біг.
		24-25	На 1-8 – елемент імпровізації і зміна малюнка.
		26-27	

			<p>На 1,2 – положення широкого пліє, помах руками. На 3 – імпульс за ліктями в бік. На 4 – стрибок за витягнутими руками, сплеск в долоні. На 5,6,7,8: перша сестра Галатеї та Галатея – біг і зміна малюнка. Друга сестра Галатеї – спіральний перехід у нижній рівень на 4 опори – руки і коліна (підготовка до партнеренгу).</p>
Кульмінація		28-29	<p>Галатея: На 1,2 – пережат назад. На 3,4,5 – біг по колу. На 6,7,8 – стрибок, ронд у повітрі ногою на 90°. Перша сестра Галатеї: На 1-4 – пережат назад і перехід до партнерінгу. Перша і друга сестри Галатеї: 5-8 – елемент «стіл», перехід у верхній рівень зі збереженням загальної точки.</p>

		30-31	Галатея: На 1-8 – елемент імпровізації і зміна малюнка. Перша і друга сестри Галатеї: на 1,2,3 – перехід на підтримку зі зміною ракурсу і просуванням. На 4-8 – елемент імпровізації і зміна малюнка.
		32	На 1-4 – спіраль за рукою, «закручування» і зворотна спіраль зі зміною ракурсу.
		33-34	На 1-4 – степ 1-2-3 зі замахом рук і перехід у нижній рівень, переكات на спині (качеля) зі зміною ракурсу. На 5-8 – замах рукою, розкриття корпусу і повернення в стан «ембріона».
Розв'язка		35	На 1-4 – змахи руками почергово з прогином назад.
		36-37	На 1-8 – вихід у верхній рівень, застигання в позі.

Особливу увагу під час танцю ми приділяли звільненню від м'язових затискачів, розслабленню і звільненню суглобів, вибудовуванню хребта, налагодженню зв'язків між центром тіла і його кінцівками. Під час танцю стежили за диханням, усвідомленням свого тіла, переміщенням свого тіла в просторі, якістю руху, швидкістю і силою руху.

2.3. Сценографія

Візуальне супроводження постановки – костюм, сценографія, світло є одними із значущих чинників, що сприяють створенню завершеного художнього образу на сцені. Костюм і декорації в контемпорарі не є чимось статичним у візуальному і семантичному плані. Вони можуть нести в собі певну символіку та виступати показником значущості персонажа у постановці. Вдала сценографія сприяє лексичній та емоційній наповненості образу, визначаючи деякі його особисті функції. Костюм і простір сцени є такими ж персонажами і діючими особами, як і танцюристи, і вбудовуються в загальну композицію постановки за типом пазлу [1, с. 586].

Перш за все, розглянемо костюми до нашого хореографічного номеру. Загальновідомо, що сценічний костюм визначає чітко розуміння характерів персонажів, їх настрою, емоційного стану, особистих переживань, та, беззаперечно, є знаком комунікації. Отже, завдяки використанню у постановці вдалого сценічного костюму можна посилити загальне враження на глядачів, змусити їх інтуїтивно відчувати героїв та емоційно їм співпереживати. Оскільки головними героями номеру є міфологічні nereїди, сценічний костюм витриманий у традиціях їх зображення у мистецьких творах та несе відповідне змістовне навантаження (додаток В). Виконавиці одягнуті у короткі туніки синього кольору, щоб підкреслити їх приналежність до морських мешканців. Туніки пошиті із шифону, який підсилює надзвичайну легкість та плавність рухів танцюристок. Волосся завите великими хвилями, щоб ще більше сприяти створенню образу ніжної морської діви. Відсутність прикрас відтіняє скромність, наївність та безпосередність героїнь. Танець виконується босоніж.

Для того щоб передати відповідний настрій, атмосферу морського узбережжя, ми використали інтермедійні технології, а саме –

інтермедійний задник, на який проектується берег Егейського моря з численними бухтами та мисами, які потопають у зелені (додаток Г). Загальна картинка справляє враження райського куточку, у якому панують лише любов, насолода та безтурботність. Саме тому, емоційні страждання, що передаються головною героїнею, сприймаються глядачами ще сильніше, завдяки створенню різкого контрасту. На задник з обох боків спрямовується світло від бокових прожекторів.

Загальновідомо, що завдяки вдалому світловому оформленню визначається загальний характер сприйняття номеру глядачами [11]. Воно відповідає за емоційний фон у залі та підкреслює ключові моменти у постановці номеру. Це ми можемо простежити на прикладі нашої роботи.

Експозиція і зав'язка. Біле сценічне світло. На сцені висвітлюються фігури виконавець. Сцена заливається сонячними відблисками, які відтворюють картину ранкового морського узбережжя.

Розвиток дії. Інтенсивність освітлення зростає. Над морем сходить сонце.

Кульмінація. Сцена сповнюється яскравим світлом, передаючи емоційні страждання героїні.

Розв'язка. Як і на початку номеру сцена занурюється у тепле спокійне світло.

Ми вважаємо, що вдале поєднання костюмів, декорацій і світла сприяє відповідному романтичному, меланхолійному настрою та яскраво відтіняє характери героїв, які своїм танцем намагаються донести до глядачів історію трагічного кохання та безмежного горя від його втрати.

ВИСНОВКИ

1. Кожний вид мистецтва являє собою дещо одиначне, яке при всій специфічності, неповторності є носієм загального. Мистецтво слід розглядати як розгалужену багатоскладову систему, компоненти якої перебувають у діалектичному взаємозв'язку та єдності. Саме взаємодія різних видів мистецтв здатна підкреслити цілісність і єдність навколишньої дійсності.

Хореографічне мистецтво в пошуках нової лексики та естетики звертається до суміжних сфер, запозичуючи і освоюючи в музиці, літературі, живописі, скульптурі, оперному і драматичному театрі, в кіно і телебаченні нові засоби створення хореографічних творів і художніх образів. Сьогодні танцювальне мистецтво проявляє схильність до глобального синтезу і використання різноманітних прийомів, узятих ззовні: співу, декламації, використання відеоматеріалів, аксесуарів, шумових спец ефектів тощо.

Вплив різноманітних видів мистецтва на сучасне хореографічне мистецтво є інтенсивним, різноманітним та багатоплановим. Різноманітні художні прийоми, нові виразні засоби, цікаві теми та оригінальні образи – активно синтезуються та асимілюються сучасним хореографічним мистецтвом.

2. Синтез мистецтв в сучасній хореографії простежується в цікавих, яскравих, оригінальних хореографічних постановках. Наша постановка має назву «Галатея». Ми обрали цю тему для того, щоб завдяки добре відомому міфологічному сюжету розкрити вічну тему кохання. На наш погляд, тему кохання найяскравіше можна виразити за допомогою такого напрямку сучасного танцю, як контемпорарі. Даний стиль – це свого роду філософія танцю. У процесі нашого дослідження ми визначили ідейно-тематичну основу композиції, а саме: тему, ідею, надзавдання, наскрізну дію, вид, форму, жанр. Також ми написали лібрето, за мотивами

давньогрецьких міфів, та підібрали музичний супровід. За музичну основу для хореографічного номеру нами була відібрана композиція «Never let me go» у виконанні британської групи «Florence and the Machine». Характер вибраної музичної композиції цілком відповідає змісту нашої хореографічної постановки та допомагає максимально розкрити художні образи. Ми визначили фактуру, темп, форму, жанр, тембр, регістр, лад, музичний розмір та хронометраж музичного твору.

3. Нами була виконана композиційна побудова хореографічного номеру, що складається з 5 частин, а саме: експозиції, зав'язки, розвитку дії, кульмінації, розв'язки.

4. Нами побудована графічна таблиця хореографічного номеру та здійснене написання хореографічного тексту до нього. Крім того, ми описали комбінації за тактами.

5. Нами детально розроблене візуальне супроводження постановки: костюм, сценографія, світло. Завдяки використанню у постановці сценічного костюму, стилізованого до давньогрецьких мотивів, ми підсилили загальне враження на глядачів, змусили їх інтуїтивно відчувати героїв та емоційно їм співпереживати. Для того щоб передати відповідний настрій, атмосферу морського узбережжя, ми використали інтермедійні технології, а саме – інтермедійний задник, на який проектується берег Егейського моря. Завдяки світловому оформленню нам вдалося створити відповідний емоційний фон у залі та підкреслити ключові моменти у постановці номеру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Березкин И.В. Искусство сценографии мирового театра. В 12-ти томах. Т.1-12. URSS. 2011. 6548 с.
2. Бернадська Д.П. Деякі тенденції розвитку сучасної хореографії. *Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К.: ДАКККиМ, 2001. № 1. С. 95-101.
3. Бернадська Д.П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2005. 171 с.
4. Богданов-Березовский В. Статьи о музыке. Л.: Советский композитор, 1960. 237 с.
5. Гердт О. Contemporary dance: история трех смертей [Электронный ресурс]. *Театр*. Москва, 2015. № 20. – Режим доступа: <http://oteatre.info/contemporary-dance-istoriya-treh-smertej/> (дата звернення: 20.02.2021).
6. Дункан А. Искусство танца. Статья [Электронный ресурс]. 2017. Режим доступа: <http://idvm.orgfree.com/texts/bibe/duncan-art-of-dance-ru.htm> (дата звернення: 12.03.2021)
7. Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь. Мемуары. Киев: «Мистецтво», 1989. 31 с.
8. Кун М.А. Легенди і міфи Стародавньої Греції. Тернопіль: АТ «Тарнекс», 1993. С. 31-35.
9. Костенко Л. Триста поезій. Київ: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2019. 416 с.
10. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр: Эпоха Новерра. СПб. 2008. 212 с.
11. Курюмова Н. В. Разворот на contemporary [Электронный ресурс]. Санкт-Петербург, 17.05.2017. – Режим доступа: <https://www.protanec.com/singlepost/2017/05/17/%D0%A0%D0%B0%D0%>

- В7%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BE%D1%82-%D0%BD%D0%B0-contemporary (дата звернення: 20.03.2021).
12. Курюмова Н. В. Современный танец как культурный микрокосм: телесные модели на рубеже модернистской / постмодернистской культур. *Вестник Гуманитарного университета*. 2014. №1 (4). С.165-176.
 13. Мамчур І. Фрагменти філософії сучасного танцю. *Український театр*. 2006. № 6. С. 10-12.
 14. Оборська С.В. Синтез мистецтв у предметному середовищі стилю модерн: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2009. 197с.
 15. Плахотнюк О.А. Стилї та напрямки сучасного хореографічного мистецтва. Львів: ЦТДЮГ, 2009. 80 с.
 16. Плахотнюк О. Синтез мистецтва джаз-танцю і живопису: спорідненість, взаємовплив. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 2017. С. 115-120.
 17. Погребняк М.М. «Contemporary dance»: поняття та основні етапи формування школи [Електронний ресурс]. *Вісник КНУКіМ*. С. 162-171. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vknukim_myst/2011_24/21.pdf (дата звернення: 20.01.2021).
 18. Современный танец: дискурс и практики: сборник статей под общ. ред. канд. культурологии Н.В. Курюмовой. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2017. 157 с.
 19. Тихомиров Василий Дмитриевич. Большая русская биографическая энциклопедия (электронное издание). Версия 3.0. М.: Бизнессофт, ИДДК, 2007. (дата звернення: 20.01.2021).
 20. Хендрик О.Ю. Проблема забезпечення навчально-методичним інструментарієм дисципліни «Танець контемпорарі» у ВНЗ України. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. 2016.

- Вип. 54. С. 255-265. – Режим доступу: [http:// nbuv. gov. ua/ UJRN/ Kum_2016_54_26](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2016_54_26). (дата звернення: 25.01.2021).
21. Чібалашвілі А.О. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2015. 176 с.
 22. Шариков Д.І. «Contemporary dance» у балетмейстерському мистецтві: Навчальний посібник. К.: КиМУ, 2010. 173 с.
 23. Шариков Д.І. Сучасний танець в контексті масово-популярної субкультури дозвілля. К.: Вісник, КНУКіМ, 2004. Вип. 10. С. 121-126.
 24. Шеповалов В.М. Сценографія – пространственне рішення спектакля [Електронний ресурс]. Театральна бібліотека: пьєси, статті, книги про театр, кино. – Режим доступу: [http:// biblioteka. teatrobraz.ru/page/shepvalov-vm-scenografiya-prostranstvennoe – reshenie-spektaklya](http://biblioteka.teatrobraz.ru/page/shepvalov-vm-scenografiya-prostranstvennoe-reshenie-spektaklya) (дата звернення: 12.03.2021)
 25. Шеповалов В.М. Динаміка спектакля і теорія сценографії [Електронний ресурс]. Театральна бібліотека: пьєси, статті, книги про театр, кино. – Режим доступу: [http:// biblioteka. teatrobraz.ru/page/shepvalov-vm-dinamika-spektaklya-i-teoriya-scenografii](http://biblioteka.teatrobraz.ru/page/shepvalov-vm-dinamika-spektaklya-i-teoriya-scenografii) (дата звернення: 05.03.2021).
 26. Яромчук В. Перспективи побутування академічного вокалу на початку ХХІ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2016. № 2. С. 164-169.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

АЙСЕДОРА ДУНКАН



АЛКІД І ГАЛАТЕЯ
(Олександр Шарль Гіллемот, 1827 рік)



ЕСКІЗ СЦЕНІЧНОГО КОСТЮМУ



ЕСКІЗ ІНТЕРМЕДІЙНОГО ЗАДНИКА

