

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української й іноземної філології, журналістики та мистецтв
Кафедра культури і мистецтв

ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК НЕОКЛАСИЧНОГО СТИЛЮ В
УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТНОМУ МИСТЕЦТВІ

Кваліфікаційна робота (проект)

Пояснювальна записка

на здобуття ступеня вищої освіти «Магістр»

Виконала:

здобувачка 2 курсу 08-231М групи
Спеціальність 024 Хореографія
Освітньо-професійної (наукової)
програми Хореографія
Гербенська Олена Вадимівна

Керівник:

доцентка Рехліцька А.Є.

Рецензент:

голова циклової комісії «Сучасна
хореографія» комунального закладу
«Херсонський фаховий коледж
культури і мистецтв»
Макогон Л.А.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-АНАЛІТИЧНА ОСНОВА	
ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ.....	5
1.1. Історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції.....	5
1.2. Ідейно-тематична основа твору.....	15
РОЗДІЛ 2. ЛІТЕРАТУРНО-ГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ	
ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ «ОСТАННІЙ ПОДИХ	
КОХАННЯ».....	19
2.1. Композиційно-архітектонічна побудова композиції.....	19
2.2. Графічна таблиця та опис хореографічного твору.....	21
2.3. Сценографія.....	31
ВИСНОВКИ.....	32
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	35

ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК НЕОКЛАСИЧНОГО СТИЛЮ В УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТНОМУ МИСТЕЦТВІ

ВСТУП

Актуальність. Сучасне українське балетне мистецтво переживає період інтенсивного переосмислення класичних традицій і пошуку нових форм сценічної виразності. У цьому контексті неокласичний стиль постає як один із найяскравіших феноменів художньої культури ХХ–ХХІ століть, що поєднав академічну канонічність класичного танцю з філософською глибиною модерну та індивідуалізмом сучасної хореографії.

Неокласика стала тим напрямом, який зумів зберегти класичну школу та водночас відкрити шлях до нової, пластично вільної, емоційно насиченої мови танцю. Актуальність розгляду зумовлена потребою системного аналізу процесів формування і розвитку неокласичного стилю саме в українському контексті. Незважаючи на значну кількість праць, присвячених історії балету, питання еволюції української неокласики, її естетичних особливостей, регіональних проявів і впливів світових тенденцій досі залишаються недостатньо вивченими.

Дослідження неокласичного стилю в українському балеті є важливим також у контексті інтеграції української культури, адже неокласика виступає своєрідним мостом між традицією та модерністю, зберігаючи фундамент класичної школи і водночас відображаючи актуальні філософські, соціальні й естетичні засади. Звернення до цієї теми дозволяє не лише простежити мистецьку еволюцію, але й визначити вагу українського балету у формуванні сучасного світового танцювального простору.

Ми, у свою чергу, досліджуючи різноманітні наукові та мистецтвознавчі джерела, доводимо, що особливий інтерес до

формування й розвитку неокласичного стилю в українському балетному мистецтві посилюється у другій половині XX – на початку XXI століття. Саме в цей період неокласика стала виразним засобом поєднання традицій академічного балету та сучасних хореографічних пошуків. Важливими у цьому контексті є праці, присвячені історико-естетичним і стилістичним параметрам балету (М. Кузнецова, 2018; Н. Рябцева, 2010; О. Макаренко, 2017), а також роботи міжнародних дослідників, які аналізують загальні закономірності становлення неокласики (Alexandra Carter, 2015). Значущими є також студії, у яких акцентовано увагу на творчих зверненнях провідних українських балетмейстерів — Вахтанга Вронського, Анатолія Шекери, Аніко Рехвіашвілі та Радуги Поклітару, — чії постановки засвідчують еволюцію неокласичного стилю, його синтетичність, філософську глибину й прагнення до оновлення в межах національної сцени.

Метою кваліфікаційної роботи є дослідження еволюційних процесів неокласичного стилю в українському балетному мистецтві.

Завдання:

1. Розробити історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції.
2. Проаналізувати ідейно-тематичну основу твору.
3. Створити композиційно-архітектонічну побудову твору
4. Розробити літературно-графічний запис хореографічної постановки.
5. Розробити сценографію твору.

Об'єкт дослідження : українське балетне мистецтво.

Предмет : процес формування неокласичного стилю в українському балеті.

Методи дослідження. Методологія дослідження полягає у

використанні методів аналізу та синтезу в парі, історичного методу, інформаційного методу.

Наукова новизна полягає у дослідженні культурно-історичних подій з точки зору їх використання як основи для сюжетів хореографічних творів.

Практичне значення. Результати цієї кваліфікаційної роботи можуть бути застосовані при створенні нових танцювальних композицій у хореографічних колективах, як на професійному, так і на аматорському рівнях. Теоретична частина може слугувати основою для подальших досліджень використання культурно-історичної спадщини у танцювальному мистецтві.

Апробація результатів творчої частини кваліфікаційної роботи.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-АНАЛІТИЧНА ОСНОВА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

1.1 Історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції

Термін «неокласицизм» використовується для позначення класичних напрямків в художній культурі XX століття, особливо проявився в архітектурі, музиці, балеті. Походження неокласицизму спричинене бажанням протиставити сучасній реальності, з її трагізмом і відчуженістю людської особистості, вічні цінності, відновити високий стиль класичного мистецтва. Неокласицизм пропагує ідеальні, позачасові образи, вільні від усього конкретного, під впливом плину реальної історії. Однак сама дискусійність такої установки викликає на сцену здобутки, що яскраво відображають саме свою епоху. Починаючи з кінця 50-х і протягом 60-х років XX століття, хореографи часто поєднували техніки новітніх форм танцю (джазу, модерну,

експресіонізму, конструктивізму, імпресіонізму, кубізму, абстракціонізму, рок- і поп-видів) з класичним, народним і етнічним танцем. Тим самим вони створювали нові техніки й форми, новітні універсальні стилі. Як зазначає британська викладачка та дослідниця танцю А. Carter, неокласика — це «модернізована форма класичного танцю, у якій зберігається технічна досконалість академічної школи, але композиційна структура й драматургія підпорядковуються новим філософським і музичним принципам» [12] .

Формування та розвиток неокласичного стилю в українському балетному мистецтві — це вимогливий та багатогранний процес, що має глибоке історико-мистецьке підґрунтя. Неокласицизм у балеті виступає як поєднання традицій академічного класичного танцю та новаторських пошуків ХХ століття, де ключову роль відіграє узгодженість форми, пластична експресія та нове філософське трактування образів [13]. Український балет розвивався у сильному діалозі з європейськими мистецькими процесами, але водночас зберігає національну ідентичність, звертаючись до фольклору, історичних сюжетів та духовних цінностей народу [11, с. 45] . Перші виразні неокласичні тенденції в українському балеті спостерігаються у 1940-х роках. Зокрема, балет «Лісова пісня» українського хореографа та балетмейстера Вахтанга Вронського, поставлена на музику композитора Михайла Скорульського у 1946 році в Київському театрі опери та балету, став знаковим явищем. Балет «Лісова пісня» посідає видатне місце в історії українського балетного мистецтва та сприймається одним з перших та найвиразніших проявів неокласичного напрямлення в українському хореографічному мистецтві [1] .

Ім'я Вахтанга Вронського (1905–1988) посідає одне з провідних місць у розвитку українського балету ХХ століття. Він належить до митців, які заклали підвалини формування національної хореографічної

школи, що спирається на класичні традиції, але має власне художнє обличчя, пов'язане з українською культурою, фольклором і духовністю. Вронський, вихованець Ленінградського хореографічного училища, починав як виконавець класичного репертуару, проте саме його діяльність як постановника визначила напрям подальшої еволюції українського балету у бік неокласики. Вронський сприймав класичний танець не лише як техніку, а як філософську форму мистецького висловлення, у якій рух стає мовою емоцій і символів. Його творчий метод характеризується прагненням гармонізувати академічну школу з національною традицією, зробити танець не лише видовищем, а глибоким духовним переживанням. Це поєднання формальної витонченості класичного балету з внутрішньою поетикою й драматизмом стало одним із визначальних принципів неокласичного мислення (Кузнєцова, 2018) [2]. Ключовим моментом у творчості Вронського стала постановка балету «Лісова пісня» на музику Михайла Скорульського (1946), що відкрила нову сторінку в історії українського балету. Цей твір став першим великим філософсько-ліричним балетом, у якому поєдналися класична хореографічна форма, українська поетична образність і сучасні виражальні засоби. Вронський трактував сюжет драми-феєрії Лесі Українки не як романтичну історію кохання, а як символічну алегорію єдності людини і природи, конфлікту духовного і земного, вічного й минулого. Саме таке розуміння сюжету зближувало його з філософією неокласики, для якої характерне прагнення до універсальних тем і позачасової символіки [9, с. 234].

Хореографічна мова постановки поєднувала класичні па з народними мотивами, використовуючи плавні, округлі лінії, природну динаміку жестів, що створювало враження гармонійного злиття людини з навколишнім світом. Балетмейстер знехтував традиційною пантомімною формою на користь пластичної драматургії, де кожен рух мав емоційно-змістову наповненість. Рух у Вронського не ілюструє дію

— він висловлює її, що стало своєрідною революцією у сценічному трактуванні класичного танцю в Україні (Макаренко, 2017) [4]. У виставі «Лісова пісня» важливу функцію відіграла структура ансамблевих сцен, у яких Вронський досягнув справжнього симфонічного розвитку танцю, подібного до музичного мислення. Кожен хореографічний епізод був вибудований за принципом теми і варіацій, що надавало балету цілісності й внутрішньої логіки — ще одна риса, характерна для неокласичного стилю [11, с. 50]. Вронський не лімітувався побудовою віртуозних комбінацій — його мета була створити живу пластику характерів. Образ Мавки у його постановці не є просто героїнею міфу, а втіленням вічної жіночої душі, її духовного безсмертя; Лукаш — не лише юнак, а символ творчого початку, яке прагне злагоди, але гине від конфлікту з матеріальним світом. Такий підхід вивів український балет за межі побутово-фольклорної тематики й наблизив його до філософсько-психологічного театру, що є притаманною рисою неокласики. Отже, творчість Вахтанга Вронського є ключовою для розуміння процесу становлення неокласичного стилю в українському балетному мистецтві. Він зумів створити українську модель неокласики, яка зберегла академічну досконалість класичного танцю, але наповнила його національним змістом і філософською глибиною.

Його творчість стала підґрунтям для подальших художніх пошуків наступних поколінь балетмейстерів, які продовжили розвивати неокласичну ідею у творчості кінця XX – початку XXI століття. «Лісова пісня» Вахтанга Вронського — це не тільки балет на національну тему, а філософське узагальнення українського світогляду, де природа і людина постають як єдине ціле. Неокласичний стиль у цій постановці проявився у гармонійному поєднанні класичної форми з національним змістом, у прагненні до духовної рівноваги, симфонії руху й музики. Саме цей балет став фундаментом української

неокласики, відкривши шлях для розвитку філософсько-ліричної тенденції у вітчизняному балетному мистецтві. Він довів, що український балет може не тільки наслідувати європейські школи, а й формувати власний художній код — глибокообразний, поетичний і водночас сучасний.

Внесок Вронського утворення неокласичного напрямку полягає не лише у створенні «Лісової пісні», але й у педагогічній роботі. Як художній керівник балетної трупи Київського театру опери та балету, він виховав цілу плеяду виконавців і постановників, які продовжили його шукання — серед них Анатолій Шекера, Віктор Литвинов, Генріх Майоров. Його творчі принципи — лаконізм виражальних засобів, внутрішня логіка пластики, інтелектуальність хореографічного мислення — стали підґрунтям для подальшого розвитку неокласичного напрямку в українському балеті [2, с. 210; 4, с. 198]. Отже, творчість Вахтанга Вронського є ключовою для розуміння процесу становлення неокласичного стилю в українському балетному мистецтві. Він зумів створити українську модель неокласики, яка зберегла академічну досконалість класичного танцю, але наповнила його національним змістом і філософською глибиною. Його творчість стала підґрунтям для подальших художніх пошуків наступних поколінь балетмейстерів, які продовжили розвивати неокласичну ідею у творчості кінця XX — початку XXI століття.

Після появи «Лісової пісні» Вахтанга Вронського балет отримав нове життя у другій частині XX століття завдяки постановці Анатолія Шекери — відомого українського балетмейстера, який переосмислив твір у дусі неокласичної філософії та модерного сценічного мислення. Його версія балету, поставлена у 1977 році на сцені Національної опери України, стала однією з найглибших хореографічних інтерпретацій української класики. Як зазначає Н. Рябцева, саме постановка Шекери закріпила за «Лісовою піснею» статус балетного шедевра, що синтезує

класику, модерн і національну поетику. Шекера підійшов до твору не як до фольклорного матеріалу, а як до філософського символу духовного пошуку людини [10, с. 62].

У його трактуванні Мавка стала уособленням ідеальної сутності, чистої енергії природи, тоді як Лукаш — образом особи, що прагне гармонії, але втрачає її через прагматизм і слабкість. Хореографія у версії Шекери поєднує чистоту академічного балету з елементами виразної модерної пластики, що відображає внутрішній світ персонажів. Як зазначає Л. Погребняк, Шекера відмовився від буквального зображення сюжету, надаючи перевагу емоційній метафоричності, де кожен рух стає знаком духовного стану. Особливу увагу балетмейстер приділив музичній драматургії, побудованій на принципі симфонізації [5, с. 240; 10, с. 58]. Він підкреслив музичну структуру Скорульського, але наповнив її новими сценічними смислами. Замість традиційної актової побудови — безперервний потік дії, який нагадує симфонічний розвиток, де теми взаємопроникають, трансформуються й віддзеркалюють зміни у внутрішньому світі героїв. Як пише історикиня танцю J. Fisher, саме такий підхід до хореографічної форми є характерною рисою неокласики — поєднання суворої архітектоніки з емоційною свободою, пластичної гармонії з драматизмом [13]. У сценічному вирішенні Шекери домінує протиставлення світла і тіні, що виділяє дуальність світу Мавки — між матеріальним і духовним. Сценічний простір становить метафору душі: природні елементи втілюються у танці, а рухи персонажів зливаються з ритмом музики. Шекер досяг створив цілісний сценічний організм, у якому музика Скорульського становить живий нерв хореографії. Ключовим художнім досягненням Шекери стало те, що він зміг оновити виразні засоби українського балету, не порушуючи класичної традиції. Його «Лісова пісня» поєднує естетику академічної школи з внутрішньою вільністю сучасного танцю, показуючи, як національна

тема може набувати універсального звучання. За словами Рябцевої, ця постановка стала «поєднанням духовної чистоти, філософської глибини та пластичної досконалості — тобто прикладом того, як українська хореографія здатна мислити у світових художніх координатах» [9]. Таким чином, версія Анатолія Шекери закріпила «Лісову пісню» як символ українського неокласицизму. У ній втілено гармонійне поєднання класичної структури, сучасного мислення й національної образності. Шекера не лише продовжив традицію Вронського, а й переглянув її, надавши балету нової глибини, узагальнення та психологізму. Цей твір став не просто сторінкою в історії українського балету, а й дав новий виток розвитку неокласичного стилю в українському балетному мистецтві.

Новий етап розвитку української неокласики пов'язаний із періодом незалежності. У цей час з'являються митці, які поєднують академічну традицію з сучасними пошуками. Значущим етапом у поступі неокласичного напрямку в українському балетному мистецтві кінця XX – початку XXI століття стала творчість Аніко Рехвіашвілі, народної артистки України, професорки Київського національного університету культури і мистецтв. Її постановки вирізняються прагненням до синтезу академічної техніки класичного танцю з психологічною експресією та філософською образністю, що наближає її мистецтво до неокласичної традиції європейського балету. Як зазначає Н. Рябцева, саме в цей час українська хореографія активно шукає власну форму поєднання класичної школи з модерною пластикою, створюючи національний варіант неокласики [9]. Серед найбільш помітних доробків Рехвіашвілі — балети «Дама з камеліями» (на музику Ф. Шопена) та «Дафніс і Хлоя» (на музику М. Равеля). Обидва твори стали зразком глибокого переосмислення класичних сюжетів у контексті новітнього сценічного мислення. У постановці «Дама з камеліями» (прем'єра 2015 р., Національна опера України)

хореографка звертається до відомого роману О. Дюма-сина, але робить наголос не на зовнішній мелодраматичності, а на внутрішній еволюції почуттів героїв. Її хореографічна мова поєднує стриману академічність класичного балету з ліричною пластичністю сучасного руху. Мова тіла у цій постановці передає тонкі психологічні нюанси — від ніжності до розпачу, від жаги кохання до смирення перед невідворотним [2] . Як зазначає Fisher, саме така «симфонізація емоцій через рух» є типовою ознакою неокласики, де структура зберігає класичну чіткість, а форма наповнюється новим змістом. Музика Шопена у балеті використовується не лише як акомпанемент, а як повноцінний драматургічний елемент, що створює інтимний психологічний простір вистави [13] . Хореографія уособлює діалог між духовним і тілесним, між поривом і стриманістю — саме ці контрасти формують неокласичну поетику вистави [5, с. 235]. Рехвіашвілі уникає фольклорної декоративності, притаманної раннім українським балетам, натомість тяжіє до філософського універсалізму, який зближує її до європейської школи Ж. Нежінського та М. Бежара. Інша постановка — «Дафніс і Хлоя» (2018, Київський національний університет культури і мистецтв) — стала прикладом гармонійного поєднання музичної симфонічності та хореографічної пластики [3, с. 102-104]. В основі сюжету — антична історія кохання, яку Рехвіашвілі трактує не як ідилію, а як алегорію духовного єднання людини з природою. Як зазначає Кузнєцова, саме у таких сучасних неокласичних постановках «українська хореографія переходить від ілюстративності до філософічного осмислення руху як універсального вислову». Рехвіашвілі послідовно розвиває засади неокласичного балету, створюючи сценічний простір, де академічна техніка співіснує з модерною пластикою, а музика — з внутрішньою драматургією [2]. Її твори демонструють високий рівень професійної культури й глибоке розуміння психології сценічного образу, що визначає подальший

розвиток українського балету у контексті європейського мистецтва [9]. Таким чином, творчість Аніко Рехвіашвілі стала містком між класичною традицією ХХ століття та сучасними пошуками української неокласики, відкривши нові обрії для вираження духовного змісту через рух. Її постановки «Дама з камеліями» та «Дафніс і Хлоя» презентують сучасну українську школу, де форма і зміст зливаються у гармонійне ціле — у дусі неокласичного мислення, що тяжіє до краси, рівноваги та духовної глибини.

Ще одним з найяскравіших прикладів є діяльність Радуги Поклітару та театру «модерн-балет». У контексті розвитку неокласичного стилю в українському балеті особливе місце займає внесок українського балетмейстера, який вдихнув нове життя в класичну хореографію, з'єднавши її з сучасними театральними формами, виразною пластикою та філософською сутністю. Його балет «Вій» (2019) став одним із яскравих прикладів сучасного неокласицизму в українському балетному мистецтві, де класична форма зберігає базові структури, проте наповнюється сучасною естетикою, психологізмом і символізмом. Як зазначає балетознавиця Н. Рябцева, розвиток українського неокласицизму у ХХ–ХХІ століттях пов'язаний не лише з відтворенням класичної техніки, а з її переосмисленням у нових культурних умовах. Саме цей підхід характерний для Радуги Поклітару, який використовує академічну хореографію як мову для осмислення глибинних тем — страху, віри, смерті, духовного пробудження [9]. Як зазначає українська балетознавиця Н. Рябцева, розвиток українського неокласицизму у ХХ–ХХІ століттях пов'язаний не лише з відтворенням класичної техніки, а з її переосмисленням у нових культурних умовах [9]. Саме цей підхід характерний для Радуги Поклітару, який використовує академічну хореографію як мову для осмислення глибинних тем — страху, віри, смерті, духовного пробудження. У «Вій» Поклітару

створює філософську притчу про протистояння людини зі своїми внутрішніми демонічними силами, де тілесна експресія стає головним засобом розкриття духовних конфліктів. Балет «Вій» побудований на мотиві однойменної повісті Миколи Гоголя, проте Поклітару трактує сюжет не буквально, а символічно. У його версії головний герой — не лише Хома Брут, а людина сучасного світу, яка втрачає духовні орієнтири та стикається з власними страхами.

Хореографія Поклітару вирізняється пластичною багат шаровістю: рухи героїв чергуються від ясної класичної позиційності до майже експресіоністських спалахів емоцій. У «Вії» Поклітару генерує філософську алегорію про конфлікт людини зі своїми внутрішніми демонічними силами, де тілесна експресія стає ключовим засобом розкриття духовних конфліктів. Балет «Вій» побудований на мотиві титульної повісті Миколи Гоголя, проте Поклітару викладає сюжет не буквально, а образно. У його інтерпретації головний герой — не тільки Хома Брут, а особа сучасного світу, яка загублює духовні орієнтири та стикається з власними страхами. Як зазначає британська дослідниця J. Fisher, саме така інтерпретація відповідає сутності неокласики, у якій танець стає засобом розкриття психологічних процесів, а не тільки відтворенням подій [12]. Хореографія Поклітару вирізняється пластичною багатогранністю: рухи героїв чергуються від виразної класичної позиційності до майже експресіоністських вибухів емоцій [1]. У сценічному просторі «Вія» тіло виконавця стає носієм ідейного протистояння — боротьбі між духовним очищенням і спокусою. Поклітару застосовує динамічний контраст між повільними, тягучими жестами, що втілюють страх і безсилля, та різкими, «розбитими» рухами, які передають хаос і внутрішнє руйнування. Такий підхід співпадає з концепцією неокласичного мислення, зазначеною Л. Погребняком, — як прагнення «до симфонічної гармонії, що

виникає з контрасту». У «Вії» відчутна щільна взаємозв'язок між пластикою, світлом і музикою — особливість естетики Поклітару [5]. Світлові ефекти застосовуються не лише для створення атмосфери, а й як психологічний інструмент, що формує середовище страху і спокуси. У найвищій сцені зіткнення Хоми з Вієм режисер досягає потужного емоційного ефекту завдяки перетину пластики та музичного ритму, що породжує відчуття фатальної неминучості — однієї з головних тем гоголівського світобачення. За словами української дослідниці танцю М. Кузнецової, сучасна українська танцювальна сцена у творчості Поклітару показує розвиток неокласичного стилю в напрямі психологічного театрального підходу, де танець не тільки передає форму, а й слугує інструментом мислення. «Вій» у цьому сенсі — це не просто переосмислення класичної традиції, а намагання втілити архетипічні страхи сучасної людини через естетику танцю [2].

Таким чином, балет «Вій» у постановці Раду Поклітару становить унікальну точку перетину між класичною спадщиною й сучасним експериментом. Він підкреслює концепцію неокласики як живої, гнучкої системи, здатної переосмислювати традиційні сюжети в нових художніх і культурних контекстах. Поклітару, так само як і його попередники, не відмовляється від академічного фундаменту, але трансформує його у простір духовних роздумів і пошуків, що дозволяє українському балету отримати новий філософський вимір у глобальному мистецькому процесі.

1.2 Ідейно-тематична основа хореографічної композиції «Хроніки надій»

Тема: Формування особистості українця крізь призму історичних змін та культурних традицій, які передаються від покоління до покоління. Життєві етапи людини крізь призму історичних подій та культурних традицій

Ідея: Показати єдність минулого, теперішнього і майбутнього України через образи трьох поколінь українського народу — юності, молодості та зрілості — як символ безперервності національної ідентичності, пам'яті, духовної та культурної спадщини.

Надзавдання: Передати ідею спадковості поколінь та збереження національної пам'яті.

Наскрізна дія: Дух єдності української нації, що зберігає зв'язок поколінь проходить крізь усю хореографічну композицію як «червона нитка», об'єднуючи окремі епізоди в єдине цілісне висловлювання.

Конфлікт: Протиріччя між вічними цінностями національної культури та викликами сучасності, що вимагають осмислення та переосмислення традицій.

Видова спрямованість: Неокласичний балет із елементами сучасної танцювальної лексики.

Жанр: Філософська хореографічна поема (триптих).

Лібрето

І частина. Юність

На сцені з'являється танцівниця із великою книгою в руках. Вона тримає її, ніби найдорожчий скарб, розкриває з обережністю і захопленням. Сторінки ще білі — це простір мрій і фантазій. Її рухи легкі, стрибкоподібні, вона немов грається зі світом, шукає рівновагу, то наближається до книги, то віддаляється від неї. Часом вона «пише» в повітрі руками, ніби малює майбутнє. З'являються мотиви першого кохання, перших відкриттів — це проступає у ніжних па, у раптових імпровізаційних рухах, що схожі на дитячі ігри. Весь танець

наповнений відчуттям світанку, початку дороги, чистоти і радості життя. Наприкінці вона перегортає сторінку та біжить по колу — як символ того, що найголовніше ще попереду.

II. Молодість

Коли перший цикл завершився, на сцену виходить танцівниця, але тепер рухи її набагато енергійніші й рішучіші. Вона перегортає сторінку книги на підлозі, ніби вона — основа, від якої він відштовхується. Молодість — це час вибору, пошуку себе, боротьби і пристрасі. У її рухах з'являється сила, контрасти: то стрімкі стрибки і різкі жести, то зупинки з напруженою тишею, що передають вагання. Вона перегортає сторінки книги, пише широкими жестами, ніби намагається встигнути за ритмом життя. Іноді вона розгублено намагається щось стерти або перегорнути швидше, немов помилки й розчарування переслідують його. З'являється образ кохання і боротьби за нього — руки ніби обіймають невидиму постать, але рухи зриваються у протидію. У фіналі — велике па, спрямоване вперед, і танцівниця залишає книгу розкритою, показуючи: історія триває, і кожен запис у ній має ціну.

III. Зрілість

Танцівниця входить повільно, спокійно дивлячись книгу, яка вже виглядає важкою і зношеною. Це символ прожитого життя, спогадів і досвіду. Вона сідає, кладе книгу на коліна і довго перегортає сторінки — рухи рук м'які, плавні, немов ніжні торкання до минулого. У танці звучать мотиви спогадів: вона повторює жести і пози з першої та другої частин, але тепер вони повільніші, мудріші, наповнені спокоєм. Це вже не порив юності й не боротьба молодості, а прийняття і внутрішня сила. У певний момент вона піднімає книгу над собою, ніби показує її глядачеві й наступним поколінням: «Ось моя історія, ось мій спадок». Фінал — вона кладе книгу в центрі сцени, відходить назад у тінь, а

світло залишається на книзі як символи продовження життя, яке триває далі в пам'яті та в майбутніх поколіннях.

Характеристика хореографічних образів.

Юність — період мрій, надій, віри у щасливе майбутнє. Образ юної дівчини передає легкість, безтурботність, щирість почуттів.

Молодість — символ зрілості, вибору шляху, боротьби за ідеали.

Зрілість — період мудрості, досвіду, пошуку сенсу життя та передачі традицій наступним поколінням.

Аналіз музичного супроводу.

	I частина	II частина	III частина
<i>Назва:</i>	Bethoven's 5 secrets	«Black Swan»	«Yearning Hearts»
<i>Композитор</i>	The piano guys, Ryan Tedder, Ludwig van Beethoven	гурт «BTS»	Група «Eternal Eclips»
<i>Автор слів</i>	Оркестрова версія	Оркестрова версія	Оркестрова версія
<i>Лад</i>	Мажор	Мінор	Мінор
<i>Форма</i>	Куплетна	складна	проста
<i>Музичний розмір</i>	4/4	4/4	4/4
<i>Темп</i>	Помірний	Швидкий	Помірний
<i>Загальна кількість</i>	42	42	44

<i>тактів</i>			
<i>Хронометраж</i>	01:44	01:34	02:21

РОЗДІЛ 2. ЛІТЕРАТУРНО-ГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ «ХРОНІКИ НАДІЙ»

2.1. Композиційно-архітектонічна побудова твору

Композиційно-архітектонічна побудова твору розроблена за навчальним посібником «Мистецтво балетмейстера» А. Є. Рехліцька [8].

Архітектоніка першої частини хореографічної композиції.

Назва частини	Кількість тактів	Зміст
Експозиція	8	На сцені з'являється танцівниця в образі юності з книгою, виконує повільні кроки та переходить на авансцену й кладе книгу.
Зав'язка	4	Танцівниця розкриває книгу та відходить назад. Починається перша хореографічна комбінація.
Розвиток дії	16	Танцівниця виконує комбінацію по діагоналі з просуванням, поступово переходячи на центр залу.
Кульмінація	10	Виконавиця робить комбінацію на центр зали зі сторони у сторону.
Розв'язка	4	Після виконання комбінації на центр зали, танцівниця покидає сцену.

Архітектоніка другої частини хореографічної композиції.

Назва частини	Кількість тактів	Зміст
Експозиція	4	Танцівниця повільно виходить на центр зали, перегортає сторінку книги.
Зав'язка	36	Виконавиця робить динамічну комбінацію по колу, потім переходячи на центр зали.
Розвиток дії	24	Танцівниця робить комбінацію на центрі зали, переходячи в діагональ.
Кульмінація	10	Танцівниця виконує повільну комбінацію на центрі зали.
Розв'язка	4	Після закінчення комбінації танцівниця покидає сцену.

Архітектоніка третьої частини хореографічної композиції.

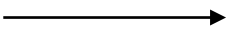
Назва частини	Кількість тактів	Зміст
Експозиція	6	Танцівниця виходить з куліси на центр зали та виконує комбінацію.
Зав'язка	10	Виконавиця рухом переміщується на діагональ.
Розвиток дії	16	Танцівниця робить комбінацію по діагоналі.

Куль мінаці я	8	В комбінації переходить на центр зали.
Розв'я зка	8	Танцівниця забирає книгу, що символізує кінець історії та підкреслює коло життя.

2.2. Графічна таблиця та опис хореографічного твору.

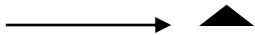
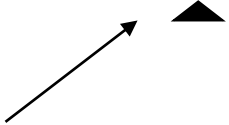
Умовні позначення:

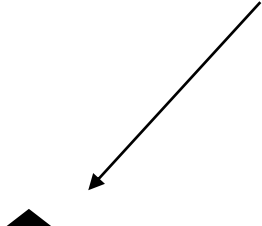
- Виконавиця 

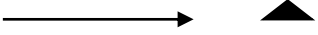
- Напрямок руху 

Графічний запис першого танцю.

А р х і т е к т о н і к а	Малюнок танцю	Кі ль кіс ть та кті в	Хореографічний текст

Е к с п о з и ц і я		8	Танцівниця виходить на центр зали з куліси.
З а в , я з к а		10	Танцівниця відходить назад та виконує комбінацію на центрі зали.

Р о з в и т о к д ії		10	Танцівниця виконує комбінацію по діагоналі.
К у л ь м і н а ц і я		8	Виконавиця робить комбінацію на центр зали зі сторони у сторону.

Р о з в , я з к а		4	Танцівниця закінчує комбінацію та покидає сцену.
---	---	---	--

Комбінація 1

1-й такт – Танцівниця кроком виходить з куліс на центр зали та кладе книгу.

2-й такт – танцівниця робить *tours chaînés* по діагоналі вперед, та через арабески відходить назад.

3-й такт – Танцівниця з діагоналі виходить на центр зали, закінчуючи обертотом в арабеск.

4-й такт – Виконавиця робить шосе у восьму точку зали, завершуючи комбінацію в атитюд та переходить в партер і знову встає у першу точку зали.

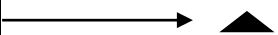
5-й такт – Танцівниця робить шосе у другу точку зали, завершуючи комбінацію в атитюд та переходить в партер і знову встає у першу точку зали.

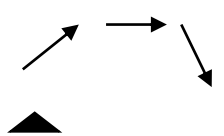
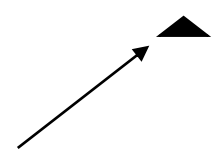
6-й такт – Виконавиця робить *renversé* зі сторону в сторону та робить тур в атитюд у восьму точку зали.

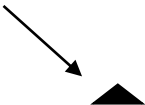
7-й такт – Танцівниця стрибком відбігає назад та робить тур у другу точку зали.

8-й такт – Виконавиця робить *renversé* зі сторони в сторону та робить тур в *attitude* у другу точку зали, після цього робить *tours chaînés* та бігом виходить за куліси.

Графічний запис другого танцю.

Арх іт ек то ні ка	Малюнок танцю	Кі ль кіс ть та кті в	Хореографічний текст
Е кс п оз и ці я		8	Танцівниця кроком виходить з куліси.

За в' яз ка		8	Танцівниця різко починає виконувати комбінацію по колу, переходячи в діагональ.
		8	Виконавиця робить комбінацію на центр зали, потім уходячи назад.
Р оз в и то к ді ї		4	Танцівниця виконує комбінацію на центр зали.

К у л ь мі н а ці я		10	Танцівниця переходить у партер для виконання комбінації.
Р оз в' яз ка		8	Виконавиця робить повільну комбінацію та виходить за куліси.

Комбінація 2

1-й такт – Танцівниця кроком виходить з куліс на центр зали та робить *jete en tournant* по колу.

2-й такт – виконавиця виконує шосе у другу точку зали з просуванням та після цього робить нагін тулуба назад з руками.

3-й такт – Танцівниця з діагоналі виходить на центр зали, робить півоберт та відходить назад, спиною до зали.

4-й такт – Виконавиця робить шість фуєте в першу точку зали, завершуючи подвійним туром.

5-й такт – Танцівниця робить розніжку у 1 точку зали з просуванням в правий бік 2 рази, завершуючи туром.

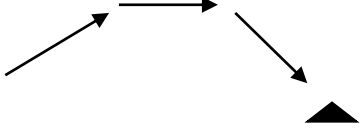
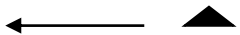
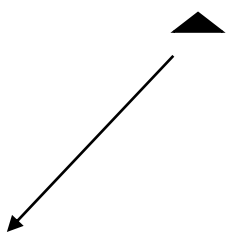
6-й такт – Виконавиця входить і робить рухи в партері.

7-й такт – Танцівниця прогином в тулубі виходить з партеру, відходить назад у четверту точку зали та робить кроки вперед завершуючи атитюдом в пліє.

8-й такт – Виконавиця робить два атитюди вперед у восьму точку зали та бігом виходить за куліси.

Графічний запис третього танцю.

Ар хі те кт он ік а	Малюнок танцю	Кі ль кіс ть та кті в	Хореографічний текст
Е кс по зи ці я		6	Танцівниця виходить на сцену із-за куліси, просуваючись вперед.

За в' яз ка		10	Виконавиця робить вальс по колу.
Ро зв ит ок ді ї		8	Танцівниця виходить на центр зали та виконує комбінацію.
К ул ь мі на ці я		8	Танцівниця переміщується до діагоналі та виконує комбінацію.

Рo зв 'я зк а		8	Виконавиця виходить на центр зали та виконує комбінацію
---------------------------	---	---	---

Комбінація 3

1–2-й такт – Танцівниця стоїть у центрі сцени в позиції *croisé devant*. Корпус трохи нахилений уперед, руки спокійно опущені. На першу долю — плавне підняття голови та погляду вгору. На другу — легкий вдих і відкриття рук у прем'єр позицію. Потім — м'який нахил корпусу вперед (*cambré avant*), руки тягнуться вперед, наче до спогадів. Повернення корпусу у вертикаль, руки в третій позиції.

3–4-й такт – Плавне *rond de jambe par terre* правою ногою у широкий дузі, руки м'яко слідують за траєкторією ноги, наче малюють коло життя. На другому такті — перехід у *arabesque*, легке відхилення корпусу назад, погляд — у простір. На четверту долю — невелике *développé derrière* і м'яке опускання в *demi-plié*.

5–6-й такт – Плавне *port de bras* знизу догори — руки у п'яту позицію. На другій долі — *développé à la seconde* лівою ногою, корпус трохи обертається у *effacé*. На третій — повільний *promenade* на опорній нозі (оберт на 180°), четверта доля — завершення в *arabesque penché*.

7–8-й такт – Повернення корпусу у вертикаль через *relevé*, руки плавно переходять у секунд позицію, потім з'єднуються перед грудьми (позиція молитви). На другому такті — повільний крок уперед (на праву ногу), руки піднімаються вгору, потім опускаються, ніби

відпускаючи щось у простір. Поступове опускання рук і голови, завершення в позі тиші: руки перед тілом, очі напівзаплющені.

2.3. Сценографія

Оформлення сцени.

У першій частині, що символізує юність, сцена занурюється в атмосферу чистоти й зародження. На заднику розміщується напівпрозора тюлева завіса, на яку проєктується зображення неба злагідним блакитним відтінком. Простір оформлений білими полотнами, що створюють ефект легкості й відкритості.

У другій частині — «Молодість» — сценічний простір наповнюється динамікою та контрастами. З'являються вертикальні панелі, які скидаються на міські силуети або життєві дороги, що перехрещуються.

У центрі сцени виділяється коло світла, яке символізує серце життєвої енергії, внутрішній імпульс пошуку себе. Третя частина — «Зрілість» — вирізняється спокоєм і глибиною. На заднику з'являються темно-сині та сріблясті відтінки, що створюють ефект вечора або зоряного неба. На сцені розташовані прозорі тканини, які спадають із висоти, символізуючи тишу, пам'ять і роздуми. У центрі сцени може стояти дерево або старовинний стілець — як знак коріння, традиції та спадку.

Світлова партитура.

В першому номері світло збудовано на плавких переходах від прохолодних до теплих відтінків, які підсилюють відчуття світанку життя, надії та духовного пробудження. Світло поступово наростає, підкреслюючи рух від невідомості до першого осягнення світу.

У другій частині освітлення стає активнішим, з контрастами світла й тіні, ритмічними спалахами, що відображають боротьбу, прагнення, пристрасть. Цей фрагмент передає інтенсивність руху, силу почуттів і випробування, що формують особистість.

Світло в третій частині побудовано на приглушених теплих тонах, які поступово переходять у біле сяйво, створюючи відчуття очищення й

завершеності. Наприкінці сцени світло поступово згасає, залишаючи лише м'який ореол, що натякає на неперервність життєвого циклу.

Опис костюмів.

В першій частині : білий боді та шифонова спідниця

В другій частині : чорний топ та чорні штани

В третій частині : сірий боді та сіра шифонова спідниця

ВИСНОВКИ

1. У результаті вивчення теми становлення та розвитку неокласичного стилю в українському балетному мистецтві ми можемо дійти висновку, що неокласика стала одним із найзначніших напрямів еволюції українського балету XX–XXI століть. Отже, неокласика в українському балеті є не лише стилем, а й естетичною системою, що відображає духовний і культурний прогрес нації. Вона поєднує гармонію класичної форми з пошуками нових змістів і засобів виразності. Сьогодні цей напрям продовжує розвиватися, набуваючи рис між жанрового синтезу, використовуючи елементи сучасного танцю, театру, перформансу, мультимедійних технологій, але не втрачаючи зв'язку з національними традиціями та етичними значеннями української культури. Таким чином, українська неокласика постає як жива, гнучка система, що поєднує минуле й сучасне, зберігаючи художню спадщину класики та водночас відкриваючи нові шляхи для творчого пошуку. Її розвиток підтверджує, що український балет є невід'ємною частиною світового мистецького процесу, здатною до постійного оновлення

2. У процесі ідейно-тематичного аналізу було визначено тему та концепцію танцювальної постановки, основні завдання і ключову дію,

сформульовано конфлікт, уточнено стиль, жанр і форму, а також надано характеристику усім персонажам. Окрім того, було здійснено аналіз музичної складової хореографічного твору.

3. Згідно з результатами ідейно-тематичного аналізу, була сформована архітектонічна структура танцювальної постановки. Її розробка здійснювалася відповідно до визначеної сюжетної основи, ідеї, теми та інших складових.

4. Після розробки архітекtonіки було здійснено графічний запис танцювальної композиції та опис її хореографічного тексту. Для полегшення сприйняття графічного запису були введені умовні позначення.

5. Останнім етапом розробки хореографічного твору став опис його складових: визначення вигляду сцени, особливості світлового оформлення та характеристика костюмів для кожного персонажа. Розробка сценографії проводилася з урахуванням усіх сюжетних і технічних аспектів хореографічного номера.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрощук І. В. *Неокласика в українському балетному театрі ХХ – початку ХХІ століття*. Київ: КНУКіМ, 2019. 180 с.
2. Кузнєцова М. О. *Тенденції розвитку українського балетного мистецтва в контексті європейського культурного процесу*. Київ: НАКККіМ, 2018. 212 с.
3. Лещенко О. П. *Неокласичні тенденції у творчості сучасних українських хореографів*. Київ: КНУКіМ, 2020. 102–110 с.
4. Макаренко О. В. *Художньо-естетичні засади українського балету ХХ століття*. Харків: ХДАК, 2017. 198 с.
5. Погребняк Л. І. *Історія українського балету*. Київ: Музична Україна, 1999. 240 с.
6. Поклітару Р. М. *Театр танцю Раду Поклітару: пошук нових форм сценічного синтезу*. Київ: Театр «Київ Модерн-балет», 2019. 156 с.
7. Рехвіашвілі А. М. *Сценічна хореографія як синтез класичної та сучасної пластики*. Київ: Культура і сучасність, 2018. 84–91 с.
8. Рехліцька А. Є. *Мистецтво балетмейстера*. Херсон: 2012. 94 с.
9. Рябцева Н. В. *Український балет ХХ століття: традиції, новаторство, перспективи*. Київ: Мистецтво, 2010. 240 с.
10. Шекера А. В. *Пошук нової пластики в балетній режисурі*. Київ: Театральне мистецтво, 1980. 56–63 с.
11. Шумило Н. М. *Неокласика як художній феномен українського балету*. Київ: Актуальні проблеми мистецтвознавства, 2021. 45–52 с.
12. Carter A. *Rethinking Dance History: A Reader*. London: Routledge, 2015. 336 p.
13. Fisher J. *Ballet and Modern Dance: A Concise History*. Oxford: Oxford University Press, 2007. 256 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Ескіз до першої частини триптиху «Юність»



Додаток Б

Ескіз до другої частини триптиху «Молодість»



Додаток В

Ескіз до третьої частини триптиху «Зрілість»

