

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

СМИСЛОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У СУЧАСНОМУ
ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Кваліфікаційна робота (проект)

Пояснювальна записка

на здобуття ступеня вищої освіти «Магістр»

Виконала: здобувачка 2 курсу

13-231-М групи

Спеціальність 024 Хореографія

Освітньо-професійної (наукової)

програми Хореографія

Соболевська Поліна Едуардівна

Керівник: доцентка Рехліцька А.Є.

Рецензент: викладач хореографічних
дисциплін КЗ «Херсонський
фаховий коледж культури і
мистецтв», Кізяков В.М.

Івано-Франківськ 2024

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.....	15
РОЗДІЛ 2. ЛІТЕРАТУРНО-ГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ «ЛЕГЕНДА ПРО ВОГОНЬ»	20
2.1. Композиційно-архітектонічна побудова твору.....	20
2.2. Літературно-графічний запис хореографічної постановки.....	22
2.3. Сценографія.....	36
ВИСНОВКИ	39
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	41
ДОДАТКИ	43
Додаток А.....	43
Додаток Б.....	44
Додаток В.....	45
Додаток Г.....	46
Додаток Д.....	47
Додаток Е.....	48

ВСТУП

Сучасне хореографічне мистецтво є багатограним і різноплановим, з великою кількістю різних танцювальних «мов» та особливих лексичних елементів. Така його широта дозволяє танцівникам рефлексувати на будь які життєві теми, ситуації, на високі та приземлені. Адже в рамках сучасного хореографічного мистецтва об'єднано безліч танцювальних стилів, кожен з яких має свою стилістику, естетику, прийоми та способи взаємодії з музикою і глядачем.

Як і всі інші види хореографії, сучасний танець має свою історію, яка є доволі молодою. Вона, в загальному, складається з історії усіх інших стилів, що відносяться до сучасного танцю. Проте, це не применшує історичного значення кожного окремо взятого танцювального стилю, не робить їх лише «частинкою» у цілісній картині сучасного хореографічного мистецтва. Навпаки ж, кожен танцювальний стиль є рівноправною ланкою, без яких неможливо уявити сучасний танець у всій його повноті та різнобарвності.

Хоч сучасний танець і відходить від канонів та законів класичного танцю, тим не менш, танцівники та балетмейстери, що розвиваються у цьому напрямі, часто надихаються стародавніми сюжетами, міфічними істотами і легендарними героями. В цьому полягає інша особливість сучасної хореографії – вона дозволяє повертатися до старого, інтерпретувати його і вдихати нове життя. Таким чином, навіть дуже давня історія може отримувати друге життя і новітній вигляд у сучасній хореографічній постановці або виставі.

Для сучасного танцю є характерним виражати ідеї та особистості не напряму, як вони були або є, а через інтерпретацію їх сенсів, через пошук нових змістів. Адже як танець, так і усе сучасне мистецтво спрямоване на створення нового, при цьому, зберігаючи вже існуюче.

Актуальність проблеми. У сучасному світі хореографія перетворюється з виключно технічного мистецтва в складний засіб вираження, що взаємодіє з глядачем на різних рівнях емоційного та інтелектуального спілкування. Створення інноваційних хореографічних образів вимагає не лише віртуозності в техніці, але й глибокого розуміння сенсу, яке хореографи вкладають у кожен рух та композиційний елемент. Таким чином, проблема смислової інтерпретації стає ключовою у контексті розвитку хореографічного мистецтва.

Аналізуючи творчі роботи сучасних хореографів, можна віднайти глибоку символічність, широке різноманіття художніх образів і, часто, тісний зв'язок зі стародавньою та сучасною міфологією. Тож, це спонукало нас звернутися до теми легенд, міфів, епосів тощо. А для власної хореографічної розробки була обрана тема історії появи вогню на землі. Вона є достатньо широкою, має безліч версій та інтерпретацій у різних культурах, віруваннях і суспільствах. Разом з тим, ця тема й досі цікавить митців і їх глядачів, адже вогонь є невід'ємним символом людського буття. Саме він дав людству змогу розвиватися і перебороти власні страхи та слабкості.

Тому є важливим продовжувати досліджувати такі глибоко символічні сюжети і, разом з тим, розкривати нові можливості сучасного хореографічного мистецтва.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами , темами дослідження проводилось у рамках наукової ініціативної теми кафедри хореографічного мистецтва Херсонського державного університету «Формування професійно-творчих здібностей майбутніх хореографів в умовах освітнього процесу ЗВО та філософія танцю».

Мета. Дослідити художню інтерпретацію образів у сучасному хореографічному мистецтві та створити на основі дослідженого матеріалу танцювальну сюїту-триптих.

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.

Об'єкт дослідження. Художні образи в контексті сучасного хореографічного мистецтва.

Предмет дослідження. Сміслова інтерпретація символу вогню та особливості втілення в хореографічній композиції.

Методи дослідження. Основними методами дослідження є: аналітичний, метод синтезу, метод узагальнення. Додатковими – історичний і метод моделювання.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у змістовному аналізі інтерпретування художнього образу інструментами хореографічного мистецтва, а також у інтерпретуванні поняття «хореографічний образ».

Практичне значення одержаних результатів може знайти своє використання у роботі хореографічних колективів професійного та аматорського рівнів. Також, результати даного дослідження дозволяють повному поглянути на процес створення танцювального твору і його художніх образів, що може розширити поле пошуку нових ідей та сюжетів для балетмейстерів та хореографів.

Апробація результатів дослідження.

Результати дослідження було оприлюднено на конференціях:

- Всеукраїнська науково-практична online конференція (з міжнародною участю) «Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва» (15 березня 2024 р. Херсонський державний університет);

- Всеукраїнська науково-практична конференція молодих учених і студентів «Зарубіжна та українська культура: питання теорії, історії, методики» (26.04.2024 р. Херсонський державний університет);

- XVII Всеукраїнська студентська наукова конференція «Культурно-мистецькі процеси в Україні у контексті європейського наукового простору» , (8.05.2024 р. Львівський національний університет імені Івана Франка). Основні результати досліджень висвітлено в статтях : ОСОБЛИВОСТІ ВІДОБРАЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ У ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТВОРАХ. Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (з міжнародною участю) (29 березня 2024 р. Херсон-Івано-Франківськ)/ [упоряд. Н.В.Терешенко]. Херсон-Івано-Франківськ: ХДУ, 2024. ІНТЕРПРЕТУВАННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ОБРАЗІВ У ХОРЕОГРАФІЧНИХ ВИСТАВАХ. Магістерські студії. Херсон-Івано-Франківськ: ХДУ, 2024.

РОЗДІЛ 1.

Теоретико-аналітична основа хореографічної композиції

1.1. Історико-мистецьке обґрунтування хореографічної композиції

Художній образ є невід'ємною складовою різних видів мистецтва. Він зустрічається у літературі, картині, скульптурі, музиці, театрі, хореографії, кіно і т. п. Художнє відображення у формі образу тісно переплітається з концепціями відтворення і змісту мистецького твору. Створення такого образу пов'язане з творчим процесом, що розпочинається від уявного задуму та завершується його втіленням у конкретних символічних видах, а також під час демонстрації твору.

Художнє відображення асоціюється з особливою пізнавальною функцією мистецтва, з унікальним емоційносприймальним станом людини, на який впливає творець за рахунок образно-метафоричних елементів свого твору. Можна сказати, що в повсякденному житті людина живе у світі образів, образних порівнянь, метафор, метонімії, гіпербол, алегорій, незмінно спілкуючись з природним, урбаністичним і соціальним оточенням.

В даній роботі найбільше уваги буде приділено художньому образу і його смислового сприйнятті крізь призму хореографічного мистецтва. Проте, аналіз необхідно починати з загального розуміння художнього образу, його складових, процесу створення і т. д.

Загальне значення «образу» у мистецтві визначається як узагальнене художнє відображення дійсності, втілене у форму конкретного явища [10].

Поняття «художнього образу» у мистецтвознавстві розділяється на два значення: у широкому сенсі – це специфічна форма вираження та сприйняття дійсності у мистецтві; у вузькому сенсі – форма існування художнього твору у цілому та в усіх його складових елементах [11, с. 145]. Він, образ, є результатом творчої дії фантазії та мислення творця, у процесі відображення дійсності, яку

він «споглядає». Тож, його варто сприймати у якості способу, з допомогою якого виникає можливість різноманітні вчинки, події і явища проявляти у мистецькій площині.

Звертаючись до питання аналізу художнього образу А. Ткаченко вказувала, що «Будь-який образ є фрагментом зовнішнього світу, який потрапив у фокус людської свідомості, став її подразником й інтеріоризований нею, постає фактом свідомості, ідеальною формою її змісту. Поза художніми образами відсутнє естетичне відображення дійсності, мистецька уява та творчість» [12, с. 203]. Також, вона окреслює суттєві особливості, що притаманні класичним ідеям інтерпретації такого образу. Тут вона виділяє акцент на основних функціях образу, цілісний підхід у купі з синтетизмом. Сюди ж відноситься й визначення у творчому процесі (роботи над/з образом) «квадрату» факторів, що взаємодіють: це дійсність, у якості джерела; талановитий мистецький суб'єкт як активний творчий початок; мистецький твір, що виступає художньою цінністю; різноманітні способи сприйняття (соціального, індивідуального, критичного) такого твору, що є вираженням завдання і підсумку творчого процесу [12, с. 203].

Ю. Максименко і Д. Синенький аналізували художній образ з боку людської психології, вказуючи на те, що «образ» за змістом обіймає доволі широкий діапазон, максимально відображаючи спектр усіх форм людського сприймання. Вони вказували, що образ «має такий самий загальний зміст, як і поняття «віддзеркалення результату», а поняття «суб'єктивний образ» майже тотожне загальновідомому «психічне відображення». Суб'єктивність людини – це її індивідуальне бачення, притаманне лише їй. Суб'єктивність художника вказує на розвинену, неповторну у сприйнятті світу, індивідуальність. Звідси творчість художника – це постійне заглиблення у власне Я, актуалізація й переосмислення ним свого світогляду і життєвого досвіду» [8, с. 182].

В. Гриценко аналізує зв'язок правдивого і умовного в художньому образі зазначає про те, що він є лише одним з виявів діалекти образної природи мистецтва, різнопланової, мультирівневої, багатошарової. Образ же, як пише автор, «на всіх етапах свого існування ... зображає виражаючи, залишаючись суб'єктивним відтворенням об'єктивного, при цьому – з позицій людини: крізь призму її почуттів, думок, уподобань, досвіду її стосунків. Зображення передає буття в його соціально-змістових домінантах, формуючи виразне та ідейно-змістове значення художнього образу. При цьому слід розуміти різницю, що існує між образом зовнішнього світу, що складається в нашій свідомості в практиці буття, та художнім образом: якщо перший твориться сенсом практичного контакту з дійсністю, другий передбачає формування змісту та його маніфестацію» [4, с. 91].

Далі автор зазначає, що образ не є носієм об'єктивної істини. Разом з тим, в художньому образі істинним є лише те, що сама людина наділяє для себе вагомим значенням і цінністю. З цією тезою В. Гриценка важко не погодитись, адже здатність митця з безлічі обставин і прожитого досвіду виявити найсуттєвіше та передати його у наочній формі для глядача є саме його «суб'єктивною істиною».

Від загального розуміння художнього образу ми перейдемо до його більш суб'єктивного вираження та сприйняття у рамках хореографічного мистецтва.

Деякі дослідники виділяють з понять «образ» і «художній образ» більш вузьке поняття «хореографічного образу». І. Гутник, для прикладу, надає змістове тлумачення «хореографічному образу», який базується на двох вказаних поняттях. Дослідниця зазначає, що його варто розуміти «як танцювальне втілення життєвого змісту (настрої, почуття, стан, дії, проникнуті думкою), що проявляються у виразних рухах людини. Зачатки образної виразності властиві людській пластиці в реальному житті. В тому, як людина рухається, жестикулює, діє і пластично реагує на рухи інших людей,

проявляються особливості її характеру, почуття, властиві саме цій особистості. Такі «промовисті» характерно-реальні елементи, народжені в реальному житті, називають пластичними мотивами або ж пластичними інтонаціями. Саме з них починається образна природа танцювального мистецтва» [5, с. 169].

Інший дослідник хореографічного мистецтва, К. Василенко, зазначав, що хореографічний образ є складним явищем. Візуальні елементи такого образу, як то поза, рух і міміка, являють собою лише «цеглинки» для створення більш глибокої структури (образу). Його глибинна складова в основному опирається на емоційність і чуттєве сприйняття, що виникає як реакція на життєві ситуації або дії [2, с. 129-130]. Також, К. Василенко вказував, що хореографічний образ є естетичною категорією, під якою розуміються конкретні або ж загальні сцени з життя, природи, що відтворені балетмейстером з використанням домислу, асоціативного сприйняття і мають у собі певну естетичну цінність [1, с. 19].

Важливо уточнити, що поняття «хореографічного образ», до якого звертаються дослідники танцювального мистецтва, є тим же «художнім образом». При зверненні до аналізу художнього образу у хореографії дослідники звужують і уточнюють його до хореографічного образу. Тому, категорії притаманні першому поняттю, так само притаманні і другому.

До питання художнього образу в хореографії зверталась також Н. Кіптілова. Одна з її робіт аналізує вплив образотворчого мистецтва на процес створення образу в танці. В цій роботі вона підмічає доволі вагомому схожість танцю зі скульптурою. А саме те, що хоч скульптура існує статично, вона так само опирається на пластику людського тіла. Тому Н. Кіптілова зазначає, що танець можна вважати «скульптурою, що ожила, або скульптурою в русі» [6, с. 152]. Далі авторка продовжує вказану тезу, звертаючи увагу на те, що твори живопису нерідко стають джерелом для образів у танці. Творами-джерелами можуть бути як скульптури, так і картини. На підтвердження своєї тези Н. Кіптілова наводить роботу «Запорожці», балетмейстерів Академічного

ансамблю пісні і танцю МВС України М. Сушицького та В. Вітковського [6, с. 153]. В цій постановці вони використали сюжет і візуальне втілення картини, як основний прийом танцю. Тобто, в їх роботі вступна сцена точно повторювала саму картину, а всі художні образи були створені у відповідності з образами на полотні.

Це ж питання оглядали О. Наливайко і А. Любінцева. У спільній роботі вони надали власне розуміння художнього образу в хореографічному мистецтві «як відтворення дійсності в часі та просторі за допомогою пластики людського тіла: рухів, поз, жестів і міміки, що емоційно-чуттєво забарвлені виконавцем. Успіх будь-якого хореографічного дійства залежить від уміло написаного лібрето, правильно підбраної музики, майстерно розробленого хореографічного тексту, художнього оформлення відповідно задуму, а особливо – презентація сюжету в танцювальних образах під час дії» [9, с. 166]. Разом з тим, вони зазначають, що для успішного створення або інтерпретації художнього образу, для балетмейстера важлива обізнаність у галузі людської психології. Тільки тоді постановник зможе підібрати вдалу хореографічну мову, яка буде викликати такі почуття та емоції у глядача, які й має викликати задуманий образ. Авторки резюмують це такою тезою: «Розкриття ідеї твору, образу і характеру героїв залежить напряду від хореографічного тексту, що передбачає міміку, пантоміму, жести, які придумує балетмейстер. У балетному мистецтві жест має велике значення як один із основних провідників змісту, який виражає думки, почуття, переживання. Театральний жест відрізняється від побутового. Якщо в драматичному театрі жест доповнює мову, в опері – вокальну партію, то в балетному театрі, де основним засобом виразності являється пластика людського тіла, жест разом з мімікою є основним» [9, с. 167].

К. Шевченко у одній зі своїх робіт зазначила таку тезу, стосовно художнього образу в танці: «... певне явище, виражене в одному або багатьох рухах танцювального тексту. Специфіка хореографічної образності полягає в

використанні системи виразних засобів, яка своєрідно втілюється в пластичній мові танцю на кожному етапі культурно-історичного розвитку людства. Головним засобом виразності при створенні хореографічного образу виступає пластика. Саме пластичні мотиви є першоелементами хореографічних образів, і лише при з'єднанні пластичних мотивів у лексику і текст можна отримати цілісну танцювальну структуру» [14, с. 69]. Авторка зазначала, що процес творення художнього образу балетмейстром відрізняється від подібного у роботі режисера драми за рахунок більших повноважень першого. Тут мається на увазі факт того, що балетмейстер-постановник сам створює хореографічний текст для художнього образу, коли ж режисер коригує виконавців у вже існуючому матеріалі. Тож, хореограф має змогу наділити своїх дійових осіб хореографічною лексикою і танцювальними комбінаціями, які будуть всебічно розкривати їх характери, ключові особливості, разом з тим висвітлюючи ідею твору. Наведемо думку авторки про співвідношення образів та ідеї: «З одного боку, ідея є визначальним моментом при створенні хореографічного образу, з іншого – розкривається через сценічні образи. Для вірного рішення сценічного образу, для того щоб цей образ розкривав ідею твору, режисер повинен знати і правильно відобразити певну історичну обстановку або соціальний контекст. Балетмейстер, працюючи над образом героя, повинен продумати його історію, біографію. Не тільки те, що з ним буде відбуватися на сцені, а й те, що було з ним до цього і що буде потім. Автор тільки тоді доб'ється переконливого художнього результату, якщо зробить поведінку свого героя логічним, правдивим, природним. ... Лінія поведінки героя допомагає розкриттю його образу, а отже, і розкриття сюжету та ідеї твору» [14, с. 69].

Як зазначає О. Літовченко, хореографічне мистецтво виступає, у широкому розумінні, засобом невербального відображення художнього образу. При цьому, таке відображення існує у моменті виступу, фактично – «тут і зараз». Авторка аналізує хореографічну виставу і в рамках цієї теми розглядає

специфіку творення художнього образу в ній. Вона вказує, що «хореографічна вистава та її складові ... об'єднуються за допомогою художнього образу, оскільки він, за філософським визначенням, являє собою нерозривну єдність абстрактного і конкретного, загального та індивідуального, внутрішнього і зовнішнього, цілого й частини, змісту і форми, що власне і простежується впродовж сценічної дії» [7, с. 42-43]. О. Літовченко резюмувала, опираючись на тези інших дослідників, що зовнішня форма художнього (хореографічного) образу визначається рухом. Проте, рух має бути усвідомлено вибудований, означений як невід'ємна дія персонажа. Тому не кожен рух буде виступати знаком образу, але кожна виважена і осмислена дія буде його ключовою частиною. Отож, найбільш притаманним для хореографічного мистецтва інструментом створення художнього образу (його вираження, відображення, реалізації) будуть естетично вагомі, упорядковані ритмічно рухи і пози [7, с. 43].

Інша дослідниця хореографічного мистецтва Н. Горбатова зазначала у якості основи художнього образу в танці текстовий або лексичний матеріал, який створюється чи підбирається балетмейстером-постановником. Це можна вважати першою ланкою створення хореографічного образу – те, як його задумав постановник танцювальної композиції, які рухи та ідеї він заклав. Іншою ланкою, як вказує Н. Горбатова, виступатиме виконавець танцювальної партії. Власне той, хто втілює у життя задум постановника. Від так, дослідниця звертає увагу на те, що «при відтворенні виконавцем цей текст зазнає певної інтерпретації, що може збагатити та поглибити або ж, навпаки, збіднити й викривити художній образ, сформований балетмейстером. Виконавська творчість актора активна, танцівник правдиво відтворює не лише запропонований балетмейстером текст, а й вносить у тканину танцю свої міркування щодо характеру сценічного героя, одухотворюючи таким чином

хореографічний текст балетмейстера та виявляючи при його аналізі свою непересічну індивідуальність» [3, с. 84].

Аналізуючи специфіку хореографічного образу, постає чітке розуміння його зв'язку з рухом, позою, особливостями танцювальної лексики і т. п., що творець танцювальної постановки вкладає в нього. Про це вказує і Є. Щербак: «Хореографічний образ – це конкретний характер людини, який проявляється в ставленні до навколишнього середовища. Характер героя проявляється на сцені в лінії його поведінки, в його діях засобами хореографічного мистецтва (пози, міміка, жести). Оскільки мистецтво хореографії найтіснішим чином пов'язане з розвитком культури, це теж накладає відбиток на хореографічний твір – від нього залежить ідейно-тематичний та образний зміст балетного спектаклю, зрештою, особливості сприйняття хореографічного номера глядачем» [15, с. 162].

Наявний інструментарій творення художнього образу в хореографічному мистецтві дозволяє широко інтерпретувати як різноманітні існуючі образи, так і цілком нові, створенні балетмейстером «з нуля» під впливом власних вражень від об'єкта чи суб'єкта його життя, або ж від мистецьких творів інших творців. В нашій роботі відбувається інтерпретація образу священного вогню крізь призму різних епосів, міфів та легенд. Сам по собі образ вогню не є суб'єктивним, проте, в нашій роботі він набуває уособлення, персоніфікації, яку задумує постановник та реалізує виконавець. Вогонь тут не просто символ чи знак, а повноцінний художній образ.

Що цікаво, смислова інтерпретація художнього образу у хореографії часто залежить від соціокультурного аспекту. Про це зазначає О. Хендрик пояснюючі специфіку «світу хореографічного образу» який видозмінює відображення соціальної, культурної та історичної реальностей. Цей ефект досягається з рахунок принципів існування хореографічного образу, що засновані «не на буквальной відповідності життєвого і літературно-художнього матеріалу, а на

ступені вірності (відповідності) до метафоричного, поетичного відображення життя» [13, с. 132]. Також, авторка вказує: «таємниця впливу танцю на людину полягає у силі узагальненості та багатозначності образу, який демонструє велич сміливих людських прагнень, високе напруження почуттів, залишаючи осторонь несуттєві дрібниці. Хореографічні образи, як правило, несуть у собі віддзеркалення етапних або ключових моментів життя. Завдяки великій опосередкованості та збуреної піднесеності образу, людина здатна зрозуміти сутність життєвих подій» [13, с. 132].

О. Хендрик звертає більшу увагу на інтерпретування в хореографічному образі різноманітних соціокультурних явищ. Вона наводить низку прикладів хореографічних робіт різних балетмейстерів. Так, авторка посилається на драматургію балету «Before Nightfall», розроблену балетмейстером Нільсом Крістом, яка опирається на образне, знакове втілення тем тиранії нацизму у купі з насиллям. Завдяки підбраному хореографічному тексту, відповідним костюмам та декораціям, синергічній з танцем музичній композиції, балетмейстеру вдається передати всю глибину трагізму долі людей, які стали жертвами німецької навали. Інші приклади, які наводить авторка, це роботи П. Бауш «Stuck» та М. Х. Ребуа «Рай». Перша розкриває тематику загальносвітових тенденцій того часу: глобалізація, зміни в екології, падіння Берлінської стіни. Друга – проблематику взаємовідношення молоді, у обличчі студентів, і культур різноманітних країн (частинами яких ці студенти є). І це взаємовідношення розкрито найбільш глибоким способом у хореографії – через поєднання різних танцювальних напрямів, як то вуличний, класичний, сучасний, африканський і т. д. танці [13, с. 132].

1.2. Ідейно-тематична основа твору

Тема: символізація образу вогню у людському епосі.

Ідея: уособлення вогню як провідної сили, що дає людям змогу змінювати своє життя на краще.

Надзавдання: передати глибину символічного сприйняття образу полум'я у культурі.

Наскрізна дія: взаємодія людей різних епох і культур з вогнем та його проявами.

Конфлікт: боротьба людства з темрявою та холодом.

Танцювальна форма: масова форма.

Танцювальні жанри: епічна драма.

Лібрето.

У давні часи існування людей було оточене темрявою, холодом та постійною боротьбою за виживання. Безліч людей страждали, не маючи змоги дати відсіч одвічному мороку. Бачачи муки роду людського Прометей забажав допомогти їм, подарувати щось, що б змогло полегшити ці страждання. Подарунком таким став вогонь, який титан вкрав у богів з їх обителі – Олімпу. Полум'я стало надією людей на краще, з ним вони подолали холод та пітьму, з ним вони йшли до прогресу та знань. Проте, Зевсу цей вчинок не став до вподоби. Не міг він прийняти що вогонь з божого плану тепер у руках простих смертних. За це він покарав Прометея, прирікши його на вічні муки під пекучим сонцем на схилі гори. Там Зевс закував титана в ланцюги. Та все ж, повернути вогонь назад бог вже не міг, а Прометей став для людей символом спасіння та стійкості перед обличчям темряви і невігластва.

В іншому куточку світу бог весни, родючості та сонця Ярило бачив як люди його живуть у голоді, бояться темряви та хижаків, що її населяють. Вбачав він, що люди не в силах самі подолати ці біди. Спустився він на землю сиру і промерзлу, в руках його був дар – яскравий та теплий вогонь. Віддав він той дар людям, навчивши його шанувати. З того часу полум'я для них стало

джерелом світла, захисту від почвар темряви та інструментом у житті. А Ярила вони шанували як того, хто врятував їх від жахів мороку.

З часом вірування змінювали одне одного, та незмінним лишалось одне – значення вогню для людей. Так, у Єрусалимі шукали люди підтвердження своїй вірі, шукали присутності свого Бога поруч з ними. Їх сподівання були звернуті до нього, що він оберігає та наставляє їх. Та все ж, багато разів Бог не відповідав на їх молитви. Коли ж люди вже почали зневірюватись, втрачати надію, Бог відповів на їх молитви. Він осяяв храм своїм вогнем, що він спустив з небес і запалив усі свічки. Так люди отримали священне полум'я, що й понині є символом присутності Бога у їх серцях та життях.

Характеристика хореографічних образів.

Прометей – хлопець, з характерною рисою жертвності. Не може дивитися на страждання інших, тому порушує волю богів і дарує людям вогонь. Має велику сміливість і відчайдушність у бажанні допомогти простим людям, адже знає яке покарання його чекає за викрадення божественного вогню, і все одно йде на це. Цей образ являє собою уособлення нескореної сили людського духу, який протистоїть навіть найвищим силам задля кращого майбутнього.

Прості смертні, звичайні люди – чоловіки та жінки, що живуть у темні часи. Тим не менш їм стає сил виживати у світі недружелюбному до них. Мають стійке бажання позбутися невігластва і боротися з несправедливістю.

Персоніфікація вогню – жінка, яка уособлює собою образ полум'я. Цей образ наділений не стільки конкретними якостями, скільки глибоким символізмом. Вогонь є символом творення, життя, знання і прогресу, очищення. Разом з тим він символізує руйнацію і небезпеку. Все залежить від того, у чийх він руках.

Зевс – чоловік, виступає верховною сутністю над людьми, проте, не позбавлений подібним до людських якостей. Так, він є владним, своєю волею творить закон і порядок. Разом з тим він є суворим і деколи жорстоким, не

сприймає непокору. І все ж, він має й добрі наміри, коли лишає вкрадений Прометеєм вогонь у людей.

Ярило – чоловік, уособлює собою весну, родючість і сонце. Він є знаком відродження природи після зими, життєвої сили, молодості, енергійності. Фактично, має риси захисника людства: безстрашний, співчутливий, життєвий, розуміючий і разом з тим сильний, невідступний.

Втілення Бога в Єрусалимі – чоловік, образ якого асоціюється з безмежною милістю, силою та божественним провидінням. Через дарунок вогню людям, Бог виступає символом дбайливості, милосердя, надії.

Аналіз музичного супроводу.

Танцювальний триптих включає в себе три окремі за характером і настроєм музичні композиції, які об'єднані єдиною ідеєю.

Для першої хореографічної частини підібрана музична композиція BTS – Black Swan (Orchestral Instrumental). Вона має трагічний настрій з постійним наростанням емоційної напруги до кульмінаційної точки.

Лад — мінор.

Форма — рондо.

Розмір — 4/4.

Темп — *vivace*.

Загальна кількість тактів – 68 тактів.

Хронометраж – 1:52.

Для другої хореографічної частини підібрана музична композиція Woodkid – Run Boy Run, без вокальної складової. Вона має як емоційно напружену частину, так і більш легку за настроєм.

Лад – мажор.

Форма – рондо.

Розмір — 4/4.

Темп – *allegro*.

Загальна кількість тактів – 64 такти.

Хронометраж – 2:00.

Для третьої хореографічної частини підібрана музична композиція Nathan Lanier – Sand. Вона починається зі спокійного, трохи піднесеного настрою з наростанням напруги за рахунок додавання жіночого хору та ударних інструментів.

Лад – мінор.

Форма – рондо.

Розмір — 4/4.

Темп – allegro.

Загальна кількість тактів – 52 такти.

Хронометраж – 1:29.

РОЗДІЛ 2.
ЛІТЕРАТУРНО-ГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ
КОМПОЗИЦІЇ «ЛЕГЕНДА ПРО ВОГОНЬ»

2.1. Композиційно-архітектонічна побудова твору

Архітектоніка першої частини хореографічної композиції.

Назва частини	Кількість тактів	Зміст
Експозиція	10	Танцівники (люди) починаються танцювальну комбінацію знаходячись сидячи на сцені.
Зав'язка	10	На сцені з правої куліси з'являється хлопець (Прометей) і дівчина (вогонь). Вони танцюють спільну комбінацію на центрі сцени.
Розвиток дії	26	Дівчина (вогонь) починає взаємодіяти з іншими танцівниками (людьми), в цей час головний герой (Прометей) виходить до правої куліси. Після взаємодії героїні з іншими танцівниками, на сцені знову з'являється головний герой, який виконує сольну партію на центрі сцені, що символізує страждання від покарання богів. Інші танцівники в цей час покидають сцену в ліву кулісу.
Кульмінація	8	Героїня виконує синхронну танцювальну комбінацію з головним героєм, що символізує звільнення Прометея.

Розв'язка	14	На сцену знову виходять танцівники (люди) і разом з головними героями вони переміщуються до центру сцени де виконують спільну танцювальну частину.
------------------	----	--

Архітектоніка другої частини хореографічної композиції.

Назва частини	Кількість тактів	Зміст
Експозиція	8	Танцівники (люди) стоять на заднику сцени, з початком музики вони починають рухатися вперед. Після цього танцівники сідають у партер.
Зав'язка	8	Танцівники (люди) починаються виконувати танцювальну частину в партері
Розвиток дії	24	На сцені з'являється соліст (Ярило) і виконує спільну танцювальну частину з танцівниками. Після чого з'являється солістка (вогонь) і соліст її виносить на центр сцени.
Кульмінація	8	Соліст і танцівник піднімають солістку в підтримку на центрі сцени, після чого солістка взаємодіє з іншими танцівниками.
Розв'язка	16	Усі танцівники переходять в малюнок на центрі сцени і виконують спільну танцювальну частину.

Архітектоніка другої частини хореографічної композиції.

Назва частини	Кількість тактів	Зміст
Експозиція	8	Солістка і танцівники знаходяться на сцені. Вони по черзі виконують окремі танцювальні частини.
Зав'язка	8	Танцівники синхронно відходять вглиб сцени де виконують спільну танцювальну частину.
Розвиток дії	16	Напочатку солістка і танцівники виконують синхронну танцювальну частину, після чого солістка відходить вбік до лівої куліси, а танцівники продовжуються танцювати на центрі сцени.
Кульмінація	8	З глибини сцени з'являється солістка і переміщується до центру, де танцівники

		виконують танцювальну частину по колу обличчям до солістки.
Розв'язка	12	Танцівники і солістка переходять з кола на лінію і виконують фінальну танцювальну частину.

2.2. Літературно-графічний запис хореографічної постановки

Умовні позначення.

- обличчя хлопця.
- обличчя дівчина.
- напрям руху.
- солістка.
- соліст.

Запис першої частини танцювальної композиції.

Архі тект онік а	Малюнок танцю	Кі ль кіс ть та кті в	Хореографічний текст
Екс поз иція		10	Танець починається з точки. На сцені знаходяться танцівники, які виконують танцювальну комбінацію 1 в партері.

Зав'язка		4	На сцені (з правої куліси) з'являються солістка (вогонь) та соліст (Прометей). Спочатку вони рухаються спиною в партері, після чого піднімаються і виконують оберт за правим плечем з лівою ногою піднятою в атютюд.
		6	Солісти в парі виконують комбінацію 2, інші танцівники окремо виконують комбінацію 3 у просуванні до лівої куліси.
Розвиток дії		2	Солістка переміщується до танцівників, а соліст виходить зі сцени до правої куліси.
		10	Солістка переходить від одного танцівника до іншого, виконуючи з кожним окрему танцювальну частину.
		2	З правої куліси виходить соліст і переміщується на центр.
		2	Танцівники покидають сцену у напрямку лівої куліси. Соліст виконує свою танцювальну частину, що символізує страждання Прометея від покарання.

		10	Соліст продовжує виконувати свою танцювальну частину, а солістка виходить з правої куліси і рухається до соліста.
Кульмінація		8	Солісти переміщуються по сцені виконуючи комбінацію 4.
Розв'язка		4	Усі танцівники переміщуються до центру сцени бігом.
		10	Усі танцівники виконують комбінацію 5 і завершують танець у фінальній позі.

Комбінація 1 (люди, в партері).

1 такт – пауза. Танцівники знаходяться у сидячому положенні, ноги зібрані до тіла (подібно до пози «лотоса»), руки знаходяться на колінах.

2 такт – на другу половину такту танцівники повертають голову через низ вправо.

3 такт – на першу половину такту танцівники закривають очі долонями, одночасно відводячи лікті у боки, так, аби передпліччя були на одному рівні.

4 такт – танцівники витягують ноги вперед на ширині плечей, одночасно ставлячи руки за спину, голову заводять назад.

5 такт – танцівники різки збирають ноги у початкове положення (перехрещені на рівні гомілок), одночасно піднімаючи руки догори і заводячи голову вперед (підборіддям до тулуба).

6 такт – танцівники повільно відводять праву руку вбік, поступово нахиляючи тулуб за відкритою рукою.

7 такт – танцівники різким рухом забирають праву руку до тіла та кладуть долоню на грудну клітину, одночасно роблячи коло головою у напрямку з права на ліво (через низ).

8 такт – спочатку танцівники кладуть праву руку на підлогу з правого боку від себе, поступово нахиляючи тулуб за рукою. Потім вони кладуть ліву руку за правою і плавно опускаються на підлогу.

9 такт – танцівники витягують обидві ноги лежачи на правому боці, опираючись на ліву руку піднімають верх тулуба і витягують наверх праву руку.

10 такт – танцівники лягають на спину, кладуть витягнуті руки на підлогу в різні боки і згинають ноги в колінах, ставлячи їх стопами на підлогу.

Комбінація 2 (солісти).

1 такт – солісти стоять навпроти, беруться за праву руку витягуючи її вперед один до одного, одночасно з цим виконують прогин в спині.

2 такт – соліст піднімає праву руку солістки і обертає її за правим плечем, солістка виставляє ноги навхрест (ліва перед правою) виконуючи оберт.

3-4 такти – солістка стає спиною до соліста, який підтримує її обом руками за талію. Після цього вони солістка виконує невеликий підготовчий стрибок і соліст піднімає її над собою. Солістка піднімає праву ногу на пасе, злегка прогинається в спині і піднімає руки над головою.

5 такт – солістка стоїть обличчям до глядача, соліст стоїть з нею спина до спини. Солістка виконує випад на праву ногу, витягуючи праву руку вбік і злегка нахиляючи корпус за рукою, соліст повторює ті ж рухи в ліво. Після повторює випад на ліву ногу, а соліст – на праву.

6 такт – солісти піднімаються на пів пальці по другій широкій позиції ніг, піднімаючи руки догори. Далі вони виконують демі-пліє і виводять руки у боки, переводячи їх через перед і перехрещуючи їх на рівні тулуба.

Комбінація 3 (люди, за солістами).

1 такт – танцівники лежать на підлозі, руки витягнуті в боки, ноги зігнуті в колінах. Вони виконують свінговий рух лівою ногою заводячи її над правою, одночасно з цим перевертаючи тіло на правий бік і збираючи руки перед собою.

2 такт – танцівники повторюють рухи 1 такту в інший (лівий) бік.

3 такт – танцівники повторюють рухи 1 такту, завершуючи їх виходом у сидяче положення з довертаючись на 180 градусів за правим плечем. Сидяючи, танцівника виставляють вперед ліву ногу, а праву підкладають під неї.

4 такт – танцівники виростають із сидячого положення виконуючи повний поворот за правим плечем, у процесі повороту вони підставляють праву ногу до лівої. Руки тримаються уздовж тулуба.

5 такт – на першу половину такту танцівники роблять крок на ліву ногу вперед піднімаючись на пів пальці, одночасно з цим, вони піднімають праву руку догори, а ліву, тримаючи її внизу, трохи заводять назад. На другу половину такту танцівники виконують демі-пліє по 4 позиції з лівої ноги, одночасно виконуючи contraction тулубом і переводячи руки у першу позицію.

6 такт – на першу половину такту танцівники переносять вагу на ліву ногу і виконують свінг по підлозі правою ногою, довертаючись на 90 градусів за лівим плечем. При цьому, ліва рука тримається долонею на тулубі, а права рухається вбік за правою ногою. На другу половину такту танцівники виставляють ліву ногу в правий бік (за правою ногою) на носок. Руки спочатку збираються перед тулубом так, аби передпліччя були паралельні, а долони спрямовані догори. Далі руки розкриваються у боки.

Комбінація 4.

1 такт – соліст виконує три кроки по діагоналі (вперед-вправо) починаю з правої ноги, після чого виконує підготовку до піруету. Солістка в цей момент сидить на підлозі.

2 такт – соліст виконує потрійний пірует за правим плечем починаючи з руками у другій позиції і закриваючи їх у першу позицію. Солістка в цей момент піднімається з підлоги.

3 такт – на першу половину такту солісти виконують крок на праву ногу, після чого підбивають її лівою ногою, і знову виставляють праву вперед. Руки утримуються відкритими в боки, долоні на рівні стегон. На другу половину такту солісти високо коліном піднімають ліву ногу перед собою, після чого перестрибають на неї і виконують *grand battement* правою ногою вперед. Руки розкриті в боки.

4 такт – солісти ставлять праву ногу вперед, одночасно прогинаючи тулуб назад, руки спрямовуються до підлоги. Після чого вони підставляють ліву ногу до правої разом з цим вирівнюючи тулуб.

5 такт – на першу половину такту солісти виконують підготовку до стрибку: *demi-plié* по другій позиції, права рука спрямована донизу, ліва рука – догори, тулуб повернутий вліво. На другу половину такту солісти закидають рівну праву ногу за себе, таким чином роблячи перекид у повітрі з правої ноги на ліву, руки при цьому підняті над головою, а тіло нахилене до підлоги під кутом в 45 градусів.

6 такт – соліст виконує високий стрибок згинаючи обидві ноги, розвертаючи два коліна вправо, руки підняті над головою. Солістка виконує поворот за лівим плечем, одночасно проводячи носком правої ноги по підлозі. Її права рука відкрита в третю позицію, а ліва – в другу.

7-8 такти – солісти двічі виконують поворот за лівим плечем з правою ногою в атютюді. Руки при цьому утримуються: права на третій позиції, ліва – на другій.

Комбінація 5.

1 такт – на першу половину такту солісти піднімаються на півпальці і здійснюють рухи догори, після чого сідають, ставлячи руки на підлогу перед собою. На другу половину такту танцівники повторюють рухи солістів.

2 такт – солісти і танцівники, спираючись на руки і на праву ногу, піднімають ліву ногу вгору.

3-4 такти – солісти і танцівники спускаються в партер і виконують повний оберт на сідницях, переходячи на живіт, при цьому, переводячи обидві ноги (рівні) по колу: починаючи з права-вперед-ліво-назад і приходять у початкове положення.

5-6 такти – солісти і танцівники по черзі піднімають з сидячого положення через півпальці і прогин спини.

Запис другої частини танцювальної композиції.

Архі тект онік а	Малюнок танцю	Кі ль кіс ть та кті в	Хореографічний текст
Експ озиц ія		8	Танцівники знаходяться на сцені і починають рухатися інтенсивними малими кроками вперед до авансцени.
Зав'я зка		8	Танцівники виконують комбінацію 6.

Розв иток дії		4	Танцівники відходять вглиб сцени, з правої куліси з'являється соліст.
		8	Соліст і танцівники виконують комбінацію 7, після чого відходять вглиб сцени.
		4	Двоє танцівників виконують танцювальну частину в парі на центрі сцени, соліст та танцівниця переміщуються у протилежні боки.
		8	Соліст піднімає солістку в підтримку і переходить з нею на центр сцени. Танцівники в цей час рухаються по колу.
Куль міна ція		8	Спочатку соліст і танцівник спільно піднімають солістку на підтримку, після чого вона переходить до двох танцівниць і виконує з ними спільну танцювальну частину.
Розв 'язка		10	Усі танцівники переміщуються в загальний малюнок і виконують комбінацію 8.

		6	Солістка рухається до соліста і танцівника, а танцівниці переміщуються на протилежні сторони сцени. Після цього танцівники стають у фінальну позу.
--	--	---	--

Комбінація 6.

1-2 такти – танцівники сидять на п'ятках, стоячи на колінах і вибивають долонями по підлозі три рази з переміщенням долонь в ліво, після чого двічі плескають. Потім повторюють рухи в право.

3-4 такти – повторення рухів 1-2 тактів.

5 такт – танцівники піднімаються на коліна і здіймають руки догори, після чого опускають сідниці на п'ятки і ставлять руки на підлогу перед собою, що символізує рух поклоніння.

6 такт – повторюються рухи 5 такту, за виключенням рухів рук, які тепер піднімаються і опускаються через колоподібні рухи.

7 такт – танцівники вирівнюють корпус сидячи на ногах і б'ють руками по підлозі: спочатку правою рукою, потім лівою, правою і знову лівою.

8 такт – танцівники сидять на ногах, руки зібрані до тулубу спрямовують в різні ракурси: вправо-наверх, вправо-вниз, вліво-наверх, вліво-вниз.

Комбінація 7.

1 такт – соліст і танцівники виконують па-де-буре з правою ногою з невеликим переміщенням вліво, руки по-черзі переводять над головою: ліва у першу позицію, права – третю.

2 такт – усі танцівники виконують пів повороту за лівим плечем з лівою ногою піднятою на атитюд, зупиняють спиною до глядача, руки після повороту тримають уздовж тулуба.

3 такт – танцівники стоячи по другій широкій позиції ніг, виконують демі-пліє, а далі піднімаються на пів пальці і розводять руки у боки.

4 такт – з положені демі-пліє танцівники підставляють праву ногу під себе і виконують пів поворот (закінчуючи його обличчям до глядача), ліву ногу носком ведуть по підлозі колоподібним рухом, при цьому права рука тримається біля тулуба, а ліва рухається відповідно однойменній нозі.

5 такт – танцівники знову сідають в демі-пліє по другій позиції, і виконують два невеликих зіскоки вперед. Руки спочатку скидаються вправо, а потім вліво.

6 такт – танцівники виконують чотири кроки на місці в положенні демі-пліє, руки переводяться з боку в бік, починаючи з ліва (так само починаються і кроки).

Комбінація 8.

1 такт – танцівники стоять по другій позиції, підставляють праву ногу за ліву, відводзячи ліву руку вбік, після чого переставляють праву ногу перед лівою і роблять демі-пліє.

2 такт – танцівники повільно повертаються за лівим плечем підставляючи ліву ногу до правої, закінчують поворот обличчям до глядача.

3 такт – танцівники різко присідають, нахиляють тулуб вперед і викидають руки донизу, після чого плавно виростають і піднімають руки догори, прокручуючи їх біля тулуба.

4 такт – танцівники виконують випад на ліву ногу, викидаючи руки вліво, після чого швидко переходять на праву ногу і переводять руки через верх до правого боку.

5-6 такти – танцівники виконують па-де-буре з правої ноги вліво, розкриваючи обидві руки в різні боки, після цього вони ставлять праву ногу перед лівою і закручуючись сідають на підлогу.

Запис третьої частини танцювальної композиції.

Архі тект онік а	Малюнок танцю	Кі ль кіс ть та кті в	Хореографічний текст
Експ озиц ія		8	Солістка і танцівники по черзі виконують окремі танцювальні частини, поступово переміщуючись назад в одну лінію.
Зав'я зка		8	Усі танцівники виконують комбінацію 9 злегка просуваючись вперед.
Розв иток дії		8	Солістка відходить вбік сцени, а інші танцівники переходять у трикутний малюнок.
		8	Танцівники переміщуються кожен у своєму напрямку, поступово переходячи на коло. Солістка в цей час виходить на задник сцени.
Куль мінаці я		8	Солістка знаходиться в центрі і утримує позу, танцівники в цей час виконують танцювальну частину рухаючись по колу.

Розв'язка		2	Солістка і танцівники переходять в дві лінії.
		10	Усі танцівники виконують спільну комбінацію 10 і стають у фінальну позу.

Комбінація 9.

1 такт – танцівники стрибають вперед на дві ноги по другій позиції, руки виконують хвилеподібний рух зверху до низу. Після цього танцівники сідають згинаючи коліна і лягають на підлогу.

2 такт – танцівники скручуються на підлозі в лівий бік, підгинаючи в цьому напрямі обидві ноги. Після цього піднімають тулуб з підлоги і сідають.

3 такт – танцівники підводяться на коліна, руки зібрані разом виконують хвилеподібний рух, при цьому, долоні піднімаються до гори. Потім танцівники різко опускають руки на підлогу і нахиляють тулуб вперед.

4 такт – танцівники, опираючись на руки, підбивають ліву ногу наверх і ставлять на підлогу, одночасно з цим виставляючи праву ногу вбік.

5 такт – танцівники плавно виростають з колін хвилеподібним рухом тулуба вправо.

6 такт – танцівники виставляють ліву ногу вбік і виконують поворот на цій нозі за лівим плечем, права ноги забирається за ліву. Руки знаходяться: ліва в другій позиції, права – третій.

Комбінація 10.

1 такт – танцівники виконують стрибок на дві ноги, руки переводяться через низ доверху.

2 такт – танцівники виконують демі-пліє, руки перехрещуються на тулубі, після чого відкриваються в боки.

3-4 такти – танцівники виконують випад на праву ногу, переводячи руки через верх вправо. Далі вони повторюють цей рух в лівий бік.

2.3. Сценографія

Оформлення сцени.

Сцена має дві куліси. Під час першого танцю на сцені знаходиться платформа, що імітує гору, з якої спускається Прометей. Під час другого танцю по обидва боки сцени знаходяться сухі колоски, що символізує неврожай та суху землю. Під час третього танцю на сцені знаходиться вівтар зі свічками.

Світлова партитура.

Перша танцювальна композиція починається з повністю темної зали, з початком експозиції промінь світла супроводжує головного героя у процесі його спуску з декорацій, які являють собою скелю, і до моменту передачі «вогню» людям. В цей момент вмикається жовте тепле світло. Жовте світло тримається до того, як головного героя приковують до скелі, після чого одразу вмикається світло червоного кольору. У момент звільнення головного героя зі скелі, знову вмикається жовте світло і тримається до кінця композиції.

Друга танцювальна композиція починається зі звуків дзвону, з кожним ударом якого промінь світла осяює одну людину. З кожним ударом все більшу кількість людей осяюють промені світла. В той же час головний герой стоїть на центрі сцені неосвітлений. Зі зміною музичної теми головного героя осяює промінь світла, а вся інша сцена освітлюється синім кольором. В подальшому вмикається стробоскоп з хаотичним переміщенням світлових промінів. А під кінець композиції сцена наповнюється жовтим світлом.

На початку третьої композиції прожекторне світло спрямоване на людей, з розвитком подій світло змінює свій колір на червоний, а під кінець – на жовтий.

Ескізи костюмів.

Костюми дійових осіб розроблені у відповідності із загальною концепцією хореографічного триптиху, а також з урахуванням окремих особливостей кожної танцювальної частини.

Костюм Прометея складається з вільних брючних штанів темно-сірого кольору і лонгсліву вільного крою у білому кольорі. Костюм Зевса – бавовняна плахта білого кольору з доданими золотистими стрічками. Костюм другорядних персонажів (дівчат, які відіграють звичайних людей) складається з боді та хітону світло-тілесного кольору. Як головний, так і другорядні персонажі у першій частині танцюють босими.

У другій частині костюм головного персонажа Ярила складається з білої сорочки з червоною вишивкою, а також білих штанів прямого крою. Костюми другорядних персонажів-дівчат такі ж як і в першій частині, для хлопців костюм включає: лонгслів і штани прямого крою білого кольору. В цій частині усі дійові особи танцюють босоніж.

Для третьої частини костюм головного персонажу включає штани прямого крою чорного кольору і білу сорочку на довгий рукав. Другорядні персонажі вдягнуті у боді тілесного кольору і довгих спідницях білого кольору. Як і у попередніх частинах триптиху, тут усі дійові особи танцюють босими.

В усіх танцювальних композиціях буде присутній персоніфікований образ вогню. Виконавиця цього образу має костюм, який складається з купальника червоного кольору з нашитими «вогняними» орнаментами, довгої до підлоги червоної спідниці.

ВИСНОВКИ

1. Аналізуючи питання інтерпретування художнього образу в рамках сучасного хореографічного мистецтва, а також дотичні до цієї теми дослідження, можна дійти висновку у поглиблені і ускладненні процесів взаємодії танцю та образу. Зокрема, це помітно у площині інтерпретації внутрішніх змістів художнього образу та у процесах адаптації існуючих творів різних видів мистецтва до законів і специфіки хореографії.

Сучасне хореографічне мистецтво часто вдається до концептуального нового вираження наявних художніх образів. Це, в свою чергу, призводить до формування хореографічного образу, як окремого відгалуження «образу». Можна вважати, що така форма образу існує лише в рамках танцю, адже створюється вона лише у повноцінному використанні існуючих прийомів

хореографічного мистецтва. Також, це пов'язано з тим, що в танець майже неможливо перенести художній образ з іншого виду мистецтва зберігаючи його повну автентичність, адже просторово-часовий характер самого танцю і існування його у моменті «тут і зараз» вимагає від постановника кропіткої творчої роботи.

2. На основі отриманих результатів теоретичного дослідження було створено архітектонічну основу для хореографічної композиції. Її основною ідеєю стала концепція «життєвого вогню» та варіанти інтерпретації самого образу полум'я.

У процесі ідейно-тематичного аналізу, були визначені тема та ідея танцювальної постановки, надзавдання і наскрізна дія, означений конфлікт, уточнені стиль, жанр і форма, а також надана характеристика усім дійовим особам. Разом з тим, був проведений аналіз музичної складової хореографічного твору.

3. Опираючись на результати ідейно-тематичного аналізу, була створена архітектонічна структура танцювальної постановки. Її розробка проводилась у відповідності із створеною сюжетною основою, ідеєю, темою та іншими складовими.

4. Після опрацювання архітектоніки, був проведений графічний запис танцювальної композиції та опис її хореографічного тексту. Для простоти розуміння графічного запису були визначені умовні позначення.

5. Фінальним етапом розробки хореографічного твору став опис складових: означення вигляду сцени, особливості світлового наповнення, характеристика костюмів для кожного персонажу. Розробка сценографії відбувалася з урахуванням усіх сюжетних та технічних аспектів хореографічного номеру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ: Мистецтво, 1996. 496 с.
2. Василенко К. Ю. Український танець: Підручник. Київ: ІПК ПК, 1997. 282 с,
3. Горбатова Н. О. Створення художнього образу у хореографічному мистецтві. Актуальні питання культурології. 2016. Вип. 16. С. 81-86.
4. Гриценко В. С. Повертаючись до розмови про художній образ. Стаття друга. Гуманітарний часопис. 2013. № 1. С. 90-99.
5. Гутник І. Художній образ як естетична категорія хореографічного мистецтва. Мистецтвознавчі записки. 2012. Вип. 22. С. 167-175.
6. Кіптілова Н. В. Вплив творів образотворчого мистецтва на створення хореографічних образів. Хореографічна та театральна культура

України: педагогічні та культурні виміри: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Київ, 18-19 квітня 2013 р. Київ: КНУКіМ, 2013. С. 150–155.

7. Літовченко О. Художній образ як синтез компонентів хореографічної вистави. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 38. Том 2. С. 41-46.

8. Максименко Ю. Теоретичні засади пізнання художнього образу. Психологія і суспільство. 2009. № 4. С. 181-185.

9. Наливайко О., Лобінцева А. Художній образ у хореографічному мистецтві. Актуалітети формальної та неформальної освіти : збірник матеріалів наукового практикуму «Теоретико-методичні основи мистецького розвитку особистості в контексті педагогічної інноватики» (29 вересня-10 жовтня 2023 р.). Полтава: Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, 2023. Вип. 2. С. 165-169.

10. Образ. Словник української мови. Академічний тлумачний словник (1970-1980). URL: <https://sum.in.ua/s/obraz>

11. Роменець В. Психологія творчості: навч. пос. Київ : Либідь, 2001. – 288 с.

12. Ткаченко А. В. Художній образ – особлива форма естетичного освоєння світу. Глобальні виклики педагогічної освіти в університетському просторі : матеріали III Міжнародного Конгресу (м. Одеса, 18-21 травня 2017 р.). Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 203-204.

13. Хендрик О. Розвиток соціальності людини інформаційного суспільства засобами хореографічного мистецтва. Педагогіка, психологія та медико-біологічні проблеми фізичного виховання і спорту. Харків: ХДАДМ (ХХІІІ), 2008. № 10. С. 131-135.

14. Шевченко К. І. Втілення хореографічного образу засобами контемпорарі. Стан та перспективи розвитку культурологічної науки : збірник тез доповідей ІХ Міжнародної науково-практичної конференції, (08-09 листопада 2023 р.). Миколаїв : ВП «МФ КНУКіМ», 2023. С. 67-71.

15. Щербак Є. В. Значення художнього образу в хореографічному мистецтві. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2014, № 2. С. 161-165.

ДОДАТКИ

Додаток А. Костюм для образу Прометея



Додаток Б. Костюм для образу Ярило



Додаток В. Костюм для образу людей (дівчата) першої та другої частини.



Додаток Г. Костюм для образу людей (дівчата) третьої частини.



Додаток Д. Костюм для образу людей (хлопці) третьої частини.



Додаток Е. Костюм для образу вогню.

