

МІНІСТЕРСТВО НАУКА І ОСВІТИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЛАНЬ ОКСАНА БОГДАНІВНА

УДК792.8.088+792.25]:[792.027.5049.1+792.027.5.026]:7.01](100)“19/20“

ДИСЕРТАЦІЯ

**РЕЖИСУРА ОДНОАКТНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ВИСТАВИ:
ТЕОРЕТИЧНО-ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ**

02 Культура і мистецтво

024 Хореографія

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

О. Б. Лань

Науковий керівник: Гарбузюк Майя Володимирівна, доцент, доктор мистецтвознавства.

Циганик Мирослава Іванівна, доцент, кандидат філологічних наук.

Львів – 2024

АНОТАЦІЯ

Лань О. Б., Режисура одноактної хореографічної вистави: теоретично-практичний аспект. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 024 – Хореографія – Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, 2024.

Нові технології танцю, нові форми сценічного мистецтва та синтез мистецтв у своєму розвитку та взаємопроникненні призвели до появи різновидів хореографічних вистав та нових способів їх творення. У дисертації розглядається використання принципів режисури видовищно-театралізованих заходів в процесі створення нових форм хореографічного мистецтва, зокрема таких, як балет-перформанс, танцювальна вистава, театралізований концерт хореографічного колективу та інші, особливості їх прояву в одноактному форматі. Запроваджено застосування таких прийомів режисури як сценарно-режисерський хід та монтаж, а також елементів перформансу та імпровізації. Окреме місце відведено проблемі створення одноактної хореографічної вистави колективом авторів-хореографів та специфіці їхньої взаємодії для досягнення консенсусу в розробці задуму. Розглянуто особливості творчої реалізації балетмейстерського проекту, а саме, процесу втілення особливого ідейно-тематичного та емоційного змісту нового твору – одноактної хореографічної вистави. Дослідження здійснено вивченням впровадженого досвіду молодих хореографів України здобувачів вищої освіти кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка та авторського досвіду щодо створення нових форм хореографічного твору та специфіки його режисури.

Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. У *вступі* обґрунтовано актуальність обраної теми дослідження, подано відомості про зв'язок з

науковими темами, визначено мету, наукові завдання, об'єкт, предмет дисертації, подано відомості про методи, охарактеризовано джерельну базу, наукову новизну отриманих результатів, практичне значення, особистий внесок дисертанта, апробацію результатів, публікації, структуру та обсяг роботи.

У першому розділі розглянуто зміни в хореографічному мистецтві, що відбулись протягом ХХ ст., а саме генезис виразних засобів формування одноактної хореографічної вистави ХХ ст. – початку ХХІ ст. Ці трансформації включали перетворення в словниковому аспекті, стосувалися форми та структури балетних вистав, а також естетичного підходу та нового розуміння внутрішнього змісту сценічних образів. Це пояснюється проведенням експериментів з формою та структурою вистав, впровадженням нових танцювальних технік і використанням нового мовного матеріалу.

Виявлено вплив постмодернізму, творчості балетмейстерів-інноваторів, використання техніки імпровізації, що відобразилося у розширенні спектру художніх образів, ускладненні художньої мови та збагаченні архетипічних концепцій. З'ясовано, що протягом ХХ ст., а особливо в ХХІ ст., спостерігається синтез з іншими видами мистецтва, що сприяло виникненню авангардних та експериментальних творів, застосуванню технічних інновацій у костюмах та декораціях – все це дало поштовх появі поліжанровості у хореографії. *Доведено* особливості поширення форми одноактної хореографічної вистави. Наведено приклади очевидної популярності деяких сюжетів одноактних балетів, які протягом ст. мають свої римейки у творчості різних балетмейстерів, або є збереженими як надбання минулого в репертуарі театрів балету. Проаналізовано використання форми одноактного балету (хореографічної вистави) в Україні, звернено увагу на її застосування в репертуарах державних театрів опери та балету, в творчих колективах, заснованих відомими хореографами, в аматорських і самодіяльних колективах.

У другому розділі розглянуто нові умови формування концепції одноактної хореографічної вистави. Виявлено, що синтез видів мистецтв, взаємопроникнення технік та технологій танцю та розвиток поліжанровості у

хореографії як способи виявлення особистості хореографа – все це сприяло появі та розвитку нових видів та форм сценічного дійства у хореографії. Розглянуто особливості тематично-проблемного підходу створення сценарію хореографічних вистав. Зазначено суттєве переосмислення драматургічної структури хореографічної вистави, яке призвело до її поділу на два основних види: сюжетний і безсюжетний балет. Визначено, що найбільш використовуваними новітніми хореографічними формами є: безсюжетні балетні вистави, театралізовані танцювальні вистави, балети-перформанси, тематичні хореографічні вистави, складно-синтезовані хореографічні твори.

Розглянуто різновиди першоджерел для створення сценарію (лібрето) одноактної хореографічної вистави. Визначено, що розвиток нових форм та їх сценарної організації спонукав хореографів до нового осмислення літературного викладу свого задуму майбутнього хореографічного твору: від сюжетного лібрето до компільованого сценарію (на кшталт сценаріїв видовищно-театралізованих заходів). Доведено, що такий вид сценарію доцільно застосовувати при роботі над складно-композиційними хореографічними виставами (дійствами, шоу, перформансами, флешмобами тощо), а також, у створенні тематичних хореографічних вистав, особливо якщо цей проект втілює група авторів-хореографів. У нових хореографічних формах епізоди можуть представляти собою окремі блоки номерів (які складаються із окремих хореографічних номерів або їх частин), які слід будувати відповідно до загальних принципів сценічної драматургії. Застосування методу компіляції пропонується і у сценарії, де необхідне використання синтезу з іншими видами мистецтва (цирк, кіно тощо). Враховуючи весь процес створення одноактної хореографічної вистави колективом авторів-хореографів, виділено особливі soft skills молодого балетмейстера в умовах колективного хореографічного проекту.

У третьому розділі досліджено інтеграцію режисури у створення нових форм у хореографії. Зазначено, що одним із основних методів управління виставами, які мають елементи театралізації, є застосування сценарно-режисерського ходу, який розробляється сценаристом і режисером, та монтажу

– важливого засобу, який допомагає розкрити взаємозв'язки між різними явищами реальності та створити художні образи, а також репрезентує процес структурування та координації різних фрагментів інформації, фактів і епізодів, які можуть бути значно віддаленими один від одного, з метою створення нового смислу або ефекту. Кінцева мета монтажу полягає в зацікавленні глядача рухом сюжету та передачі теми події чи вистави сюжетними ходами. Враховуючи специфіку нових форм, народжених простором хореографії, запропоновано концепцію використання окремих способів монтажу в практиці режисури одноактних хореографічних вистав, (особливо тематичного спрямування).

З кінця 80-х років ХХ ст. з'являється форма сучасного балету з використанням елементів сценічної дії або заданої імпровізації в часі («тут і зараз»). Запозичений з мистецтва перформансу та використаний в сучасних формах одноактних хореографічних вистав, цей прийом слугує частиною твору або лише зв'язкою його епізодів. У драматургії хореографічного мистецтва його використання може мати практичне застосування щодо створення сценаріїв танцювальних вистав або інших новостворених одноактних хореографічних форм. Дослідження втілення таких прийомів показує, що їх практичне застосування на сьогоднішній день (20-і роки ХХІ ст.) є реальністю в діяльності професійних хореографів та молодих постановників, зокрема коли мова йде про виконання проекту групою авторів-хореографів.

У *Висновках* підбито підсумки дослідження, викладено основні наукові результати дисертації.

Науковою новизною дослідження є впровадження особливих прийомів режисури одноактних хореографічних вистав, а саме: застосування сценарно-режисерського ходу, а також прийомів перформансної дії, як сполучної ланки між епізодами в сценарії одноактної хореографічної вистави; запропоновано застосування специфічних видів монтажу. Доведено особливості поширення форми одноактної хореографічної вистави в її новітніх конфігураціях (кінець ХХ ст. – початку ХХІ ст.) та найбільш використовуваних формах. Розглянуто особливості тематично-проблемного підходу створення сценарію

хореографічних вистав. Проаналізовано проблематику процесу створення танцювальної вистави в умовах колективної творчості авторів-хореографів, виділено особливі soft skills молодого хореографа України в аспекті розвитку його світогляду та в умовах колективної творчості.

Матеріали зазначеної наукової роботи можуть бути використані для реалізації творчих проектів професійних театрів, мистецьких осередків, а також комплексно або частково застосовуватись у навчальних курсах «Композиція та постановка танцю», «Мистецтво балетмейстера», «Режисура хореографічних творів», «Сценарна майстерність», «Організація та режисура заходів у хореографії» та інших дисциплін у навчальних закладах різних освітніх рівнів. Здобуті результати можуть використовуватися для подальшого теоретичного осмислення балетмейстерського мистецтва.

Ключові слова: балет-інсталяція, балет-перформанс, балетмейстер, видовишно-театралізовані заходи, імпровізація, мистецтво балетмейстера, одноактний балет, перформанс, режисер-хореограф, режисура, режисерська концепція, танець, танцювальне видовище, хореограф, хореографічна вистава, хореографічна форма, хореографічний образ, художній образ, хореографія.

SUMMARY

Lan O., Directing a one-act choreographic performance: theoretical and practical aspects. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for the degree of PhD in specialty 024 – Choreography – Ivan Franko National University of Lviv, 2024.

New dance technologies, new forms of stage art and the synthesis of arts in their development and interpenetration led to the appearance of varieties of choreographic performances and new ways of their creation. The dissertation examines the use of the principles of directing spectacle-theatrical events in the process of creating new forms of choreographic art, in particular, such as a ballet performance, a dance performance, a theatrical concert of a choreographic team, and others, especially in a one-act format. The use of such directing techniques as script-directing process and editing, as well as elements of performance and improvisation, was introduced. A special place is devoted to the problem of creating a one-act choreographic performance by a team of authors-choreographers and the specifics of their interaction in order to reach a consensus in the development of the idea. The peculiarities of the creative implementation of the choreographer's project are considered, namely, the process of realizing the special ideological, thematic and emotional content of the new work – a one-act choreographic performance. The research was carried out by studying the implemented experience of young choreographers of Ukraine and the author's experience in creating new forms of a choreographic work and the specifics of its direction.

The dissertation consists of an introduction, three chapters, nine subsections, conclusions, a list of used sources and appendices.

The introduction substantiates the relevance of the chosen research topic, provides information about the connection with scientific topics, defines the goal, scientific tasks, object, subject of the dissertation, provides information about methods, characterizes the source base, scientific novelty of the obtained results, practical

significance, personal contribution dissertation, approval of results, publications, structure and scope of work.

The first chapter discusses changes in choreographic art that took place during the 20-th century, namely the genesis of expressive means of forming a one-act choreographic performance from the 20-th to the beginning of the 21-st century. These transformations included changes in the lexical aspect, related to the form and structure of ballet performances, as well as aesthetic approach and a new understanding of the inner content of stage images. This is explained by conducting experiments with the form and structure of performances, introducing new dance techniques, and using new linguistic material. The influence of postmodernism, the creativity of innovative choreographers, the use of improvisational techniques, which resulted in the expansion of the range of artistic images, the complexity of artistic language, and the enrichment of archetypal concepts, has been identified. It has been established that during the 20-th century, and especially in the 21-st century, there is a synthesis with other art forms, which has contributed to the emergence of avant-garde and experimental works, the application of technical innovations in costumes and scenery – all of which has led to the emergence of genre diversity in choreography. The characteristics of the dissemination of the one-act choreographic performance format have been demonstrated. Examples of the evident popularity of certain plots of one-act ballets, which have been remade by various choreographers throughout the century or preserved as heritage from the past in the repertoire of ballet theaters, have been provided. The use of the one-act ballet format in Ukraine has been analyzed, with attention drawn to its application in the repertoires of state opera and ballet theaters, in creative groups founded by renowned choreographers, and in amateur and self-organized groups.

The second chapter examines the new conditions for shaping the concept of the one-act choreographic performance. It is determined that the most commonly used contemporary choreographic forms include: non-narrative ballets, theatrical dance performances, ballet-performances, thematic choreographic productions, and complex synthesized choreographic works. The peculiarities of the thematic-problematic

approach to creating the scenario of choreographic performances are discussed. There is noted a significant rethinking of the dramaturgical structure of choreographic performances, leading to its division into two main types: narrative and non-narrative ballets.

Various types of primary sources for creating the script (libretto) of a one-act choreographic performance are considered. It is determined that the development of new forms and their script organization has prompted choreographers to rethink the literary presentation of their future choreographic work: from a narrative libretto to a compiled script (similar to scripts for spectacular theatrical events). It is demonstrated that such a type of script is expedient to use when working on complex-compositional choreographic performances (acts, shows, performances, flash mobs, etc), as well as in creating thematic choreographic productions, especially if this project is realized by a group of choreographer-authors. It is noted that in new choreographic forms, episodes can consist of separate blocks of dances (composed of individual dances or their parts), which should be constructed according to the general principles of stage dramaturgy. The application of the compilation method is also proposed in the script, where synthesis with other art forms (circus, cinema, etc.) is necessary. Taking into account the entire process of creating a one-act choreographic performance by a team of choreographer-authors, special soft skills of a young ballet master in the conditions of a collective choreographic project are highlighted.

In the third chapter, the integration of directing into the creation of new forms in choreography is explored. It is noted that one of the main methods of managing productions with elements of theatricalization is the application of script-directorial direction, developed by the scriptwriter and director, and montage – an important tool that helps to reveal the relationships between different phenomena of reality and create artistic images, as well as represents the process of structuring and coordinating various fragments of information, facts, and episodes, which may be significantly distant from each other, in order to create new meaning or effect. The ultimate goal of montage is to engage the audience in the movement of the plot and convey the theme of the event or performance through narrative techniques. Considering the specificity of the new

forms born within the realm of choreography, a concept for the use of various montage techniques in the practice of directing one-act choreographic performances is proposed, especially those with thematic direction.

Since the late 1980s, a form of contemporary ballet has emerged, incorporating elements of stage action or specified improvisation in time ("here and now"). Borrowed from the art of performance and utilized in modern forms of one-act choreographic performances, this technique serves as part of the work or merely as a link between its episodes. Its use can have practical application in creating scripts for dance performances or other newly created one-act choreographic forms. Research into the implementation of such techniques shows that their practical application today (in the 2020s) is a reality in the work of professional choreographers and young directors, especially when it comes to executing a project by a group of choreographer-authors.

In the conclusions, the research findings are summarized, and the main scientific results of the dissertation are presented. The scientific novelty of the study lies in the introduction of specific directing techniques for one-act choreographic performances, namely: the application of script-directorial direction, as well as techniques of performance action, as a connecting link between episodes in the script of a one-act choreographic performance; the proposal of using specific types of montage. The spread of the one-act choreographic performance format in its modern configurations (late 20th – early 21st century) and the most commonly used forms are demonstrated. The peculiarities of the thematic-problematic approach to creating the script of choreographic performances are discussed. The features of the process of creating a dance performance in the conditions of collective creativity of choreographer-authors are analyzed, highlighting the special soft skills of young Ukrainian choreographers in the aspect of developing their worldview and in the conditions of collective creativity.

The materials from the mentioned scientific work can be utilized for implementing creative projects in professional theaters, artistic centers, and can also be comprehensively or partially applied in educational programs such as "The Art of Ballet Master", "Directing Choreographic Works", "Scriptwriting course", "Organization and Directing of Events in Choreography" and other disciplines in

educational institutions at various educational levels. The obtained results can be used for further theoretical exploration of the art of ballet mastering.

Key words: ballet-installation, ballet-performance, ballet-master, spectacular theatrical events, improvisation, art of ballet mastering, one-act ballet, performance, director-choreographer, directing, directorial concept, dance, dance spectacle, choreographer, choreographic performance, choreographic form, choreographic image, artistic image, choreography.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Лань О.Б. Особливості досягнення консенсусу у виборі теми хореографічної вистави групою студентів-авторів. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика». 2020. Вип. 35. Т. 3. С. 4–10. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-3-1>.

2. Лань О.Б. Художнє кредо балетмейстера як наслідок його світогляду в контексті створення хореографічного образу. *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка: збір. наук. праць. Серія: Мистецтвознавство*. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. № 14. С. 137–144. URL : https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Visnyk_14.pdf.

3. Лань О.Б. Образ Шевченка-лірика в одноактному балеті «Музи генія». *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка: збір. наук. праць. Серія: Мистецтвознавство*, 2014. № 15. С. 177–181. URL : https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Visnyk_15.pdf.

4. Лань О.Б. Soft skills сучасного молодого балетмейстера необхідні для створення колективного творчого проекту. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2022. № 204. С. 178–184. URL : <https://pednauk.cusu.edu.ua/index.php/pednauk/article/view/1227>.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

Навчальні посібники:

5. Лань О. Б. Мистецтво балетмейстера: хореографія великої форми: навчально-методичний посібник. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2019. 180 с.

6. Лань О. Б. Методи режисури видовищно-театралізованих заходів у хореографії: методична розробка. З досвіду роботи народного художнього

колективу «Модерн-балет та школа-студія сучасного танцю «АКВЕРІАС». Львів: «Камула», 2019. 52 с.

Статті в інших закордонних виданнях:

7. Лань О. Б. Аспекти створення колективного творчого продукту – хореографічної вистави. Scientific and pedagogical internship «*European educational values and ways to improve culture and arts education*»: Internship proceedings. September 6 – October 17, 2021. Wloclavek. Republic of Poland: «Baltija Publishing», 2021. P. 20–24.

8. Lan Oksana. Social Dances XXI century in Modern Psychological Aspect. *Transformations in Contemporary Society: Humanitarian Aspects*. Monograph. Opole: The Academy of Management and Administration in Opole, 2017. С. 152–160.

9. Лань О. Втілення сучасних прийомів перформансу в парктиці режисуриодноактного балету. *Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe (Львівсько-Ряшівські наукові зошити) Kultura – Sztuka – Edukacja – Terapia w perspektywie interdyscyplinarnej*. Rzeszów – Львів : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. W. № 2. 2014. S. 232–240

10. Лань О. Б. Режисура хореографічних творів: окреслення дослідницьких напрямків. Collection of scientific papers SCIENTIA. With proceedings of V International scientific and theoretical conference «*Sectoral research XXI characteristics and features*». February 3, 2023. Chicago, USA. С. 243–245. DOI: <https://doi.org/10.36074/scientia-03.02.2023>
<https://previous.scientia.report/index.php/archive/issue/view/03.02.2023>

Статті в інших виданнях України:

11. Лань О. Б. Психологічні та педагогічні особливості створення танцювальної вистави у виконанні дітей (досвід Народної школи-студії сучасного танцю «Акверіас»). *Кінезіологія танцю та техніко-естетичних видів спорту: навчально-методичний посібник* [упорядник О. Плахотнюк]. Львів : СПОЛОМ, 2018. Ч. II. С. 243–250.

12. Лань О. Б. Стилiстичні особливості хореографічної лексики балету-інсталяції «Дон Жуан з Коломиї». *Сучасне хореографічне мистецтво:*

підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку: навчально-методичний посібник [упорядник О. Плахотнюк]. Львів : СПОЛОМ, 2018. Ч. II. С. 101–110.

13. Лань О. Б. Актуальність втілення прийомів сучасного перформансу в практиці режисури одноактного балету. *Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи, тенденції розвитку: навчально-методичний посібник*. [упорядник О. Плахотнюк]. Львів : СПОЛОМ, 2016. С. 121–129.

14. Лань О. Створення хореографічного образу балетмейстером з використанням надбання К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі: Матеріали III Всеукр. наук.-прак. конф.*. Київ, 19 травня 2015 р. Київ : НАКККіМ, 2015. С. 51–58

15. Лань О. Практика режисури одноактного балету з використанням прийомів сучасного перформансу. *Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді: тенденції та перспективи розвитку. Методичний посібник* [упорядник О. Плахотнюк]. Львів: ЦТДЮГ, 2014. С. 50–62.

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ОДНОАКТНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ВИСТАВИ ЯК САМОСТІЙНОЇ ФОРМИ: ГЕНЕЗА, ЕСТЕТИКА, МЕТОДОЛОГІЯ	
1.1 Генезис виразних засобів формування одноактної хореографічної вистави ХХ ст. – початку ХХІ ст.	30
1.2. Естетика та особливості поширення одноактної хореографічної вистави...48	48
1.3. Аналіз методології дослідження одноактної хореографічної вистави	74
<i>Висновки до Розділу 1</i>	81
РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ ОДНОАКТНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ВИСТАВИ	
2.1. Новітні конфігурації (форми) хореографічної вистави (кінця ХХ – початку ХХІ ст.)	83
2.2. Тракткування тематично-проблематичних шляхотворень сценарію одноактних хореографічних вистав	97
2.3. Проблематика реалізації хореографічної вистави як колективного балетмейстерського проекту	115
<i>Висновки до Розділу 2</i>	142
РОЗДІЛ 3. ІНТЕГРАЦІЯ РЕЖИСУРИ У СТВОРЕННЯ НОВИХ ФОРМ У ХОРЕОГРАФІЇ	
3.1. Сценарно-режисерський хід як засіб конструювання одноактної хореографічної вистави	146
3.2. Монтаж в режисурі одноактної хореографічної вистави	157
3.3. Перформанс у практиці режисури сучасних одноактних хореографічних вистав	169
<i>Висновки до Розділу 3</i>	177
ВИСНОВКИ	180
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	189
ДОДАТКИ	224

ВСТУП

Актуальність теми. Ґрунтовне дослідження сучасного хореографічного мистецтва є очевидним, аналізувати останні тенденції та явища, систематизувати та осмислити накопичений досвід провідних хореографів – це науково-практична потреба для розвитку мистецтва хореографії. Нові технології танцю, нові форми сценічного мистецтва та синтез різних видів мистецтв спонукали до нових способів творення хореографічних вистав, які утворились завдяки експерименту та новаторському погляду на мистецтво танцю. Різноманіття можливостей хореографічної режисури збагачено використанням принципів режисури видовищних мистецтв. Якщо у масовому театральному дійстві існують такі форми, як театралізовані концерти, шоу-програми, свята під відкритим небом, вуличні вистави, лазерно-світлові шоу та інші, то форми хореографічного мистецтва синтезувались у театралізовані танцювальні видовища (термін автора), балети-перформанси, танцювальні вистави (які за своїми складовими не можна віднести до форми академічного класичного балету), хореографічні феєрії, флешмоби тощо. Танцювальний простір збагатив свій спектр новими формами. На нашу думку, це потребує переосмислення поглядів на процес створення хореографічного твору, зокрема на режисуру одноактної хореографічної вистави у її нових конфігураціях (балет-перформанс, танцювальна вистава тощо), дослідивши інтеграцію нових режисерських прийомів в хореографії.

Окреме місце займає процес створення одноактної хореографічної вистави групою авторів-хореографів та специфіка їхньої взаємодії у втіленні задуму колективного творчого проекту. Визначення ключових навичок, що допомагають творчому колективу співавторів створити особливий ідейно-тематичний та емоційний зміст одноактної хореографічної вистави є не достатньо дослідженим. А тому також потребує ґрунтовного наукового осмислення.

Тему дисертаційного дослідження – **«Режисура одноактної хореографічної вистави: теоретично-практичний аспект»** – сформовано на основі аналізу практичного досвіду молодих хореографів України (з 90-х років ХХ ст. до 20-х років ХХІ ст.), творчих робіт кафедри режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка та авторського досвіду щодо створення нових форм хореографічного твору та специфіки його режисури.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема дисертації затверджена Вченою радою Львівського національного університету імені Івана Франка (протокол № 2/12 від 29 грудня 2020 р.) та надалі уточнена (протокол №63/3 від 27 березня 2024 р.). Дослідження проводилось в рамках наукової дослідної роботи кафедри режисури та хореографії факультету культури та мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка та відповідає темам: «Парадигма хореографічного мистецтва в світі та Україні (танцювальна культура, хореографічна педагогіка, систематика, взаємодія з культурно-історичними факторами)» терміном 2020–2022 рр., Державний реєстраційний номер: 0120U101781; «Хореографічне мистецтво як складова художньої культури України та світу (відновлення хореографічної спадщини, подолання наслідків тоталітарних режимів, формування новітніх поглядів на хореографію в Україні)» терміном 2023–2026 рр., Державний реєстраційний номер: 0123U101589.

Мета і завдання наукової роботи.

Мета дослідження – визначення впливу режисерських прийомів видовищно-театралізованих заходів на процес створення новітньої одноактної хореографічної вистави в умовах колективної балетмейстерської творчості, у теоретично-практичних аспектах.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення наступних **завдань**:

- дати характеристику генезису виразних засобів формування одноактної хореографічної вистави ХХ ст. – початку ХХІ ст.;

- проаналізувати естетику та особливості поширення одноактної хореографічної вистави;
- визначити новітні конфігурації одноактної хореографічної вистави (кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст.);
- описати особливості тематично-проблемного підходу створення сценарію хореографічних вистав;
- розглянути проблематику реалізації хореографічної вистави як колективного балетмейстерського проекту;
- обґрунтувати сценарно-режисерський хід як засіб конструювання одноактної хореографічної вистави;
- розібрати застосування монтажу в режисурі одноактної хореографічної вистави;
- описати втілення прийомів перформансу в практиці режисури сучасних одноактних хореографічних вистав.

Об'єкт дослідження – одноактна хореографічна вистава у контексті формування виражально-зображальних ознак хореографічного мистецтва ХХ ст. – початку ХХІ ст.

Предмет дослідження – новітні формотворення одноактної хореографічної вистави, у процесі індивідуальної та колективної режисерсько-балетмейстерської творчості українських митців кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст.

Методологія дослідження: застосовано загальнонаукові методи – *опису* та *аналітики*, для дослідження особливостей і специфіки виражально-зображальних засобів одноактної хореографічної вистави, містить у собі результати абстрагування, спрощення, формалізації; *хронологічний, термінологічний, структурно-типологічний*, для опису і пояснення способу монтажу, а також у вивченні проблематики досягнення консенсусу в процесі колективної творчості; *аналізу*, для дослідження уявного або практичного розчленування одноактної хореографічної вистави на складові частини, кожна з яких аналізується окремо у межах єдиного цілого; метод *синтезу* застосовано для вивчення одноактної хореографічної вистави у її цілісності, у єдиному

взаємному зв'язку її частин; методом *індукції* окреслено переходи від знання окремих фактів до знання загального, аналіз фактів; методом *дедукції*, для визначення закономірностей застосування сценарно-режисерського ходу; *когнітивний* метод, для виділення основного змісту інформації щодо трансформації одноактної хореографічної вистави та складання власного судження щодо втілення задуму балетмейстером; *порівняння*; *узагальнення*; *спостереження*; спеціальні – *мистецтвознавчий* метод застосовано, для виявлення змін у хореографічному мистецтві ХХ ст. та *культурологічний*, для зазначення особливостей поширення форми одноактної хореографічної вистави.

Теоретичною базовою роботи є праці, що висвітлюють усі сфери проблематики дисертації. Сучасний етап розвитку хореографічної науки потребує, для досягнення належного рівня верифікації, залучення широкого кола різножанрових іноземних та українських досліджень.

- праці з режисури (В. Кісін «Режисура як мистецтво та професія», А. Горбов «Режисура видовищно-театралізованих заходів», В. Зайцев «Режисура естради та масових видовищ», В. Василько, М. Крипчук, О. Кужельний, М. Мельник, Ю. Мельничук, Н. Донченко, Г. Липова, В. Неллі, А. Обертинська, К. Станіславська);

- словники та енциклопедичні видання під редакціями, в яких зібрані тлумачні роз'яснення (М. Железняк, В. Шинкарук, В. Бусел, Л. Губерський, Г. Скрипник, М. Попович);

- історичні відомості (Г. Веселовська, А. Підлипська, О. Маншилін, Б. Аббязова, Г. Вишеславський, В. Гацелюк, І. Герц, В. Пацунов, О. Єрмакова, Т. Драч, С. Драйвер, Р. Аксом, Д.Прічард);

- посібники з мистецтва балетмейстера та наукові праці вітчизняних і зарубіжних теоретиків та практиків з хореографії (О. Чепалов, Ю. Станішевський, М. Загайкевич, О. Голдрич, Л. Маркевич, Л. Мова, М. Погребняк, О. Плахотнюк, О. Лань, П. Фриз, Д. Шариков, О. Шабаліна, Е. Жак-Далькроз, З. Геральд,);

- театрознавчі відомості (Є. Гротовський «Театр. Ритуал. Перформер», В. Васильєв «Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації», Ж. Дельоз «Сінема», Б. Брехт, О. Клековкін, Г. Кужельний, М. Гарбузюк, М. Френкель, К. Виціск, М. Марсель, І. Мітчел, Г. Гуллентоп, М. Хаін, Ж. Кокто, К. Чемберс, Ж. Аполінер);

- міжмистецькі статті (Л. Андрощук, П. Бараніченко, Д. Бернадська, О. Верховенко, І. Гутник, А. Журавльова, С. Легка, М. Лігус, Т. Медвідь, С. Манько, Р. Никоненко, В. Пацунов, Г. Перова, О. Чаус, Н. Деміан, В. Малетич, С. Здравкова-Джепароска, С.-Е. Мавхіма, Т. Томич-Ваятич, А. Бузату);

- праці з філософії, психології (К.-Г. Юнг «Архетипи і колективне несвідоме», Ф. Ніцше «По той бік добра і зла», А. Маслоу «Мотивація та особистість», Н. Карпенко «Психологія творчості», В. Моляко, В. Лісовий, Н. Ільїна, І. Бех, М. Барнет, Г. Витальон, П. Маклеевський, К. Гріффітс, М. Кості).

Джерельну базу дослідження склали хореографічні твори вітчизняних та зарубіжних авторів: балетів (Дж. Ноймаєра [284, 313], І. Кіліана [336], Х. Лімона [322], У. Форсайта [228, 245], А. Рехвіашвілі [162, 170, 197], Р. Поклітару [87], М. Боурна [337], Х. Лімона [322], та хореографічні вистави [65, 278, 338, особ. архів], балетів-перформансів [200], творчі дипломні роботи студентів-хореографів [особ архів] (див. додат.); мистецькі заходи та культурні проекти (МАЙДАН'S та ін.) та репертуарні вистави театрів (М. Бежара [12, 286, 315], М. Канінгема [293, 330, 340], та ін.) офіційні сайти театрів [29, 87, 134, 225, 330, 334, 335], творчих формацій [184, 199, 205, 303, 323, 277, 288, 336]; матеріали власного мистецького архіву: балет-інсталяція «Дон Жуан з Коломиї», такнцювальна вистава «Несказане ... або дещо про кохання» та інші. (додаток № 6).

Наукова новизна отриманих результатів.

Ця дисертаційна робота є комплексним дослідженням у хореології, яке розкриває актуальне наукове та практичне завдання режисури одноактної хореографічної вистави.

Уперше:

- *окреслено* новітні конфігурації одноактної хореографічної вистави (кінця ХХ – початку ХХІ ст.) та охарактеризовано найбільш використовувані форми;

- *виокремлено* основні засоби застосування сценарно-режисерського ходу, а також прийомів перформансної дії, як сполучної ланки між епізодами в сценарії одноактної хореографічної вистави;

- *доведено* особливості тематично-проблемного підходу створення сценарію хореографічних вистав;

- *запропоновано* нові застосування специфічних видів монтажу у втіленні одноактної хореографічної вистави.

- *розширено* наукові напрацювання щодо осмислення проблематики процесу створення танцювальної вистави в умовах колективної творчості авторів-хореографів.

Набуло подальшого розвитку:

- *розгляд* генезису виразних засобів формування одноактної хореографічної вистави ХХ – початку ХХІ ст.;

- *вивчення* особливостей поширення форми одноактної хореографічної вистави у хореографічному мистецькому просторі України;

- *уточнення* особливі soft skills молодого хореографа в аспекті розвитку його світогляду та в умовах колективної творчості в мистецьких середовищах України;

Теоретично-мистецьке значення дослідження полягає у систематизації понять та нових конфігурацій одноактної хореографічної вистави, у визначенні концепції нових режисерських стратегій, використовуючи категоріально-понятійний апарат режисури видовищно-театралізованих заходів. Результати дослідження можна послуговуватися для теоретичного осмислення балетмейстерського мистецтва та використовувати у роботі над створенням різножанрових критичних праць у галузі «Культура і мистецтво».

Практичне значення одержаних результатів. Запропоновані режисерські прийоми можна застосовувати у створенні нових неповторних

синтезованих форм та моделей, що допомагають трансформувати та розвивати хореографічне мистецтво України на фаховому професійному рівні і сприяють його інтеграції у європейський простір. Крім того, результати дослідження цієї наукової роботи можуть використовуватися для реалізації творчих проектів мистецьких осередків, а також комплексно або частково застосовуватись в освітніх компонентах «Композиція і постановка танцю», «Мистецтво балетмейстера», «Режисура хореографічних творів», «Організація та режисура заходів у хореографії» та інших дисциплін освітніх програм зі спеціальностей «Хореографія» та «Сценічне мистецтво» у навчальних закладах різних освітніх рівнів.

Особистий внесок здобувача.

Дисертація є самостійно виконаною науковою роботою, в якій вперше у галузі 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 024 «Хореографія» запропоновано впровадження сценарно-режисерського ходу та способу монтажу в режисуру одноактної хореографічної вистави як засобів творення нової хореографічної форми, а також перформансних дій та імпровізації. Досліджено особливості колективного творчого процесу створення спільного хореографічного проекту та визначено необхідні soft skills молодого хореографа XXI ст. в умовах колективної творчості, що формується в мистецькому просторі України. Теоретично-практичні положення, узагальнення, концепції та висновки дослідження належать авторці дисертації. Усі наукові публікації, що стосуються теми дослідження є одноосібними.

Апробація результатів дослідження. Дисертацію обговорено на науково-методичному семінарі кафедри режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.

Основні положення й результати дослідження оприлюднено на науково-практичних конференціях, наукових семінарах, майстер-класах, а саме:

а) міжнародні конференції:

- Міжнародна наукова конференція «Ab initio: культурно-мистецькі виміри початку третього тисячоліття. До 20-річчя заснування факультету культури і

мистецтв» (Львів, 9–10 квітня 2024 р.). Тема: «Інтеграція режисури в новітні форми у хореографії».

- V International scientific and theoretical conference «Sectoral research XXI characteristics and features». (February 3, 2023. Chicago, USA). Тема: «Режисура хореографічних творів: окреслення дослідницьких напрямків».

- IV Міжнародна науково-практична конференція «Мистецький освітній простір в контексті реалізації сучасної парадигми освіти». (29. Квітня 2022 р. м. Кропивницький). Тема: «Soft skills сучасного молодого балетмейстера необхідні для створення колективного творчого проекту».

- Всесвітній конгрес, присвячений дослідженням у сфері танцю, Міжнародної танцювальної ради при ЮНЕСКО (CID UNESCO) (Львів, 09–11 серпня 2019 р.) Тема: «Танцювальні вистави у виконанні дітей: психологічно-педагогічний аспект творчості»;

б) всеукраїнські конференції:

- Четверта Всеукраїнська науково-практична конференція «Педагогічні, психологічні та методико-біологічні аспекти в хореографії та спорті» (Львів, 27–28 березня 2019 р.). Тема: «Імпровізація як ресурс створення хореографічного тексту (*Практичний показ. Фрагмент вистави «Експеримент»*)».

- Всеукраїнській науково-практичній конференції присвяченої 80-річчю заснування перших закладів позашкільної освіти на Львівщині (Центр творчості дітей та юнацтва Галичини, м. Львів, 10–12 жовтня 2019 р.). Тема: «Флеш-моб – нова видовишно-театралізована хореографічна форма». Практичний показ;

- II Всеукраїнській науково-практичній онлайн-конференції (з міжнародною участю) «Мистецтво танцю і хореографічна освіта: досвід, тенденції, перспективи». (Київ, 29 квітня 2022 р.). Тема: «Колективна творчість у хореографії».

в) звітні конференції науково-педагогічного працівників, докторантів, аспірантів Львівського національного університету імені Івана Франка:

- Звітна наукова конференція Львівського національного університету імені Івана Франка. Секція культури і мистецтв, підсекція хореографії, (8 лютого

2022 р., м. Львів). Тема: Види сценарно-режисерського ходу та їх використання в процесі створення тематичної танцювальної вистави.

- Звітна наукова конференція Львівського національного університету імені Івана Франка. Секція культури і мистецтв, підсекція хореографії, (4 лютого 2021 р. м. Львів). Тема: Особливості досягнення консенсусу у виборі теми дипломної хореографічної вистави групою студентів-авторів (бакалаврів).

- Звітна наукова конференція Львівського національного університету імені Івана Франка. Секція культури і мистецтв, підсекція хореографії, (4 лютого 2024 р. м. Львів). Тема: Колективна творчість у хореографії як метод вдосконалення професійної майстерності.

Участь в програмах та проектах, що безпосередньо стосується наукових результатів дисертації:

1. Лань О.Б. Танцювальна вистава як колективний творчий продукт. Всеукраїнський міждисциплінарний лекторій/практикум «Мистецтво. Війна. Ми.», [координатор О. Плахотнюк]. Відео-лекція. 7 квітня 2022 р. URL : https://www.youtube.com/watch?v=VeWWaEqmgo&ab_channel=%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D1%85%D0%BE%D1%82%D0%BD%D1%8E%D0%BA.

2. Лань О.Б. Участь у спільному україно-польському проекті FOSA 2023 в рамках акції «Зима в місті» (11–24 лютого 2023 р., Варшава). Мета проекту FOSA 2023 – створення мюзиклу «Пінокіо» (реж. Цезарій Домагала), прем'єра 23 лютого 2023 р., Варшавський музичний театр. Організатори та спонсори творчого проекту: Дитячий фонд ООН- UNICEF, Адміністрація м. Варшава, Столичний культурно-освітній центр – SCEK, за участі ГО «Академія освітніх ініціатив» (Україна). URL : <https://www.facebook.com/academy.of.educational.initiatives/>, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100062480559731>

Публікації. Основні положення та результати дослідження висвітлено у 15 одноосібних наукових працях, із яких 4 (чотири) опубліковано у фахових

наукових виданнях України за спеціальністю 024 Хореографія, 09 – праці апробаційного характеру та 2 посібника

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг дисертації – 260 сторінок, із яких 188 – основний текст, 30 – додатки.

Список використаної літератури нараховує 346 назв.

У *вступі* обґрунтовано актуальність обраної теми дослідження шляхом зазначення її важливості в сучасному контексті та зв'язку з іншими науковими дослідженнями. Подано інформацію про мету роботи, наукові **завдання**, а також визначено об'єкт та предмет дослідження. Джерельна база охарактеризована, вказані методи дослідження та наукова новизна отриманих результатів. Зазначено практичне значення роботи, внесок дисертанта у дослідження, а також проведення апробації результатів, публікації, структуру та обсяг роботи.

В **першому розділі «Засади формування одноактної хореографічної вистави: генеза, естетика, методологія»** зазначено, що протягом ХХ ст. відбулися значимі зміни в мистецьких аспектах балетного театру. Ці трансформації включали не лише перетворення в словниковому аспекті, але також стосувалися форми та структури балетних вистав, а також естетичного підходу та внутрішнього змісту сценічних образів. Це пояснюється проведенням експериментів з формою та структурою вистав, впровадженням нових танцювальних технік і використанням нового мовного матеріалу.

У підрозділі 1.1. *«Генезис виразних засобів формування одноактної хореографічної вистави ХХ – початку ХХІ ст.»* виявлено, вплив постмодернізму, творчості балетмейстерів-інноваторів, використання техніки імпровізації, що відобразилося у розширенні спектру художніх образів, ускладненні художньої мови та збагаченні архетипних концепцій. З'ясовано, що протягом ХХ ст., а особливо в ХХІ ст., спостерігається синтез з іншими видами мистецтва, що сприяло виникненню авангардних та експериментальних творів, застосуванню

технічних інновацій у костюмах та декораціях – все це дало поштовх появі поліжанровості у хореографії.

У підрозділі 1.2. *«Естетика та особливості поширення одноактної хореографічної вистави»* виявлено, що на початку ХХ ст. в просторі музично-сценічного мистецтва виявилася загальна тенденція до розвитку «малої форми», яка знайшла відображення в своєрідних «творчих лабораторіях», де, фактично, вперше тестувалися нові танцювальні техніки, що призвело до формування нових одноактних балетних вистав. Доведено особливості поширення форми одноактної хореографічної вистави. Наведено приклади очевидної популярності деяких сюжетів одноактних балетів, які протягом століття мають свої римейки у творчості різних балетмейстерів або є збереженими як надбання минулого в репертуарі театрів балету. Проаналізовано використання форми одноактного балету, (а також, хореографічної вистави) в Україні, звернено увагу на її застосування в репертуарах державних театрів опери та балету, в творчих трупях, заснованих відомими хореографами, в аматорських і самодіяльних колективах.

У підрозділі 1.3. *«Аналіз методології дослідження одноактної хореографічної вистави»* визначено методи дослідження трансформації одноактної хореографічної вистави в сучасних умовах взаємовпливу та взаємозв'язку із іншими видами мистецтв та в умовах колективної творчості хореографів-співавторів, а також застосування прийомів режисури (сценарно-режисерського ходу та монтажу).

У другому розділі **«Формування концепції одноактної хореографічної вистави»** виявлено, що синтез видів мистецтв, взаємопроникнення технік та технологій танцю та розвиток поліжанровості у хореографії як спосіб виявлення особистості хореографа, – все це сприяло появі та розвитку нових видів та форм сценічного дійства у хореографії. Зазначено суттєве переосмислення драматургічної структури хореографічної вистави, призводячи до її поділу на два основних види: сюжетний і безсюжетний балет.

У підрозділі 2.1. *«Новітні конфігурації (форми) хореографічної вистави (кінця ХХ – початку ХХІ ст.)»* виявлено, що синтез видів мистецтв,

взаємопроникнення технік та технологій танцю та розвиток поліжанровості у хореографії як способи виявлення особистості хореографа – все це сприяло появі та розвитку нових видів та форм сценічного дійства у хореографії.

Розглянуто особливості тематично-проблемного підходу створення сценарію хореографічних вистав. Зазначено суттєве переосмислення драматургічної структури хореографічної вистави, яке призвело до її поділу на два основних види: сюжетний і безсюжетний балет. Визначено, що найбільш використовуваними новітніми хореографічними формами є: безсюжетні балетні вистави, театралізовані танцювальні вистави, балети-перформанси, тематичні хореографічні вистави, складно-синтезовані хореографічні твори.

У підрозділі 2.2. «Трактування *тематично-проблематичних шляхотворень сценарію одноактних хореографічних вистав*» розглянуто різновиди першоджерел для створення сценарію (лібрето) одноактної хореографічної вистави. Визначено, що розвиток нових форм та їх сценарної організації спонукав хореографів до нового осмислення літературного викладу свого задуму майбутнього хореографічного твору: від сюжетного лібрето до компільованого сценарію (на кшталт сценаріїв видовищно-театралізованих заходів). Доведено, що такий вид сценарію доцільно застосовувати при роботі над складно-композиційними хореографічними виставами (дійствами, шоу, перформансами, флешмобами тощо), а також, у створенні тематичних хореографічних вистав, особливо якщо цей проект втілює група авторів-хореографів. У нових хореографічних формах епізоди можуть представляти собою окремі блоки номерів (які компонуються із окремих хореографічних номерів або їх частин), які слід будувати відповідно до загальних принципів сценічної драматургії. Застосовування методу компіляції пропонується і у сценарії, де необхідне використання синтезу з іншими видами мистецтва (цирк, кіно тощо).

У підрозділі 2.3. «*Проблематика реалізації хореографічної вистави як колективного балетмейстерського проекту*» зацентровано на процесі колективної творчості, а саме спільної розробки тематики майбутнього

хореографічного твору та його подальшої реалізації в сценічному просторі. Звернено увагу на особливі навички (soft skills) молодих балетмейстерів, необхідні для роботи над хореографічним проектом в колективному співавторстві.

Зауважено, що враховуючи весь процес створення одноактної хореографічної вистави, особливо при розробці їх сценарної основи, важливо уникати загальноприйнятих і стандартних рішень, дотримуватися творчого підходу, та використовувати різноманітні режисерські та хореографічні стратегії з метою створення унікального виразного дійства.

У третьому розділі **«Інтеграція режисури у створення нових форм у хореографії»** зазначено, що ХХІ ст. із його стрімким розвитком інформаційно-технічного простору вимагає від режисера не тільки високо-естетичним смаку, образної уяви, відчуття ритму, кольору, простору та традиційних знань, але й абсолютно нових якостей: бути обізнаним з новітніми інформаційно-технічними платформами, новими технологіями сценічного оформлення (звук, світло, декорації), новими засобами комунікації (соціальні мережі тощо).

У підрозділі 3.1. *«Сценарно-режисерський хід як засіб конструювання одноактної хореографічної вистави»* зазначено, що одним із основних методів управління виставами, які мають елементи театралізації, є застосування сценарно-режисерського ходу (СРХ), який розробляється сценаристом і режисером. Викладено концепцію використання цього прийому та наведено приклади застосування сценарно-режисерського ходу в роботах молодих хореографів.

У підрозділі 3.2. *«Монтаж в режисурі одноактної хореографічної вистави»* зазначено, що будь-яке хореографічне видовище має свої унікальні особливості і вимагає від режисера розробки певного музичного підходу на основі загальної концепції вистави, в якій музика виступає важливим структурним елементом видовища і одночасно як фонова компонента сценічної дії. Визначено, що хореографічний монтаж як важливий засіб, який допомагає розкрити взаємозв'язки між різними явищами реальності та створити художні

образи, а також репрезентує процес структурування та координації різних фрагментів інформації, фактів і епізодів, які можуть бути значно віддаленими один від одного, з метою створення нового смислу або ефекту. Кінцева мета хореографічного монтажу полягає в зацікавленні глядача рухом сюжету та передачі теми події чи вистави сюжетними ходами. Враховуючи специфіку нових форм, народжених простором хореографії, запропоновано концепцію використання окремих способів монтажу в практиці режисури одноактних хореографічних вистав (особливо тематичного спрямування). У відповідності до теоретичних та практичних засад режисури виділено такі типи монтажу: послідовний, паралельний та асоціативний.

У підрозділі 3.3. «*Перформанс в практиці режисури сучасних одноактних хореографічних вистав*» зазначено, що з кінця 80-х рр. ХХ ст. з'являється форма сучасного балету з використанням елементів сценічної дії або заданої імпровізації в часі («тут і зараз»). Запозичений з мистецтва перформансу та використаний в сучасних формах одноактних хореографічних вистав, цей прийом слугує частиною твору або лише зв'язкою його епізодів. У драматургії хореографічного мистецтва його використання може мати практичне застосування щодо створення сценаріїв танцювальних вистав або інших новостворених одноактних хореографічних форм. Дослідження втілення таких прийомів показує, що їх практичне застосування на сьогоднішній день (20-і рр. ХХІ ст.) є реальністю в діяльності професійних хореографів та молодих постановників, зокрема коли мова йде про виконання проекту групою авторів-хореографів.

У **висновках** проведено аналіз отриманих результатів дослідження та підведено підсумки. Викладено основні наукові досягнення дисертації, визначено їх значення у контексті обраної теми, а також можливі напрямки подальших досліджень.

РОЗДІЛ 1. ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ОДНОАКТНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ВИСТАВИ ЯК САМОСТІЙНОЇ ФОРМИ: ГЕНЕЗА, ЕСТЕТИКА, МЕТОДОЛОГІЯ

1.1. Генезис виразних засобів формування одноактної хореографічної вистави ХХ – початку ХХІ ст.

Останнім часом дослідники акцентують увагу на уважному ставленні до питань розвитку хореографічної культури у її різноманітних формах. Зупинимось докладніше на окремих чинниках, які сприяли розвитку і трансформації одноактної хореографічної вистави як однієї із видовищних форм.

Дослідник М. Пашкевич зазначає, що «історико-культурологічний огляд проблеми становлення вітчизняних видовищних форм вказує на те, що протягом років незалежності вони ефективно втілювали набутий культурний досвід. Ці видовищні форми адаптували загальнокультурні процеси та, в певному сенсі, служили генератором нововведень, відображаючи сучасні зміни у світогляді» [177, с. 8].

Окремий аспект проблеми розглядає В. Нечитайло, який доповнює своїми доказами. Згідно з його поглядами, «одне із завдань мистецтвознавчої науки – розробити нові підходи у дослідженні сутності сучасної хореографічної культури і у напрямі її професійного засвоєння, і з точки зору з'ясування генетично притаманних їй базових компонентів, закладених природою хореографічного мистецтва, а також властивих особистісній культурі митця» [157, с. 173].

Дослідник В. Нечитайло переконливо доводить, що «хореографічна культура як цілісна система художніх смислів (цінностей) з відповідною логікою культурно-історичного процесу, що звернена до людської суб'єктивності, потребує теоретичного дослідження на підставі практичних узагальнень внутрішньої логіки її художньо-естетичного змісту, що постає як палітра зв'язків з іншими видами мистецтва; як виконавська культура і розвиток хореографічних умінь та навичок; як імпровізація і інтерпретація форми та художньо-

естетичного змісту музично-танцювальних творів; як виявлення специфіки образної мови мистецтва хореографії; як засвоєння знань (спеціальних термінів і понять) та усвідомлення синтезу мистецьких форм»[157, с. 174]. Отже, в аспекті сказаного одноактна хореографічна вистава набула своїх змін і також потребує теоретичного і практичноо вивчення.

Питання розвитку хореографічного мистецтва приділяє увагу дослідниця С.-Е. Мавхіма, пишучи про «необхідність визначення нових концепцій і методологій»: «Виклики, з якими доводиться стикатися суспільству, вимагають аналізу того, чи можуть танець і хореографія все ще розвиватися?» [329, с. 152].

Протягом ХХ ст. було помітно значущі зміни в мистецьких аспектах балетного театру. Ці трансформації охопили не тільки словниковий склад, але й форму та структуру балетних вистав, а також естетичний підхід та внутрішній зміст сценічних образів. Їх можна пояснити проведенням експериментів із формою та структурою вистав, впровадженням нових танцювальних технік та використанням нового мовного матеріалу. Також відзначається синтез із іншими видами мистецтва, виникненням авангардних та експериментальних творів, а також застосуванням технічних інновацій в костюмах та декораціях.

У кінці ХІХ – на початку ХХ ст. відбулися значущі трансформації у визначенні терміну «хореографія» та у вивченні взаємозв'язку з образотворчим мистецтвом [329, с. 152].

У процесі еволюції хореографії виділились основні художні засоби, які включають в себе різноманітні аспекти. Серед них можна вказати різні типи рухів та поз, вираження через пластику та міміку, динаміку, темп і ритм руху, створення просторового малюнка, а також композицію. Балет ХХ ст. справді був періодом значних змін та синтезу з іншими видами мистецтва, в цей період принесено безліч інновацій та трансформацій у світі балету, зокрема в утворенні нових форм хореографічної вистави. У мистецьких засобах балетного театру в ХХ ст. також відбулися значні трансформації, які торкнулися не лише структури самої балетної вистави, а і безпосередньо її лексики, форми та внутрішнього змісту сценічного образу. Зазнав значних змін класичний танець ХІХ ст,

адаптуючись до досягнень та мистецьких рішень інших хореографічних систем і напрямків у танцювальному мистецтві. У балетному театрі ХХ ст. усі компоненти синтетичної сценічної дії набули інших смислів та значення, стаючи необхідною частиною оригінального художнього образу балетних вистав. Творчість балетмейстерів-новаторів стала причиною розвитку балетного театру у ХХ ст., оскільки вони створили нові засоби художньої виразності. У свою чергу зміна арсеналу виразних засобів хореографічного мистецтва була спричинена відкриттями в інших галузях мистецтва. Значні трансформації, які торкнулися внутрішнього змісту сценічного образу надали можливість говорити про використання образного композиційного підходу в хореографії, адже такий підхід дозволив хореографам створювати складні, мистецьки вишукані та емоційно насичені образи за допомогою розміщення рухів, інтервалів, темпів та інших структурних елементів, оригінально виражати ідеї. Ці структурні елементи є основою хореографічної мови та піддаються постійному розвитку та трансформації в залежності від художніх тенденцій та технічних досягнень.

Ще один аспект розвитку зокрема одноактної хореографічної вистави – розвиток сучасного танцю. До кінця 1920–1930 рр. склалася основна специфіка сучасного танцю у двох головних напрямках: німецькому танці модерн (представленим Р. фон Лабаном, М. Вігман, К. Йоссом) та американському танцю модерн (представленим М. Грем, Д. Хемфрі та Ч. Вейдманом, Х. Хольм, Р. Сен-Дені та Т. Шоуном). Хореографи цих напрямків звернулися до нових тем і образів, створили власну лексику, відмінну від класичного танцю, розкрили фізичний напружений рух, інтродукцією нових критеріїв краси, дивного та естетичного. У сучасному танці велике значення набуло самовираження та імпровізація виконавця.

Балетні майстри почали використовувати більшу свободу у виборі форми та структури постановок. Тепер балетні вистави могли бути як багатоактними, так і одноактними, програмними або непрограмними, зі значною кількістю артистів (як у танцювальних симфоніях Дж. Ноймаєра, І. Бельського, Дж. Баланчина, а також у сюжетних спектаклях К. Мак-Міллона, Дж. Кранко,

Дж. Ноймаєра). Або, навпаки, вони могли бути складені з невеликої кількості виконавців (як у «The Moor's Pavane» («Павана мавра»), Х. Лімона [322], «Уночі» Дж. Роббінса [314]). Деякі постановки навіть існували як моновистави, такі як балети М. Бежара «Адажієтто» [12] та «Айседора» [316] та інші. Дію в балеті тепер можна було будувати за різними схемами, які відповідали звичному плану (від експозиції до розв'язки) або зовсім відрізнялися (від розв'язки до експозиції). Форма одноактної хореографічної вистави стає затребуваною та поширеною, не зважаючи на великі балетні полотна.

Не можна погодитись із спостереженнями мистецтвознавця О. Чепалова: «Серед парадоксів розвитку хореографічного мистецтва ХХ ст. особливо помітні дві протилежні тенденції: авангардна та стилізаторська. Пошуки нових форм та виразних засобів суміщаються із дбайливим, часом прискіпливим відтворенням старовинних зразків. Танцювальні (а разом і музичні) форми XVI–XVII ст. використовувалися балетмейстерами ХХ ст. не тільки як зразки для наслідування, а як самостійні та цілком сучасні жанрово-стилістичні структури. Серед найбільш характерних прикладів «Павана на смерть мавра» (муз. Г. Перселла, балетмейстер Х. Лімон), «Пассакалія» на муз. А. Веберна (балетмейстер Р. Петі), «Чакона» на муз. К. В. Глюка (балетмейстер Д. Баланчін), «Steptext» на музику «Чакони» Й. С. Баха (балетмейстер У. Форсайт), «Сарабанда» на муз. Й. С. Баха (балетмейстер І. Кіліан)» [256, с.118].

Існує безліч прикладів, де музична форма старовинних танців лягає в основу хореографічних рішень, але не виокремлюється у титульній назві танцю. Наприклад, у багатьох балетах, створених під впливом класичної музики, можна відзначити використання ритмічних та мелодійних елементів старовинних танців, таких як менует, гавот, але ці елементи можуть бути вплетені в загальний хореографічний контекст без прямого вказівника у назві танцю.

Також цікавим явищем стала можливість взаємопроникнення жанрів різних епох. Ця тенденція підтверджується тим, як сучасні майстри танцю, такі як М. Бежар, Дж. Ноймайєр, А. Прельжокаж та інші балетмейстери, поєднують різні хореографічні елементи у період важливих змін в хореографічній естетиці.

Українське хореографічне мистецтво не залишилось осторонь. А. Гоцалюк зазначає: «Уперше досліджено закономірності поліжанровості хореографії на сучасному етапі становлення українського суспільства. У результаті дослідження зроблено висновок, що поліжанровість хореографії – це сучасний дух індустріального та постіндустріального суспільства. Поліжанровість була притаманна більшості культурних епох, однак найбільш інтенсифікувалась на зламі ХХ ст.» [50, с. 283]. По суті, теперішнє хореографічне мистецтво підтверджує цю особливість свого розвитку.

Розуміючи поліжанровість у хореографії, визнаємо, що це складне явище, яке вказує на здатність культури до самоорганізації та саморегулювання. Це виявляється як через взаємодію різних жанрів хореографії, так і шляхом використання різноманітних засобів хореографії та взаємодії з іншими видами мистецтва. Такий синтез не завжди однозначно сприймається критиками. [50, с. 283].

Трансформації одноактної хореографічної вистави сприяють також такі чинники: видозмінюється сценічний народний танець, який був переосмислений як у жанрі естради, так і в балетних виставах; активно впроваджуються прийоми вільної пластики (1900–1920 рр.), як це можна побачити у виставках таких як «Ацис і Галатея» [8], використовуються акробатичні підтримки, пози на підлозі, складні технічні елементи, які запозичили із спорту, зокрема акробатики і гімнастики. Зміни та запозичення прийомів продовжується до тепер разом із розвитком інших видів мистецтв. Також в той час великий інтерес викликали теорії Ф. Дельсарта [300]. про «естетичну гімнастику» та погляди Е. Жака-Далькроза на ритм, музику, ритмічну гімнастику [317].

Мистецтвознавець О. Чепалов у своєму дослідженні «Жанрово-стильові дифузії у хореографії ХХ ст.» додає, що «окрім жанру, який вже остаточно визначений і впливає на хореографічний аспект, такий як балет на льоду, відбувається дифузія елементів танцю та спорту в різноманітні видовищні вистави, наприклад, у виставі «Аерос» (реж. М. Керрі, Д. Парсонс та ін.)... Також можна відзначити проникнення танцю та музичних виступів в циркові видовища,

як, наприклад, випуск «Весни священної» І. Стравінського в кінному цирку «Зінгаро» під керівництвом П. Булеза. Триває тенденція до зустрічного руху, спрямованого на синтез мюзиклу і дансикла, про що можна судити з прикладів, таких як бродвейська вистава «Cats» на музику Е. Л. Уеббера (1981) або «Car Man» М. Боурна» [256, с.115]. Отже, подальше взаємопроникнення різних видів мистецтв та сучасні тенденції розвитку синтезованих форм у хореографії набувають своїх характерних ознак.

Вплив спорту суттєво відзначився у темпі та характері техніки виконання у балетному мистецтві. Спостерігається збільшення швидкості, кількості обертань, висоти стрибків та балетних кроків. Манера виконання також зазнала змін, ставши більш бравурною, силовою та спортивною. Середина ХХ ст. принесла ідею балетних конкурсів, аналогічних спортивним, де виконавці мали змагатися за виразність та технічну майстерність.

ХХ ст., особливо друга його половина, характеризується важливим явищем – змішанням різних культурних шарів, стилів, жанрів і напрямків у хореографії одного твору. Балетмейстерам відкрилося можливість використовувати будь-яку танцювальну лексику та широкий спектр виразних засобів у своїх творах. Злиття різних жанрових і стильових елементів у хореографічних виставах ХХ ст. стало ключовим аспектом сучасного танцю.

Важливим етапом стало усвідомлення того, що кожен танцювальний спектакль може мати свою власну унікальну мову, яка виражається не тільки через рухи, але і через вибір стилів, жанрів і використання культурних елементів.

Починаючи із середини ХХ ст. балетні танцівники стали активно вдосконалювати свої навички та розробляти нові техніки. Це включало різноманітні стилі танцю, в тому числі сучасний, джазовий і контемпорарі. На Заході до 1960–70 рр. сформувалися ключові напрями сучасної хореографії, і одночасно розпочався процес взаємовпливу та збагачення їх лексикою та прийомами різних танцювальних систем.

Це не означало відмови від класичних балетів, джаз-балетів або модерн танцю. Навпаки, будь-яка постановка давала балетмейстерам можливість

використовувати унікальну мову, яка відповідала особливостям конкретного хореографічного образу, який вони прагнули створити.

Класичний балетний танець, що є фундаментом балетного театру, суттєво еволюціонував протягом ХХ ст., інтегруючи досягнення та концепції інших хореографічних систем та танцювальних напрямків. Дослідник неокласичного танцю Д. Шариков зазначає: «Оновлення класичного танцю (балету) більш віртуозними виразними рухами та позиціями, ускладнення побудови форми балету: *entree, pas deux, pas de trois, variations, corps de ballet*; класичні *pas* побудовані таким чином, щоб простежувався та розкривався психологічний або асоціативний зміст; самі ж рухи проминаючи, важливим є підхід та перехід від руху до руху; використання певних балетних форм – багатоактного та одноактного балету, а також хореографічної мініатюри, музично-танцювальної форми «*pas de deux*», балету-перформансу, поетичного перформансу, перформансу «живої картини або чистого мистецтва» [268, с. 161].

У зв'язку з цим можна впевнено стверджувати, що такі ознаки торкнулись і нашої дослідницької форми – одноактної хореографічної вистави.

У ХХ ст. розвиток балетного театру нерозривно пов'язаний з інноваціями, внесеними балетмейстерами, які розробили нові художні прийоми виразності. Багато хореографів розпочали створювати балети, які були абстрактними та експериментальними. Це відкрило перед митцями можливість досліджувати нові методи виразності та відтворювати сучасні ідеї та емоції.

Подібну думку висловлює Н. Деміан: «Сучасні танцювальні постановки, які зазвичай відмежовуються від історичних контекстів, вимагають постійного інноваційного підходу, який передбачає створення унікальних творів, що не мають аналогів у попередніх репертуарах. Критики танцю визнають розмаїття стилів у сучасній танцювальній сцені, визначаючи основною характеристикою творчості сучасного танцю її ефемерність. Хореографи не обмежуються однією концепцією або стилем, але можуть експериментувати з різними стилістичними підходами, іноді навіть штучно створюючи різні національні стилі, такі як

французький, німецький, американський, як засіб розмежування чи рефлексії культурних впливів» [301, с. 144].

Такої думки дотримується і мистецтвознавець Д. Шариков, який зазначає: «Балетна вистава для хореографа є своєрідним філософським та психологічним роздумом, навіть індивідуальним аналізом» [272, с. 158].

Балетмейстера та хореографи почали досліджувати нові форми та структури вистав, відходячи від традиційних сюжетних балетів. Закономірним результатом новаторського підходу стала появи абстрактних та експериментальних творів, таких як «Аполлон Мусагет» [341] та «Агон» Жоржа Баланчіна [2; 41;283].

Подібних поглядів дотримується М. Погребняк, яка проаналізувала естетико-теоретичні ідеї реформаторів академічного балету початку ХХ ст.: «відмова від класичного танцю як єдиного і універсального засобу вирішення балетних спектаклів; використання нових для кожної теми форм виразності і нової техніки, які відповідали місцю дії, національним особливостям, жанру і характеру задуму; розширення ідейно-тематичних горизонтів балетного театру», що сприяє появі нових форм хореографічних вистав, зокрема одноактної. Також важливим є той факт, що балетмейстер стає автором лібрето, це підкреслює новий рівень творчого контролю над усім процесом створення балету. Співпраця балетмейстера з композитором і художником вказувала на важливість інтегрованого підходу до створення спектаклів. Введення поліфонічних принципів у композицію танцю, застосування різноманітних музичних елементів для досягнення багатошаровості в хореографії, використання деяких принципів драматичного театру, які підкреслювали взаємодію між балетом і традиціями драматичного мистецтва» [191, с. 3]. Усе це відкрило нові можливості для розвитку процесу створення хореографічного твору, зокрема, нової хореографічної вистави. На Заході почали набирати популярності безсюжетні одноактні вистави, які суттєво відрізняються різноманіттям у формі та жанрі. Особливо виділилися танцеві симфонії, де головним героєм став народ.

За словами Д. Шарикова, «неокласичний балетний театр відступає від звичайних форм академічної традиції, яка склалася в епоху «романтичного балету», шукаючи нові позиції в поєднанні з паралельними та кутовими елементами разом з поворотами та заокругленнями. У неокласичному балетному театрі більша увага приділяється музичному твору, де класичні пасажі органічно повторюють всі складні особливості симфонічної, класичної та неокласичної музики, використовуючи принцип танцювальної симфонії. Сучасний неокласичний театр поділяється на два жанри – безсюжетний та сюжетний» [268, с. 166].

Суттєвим впливом на появу одноактних хореографічних вистав у нових формах стало захоплення новими техніками танцю та розуміння його сутності самого танцю у «фізичному» та «духовному». До середини двадцятого століття переважна більшість безсюжетних спектаклів призвела до більшого зацікавлення експериментами у сфері руху та його впливу на емоційне сприйняття глядача, не так вже й акцентуючи увагу на режисурі чи сюжеті. Балетмейстри працювали над композиційними прийомами, формами структури балетних вистав, захоплюючись експериментами у дослідженні виразних можливостей «чистого» танцю. У сучасних одноактних балетних постановках балетмейстри активно застосовують різноманітні стратегії організації рухів в ансамблевих сценах та кордебалетах.

Декілька з цих стратегій, що розглядаються, включають:

а) унісон: прийом передбачає однакове виконання усіма учасниками ансамблю чи кордебалету одних і тих же рухів, створює ефект колективності та синхронності, сприяючи структурованості та виразності ансамблю.

б) канон: метод включає послідовне повторення руху одного або групи виконавців кордебалету з невеликим затриманням у часі, техніка додає виставі ритмічну глибину та інтерактивність між танцюристами.

в) контрапункт в танці визначається як одночасне поєднання різних рухів у великих ансамблевих або кордебалетних номерах. Такий підхід порушує традиційне розташування танцюристів і дозволяє кожному виконавцю

танцювати свій «голос», що створює різноманітність і несподівані рухові комбінації.

Застосування таких творчих методик дозволило балетмейстерам більш творчо розглядати ансамблеві номери та кордебалети у виставі, створюючи динамічні та виразні хореографічні епізоди.

З розвитком балетної техніки зросла увага до режисерського аспекту, що відкрило можливість висловлювати філософські та абстрактні теми, висвітлювати сучасність та дотикатися до питань, які раніше були важкодоступними для балету минулого. Із самого початку для цього залучали драматичних режисерів, але з часом багато хореографів вже самостійно володіли навичками режисури. Роль кордебалету зазнала змін, що дозволило створювати образ колективного героя.

Свій оригінальний внесок у розвиток сучасного танцю зробили Мерс Каннінгем і Марта Грехем своєю особистою філософією щодо танцю в цілому та руху зокрема. О. Чаус констатує: «У танці модерн виділяється явна спроба виконавця збудувати зв'язок між формою танцю і своїм внутрішнім станом. Більшість стилів танцю модерн сформувалися під впливом якоїсь чіткої філософської думки й певного світосприйняття» [250, с. 113].

Вагомий вплив на створення нових хореографічних форм надало використання техніки імпровізації. В сучасних дослідженнях види імпровізації в танці визначають як: традиційну, модерністську та постмодерністську.

«Традиційна» імпровізація відбувається всередині певної стилістики, де творчість танцюриста обмежується в основному вибором та комбінацією заданих танцювальних елементів, форм і фігур. Дослідниця Л. Андрощук класифікує хореографічну імпровізацію: «- за кількістю суб'єктів творчої діяльності (групові та індивідуальні); - за метою реалізації навчально-виховного процесу (навчальні, розвиваючі творчу фантазію та ін.); - за характером стимулюючих засобів (образні, музичні, «живий живопис», «жива скульптура», наслідування та ін.); - за тематикою (вільна тема, пропонована тема)» [3, с. 5].

«Модерністська» імпровізація виникає з романтичної школи модерн-танцю, яка має своє коріння в творчості Айседори Дункан. Представники цього напрямку вважають, що емоції та стани людини можуть бути виражені через танцювальний рух. Відома німецька представниця модерного танцю Мері Вігман свого часу займалась дослідженням імпровізації. Її послідовниця Мері Уайтхаус, під впливом аналізу К. Юнга [279], в подальшому досліджує «символічні, виразні і комунікативні аспекти людського руху, назвавши свій спосіб роботи «*movement in depth*» – «рух із глибини», послуговуючись терміном «активної уяви» [147, с.77].

«Постмодерністська» лінія в мистецтві танцювального перформансу може виражатись в двох аспектах:

а) імпровізаційний танцювальний театр: Це напрям, який виник з театру абсурду. У цьому контексті використовуються потужні візуальні та емоційні образи. Характеризується простими, але вишуканими рухами, а також використанням абстрактної або парадоксальної музики та нелінійної композиції;

б) контактна імпровізація: Цей напрям ґрунтується на фізіології та фізичних законах. Він експериментує з вагою та моментами руху, дозволяючи танцюристам взаємодіяти тілами, спираючись на сприйняття власного тіла та фізичні закони [102].

Дослідниця контактної імпровізації А. Журавльова зазначає: «Як унікальна форма танцю, контактна імпровізація створює передумови для ведення партнерами спонтанного тілесного діалогу на невербальному рівні в процесі гри з силами інерції, гравітації, використовуючи один одного як опору, знаходячи в доторканні підґрунтя для імпровізації та натхнення для творчості. Оскільки контакт між імпровізаторами руйнує танцювальні умовності та банальні жестові очікування, контактна імпровізація повинна використовувати алоцептивні ресурси для генерації сенсу на рівні тіла, створюючи нові простори для дії та втіленого розуміння. Контактну імпровізацію практикують у формі: – перформансу (практики театру та перформансу); – психологічних практик та пов'язаних з ними різноманітних практик самопізнання і саморозвитку; –

соціального танцю» [69, с. 110]. Безперечно, що застосування імпровізації, а також контактної імпровізації, є один із перспективних засобів творення сучасної хореографічної вистави. Такі хореографи як М. Канінгем, У. Форсайт, М. Бежар, П. Бауш, Б. Ейфман, І. Кіліан, М. Екк, П. Тейлор, Р. Брюс, широко використовували імпровізацію в своїх сучасних європейських балетах.

В кінці 80-х і 90-х рр. ХХ ст. епоха постмодерну значно змінила виразні засоби балетного театру, вплинувши на них кардинально. Тепер стало можливим використовувати різноманітні хореографічні методи, експериментувати з нетрадиційними просторами – від драматичних до циркових, та розробляти власні виразні прийоми, користуючись досвідом будь-яких мистецьких напрямків.

Свої спостереження висловлює Г. Перова: «Постмодерністські художньо-естетичні принципи постановки хореографічних творів часто базуються на пародіюванні загальновідомих хореографічних творів, глузуванні, саркастичному ставленні до досягнень попередніх епох та ін.» [180, с. 59]. Це демонструє новий оригінальний підхід до можливого консервативного сприйняття балетних традицій, адже гумор є рушійною силою для розширення світогляду.

Постмодернізм закарбувався в розмаїтості образів, складній мові та глибшому розкритті сенсу архетипних концепцій. Чудовим прикладом є «тотальний театр» Моріса Бежара, де хореографічна мова органічно поєднує різноманітні стилі: класичні танцювальні елементи, рухи модерну [191]. Різноманітна експресивність різних культур, жести звичайного життя та драматичні елементи гри відображалися у творчих трансформаціях, що включали комбінування композиційних методів, виразне сценічне виконання та вільну інтерпретацію музичного матеріалу.

Тотальний театр, також відомий як Gesamtkunstwerk або Totaltheater (нім.) [296], це форма театральної вистави, що поєднує різноманітні види мистецтва, включаючи музику, живопис, літературу та інші, з метою створення єдиної, цілісної та гармонійної естетичної концепції сценічного твору.

У 1960-х рр. термін «тотальний театр» і «тотальне мистецтво» використовувалися для опису представників модерністських рухів, які влаштовували вистави, використовуючи всі доступні художні засоби для створення унікального театрального досвіду. Відомими представниками цих ідей були Жан-Луї Барро, Жан Кокто та Пітер Брук. З 70-х рр. ХХ ст. термін «тотальний» став застосовуватися до театрів, які уникнули диктату режисера і шукали нові, автентичні підходи до інтерпретації драматичних творів [94, с. 698–699]. Мистецтвознавця Г. Веселовська зазначає, що «поняттям «тотальний театр» повсякчас користуються такі хореографи, як Магі Марен (Франція)... Анжелін Прельжокаж та хореограф, що останнім часом активно працює в Україні, – Радю Поклітару» [35, с. 30].

На думку О. Чепалова «парадокси розвитку хореографічного мистецтва ХХ ст. не вичерпуються авангардною та стилізаторською тенденцією, тобто паралельними пошуками нових форм і виразних засобів та їх суміщенням із прискіпливим відтворенням старовинних зразків у межах нових жанрово-стилістичних структур. У наступному ХХІ ст. очевидно є закономірність, унаслідок якої в роботах новітніх хореографів продовжується «згладжування» ознак зображальності та виразності» [256, с. 118–119]. Доказом є сучасна тенденція змішування танцювальних та дієво-пластичних рухів. Згідно з О. Чепаловим, у ХХ ст. хореографія не обмежувалася лише експериментами та стилізацією. Нові форми та засоби поєднувалися зі строгим відтворенням класичних елементів у рамках нових жанрів і стилів. У ХХІ ст. спостерігається тенденція до згладжування зображальності та виразності в творчості сучасних хореографів [254, с. 118–119].

Отож у балетному театрі ХХ ст. усі компоненти «синтетичної» сценічної дії набули інших смислів та значення, стаючи необхідною частиною оригінального художнього образу балетних вистав, особливо одноактної хореографічної вистави у нових формах. Важливим аспектом сучасних балетів стали інновації у сценічних рішеннях, костюмах та декораціях. Це допомогло створити візуально дивовижні та сучасні спектаклі. Усі складові синтетичної

сценічної дії в сучасному театрі балету ХХ ст. отримали альтернативну інтерпретацію, ставши необхідною частиною художнього образу балетних вистав.

Однією з ключових досягнень стало досягнення художньої цілісності, коли вся сценографічна концепція вистави представляє собою єдиний дизайнерський замисел. У цьому підході всі складові сценографії спрямовані на вираження ідеї вистави за допомогою своїх унікальних засобів. У сценографії балету ХХ ст. виділилися дві основні тенденції: створення унікальних специфічних костюмів та оформлення сценічного простору або застосування принципу мінімалізму, а саме:

а) у процесі створення унікальних костюмів та декорацій під конкретний спектакль, які в свою чергу впливали на хореографію, важливу роль відігравав художник; художні рішення стосовно костюмів та декорацій ставали ключовими в формуванні хореографічного образу.

б) у двадцятому столітті мінімалізм став характерним для музично-пластичного втілення узагальнених ідей через хореографію, яка не передбачає заздалегідь визначеного значення костюмів або декорацій. Це відобразилося в сценічному дизайні (наприклад, в ранніх балетах У. Форсайта [302]) і в одязі артистів, коли сцена лишалася голою або в сукні (приміром, в ряді балетів Дж. Баланчина [283; 312; 341]). Виник новий канон костюмів, який замінив традиційні пачку та колети – леотард (балетне трико), що став зримим символом відсутності костюма. Цей підхід використовували такі хореографи, як Дж. Баланчин, Дж. Ноймайєр, І. Кіліан та інші.

У кінці ХХ ст. поява нових матеріалів та розвиток технічних засобів у сценографії, таких як відеопроєкції, комп'ютерна графіка, лазери та медіатехнології, відкрило шлях до використання не матеріального, а віртуального оформлення. Це відкрило нові можливості синтезу пластики і непластичних компонентів у виставі, які вдало використовував у своїх балетах М. Бежара.

З розвитком технічних можливостей у балеті світлова партитура стала виконувати численні функції, які впливали на сценографію та виразність вистави. Різноманітні світлові ефекти дозволили створити складні пластичні рішення та досягти незвичайних вражень для глядачів шляхом поєднання пластики та світлового оформлення. Ось декілька прикладів:

- перемикання із зовнішнього плану дії до внутрішнього, де головні герої залишаються у світловому колі, ансамбль же занурюється у темряву;

- моделювання сценічного простору через зміну напрямку освітлення (приклад – симфонічні балети Дж. Ноймайєра [313]).

- зникнення чи матеріалізація героїв, яке досягалося шляхом «затоплення» світлом або перенесення уваги глядача на різні частини сцени завдяки миттєвому перемиканню освітлення. Усі ці технічні можливості дозволили балетмейстрам створювати більш складні та виразні сценічні образи та поглиблювати враження глядачів.

У синтетичних мистецтвах, таких як хореографія, формування комплексного художнього образу твору вимагає використання різноманітних образів, що виникають з різних мистецьких дисциплін.

По-перше, наприклад, деякі з найбільш значущих прийомів та тенденцій, які хореографія запозичує від музики, включають: ритміку і темп, мелодійні лінії, музичні форми і структуру, емоційну та експресивну інтерпретацію, контрапункт та взаємодію з різними інструментальними частинами.

У хореографії виникла ідея, що музика може існувати незалежно від конкретного зображення або сюжету, аналогічно музичному імпресіонізму, де музика відображає стани або враження, а не конкретні образи. Ця ідея перетворилася в концепцію того, що суть танцю може бути самим танцем, без необхідності викладення конкретної історії або ідеї через рухи. Таким чином, танець стає не лише засобом передачі зображення або інтерпретації музики, але й самостійним засобом виразності, де рухи танцівників існують у власному контексті та мові. Музичний імпресіонізм, представлений такими

композиторами, як Клод Дебюссі, Моріс Равель, Ігор Стравінський, надав балетмейстерам нові прийоми композиції. Серед них:

- Створення незалежних одночасних пластичних партій в одному ансамблі. Прийом дозволяв балетмейстерам створювати складні сцени з різними руховими елементами, які взаємодіяли одночасно, але незалежно один від одного (наприклад, «П'єса без слів» Метью Боурна [337], вистави Білл Ті Джонса (додаток № 6).

- Хиткість та нестійкість поз, форми, відповідні хисткості та скороминущості музичної тканини. Такі характеристики відображалися в рухах танцюристів, які відтворювали ефірність та легкість музичних мотивів.

- Безперервна зміна рухів та перетікання з однієї пози в іншу, що відповідало безперервній зміні музичної теми.

Захоплення джазовою музикою, її синкопованими ритмами та стильовими особливостями знайшло своє відображення у творчості таких хореографів, як Дж. Роббінс, Дж. Баланчін, М. Бежар, Р. Петі та інші. Це вплинуло на лексику танцю, про що свідчать такі прийоми:

- різкі, акцентовані повороти та пози в закінченні танцювальної фрази; Несподіване зміщення танцівниками ритмічних акцентів з одного руху на інший;

- різноманітне використання синкоп, які є характерним елементом джазової музики, часто використовуються в танцях для створення ритмічної напруженості та енергії;

- поліритмія та ізольовані рухи різними частинами тіла, коли танцівники виконують рухи на різних ритмічних рівнях, що створює враження глибшої музичної текстури.

По-друге, живопис та скульптура внесли новаторські елементи у виразові засоби балету. У балетному театрі почали використовувати колаж одночасно у трьох аспектах створення синтетичного образу балетного вистави: у сценічному декорі, музиці та, звичайно, в самій хореографії. Яскравим прикладом цього є постановки М. Бежара [318], а також роботи українських хореографів

(Н. Кіптілова [116], О. Лань [123] (додаток №3 рис..4), Х. Шишкарьова [220] та інші).

Завдяки прямому впливу авангардних стилів, таких як кубізм, експресіонізм, абстракціонізм та сюрреалізм, балет почав використовувати нові елементи в своїй творчості. Кубізм характеризується використанням геометризованих композицій, кутових рухів та гострих кутів у графічному зображенні та пластиці. Експресіонізм відображається у суб'єктивності творчого процесу, безпосередньому емоційному впливі на глядача, різких рухах та характерних жестах, що передають не лише реальність, але й її емоційне сприйняття. Абстракціонізм полягає у створенні абстрактних танцювальних композицій, які через комбінацію кольору та форми викликають асоціативний ряд у глядача. Сюрреалізм же вводить алюзії та парадоксальне поєднання форм. Приклади цих стилів можна побачити в таких постановках, «Сон у літню ніч» О. Екмана [332] та «Ілюзії як Лебедине озеро» Дж. Ноймайєра [313] серед інших.

По-третє, із драматичного та оперного театрів балет запозичив наступні елементи та концепції:

- гротеск, елемент що дозволяє вирішувати практично всі аспекти хореографічної частини вистави. Він став важливим компонентом, що додавав виразності та оригінальності одноактним хореографічним виставам в нових формах;

- маски старовинних та нових персонажів, причому в одноактних хореографічних виставах застосовують маски, щоб надати персонажам особливого характеру та виразності;

- театральні прийоми ХХ ст.. Під впливом режисерів, таких як Б. Брехт, Л. Курбас та інших, балет почав використовувати театральні прийоми, які збагатили мистецтво танцю.

- хепенінг, перформанс, акція., які інтегрувати свої елементи в одноактну хореографічну виставу, розширюючи можливості виразності та взаємодії з глядачем;

- запозичення в галузі організації трупи та способів роботи. Тут взято на озброєння різноманітні форми організації трупи, такі як камерні театри та експериментальні театри, що дозволило розширити межі виразності одноактних вистав та експериментування з їх формою.

По-четверте, у пошуках нових підходів до хореографії, вчені та творці виявили, що можна побудувати хореографічну композицію одноактної вистави на основі теорії ймовірності, а не тільки на основі індивідуальної фантазії постановника. Це привело до виникнення нових методів, таких як:

- відмова від традиційного фронтального показу обличчя глядачу на користь альтернативних ракурсів;
- розділення танцювальних партій виконавців, які танцюють на сцені одночасно, але незалежно одна від одної;
- незалежні музичні та хореографічні лінії, які існують самостійно одна від одної;
- активне використання сценічного простору, зокрема його нецентральної ділянок.

Такі методи знаходять своє застосування у творчості сучасних хореографів, таких як У. Форсайт, Йр. Кіліан, М. Боурн.

По-п'яте, у балетному театрі модерну та постмодерну також знайшли своє відображення ідеї художніх прийомів та ключових понять з літератури:

- цитування, а саме використання елементів з інших хореографічних творів або стилів як спосіб вираження нового контексту;
- образні ремінісценції як відтворення або натхнення від попередніх творів, авторів або стилів у новому контексті;
- іронія, самоіронія, пародія та пастиш: використання гумору, насмішки або імітації для створення нового відображення традиційних та відомих елементів;
- техніка «подвійного кодування», а саме створення різних шарів інтерпретації та розуміння для глядачів, що дозволяє різним людям бачити різні значення в одній і тій ж хореографічній виставі;

- відсутність чітко вираженого сюжету, тобто перестановка в будь-якому порядку частин твору, їх невідповідність, змішання жанрових і стилістичних ознак, алогічність, що дає можливість глядачам вільно інтерпретувати події та елементи вистави.

По-шосте, у кінематографі одноактна хореографічна вистава запозичала різноманітні художні засоби, які збагатили її творчий арсенал:

- монтаж епізодів, планів, подій, який від середини ХХ ст. балетний театр почав використовувати для побудови сцен і подій у своїх постановках;

- крупний план: балетний театр адаптував кінематографічний прийом великого плану для підкреслення деталей та емоційної виразності в танцювальних виставах;

- мозаїчність та непередбачуваність документалістики: тут хореографи почали використовувати ці прийоми телебачення, для створення більш динамічних та оригінальних вистав, зокрема одноактної, в нових формах.

Багато з художніх методів та творчих рішень, зроблених у ХХ ст., і досі залишаються актуальними у сучасному балетному мистецтві. Нові покоління хореографів вдаються до цих ідей, щоб створити свої творіння, використовуючи багатство різноманітних форм та експресивних засобів, які пропонує сучасне мистецтво. Таким чином, подальший розвиток балетного театру у формі одноактної хореографічної вистави в значній мірі залежить від таланту хореографів, які вміють майстерно використовувати цю спадщину у своїх творіннях.

1.2. Естетика та поширення одноактної хореографічної вистави.

На початку ХХ ст. в галузі музично-сценічного, та хореографічного мистецтва виявилася загальна тенденція до розвитку «малої форми», що знайшла відображення в появі одноактних балетних та оперних вистав. Одноактні балетні постановки фактично стали своєрідною «творчою лабораторією», в якій вперше тестувалися нові танцювальні техніки.

Таке спостереження підтверджує дослідниця М. Погоріла: «На зміну фундаментальним багатоактним балетам дев'ятнадцятого ст. прийшли невеликі за обсягом лаконічні хореографічні експерименти. Думка балетмейстера вирвалася за межі канону класичної балетної вистави, самотутня пластика стала засобом втілення ідей нового тисячоліття» [190, с. 57].

Подальший еволюційний процес у розвитку структури одноактних балетів викликав переосмислення всіх аспектів хореографічної вистави: від драматургічної основи до хореографічної лексики, від музичного оформлення до сценографічних рішень. Таким чином, одноактний балет, який систематично піддавався розвитку сценічної дії, відіграв важливу роль у розкритті нових концепцій, художніх образів та ідей, використовуючи взаємодію виразових засобів музики, хореографії та сценографії.

Одноактна композиція внесла суттєвий внесок у переосмислення драматургічної структури балетної вистави, призводячи до її поділу на два основних види: сюжетний і безсюжетний балет. Перший тип ґрунтується на використанні літературного першоджерела. Другий тип сюжетного одноактного балету характеризується використанням спеціально написаного лібрето чи сценарного плану. Прикладами другого типу можна назвати сучасні одноактні хореографічні вистави Мерса Канінгема : «Hover» (2007, Музика: Джон Кейдж, сценографія і костюми: Роберт Раушенберг [330]), «Тропічний ліс»(1968, Музика: Девід Тюдор, «RainForest». Художнє оформлення: Енді Уорхол, «Silver Clouds» [340]) «Байпед» (1999, Музика: Гевін Брайарс, «VIPED» [293]). У безсюжетному балеті драматургічний розвиток ґрунтується виключно на загальній художній ідеї або образному змісті вистави, що можуть бути виражені через назву або анотацію спектаклю.

Використання форми одноактного балету було притаманно відомому балетмейстеру Джорджу Баланчїну. Наприклад, відзначаючи новий тип балету, створений ним, можна стверджувати, що в новому балетному напрямку акцент робиться на танцювальному образі, який стилістично відповідає музичному супроводу, виходячи з музичного образу і взаємодіючи з ним. Залишаючись

вірним класичній школі, Дж. Баланчін виявив нові можливості, які були вбудовані в таку систему, розвинувши і розширивши її [230].

Балетна естетика Дж. Баланчіна виявила своє відображення та надало імпульс подальшого розвитку в творчості визначених балетмейстерів другої половини ХХ ст., таких як І. Кіліан [229] та У. Форсайт [303; 308]. Цей вплив відзначився і в творчості балетмейстерів ХХІ ст., представниками яких стали Н. Дуато, Р. Ребека, Р. Поклітару та інші. Одним із прикладів, що ілюструє цей вплив, є одноактний спектакль «Маленька смерть» (фр. «*Le petit mort*») в постановці І. Кіліана на музику В. А. Моцарта [336].

Прикладом інтересу до форми одноактного балету (хореографічної вистави) можна назвати твори У. Форсайта, зокрема ті, які увійшли до його програми під назвою «Тихий вечір танцю» [228], що вперше побачила сцену в Sadler's Wells у Лондоні в жовтні 2018 р. Створена вона не лише хореографом, але й сімома артистами, що взяли участь у виставі. У першій частині програми майже немає звуку, лише тріщання солов'їв на фоні. Чотири міні-спектаклі – «Пролог», «Каталог», «Епілог», «Діалог» – відтворюють ідеї Вільяма Форсайта у хореографії, яка вважається деконструктивістською. У цих частинах видно руйнування класичної балетної геометрії у діалогах, монологів та невеликих ансамблях. Хореографія Форсайта, яка відома зі зміщенням осей та роботою з балансом, вже ввійшла в історію.

У другій частині програми «Тихий вечір танцю» більше елементів «танцю». У творі «Сімнадцять/Двадцять один» [228] елементи класичного балету поєднуються з новаторськими рішеннями. Форсайт у своєму спектаклі відхиляється від власних правил, якими керувався протягом майже пів століття. Згадаємо, як ще у ХХ ст. народилась робота У. Форсайта «*In the middle, somewhat elevated*» [106], (Посередині, дещо підвищений), про яку згадується так: «...сучасний балет «У середині ...» [106]: поставлено Вільямом Форсайтом, (прем'єра якого відбулася в 1987 році), з балетом Паризької опери. Оригінальний акторський склад складався з *étoiles*, зірок компанії, підібраних Рудольфом Нурієвим. Подібно до стилю інших постмодерністів, Форсайт грає з

несподіваним, моментами імпрровізації, наголошуючи на самому процесі створення своїх творів. Екстремальні позиції в його балетах вимагають великої гнучкості, і більшість його танцівників володіють цією майстерністю.

Можна зазначити, що як у мистецтві, так і в масовій культурі ХХІ ст. спостерігається тенденція до зосередження уваги на коротких форматах творів. Це пов'язано з тим, що сучасна людина, опинившись у швидкому темпі життя, «легше сприймає інформацію» в компактному вигляді. Зауваження С. Погорілої має важливе значення у контексті даного дослідження [190, с. 63].

Дуже цікавим явищем є популярність деяких сюжетів одноактних балетів, які протягом століття знаходять своїх перевтілення у творчості різних балетмейстерів або залишаються в репертуарі театрів балету як цінне надбання минулого. Один із прикладів – одноактний балет під назвою «Ігри» (або «Jeux»), створений на музику Клода Дебюссі [310]. Першим сценаристом і балетмейстером цього твору Вацлав Ніжинський. У сюжеті цього балету молодий чоловік, який відзначається високою рівнем мрійливості, проводить час на тенісному корті з двома дівчатами, які намагаються розважити його від нудьги. Він демонструє увагу до обох дівчат, утримуючись від вираження явного вибору. Ситуацію успішно розслабляє гра в теніс, що дозволяє уникнути потенційно неприємних ситуацій. Цікаво відзначити, що цей сюжет привернув увагу кількох хореографів і театральних режисерів, які презентували свої інтерпретації одноактного балету «Ігри»:

Ось список вистав одноактного балету «Ігри» з різних часів та виконавців:

- 25 жовтня 1920, Шведський балет, Париж, балетмейстер Ж. Бєрлін, художник П. Боннар; виконавці – Карл Арі та Жан Бєрлін [287].
- 1950 рік, «Балі тієтр», Нью-Йорк, балетмейстер У. Долар [334].
- 1958 рік, Вуппєрталь, балетмейстер Е. Вальтер [342].
- 1962 рік, Ганновер, балетмейстер І. Георгі.
- 1963 рік, Единбург, «Вестєрн тіатри балі», балетмейстер П. Даррєлл [342].
- 1966 рік, «Нью-Йорк ситі балі», балетмейстер Дж. Тарас [199].

Прикладом вистави, що отримала друге та більше життів є одноактний балет «Парад» (фр. *Parade*) композитора Еріка Саті за сценарієм Жана Кокто [308], написаний для Російського балету Дягілева. Хореограф – Леонід Мясин, декорації і костюми – Пабло Пікассо, диригент – Ернест Ансерме. Поет Гійом Аполлінер написав для прем'єри балету маніфест під назвою «Новий дух», де назвав спектакль «більш правдивим, ніж саме життя» і, описавши його як «свого роду сюрреалізм» (фр. *Une sorte de surréalisme*), вперше в історії використав цей термін, який визначив цілу художню течію протягом початку ХХ ст. Головні партії виконували: Марія Шабельська (Американська дівчинка), Леонід Мясин (Китайський фокусник), Лідія Лопухова і Микола Зверев (Акробати), Леон Войціковській (Менеджер у фрак), М. Статкевич (Менеджер з Нью-Йорка), М. Уманський (Менеджер верхом) [309].

Жан Кокто отримав ідею для балету, коли почув композицію «Три п'єси у формі груші» (фран. *Trois morceaux en forme de poire*) Еріка Саті [297].

Зазначимо, що працюючи над створенням балету, Жан Кокто, (проти волі Еріка Саті), доповнив музичну партитуру балету різноманітними немусичними звуками, такими як шум друкарської машинки, гірське відлуння та звуки, що виникають від набору молочних пляшок. Прем'єра відбулася 18 травня 1917 року в театрі Шатле (Париж) і викликала скандал [10]. Наступне виставлення «Парада» відбулося 5 серпня 1917 року в Барселоні, а через два з половиною роки, у листопаді 1919 року, відбулася успішна прем'єра в Лондоні [309]. Роль Американської дівчини виконувала Тамара Карсавіна. Нова постановка балету відбулася лише через століття навесні 2016 р. за хореографією М. Рижкіної [309; 310].

Ще один приклад популярного сюжету лібрето для одноактного балету – «Кармен». Відомий драматичний сюжет однойменної новели П. Меріме завжди приваблював авторів в різних видах мистецтв: театру, кіно, естради, балету тощо. Згадаємо балетмейстерів, які в різний час були авторами одноактного балету «Кармен»:

- У 1939 р. був поставлений одноактний балет під назвою «Рушниці і кастаньети» на музику Жоржа Бізе в «Пейдж-Стоун балі» в Чикаго. Сценарій спектаклю створив Р. Пейдж, а балетмейстером був Б. Стоун, які також виконували головні ролі. Художниками-оформлювачами виступили К. Рікабі і Дж. Прагт У. Кемрін. Пізніше, у 1959 р., балет «Кармен» був відтворений в «Ruth Page's International Ballet» [204; 205] у Чикаго (США), а музику Ж. Бізе в оркестровці І. ван Гроува, з художником Б. Дейдом [100].

- Одноактний балет на муз. Бізе в аранжуванні В. Фортнера і В. Штейнбренера. 1971, Stuttgarter Ballett, балетм. Дж. Кранко, худ. Ж. Дюпон; в головній партії – М. Хайде [295].

Доцільно пригадати фільм «Кармен» (1983 р.) [83], драматургія якого цілком побудована лексикою танцю «фламенко» у хореографії Антоніо Гадеса (Антоніо Гадес в ролі Антоніо; Лаура дель Соль в ролі Кармен; Пако Де Лусія грає самого себе – музиканта Пако та інші) [83і]. На українській сцені «Кармен» втілено балетмейстером трупі «Київ-Модерн-балет» Раду Поклітару [87].

Особливе місце займає балет «Весна священна» (композитор – Ігор Стравінський): 29 травня 1913 року відбулася перша прем'єра балету «Весна священна» у театрі Єлисейських Полів у Парижі (хореографія Вацлава Ніжинського) [81]. Основоположною ідеєю «Весни священної» був сон композитора Стравінського, в якому він відобразив стародавній ритуал, де молода дівчина танцює навколо джерела до виснаження, оточена старцями, з метою викликати прихід весни та, в кінці кінців, загинути. Процес створення музичного матеріалу відбувався синхронно з роботою Миколи Реріха, який відповідав за ескізи декорацій та костюмів. Імпресарію вистави був Сергій Дягілев. Навіть за участю відомих виконавців, вистава стикнулася з невдачею, переважно через незвичну хореографію та музичну мову [282].

Так аналізує творчі концепції хореографів О. Зінич: «Якщо В. Ніжинський у винайденій ним самим новій танцювальній техніці візуалізував майже «зрими» образи музики І. Стравінського, витягуючи назовні її язичницьку почуттєвість, то А. Прельжокаж осучаснив концепцію ритуалу, поглянув на нього

відсторонено, ніби крізь окуляр мікроскопу, зробив акцент саме на шокуючих, за його реплікою, «висхідних жестах наших витоків» [75, с. 85].

Проте незважаючи на спротив, балет «Весна священна» Ігоря Стравінського дуже швидко став одним із найпопулярніших у світі. В 1918 р. з'явилась постановка Л. Мясіна, а в 1937 р. Л. Хортон, здійснив наступну після Мясіна постановку в Америці [81].

Втілення «Весни священної» в своїй інтерпретації здійснили балетмейстери Л. Мясін (1918 р.) [328], М. Бежар (1959) [151], П. Бауш (1978) [63], Р. Поклітару (2002) [87], мексиканська танцівниця та хореограф Г. Контрерас (1994) [103] та інші. А в 2018 р., (прем'єра відбулась 18 листопада), сучасне бачення «Весни священної» здійснив італійський хореограф Марчело Алджері на сцені Львівського національного академічного театру опери і балету імені С. Крушельницької [37].

Також в своєму репертуарі балет «Весна священна» має Metz Opera Ballet (м. Мец, Франція) [33; 167]. Це балетна трупа, що визначена у Європі високою репутацією та визнанням. З вересня 2012 р. керівником цієї трупи є Лоуренс Больсігнер-Мей, який розробив різноманітний та унікальний репертуар для Metz Opera Ballet, співпрацюючи з визначеними хореографами світового рівня. На даний момент у складі трупи налічується 14 висококваліфікованих танцівників, що включають сім чоловік та сім жінок.

Майже через століття після першої прем'єри «Весни священної» хореограф Раль Росса представив в 2012 р. свою сміливу інтерпретацію балету. Цю насичену зухвалістю та пристрасною постановку ізраїльський глядач побачив влітку 2018 р. [166].

Однією з робіт цієї балетної трупи є одноактний балет «Ексокус», хореографією якого здійснив Дейві Брун. Музичний супровід до цього вистави створений Антоні Роше та Георгом-Фрідріхом Генделем. Це спеціальна постановка, створена до 70-річчя Ізраїлю. В «Ексокусі» розкривається історія знаменитого корабля нелегальних іммігрантів, відтворюючи широкий спектр

їхніх емоцій, від радості прибуття до Землі Ізраїлю до страху перед невідомістю [166].

З початку 1960-х рр. визначальним аспектом в українському хореографічному театрі стало зацікавлення його режисерів специфічною формою вистави – одноактним балетом, який довгий період часу ігнорувався радянськими балетмейстерами. Дослідниця С. Легка зауважує, що в період з 1930 р. по 1950 р. ведучим жанром вважався багатоактний балетно-драматичний спектакль, відомий як хореодрама, який мав сталі риси композиційної структури, такі як використання літературного джерела як основи для створення балету, чітка розгорнута сюжетна лінія, зрозуміла мотивація дій героїв, детально пророблені масові сцени і таке інше. Багатоактний формат спектаклю забороняв одноактній виставі виявити свій потенціал для творчого вдосконалення, оскільки вона, здавалося, порушувала усталену традицію монументальності радянського мистецтва та «оббіднювала» глибину і ідеї балетних творів. Виникненню невеликих хореографічних форм на радянській сцені сприяв, в певній мірі, період завершення сталінської ери та настання «хрущовської відлиги», коли зростала активність творчих зв'язків між радянськими та зарубіжними майстрами балетної сцени, що привозили свої постановки на гастролі до СРСР [126, с. 165].

Не можна не погодитись і із думкою О. Чепалова, що «Україна «запізно» увійшла до кола міжнародної хореографічної колаборації» [258, с. 12–13]. Його спостереження доводять і про досить велику затримку розвитку сучасної одноактної хореографічної вистави як однієї із видовишно-театралізованих хореографічних форм.

У 60-ті рр. ХХ ст. в Україні спостерігалася активізація соціокультурного стану, що сприяло розвитку художньої мови в балетних виставах. Цей процес відзначався ширшим застосуванням узагальнень, стилізацією елементів народного танцю та відмовою від прямого цитування фольклорних джерел. У цей період вистави класифікувалися на два типи. По-перше, були постановки на сюжети з життя українців-сучасників, де елементи національної танцювальної

культури зустрічалися лише епізодично, але вибірково. По-друге, з'явилася нова балетна музика від українських композиторів, що потребувала створення відповідних танцювальних образів, які б могли глибше передавати емоційно-психологічні аспекти вистави. Мистецтвознавиця Л. Маркевич зазначає: «Дійсно інноваційними стали хореографічні композиції, здійснені А. Шекерою («Досвітні огні» Л. Дичко), якому вдалося створити узагальнені пластичні образи, адекватні композиторському задуму» [139, с.151].

У 1990-х рр., після проголошення незалежності Україною, відзначився значний розвиток мистецьких зв'язків у сфері балетного мистецтва між національними танцювальними ансамблями та світовою хореографічною спільнотою, включаючи європейську.

Одним із підтверджень цих зв'язків можна вважати появу на українській балетній сцені Нідерландського театру танцю, що визнається одним із провідних балетних ансамблів в Європі. Його виступ вперше відбувся в Києві 13 квітня 2019 р. [235]. Заснований у 1950-х рр., труппа спеціалізується виключно на танцювальних виставах у жанрі модерн, а довгий час очолював її відомий чеський хореограф Іржі Килиан [333]. Основна спрямованість труппи полягає в використанні сучасної музики, і варто відзначити, що однією з їхніх вражаючих робіт є «Silent Screen», створена на музику Філіппа Гласа. На київській сцені Жовтневого палацу було представлено чотири одноактних балети від NDT [333]. Серед них були «Wir sagen uns Dunkles» Марко Геке (Marco Goetze) визначеного одним із найяскравіших молодих німецьких хореографів, який використав музику від Placebo та Шнітке; «Simple Things» від легендарного голландського хореографа Ганса ван Манена; «Mutual Comfort» від Едгарда Клюга; і «Signing Off» – твір британця Пола Лайтфута та його партнерки Соль Леон [235].

Радикальне відмежування від радянських директивних обмежень та заборон відкрило нові можливості для творчого обміну і поглиблення митців у світових хореографічних течіях. Необхідність оволодіння творчим досвідом визначених зарубіжних балетмейстерів, зосереджених на створенні одноактних балетів, виникла внаслідок домінуючого впливу цього формату в світовому

балетному середовищі. Прагнучи освоїти новаторські тенденції сучасної західної танцювальної культури, українські балетмейстери долучили свої зусилля до детального вивчення творчості таких визначних постатей, як Джордж Баланчін, Серж Лифар, Джон Кранко, Вільям Форсайт, Джон Ноймаєр, Іржі Кіліан, Ролан Петі, Моріс Бежар та інших впливових хореографів. Цей процес сприяв активному інтегруванню українського балетного мистецтва у світовий культурний контекст та розширенню його естетичних горизонтів [126].

Творчий підхід українських балетмейстерів другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст. до створення одноактних вистав визначався рядом особливостей. Серед цих особливостей були використання хореографічного досвіду видатних попередників, пошук індивідуальної творчої «мови», спрямованої на висвітлення як історичних тем, так і проблем сучасності. Крім того, характеризувався камерним викладом хореографічного матеріалу, залученням мінімальної кількості танцюристів до вистави, установленням чітких часових рамок – близько години для одноактної вистави. Також відзначалася використанням специфічної, не балетної музики, та прагненням до символіки або умовності, метафоричності, а також, хореографічних узагальнень.

Це підтверджує характеристика С. Легкої: «Саме такий характер мали спектаклі провідних українських балетмейстерів Г. Майорова (“Світанкова поема”, ”Повернення“), В. Ковтуна ”Дует” ”Третя сюїта”), А. Шекери “Відьма”, ”Досвітні огні”, “Дафніс і Хлоя”, ”Балада про матір”, ”В ім’я життя”) та В. Яременка (“Шехеразада”, “Петрушка”), у яких провідне місце посіли творчі спрямування щодо збагачення й осучаснення “мови” класичного танцю, з одного боку, засобами танцювального фольклору, з другого, – досягненнями різних течій постмодерну» [126, с. 169].

Форма одноактної хореографічної вистави була притаманна творчості відомого артиста балету, педагогу та балетмейстера Валерія Ковтуна, який поставив одноактні балети «Видіння троянди», «Метелик», «Шарка» та «Вечір одноактних балетів на муз. А. Понк’еллі» (1983 р.) на сцені АТОБ України ім. Т. Г. Шевченка. А в Київському театрі класичного балету представлено глядачам

такі одноактні балетні твори: «Франческа да Риміні» (1990 р.), «Апполон Мусагет» (1991 р.) та «Сюїта в білому» (1991 р.; Міжнародний балет Очі, Японія, 1994 р.), «Болеро» (1992 р.) і «Кармен-сюїта» (1995 р.) [97].

Повертаючись до аналізу використання форми одноактного балету (а радше, хореографічної вистави) в Україні, звертаємо увагу про її збереженість в репертуарах державних театрів опери та балету, в творчих трупях, заснованих відомими хореографами, і, навіть в аматорських, самодіяльних колективах. Розглянемо деякі приклади репертуару державних театрів. У балетному середовищі України, попри труднощі воєнного часу (2022–2024 рр.), не усі театри можуть повноцінно функціонувати.

Розглянемо одноактну хореографічну виставу в репертуарі державних театрів. Київський театр класичного балету був заснований у 1980 р. ті в місті Києві як Ансамбль класичного балету під керівництвом В. Вронського (художній керівник до 1986 р.) та М. Майдачевського (директор до 1986 р.) з метою збереження і популяризації найкращих зразків балетної спадщини та створення нових постановок на основі класичного танцю. У репертуарі також представлені твори української тематики та постановки молодих хореографів. З 1982 р. театр був реорганізований у Державний дитячий музичний театр і міський центр мистецтв «Славутич» у Києві. У 1998 р. він став частиною Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва. Згодом поставлено одноактні балети «У Солохи» на музику О. Рябова, «Легенда про Київ» на музику К. Домінчена, «Шопеніана» на музику Ф. Шопена. Репертуар початку 90-х років ХХ ст. поповнився такими відомими одноактними балетними виставами: «Вечір одноактних балетів на музику П. Чайковського» («Біла сюїта», «Франческа да Риміні»; усі – 1990 р.), «Кармен-сюїта» Ж. Бізе – Р. Щедріна, «Болеро» М. Равеля (обидва – 1992 р.) [223].

Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка. З початком відновлення діяльності Національної опери балетний колектив обмежувався лише 30 артистами зі 160, проте це не завадило творчому процесу. Наприклад, влітку була відзначена прем'єра балету-концерту під

назвою «Танцюємо Штрауса» під керівництвом балетмейстера Віктора Литвинова, а в вересні 2022 р. був представлений одноактний балет «Доктор Фауст» у режисерській постановці Віктора Іщука [135].

Балет «Доктор Фауст» в постановці балетмейстера Національної Опери України Віктора Іщука представляє неокласичну постановку у жанрі сатиричної трагедії, інспіровану творами Йоганна Вольфганга фон Гете та Крістофера Марлоу з аналогічною назвою. Використано музичні твори Ріхарда Вагнера, Гектора Берліоза, Шарля Гуно, Джакомо Пуччіні, Вінченцо Белліні, Густава Малера. У цій виставі застосовуються техніки неокласичного, класичного, історико-побутового танцю, пантоміми, а також вокальні номери. Оперні арії вистави символізують божественне втручання, хор відображає спасіння душі Фауста, а пантоміма втілює дії Мефістофеля. Техніки неокласики використовуються для відтворення внутрішнього світу та переживань головного героя, Доктора Фауста [59].

Одноактний балет «Болеро» (на музику Моріса Равеля за сценарієм Леоніда Солошина та Анатолія Шекери) вперше представлено глядачеві на київській сцені 16 травня 1968 р. Вистава існує в репертуарі НОУ до 2023 р. Вперше до цього музичного твору в 1928 р. звернулася Броніслава ніжинська художнє оформлення – Олександра Бенуа). В різні часи такі відомі балетмейстери, як Володимир Бурмейстер, Леонід Лавровський цікавились цією музикою, а надалі Моріс Бежар, Радуга Поклітару та інші [29]. Отже, музична структура композиції «Болеро» Моріса Равеля відкриває широкі можливості для уяви хореографа і створення нових хореографічних образів. Цей музичний твір заслужено входить до списку найпопулярніших балетних постановок, оскільки він приваблює своєю потужною та емоційно насиченою музикою, яка заохочує творчий потенціал хореографів до створення захоплюючих вистав.

Одна з відомих постановок сучасного репертуару – «Дафніс і Хлоя» (М. Равель). Лібрето та хореографія – Аніко Рехвіашвілі, балет створено за мотивами однойменного роману Лонга. На київській сцені 30 листопада 2014

року відбулась прем'єра. Сайт театру знайомить глядача із окремими ракурсами еволюції цього одноактного балету [59].

«Музика балету "Дафніс і Хлоя" відрізняється стриманою пристрасністю, що ріднить її з романтичними творами, яскравістю гармонійних фарб, розмаїтістю й вишуканістю оркестрових засобів. Михайло Фокін втілює у пластиці чисті лінії давньогрецьких барельєфів, також дикі танці піратів, шалену пристрасть вакханалії. Прем'єра балету відбулася в паризькому театрі Шатле 8 червня 1912 р., диригував П'єр Монте. Партії виконали прославлені артисти Вацлав Ніжинський і Тамара Карсавіна. Незважаючи на це, балет мав досить середній успіх. Згодом балет був поставлений на багатьох сценах світу різними балетмейстерами» [59].

На сцені Національної опери України балет «Дафніс і Хлоя» Моріса Равеля поставлено у 1969 р. [59]. Свою інтерпретацію балету на київській сцені здійснили хореограф Анатолій Шекера, художник Данило Лідер та диригент Стефан Турчак.

Сучасну постановку балету «Дафніс і Хлоя» підготували Микола Дядюра (диригент-постановник), Аніко Рехвіашвілі (лібрето і хореографія) та Марія Левитська (художнє оформлення). Нова сценічна трактовка балету пропонує сучасний погляд на класичний твір, де давньогрецька історія виступає лише як натхнення для творців. Фабула балету суттєво змінена: історія походження героїв та їх викрадення відкинуті, а автори зосередилися на висвітленні почуттів молодих закоханих [59].

Ще одним прикладом одноактного балету в репертуарі Національної опери України є сцена з балету опери «Князь Ігор» Олександра Бородіна, яка перетворилася на цілковиту виставу завдяки творчій роботі Аніко Рехвіашвілі (автор лібрето і постановник), Миколи Дядюри (диригент-постановник) і Наталії Кучеря (автор костюмів) [197]. «Половецькі танці» (2018 р.) – це абсолютно нова постановка, створена з нагоди 150-річчя театру. Як розповідає Аніко Рехвіашвілі, спочатку планувалося створити лише фрагмент, але потім з'явилася ідея розширити його до цілої вистави, використовуючи музику увертюри до опери

«Князь Ігор». Отже, глядачі матимуть можливість насолодитися одноактним балетним спектаклем, який складається з двох картин: перша картини розповідає про Київську Русь та русичів, а друга – про половецький стан [197].

Балетна труппа Національної опери України представила прем'єру двох одноактних балетів, які утворили єдиний цикл, «El Sombrero de Tres Picos» («Трикутний капелюх») та «Ночі в садах Іспанії» [163]. в постановці А. Рехвіашвілі на музику відомого іспанського композитора Мануеля де Фальї, прем'єра яких відбулась 8 грудня 2016 р. Диригент-постановник Микола Дядюра, художник-постановник Марія Левитська, художник по костюмах – відома іспанська театральна художниця Габріела Салаверрі [162].

Балетмейстер А. Рехвіашвілі так характеризує свою роботу: «Балетний вечір побудований за принципом оповіді іспанських новел, які прямо не пов'язані одна з одною. Перший музичний твір «Ночі в садах Іспанії», що має авторський підзаголовок «симфонічне враження для фортепіано з оркестром», написаний у формі триптиха, кожна частина якого має відповідну назву: «У Хенераліфе» («У Старому замку»), «Віддалений танець», «У садах С'єрра-Кордова» [162]. Тож балет створений на музику, у якій повно і глибоко виражені поезія іспанської природи, ліричний настрій іспанської душі, на мелодії, сповнені то замріяним ліризмом, то терпкими співзвуччями і енергійними ритмами. Танець має романтичний, фантазійний характер, якого йому надають використані в сюжеті легенди і перекази Іспанії. Міфологічні герої оповідають нам про пошуки насолоди і кохання» [162].

Другий твір, «El Sombrero de Tres Picos», А. Рехвіашвілі характеризує як фантазію на фольклорно-історичну тематику – замальовку із життя провінції Іспанії, тут основні сюжетні сцени з повісті Педро Антоніо де Аларкона стали частинами лібрето балету [162]. Музика в цьому балеті вражає народним гумором і використанням композиторських технічних рішень. Час від часу автор вплітає гітарні імпровізації, ритми фламенко та народні іспанські танці, такі як фанданго, хота, болеро, севільяна і фаррукка, в оригінальний музичний сюжет балету.

Балет «El Sombrero de Tres Picos» («Трикутний капелюх») отримав широку популярність ще на початку ХХ ст. у виконанні балетної трупи С. Дягілева [339]. В оформленні балету тоді брав участь відомий художник Пабло Пікассо. «Поєднавши в один вечір ці два музичні твори, ми отримали хореографічну оповідь про кохання. Але кохання досить різне – кохання божественне і земне», – додає Аніко [162].

Необхідність оволодіння творчим досвідом визначених зарубіжних балетмейстерів, зосереджених на створенні одноактних балетів, виникла внаслідок домінуючого впливу цього формату в світовому балетному середовищі. Прагнучи освоїти новаторські тенденції сучасної західної танцювальної культури, українські балетмейстери долучили свої зусилля до детального вивчення творчості таких визначних постатей, як Джордж Баланчін, Серж Лифар, Джон Кранко, Вільям Форсайт, Джон Ноймайер, Іржі Кіліан, Ролан Петі, Моріс Бежар та інших впливових хореографів. Цей процес сприяв активному інтегруванню українського балетного мистецтва у світовий культурний контекст та розширенню його естетичних горизонтів [126, с. 168].

26–27 травня 2023 р. на сцені Національної опери України відбулась прем'єра двох одноактних балетів «Весна та осінь» і «П'ять танго» [235].

«Весна та осінь» («Spring and Fall») – балет на музику Антоніна Дворжака (Серенада Мі мажор, opus 22) у постановці всесвітньо відомого хореографа Джона Ноймайера, художнього керівника і директора Hamburg Ballett. Асистентами балетмейстера стали О. Рябко та К. Селіков. Виконавцями вистави були провідні артисти балету Національної опери України: 26 травня 2023 р. – О. Карандеєва, М. Сухоруков, Володимир Кутузов, І. Кравченко; 27 травня 2023 р. – А. Шевченко, Я. Ваня, О. Габелко, К. Курченко та артисти балету [36].

Цей одноактний балет вперше був презентований трупою Hamburg Ballett, який показав «Spring and Fall» у квітні 1991 р. Крім хореографії розробка костюмів також належить Дж. Ноймаєру. (Лібрето на тему вірша англійського поета Джерарда Менлі Гопкінса. Художник-декоратор – Тіз Джон). Балетмейстер-автор Д. Ноймайер розповідає про свою ідею створення. Він

ділиться, захоплюючись поезією Д. М. Гопкінса, своїми враженнями: «Мені подобаються незвичні конструкції речень і слів Гопкінса, його сила мови, його ритм – вірш у «стрибкоподібному ритмі», яка мовна динаміка! ... Форма вірша зачаровує, вільне поводження з мовою і синтаксисом, експерименти зі словом, віртуозна гра зі звуком і ритмом, щільна фактура і музична структура... Його справжня музика – це вірші. Музика мови, мова руху, рух музики, рух музики-танцю! Це і є тема. Я назву балет «Spring and Fall» [36].

Також балетмейстер наголошує на багатозначності самої назви цього одноактного балету: «Spring and Fall» – неоднозначна назва англійською: найпряміший переклад – «стрибок і падіння», або ще більш динамічно – «стрибай та падай». В принципі, ідеальна назва для сучасного або нового танцювального твору. «Підйом і Падіння» – це два основні принципи руху Доріс Хамфрі, американської танцівниці й хореографа, яка називала це «аркою між двома смертями», смертю нерухомості та смертю повного підкорення гравітації, і на цьому вона будувала свою техніку, яку пізніше продовжив Хосе Лімон» [36]. «За його словами назва "Spring and Fall" також означає весну, коли розпускаються бруньки, осінь, коли опадає зів'яле листя», – коментує висловлювання Д. Ноймаера Тетяна Асадчева [6]. Відгуки критиків його постановок завжди сповнені яскравими коментарями. Неокласицизм Ноймайера у сучасному хореографічному мистецтві вважається новаторським.

Вистава «П'ять танго» на музику Астора П'яццолли у постановці одного з найвидатніших хореографів сучасності Ханса ван Манена. Дизайн костюмів – Жан-Поль Врум, асистент Ханса ван Манена – Олександр Жембровський [6]. Створений у 1977 р. одноактний балет для семи пар, ставши частиною репертуару багатьох балетних компаній, належить до видатних творів Ханса ван Манена та має велику популярність у всьому світі. Він поєднав іспанські елементи, які властиві музиці Астора П'яццолли, з бальним танцем, сплітаючи чарівні ритми та емоції, що взаємодіють із звуками музики. У цьому творі хореограф вирішив відмовитися від традиційних високих підборів, які зазвичай характерні для танго, замінюючи їх пуантами. Концепція реалізації цього

відомого балету в місті Києві належить Олександрю Жембровському, колишньому солісту Нідерландського національного балету. У постановці взаємодіють елементи балету та бальних танців. Ханс ван Манен прийняв рішення надати права на виставу Національній опері України, а костюмний цех Нідерландського національного балету щедро надав сценічний одяг цієї вистави київським артистам [6; 170].

Форма одноактного балету залишається популярною та впливовою серед молодих хореографів, а в театрах України активно відновлюють і зберігають твори видатних балетмейстерів. Одним із яскравих прикладів такої традиції є збірка одноактних хореографічних творів, представлена Одеським національним академічним театром опери і балету під назвою «Перлини світового балету» у 2021 році [179]. Одними із презентованих шедеврів глядачеві представлено два одноактних твори: одноактний балет «Відіння Троянди» Карла Марії фон Вебера за твором Теофіля Готье [321] та балетну сюїту, взяту з опери «Джоконда» «Танець годин» Амількаре Понк'еллі [298].

Ці твори є свідченням багатой спадщини світового балету та надзвичайного мистецтва хореографії, яке і далі вражає і захоплює глядачів Зупинимсь на основних відомостях про ці одноактні хореографічні вистави.

«Відіння троянди» Карла Марії фон Вебера є одноактним балетом, інспірованим однойменним віршем Теофіля Готье [320, 321]. Сюжет вистави розгортається навколо дівчини, яка повертається з першого в житті балу і, втомлена, засинає в кріслі. У її сні з'являється привид троянди, який ніжно піднімає її і веде у стрімкому вальсі. Балет трансформується в магічну подорож, де дівчина і привид танцюють в захоплюючому вальсі, витворюючи ефектні образи та картину емоцій. Однак із ранком, за променями сонця, привид зникає, і дівчина прокидається, залишаючись із спогадами про той чарівний сон. Постановка витончено втілює тему фантазії, кохання та мрії, створюючи чарівний світ, що танцює на межі реальності і фантазії.

«Танець годин» Амількаре Понк'еллі – балетна сюїта з опери «Джоконда» [298]. У сюжеті опери герцог запрошує танцівниць для розваги гостей на балу,

висловлюючи переконання, що кожна з них чарівна своєю красою і представляє собою образ годинника. Ця витончена сюїта складається з чотирьох епізодів, кожен з яких показує різні частини дня: ранок, день, вечір і ніч. Музика, яку часто використовують балетмейстери (і режисери), також втілена хореографом Віктором Яременком за авторським сценарієм на сцені Національної опери України.

Одноактні балети присутні і в репертуарі Львівського національного академічного театру опери і балету імені С. Крушельницької [134]. Пригадаємо вечір одноактних балетів «Любов-чарівниця», який відбувся 27 квітня 2018 р. та включав такі хореографічні твори: балет на 1 дію «Дрібнички» на музику В.-А. Моцарта, балет на 1 дію «Гамлет» на музику увертюри-фантазії П. Чайковського та балет на одну дію «Любов-чарівниця» на музику М. де Фальї. Балет на одну дію «Дрібнички» – особливий твір у творчості Моцарта, що став єдиним балетом, який він написав. Постановка цього балету відбулася у 1778 р. в Парижі, у престижному театрі Гранд Опера [9]. До цього видовища причетні такі визначні постаті як Жан Жак Новерр, який працював над лібрето, та Доберваль, виконавець головної ролі, і їхні імена стали частиною історії балетного театру. Балетмейстер-постановник – Сергій Наєнко, художник-постановник – Тадей Риндзак [82].

Ще один твір створений цим тандемом – одноактний балет «Любов-чарівниця» (композитор – М. де Фалья) [133]. Сюжет історії описує драматичну подорож закоханої пари, яка тікає від нареченого дівчини, яку вона не любить. Незграбний наречений доганяє їх і нападає на коханого. У результаті сутички наречений гине, але його негативні почуття – ревності, злоба, заздрощі – перетворюють його в Привида. Він переслідує закохану пару, заважаючи їм з'єднатися і навіть просто бути разом. Навіть благання дівчини, хитрощі юнака та магія вогню не можуть звільнити їх від нав'язливої присутності Привида. Тільки терпіння, наполегливість та палке бажання бути разом послаблюють його владу. Завдяки цим якостям закохані перемагають сили зла і знаходять щасливе закінчення завдяки чарам кохання. Також складовою вечора одноактних

балетних творів був балет на 1 дію «Гамлет» на музику увертюри-фантазії П. Чайковського в постановці Микити Долгушина. Художник-постановник – легенда Львівської опери Євген Лисик [178].

Хореографія, так само як і музика, не має на меті повністю відтворити філософський зміст трагедії, але намагається відобразити роздуми про неї у поетично узагальнених образах. Персонаж Гамлета згадує або передчуває події, які вже сталися або можуть трапитися у майбутньому. Ці події, схоже, відтворені його свідомістю, створюючи враження внутрішнього світу персонажа через мову танцю [178]. Балет «Гамлет» разом із одноактним балетом «Ромео і Джульєтта» (балетмейстер-постановник – С. Наєнко, художники-постановники – Є. Лисик, Т. Риндзак), що створені за однойменними творами У. Шекспіра були показані в 30 вересня 2015 р. під загальною назвою «Перевтілення Шекспіра» на львівській сцені [178].

Крім репертуару державних театрів форма одноактної хореографічної вистави притаманна професійним проектам приватних театрів, творчим роботам аматорських колективів та інших угруповань. Необхідно зазначити, що форма одноактного хореографічного твору (балету, танцювальної вистави, синтезованої хореографічної вистави) в Україні була присутня у творчості хореографів ще на початку становлення України в 90-х рр. ХХ ст.. Прикладом може бути танцювальна вистава «Дон-Жуан з Коломиї» (муз. О. Козаренко, хореографія О. Лань) у виконанні Модерн-балету «Акверіас» («Aquetias») під керівництвом Оксани Лань. Лібрето написано самою авторкою хореографії за мотивами творів Леопольда фон Захер-Мазоха «Дон Жуан з Коломиї» та «Венера в хустрі». Прем'єри відбулись в рамках міжнародних музичних фестивалів класичної музики «Київ Мюзик Фест – 95» (1 жовтня 1995) [122, с. 47], «Контрасти – 95» (30 жовтня 1995) [122, с. 47]. Телекомпанією УТ-1 зроблено телевізійну версію в програмі «Імпреза» (додаток 7, рис. 22).

Свої враження висловлює Ю. Чекан: «...Відповіддю на всі питання став спектакль. Виправдалися найсміливіші очікування: “Дон Жуан з Коломиї” виявився на диво поетичною і витонченою поемою про Любов з трагічним

трикутником. Успіху сприяло все: висока виконавська майстерність Київського квартету саксофонів на чолі з Юрієм Василевичем та ансамблю ударних інструментів “Київ перкашн” (під керуванням С. Григоренка – О.Л.), чарівна пластика львівського балету “Акверіас” (балетмейстер Оксана Лань) і оригінальні костюми (колекція виробів зі шкіри випускників Львівського інституту прикладного мистецтва). І, звичайно, музика» [252, с. 4].

За визначенням лексика хореографічної вистави «Дон Жуан з Коломиї» являє собою синтез прийомів та методів композиції, які самою специфікою їх поєднання створюють неповторний візуальний ряд сценічної дії. Цьому сприяє сама оригінальність музики композитора О. Козаренка, її ритмічна основа та національний колорит. Особливістю вистави є використання принципів театралізації та елементів перформансу, які спонукали надати твору визначення «танцювального видовища», цей хореографічний твір можна характеризувати декількома означеннями: балет-інсталяція, танцювальне видовище, балет – перформанс.

Музику українського композитора О. Козаренка втілено також у одноактному балеті «Сінфонія Екстраваганца» (*Sintonia Extravaganza*, 2001) (муз. О. Козаренко, хореографія – В. Пантелеймонова, О. Плахотнюка) у виконанні Театру танцю «Відлуння» Центру творчості дітей та юнацтва Галичини м. Львова. Прем'єра відбулась в Одесі під час Міжнародного фестивалю сучасного мистецтва «Два дні і дві ночі нової музики» у квітні 2013 р., за участю Хмельницького державного філармонічного оркестру під керівництвом диригента Олександра Драгана. «*Sinfonia Estravaganza*» – камерна симфонія, назва, за задумом Олександра Козаренка, на відміну симфонія (від грец. *συμφωνία* – «співзвуччя»), симфонія (від грец. *συμφωνία* – семантична гра, незвичайна симфонія). Твір складається з 3-х частин [270, с. 159].

Науковець Д. Шариков так характеризує цей твір: «*Sinfonia Estravaganza*» – це абстрактно-асоціативний безсюжетний неокласичний балет. Сюжетом є виключно музичний супровід, який є панівним і впливає на хореографічну композицію і стилістику. Хореографія наскрізь пронизана всіма нотами і

звуками музичного супроводу. Складність рухів, комбінацій, геометрії танцювальних малюнків, повітряних підтримок, синтезу технік джаз-танцю, контемпорарі данс, контактної імпровізації чітко і прозоро передають усі емоційні хвилювання, динаміку, характер та емоції музики» [270, с. 159]. Можна констатувати, що композитор О. Козаренко своєю музикою посприяв розвитку української сучасної хореографії.

Одноактна хореографічна вистава є однією з улюблених форм першого українського авторського неокласичного професійного театру «Сузір'я Аніко», який з 2002 р. змінив назву на «Балет Аніко» (художнім керівником і балетмейстером була нар. арт. України Аніко Рехвіашвілі) [4, с. 5].

Такі хореографічні постановки А. Рехвіашвілі з колективом «Балет Аніко» зазначає Д. Шариков:

- Червень 1996 р. – «Італійський альбом» – одноактний балет, на музику Джованні П'єро Ревербері, Антоніо Вівальді. «Рондо» – одноактний балет в балеті, «Марення» – хореографічна мініатюра, Анко Балет [268, с. 163].

- Січень 1997 р. «Болеро» на музику Моріса Равеля, одноактний балет, Анко Балет [268, с. 163].

- Травень 1998 р. «Пори року» на музику Антоніо Вівальді, одноактний балет, Національна опера України імені Тараса Шевченка, Анко Балет Заслужені артисти України Яна Гладких, Євген Кайгородов, Максим Мотков» [268, с. 163].
Отже, неокласичний балет в Україні мав своє чітке вираження.

За характеристикою дослідника творчості «Аніко Балету» Д. Шарикова одноактний балет «Болеро» – це балет неокласичного стилю, що успішно поєднує в собі елементи класичного балету з народно-сценічним іспанським танцем, таким як болеро і фламенко, а також сучасним танцем, включаючи техніку модерн-танцю. Надзвичайна енергія, яка здається безмежною, поступово наростає і взаємодіє з самою собою: «...Балет є репрезентацією психологічних стосунків між чоловіком і жінкою, індивіда та суспільства, які демонструються у виразному емоційному стилі, відображаючи особливість музичного супроводу. У танці наявна експресивна й еротична манера, відчувається конфлікт чоловічого

і жіночого начал. Вони постійно ворогують, намагаючись підкорити один одного, а також постійно створюючи психологічну атаку на глядача. Але в кінці знешкоджують себе, зникаючи в небутті. Костюми виконавців темно-сині» [268, с. 166].

Наступний твір «Пори року» – абстрактно-асоціативний неокласичний балет А. Рехвіашвілі з колективом «Аніко Балет» [268, с. 166]. Балет відображає психологію взаємин між чоловіком та жінкою, які асоціюються з різними порами року – зимою, весною, літом, осінню, які відображаються в душі людини. Сюжет побудований на конфлікті фатальної неможливості; гармонійні відносини Весни і Літа порушуються втручанням Зими. Літо зраджує Весні, намагаючись привернути увагу Зими. Осінь намагається зачарувати Зиму, але найчастіше отримує відмову.

Мистецтвознавець Д. Шариков аналізує композиційну побудову вистави: «Танцювальними прелюдіями грос фатерами (*gross fatter*) є ансамбловий танець (*danse d'ensemble*), що психологічно насичує і розкриває абстрактно-асоціативні форми балету. Хореографія в балеті побудована на танцсимфонії, кожен рух, варіація, комбінація, дует, *pas d'ensemble* відтворюють композицію, зміст і характер музики Вівальді... Техніка балету побудована на академічних зразках класичного танцю й техніці контемпорарі данс» [268, с. 166].

Ще один сюжетний неокласичний балет цього колективу – «Віденський вальс», в якому лібрето базується на романтичних історіях з біографії відомого австрійського композитора Іоганна Штрауса (сина) За характеристикою Д. Шарикова у балеті присутні «всі компоненти й аспекти драматичного багатодійового балету: характерні танці, пантоміма, пересувні декорації, *ballet d'action*, *pas de deux*... У балеті також наявні абстрактно-асоціативні образи...» [268, с. 165]. Всі наведені приклади дають розуміння існування форми неокласичного одноактного балету.

Вітчизняна хореографія у формі одноактного балету має значне представництво в колективі «Київ Модерн-балет», який був заснований і

очолюється балетмейстером Радою Поклітару [87]. Давайте розглянемо приклади одноактних балетів, які входять до репертуару цього театру.:

«Жінки в ре мінорі» (2020 р.) – балет-роздум створений на музику І.С. Баха [196]. Це балет, який втілює складну природу жіночої дружби, розкриваючи її нестійкість та неоднозначність. У цьому творі відтворено безліч моментів драматичної напруги через емоційні соло та дуети, які передають конфлікт та внутрішній розкол між персонажами. Танцівниці вдалим чином використовують пластичність свого тіла, щоб уявити складні взаємини між жінками, підкреслюючи, що під поверхнею красивої зовнішності криється внутрішня напруга та реальність.

«Довгий різдвяний обід» – це балетна адаптація однойменної п'єси Торнтон Уайлдера [196], яка відображає тему непостійності та плинності часу в житті людини. Вистава глибоко досліджує, як люди проводять свій час у повсякденних справах, які часто виявляються марними та безсенсовними. Через різні сцени банкетів і свят глядачеві представляються життєві шляхи різних персонажів. Використовуючи метафору метеликів-одноденок, вистава показує легкість і мимовільність існування, яке швидко минає, залишаючи мало сліду для майбутніх поколінь. Загальна тема вистави – це обережне ставлення до цінних моментів у житті та усвідомлення їх мимовільності, коли можна легко пропустити їх у стрімкій гонитві за неперспективними цілями.

«Болеро» – балет створений на музику М. Равеля [196] розповідає історію безперервної боротьби особистості за право на свою думку та прояв індивідуальності, за свободу думки і відділення себе від натовпу.

«Дош» – хореографічна фантазія на музику народів світу і І.С. Баха [196]. Вистава проявляється як метафора в формі хореографічної сюїти про долі людей, що перетинаються в одному місці в один час. Важливо підкреслити, що вистави «Болеро» і «Дош» Раду Поклітару були нагороджені премією «Київська пектораль» у 2007 р. у номінації «Подія року» [196].

«Дев'ять побачень» (2020 р.) – це одноактний балет створений на музику Ф. Шопена [87], який спрямований на розгляд психології людських відносин, а

саме, на спробу розглянути найпотаємніші переживання та «правила життя» перших побачень у мові сучасної хореографії.

Проілюструємо викладене вище щодо популярності одноактної хореографічної форми додатковими яскравими прикладами.

У 2015 р. хореограф Артем Шошин, засновник і художній керівник «Молодого балету Волині» (2013 р.) [88], будучи провідним солістом «Київ Модерн-балету» дебютував як хореограф-постановник одноактного балету «Ближче, ніж кохання» на музику композиторів доби бароко. В 2016 р. цей балет було поставлено на сцені Львівського національного театру опери та балету ім. С. Крушельницької [134]. В тому ж 2016 р. продовжує свою творчість балетмейстера-постановника одноактним балетом «Пробігаючи життя» на музику композиторів Й. С. Баха, М. Ріхтера, В. Мертенса, за який отримав премію «За краще пластичне вирішення» фестивалю-конкурсу «Київська пектораль-2016» [88]. Отже, одноактна хореографічна вистава залишається популярною формою молодих хореографів.

Танцювальна вистава «Синдром втраченої зиготи» (автор ідеї та режисер: Христина Шишкарьова, художній керівник Totem Dance Group [278], яка триває 90 хвилин. Музику створили Джет Курзел, Олександр Десплат, Елліот Голденштайн Використано звуки природи і космосу. Відеоряд: Ярослав Кайнар. Мисткиня Х. Шишкарьова надихалась книгою Кларисси Пінкола Естез «Та, що біжить з вовками» [220]. Проте цей спектакль не є прямою ілюстрацією книги та не має на меті передати її сюжет описовим чином. Замість цього, він створює рефлексію життя однієї жінки, відтворену через душі і історії виконавців. У виставі зустрічаються численні правди та факти, які химерно переплітаються з міфами та іншою реальністю. Тут таємниця оточена тілом, надмірні бажання стають цікавим аксесуаром, а біля багаття гріються дикі самотійність і можливість відновлення душі до її основних складових. Вистава презентована глядачеві 16.06.2016 р. на камерній сцені Івано-Франківського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Івана Франка [220].

Танцювальна вистава «Скажи тихіше, якщо зможеш», Ethno Contemporary Ballet [303], синтез сучасного танцю і народного українського мелосу. Режисура і хореографія – Вадим Єсауленко та Ніна Булгакова (Київ, 27.02.2021 р.) [221]. Використання вимираючих побутових предметів у виставі, яким надано нове значення, може додати глибини та символіки виступу. Це служить способом висловлення сучасних ідей та концепцій через традиційні об'єкти. Також, використання музичних композицій у виконанні різних гуртів, таких як «Даха Браха», «Фолькнери», а також Олесі Кохан (Alexis Kochan) та Квітки Цісик [221], створюють багатогранний звуковий ландшафт для вистави, доповнюючи сценічний діалог і додаючи глибину переживанням глядачів [222]. Такі творчі рішення можуть робити виставу більш надзвичайною та вражаючою, створюючи глибокий зв'язок між аудиторією і виставою, а також допомагаючи розкрити основний сюжет та ідеї вистави через елементи візуальної та аудіо-композиції.

Одноактні балети «Ми» і Second Floor (2020 р.) та «Гул» (2021) [150], творче об'єднання *baza.art people* [289]. Ідея, постановка і хореографія – Каті і Анатолія Водзянських, музика: Fink, Slowthai, прем'єра сучасного балету «Гул» відбулась на сцені Молодого театру (Київ), сценографія: Катерина Водзянская, художник по костюмах – Катеріна Камоза [161]. «Сучасний балет – це танець в русі, in progress, він тече, він змінюється навіть прямо зараз... І навіть використання класичної лексики, класичних прийомів в сучасному балеті – це вже не класичний балет. А зворотний рух неможливо. І свобода в даному випадку – абстрактне поняття, і в класичному танці можна знайти свободу», – характеризує діяльність цього творчого колективу Катя Водзянська [161]. На переконання К. Водзянської «одне із завдань сучасного танцю – пластикою і танцем викликати емоції, але не тільки: важливий сам виконавець, його почуття, його переживання і відчуття в танці власної пластики, відчуття форм тіла зсередини, які одночасно стають зримими... У танці задіяно всі: мозок, тіло, майданчик, на якій відбувається танець, плюс стан (настрій) танцівника» [161]. Така характеристика тільки підтверджує впевненість в тому, що сучасний танець впевнено проявляється у формі вистави. Ці два камерні балети, «Ми» і «Second

Floor» [161], пропонують глядачам глибокі та емоційно насичені історії кохання і пошуку самовдосконалення. У «Ми», історія чоловіка і жінки, які заблукали в горах і шукають порятунку, відображає їхню спільну подорож, в якій дим стає дійовою особою, що підкреслює незрозумілість і непередбачуваність життя. Цей балет спонукає до роздумів про життєві виклики і важливість самопошуку. У «Second Floor» сюжет доповнюється «оповідачем» – Листоношею, іншими солістами та танцівниками, які розповідають свої приватні історії кохання. В кінці кожної історії залишають власний лист у поштової скриньці, символізуючи спробу висловити свої почуття та знайти спільну мову з коханими. Фінал балету, коли закохані піднімаються на «Second Floor», може вказувати на подальший розвиток їхніх стосунків або новий початок у цьому спільному житті. Ці балети пропонують глибокий внутрішній світ персонажів і нагадують нам про важливість кохання, спільності і пошуку особистого щасливого шляху в житті.

У 2019 р. на сцені Першого театру для дітей та юнацтва було представлено історії, котрі передаються мовою тіла, у поєднанні з неокласичною музикою та музикою джазового авангарду, два одноактних балета – «Квартира №13» та «Один день у кав'ярні» Театру Танцю «Тут і зараз» Ольги Буханської [86]. Хореограф, яка є автором лібрето своїх постановок, демонструє дім, де від любові до ненависті лише один необережний крок та життєві ситуації, що переплітаються у кав'ярні протягом одного дня [86].

Таким чином, слід зазначити великий та динамічний розвиток українського балетного мистецтва у світі в теперішніх реаліях. Аналізуючи гастролі в Парижі (2018–2019 рр.) керівник балету Національної опери України Аніко Рехвіашвілі згадує висловлення Клод Бессі, видатної балерини «Етуаль» Гранд Опера, яка протягом 30 років очолювала при театрі Школу танцю. Мадам Бетті з сумом зазначила, що «Європу заповнила псевдосучасність, захопленість формою, що стало самоціллю. А ось танцювальність, забарвлена духовністю, занурення в казку, – це і є справжній балет, і порадила артистам Гранд-опера подивитися наші спектаклі як приклад «справжнього балету» [136]. Не можна не погодитись із думкою А. Рехвіашвілі, яка висловлює свою думку щодо українського балету:

«... приємно, що український балет стає повноправним конкурентним гравцем на європейському хореографічному "полі". Рух уперед – це коли ти не чекаєш, що тобі дадуть, а сам пропо нуєш продукт, який затребуваний і продається в світі» [136].

Аналізуючи весь арсенал розглянутих хореографічних вистав, можна з упевненістю сказати, що формат одноактної балетної вистави є розповсюдженою та найбільш улюбленою формою хореографів-постановників, трансформація якої відбувається в діапазоні від одноактного балету до нових хореографічних видовищно-синтезованих форм.

1.3. Аналіз методології дослідження одноактної хореографічної вистави.

Методологія дослідження передбачає використання *культурологічного, аналітично-системного, мистецтвознавчого, емпіричного та компаративного* підходу для розгляду різних способів створення одноактної хореографічної вистави, її особливостей та принципів втілення відносно форми. Особлива увага приділяється процесу створення сценарію прийомами режисури видовищно-театралізованих заходів, відповідно до задуманої сценічної форми та інтерпретації першоджерела задуму. Розглянемо методологічні підходи цього дослідження, в якому застосовано концептуальний підхід до опису та аналізу різних методів режисури та створення хореографічних вистав.

Метод *аналізу* проявлений у: *аналізі історичних змін*, що відбулися в хореографічному мистецтві протягом ХХ ст., особливо зосереджуючись на генезисі виразних засобів формування одноактної хореографічної вистави; в аналізі нових умов та тенденції, що вплинули на формування концепції одноактної хореографічної вистави – взаємопроникненні технік та технологій танцю, розвиток поліжанровості, тощо; в аналізі різновидів першоджерел для створення сценарію (лібрето). При цьому для розуміння генези хореографічних чинників, що вплинули на трансформацію одноактного балету та зміни у його структурі протягом ХХ ст. застосовано *хронологічний* аналіз.

Період початку ХХ ст. можна назвати епохою досліджень та експериментів в області хореографії. Інноватори в цьому напрямку, такі як А. Дункан (1877–1927) [315] або М. Фокін (1880–1942) [305, 307], звернули свою увагу до небалетної музики від таких композиторів, як Бетховен, Шуберт, Шопен. Наприклад, одноактний балет «Видіння Троянди», який ще має назву «Привид Троянди», (фр. *Le Spectre de la rose*), створений М. Фокіним на основі музики з п'єси Карла Марії фон Вебера «Запрошення до танцю» (1819) [320; 321] за мотивами вірша Теофіля Готье «Бачення троянди». Головні ролі виконували Вацлав Ніжинський (Привид Троянди) і Тамара Карсавіна (Дівчина), а декорації і костюми були розроблені Леоном Бакстом [321].

Компаративний аналіз дозволив порівняти вплив постмодернізму та творчості балетмейстерів-інноваторів на розвиток хореографії, таких як Дж. Баланчін, У. Форсайт, І. Кіліан, М. Боурн а також різні методи та підходи до режисури хореографічних вистав для виявлення їхніх переваг та недоліків.

Дослідник сучасної хореографії в ракурсах історії хореографії, композиції та хореології О. Чепалов акцентує увагу на проблемних питаннях, (окремі із яких цікаві для нашого дослідження), характеризуючи їх як:

- танець у системі інших видів мистецтва (музичних, пластичних, сценічних, екранних, дигітальних та ін.);
- стильові та змістовні компоненти танцю в контексті зв'язків із світовою художньою культурою в процесі глобалізації;
- технологічний, психологічний, естетичний, (виховний) та філософський аспекти танцю;
- традиційні жанри та форми танцювальних творів і особливості їх побудови [258].

Також дослідник виділив хореографічну мову неокласичного балету та постмодерністські ідеї в хореографії кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. і вказав на недостатньо вивчені новостворені форми танцювального мистецтва та їх особливості – “театр танцю”, “фізичний театр”, контактна імпровізація, перформанс, данс-шоу» [258; 260; 250]. Продовжуючи думку, увагу зосереджено

на дослідженні танцю в аспекті закінченої форми одноактного хореографічного твору (вистави тощо).

Аналітичним методом, який містить в собі результати абстрагування, спрощення та формалізації, досліджено особливості та специфіку виразних засобів одноактної хореографічної вистави в її трансформації.

Українські дослідники хореографічного мистецтва ХХІ ст. І. Гутник [55], М. Погоріла [190], М. Погребняк [191–194], О. Плахотнюк [186–189] та інші) відзначають популярність одноактних балетів як концентрованої та відносно короткої форми хореографічної вистави.

Для визначення поширення форми одноактної хореографічної вистави протягом ХХ ст. та ХХІ ст., включаючи популярність деяких сюжетів, таких як «Ігри», «Парад», «Кармен», «Весна священна», та їх римейки у творчості різних балетмейстерів застосовано метод *мистецтвознавчого аналізу*.

Культурологічний аналіз: дозволяє розглянути вплив культурних та історичних факторів на поширення форми одноактних хореографічних вистав та їх розвиток у різних країнах і періоди часу. Методологія вивчення репертуару державних театрів, приватних професійних об'єднань, аматорських колективів дозволить ступінь їх зацікавленості у збереженні та застосуванні такого формату. Серед них Національна опера України ім. Тараса Шевченка, Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької, Одеський національний академічний театр опери та балету, Академічний театр «Київ Модерн-балет» та інші.

Дослідженням розвитку жанрів та форм видовищної культури займались Є. Кісін [90], Б. Шарварко [267], О. Мухарський [219], О. Кужельний [115], О. Логвінова [132], К. Станіславська [215], М. Крипчук [108 – 114] та інші.

Синтез хореографії з іншими видами мистецтва, такими як цирк чи кіно, призвело до виникнення авангардних та експериментальних творів. Метод синтезу було застосовано в поєднанні традиційних прийомів режисури одноактної хореографічної вистави з прийомами, що використовуються у режисурі видовищно-театралізованих заходів.

Метод компіляції застосовано для створення тематичного сценарію, що передбачає особливість режисури колективного проекту, а саме: у формуванні музичного матеріалу, у виборі монтажу, в поєднанні танцювальної лексики з різних видів та стилів танцю в одній виставі.

Функції режисера хореографа стали тотожними завдань режисера видовищних мистецтв. З цієї причини ми звернемо свою увагу на режисуру театралізованих дійств. Значний внесок у розвиток мистецтва театралізованого дійства та видовищ в Україні зробили Б. Шарварко [267], Д. Мухарський [219], А. Обертинська, [164, 165], Є. Кісін [90] та інші.

Емпіричний аналіз дозволив навести приклади використання форми одноактного балету в Україні, та звернути увагу на її застосування в репертуарі різних театрів та колективів, також запозичення нових прийомів режисури, розглянути застосування різних форм сценарію при роботі над складно-композиційними хореографічними виставами та тематичними хореографічними виставами, зокрема у групових проектах авторів-хореографів, таких як «Пропаля грамота», «Музи генія», «Код нації» студентського театру кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка.

Дослідження методів режисури одноактної хореографічної вистави проводилось із застосуванням аналізу (для дослідження уявного або практичного розчленування одноактної хореографічної вистави на складові частини, кожна з яких аналізується окремо у межах єдиного цілого) та синтезу (метод застосовано для вивчення одноактної хореографічної вистави у її цілісності, у єдиному взаємному зв'язку її частин) для структурування та називання її складових з метою подальшого створення окремої форми вистави.

Індуктивно-дедуктивний метод (метод переходу від знання окремих фактів до знання загального аналізуючи факти та особливостей переходу від знання загальних закономірностей до окремого його прояву) дозволив в межах даного дослідження, крім формального обґрунтування існування одноактної хореографічної вистави, зосередити увагу саме на її нових формотвореннях, особливо для визначення закономірностей застосування сценарно-

режисерського ходу та способу монтажу в конструюванні сценарію та в режисурі одноактної хореографічної вистави.

Термінологічний аналіз визначив основні поняття, що використовуються в хореографії, такі як «танцювальна вистава», «балет-перформанс», «режисер-хореограф», «хореографічний образ» та інші, а також терміни та поняття видовищно-театралізованих заходів, такі як «сценарно-режисерський хід», «монтаж», «художній образ вистави». Особливості одноактних балетів у їх різновидах описано методом *структурно-типологічного аналізу*.

Метод практичного застосування надав можливості втілити задуми таких творчих проектів як балет-інсталяцію «Дон Жуан з Коломиї» (1995, О. Лань), перший авангардний балет, який також визначають як балет-перформанс і танцювальну виставу «Несказане... або дещо про кохання» (1997, О. Лань); творчих проектів хореографічних колективів та театрів танцю («Тайм аут», керівники С. та О. Агапови; «Відлуння», керівник О. Плахотнюк та інших) та творчих дипломних робіт бакалаврів та магістрів кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка [200] (*додатки №3, № 4 рис.3.; № 6*).

Людина як особистість завжди приваблювала філософів, мислителів, науковців. Проблеми становлення творчої особистості, її прояву та розвитку вивчались в різних аспектах та з різних ракурсів: формування світогляду, проблеми духовності та саморозвитку особистості, креативності, емоційного інтелекту. Наукові дослідження з проблем психології творчості, її виявлення в особистості та груповій діяльності були проведені видатними дослідниками, такими як О. Альтшуллер, який аргументував, що творчість є не стільки вродженою властивістю, скільки інтелектуальною і духовною активністю особистості [120, с. 5]; К. Юнг, який виділяв аспекти особистісного і творчого розвитку, стверджуючи, що коріння творчого натхнення сховані в несвідомому [279]; А. Маслоу [282], який розробляв теорію самоактуалізації, аргументуючи, що творчість є універсальною функцією людини, що приводить до різних форм самовираження; І.Бех [20], який описував творчість як духовну діяльність, що

призводить до створення оригінальних цінностей, серед інших вчених. Ці психологи розглядали творчість як важливий аспект розвитку особистості і висували різні концепції щодо її природи та джерел. Отже вчені дійшли висновків, що творчість виступає важливим аспектом розвитку особистості та може мати різні прояви у різних сферах життя, сприяючи самореалізації та самовираженню індивідуума.

Особливої уваги в просторі хореології потребує дослідження процесу становлення особистості хореографа (О. Плахотнюк [186–189], Л. Андрощук [3], Л. Мова [145, 147], Т. Благова [27], та ін.).

Когнітивний метод опрацювання джерельної бази дослідження надав можливість виділення основного змісту інформації щодо трансформації одноактної хореографічної вистави та складання власного судження щодо втілення задуму балетмейстером, надав розуміння, що впровадження прийомів режисури видовищно-театралізованих заходів в хореографію, зокрема в процес створення одноактної хореографічної вистави не є ані вивчене, ані зафіксоване. А вивчення особливостей досягнення консенсусу в співтоваристві студентів-творців у формуванні хореографічного твору когнітивним методом дозволило зрозуміти вимоги їх глибокого розуміння суті власної діяльності та її взаємозв'язку з усіма складовими творчого процесу. Відчуттям себе частинкою загального цілого. Відповідно, координація, організація та розподіл завдань стають не лише вимогою практичної необхідності, але й виразом філософської уяви про гармонію і взаємодію всього живого в універсумі.

Метод *системного аналізу* дозволив описати різноманітні аспекти трансформацій у хореографії, такі як перетворення в словниковому аспекті, зміни в формі та структурі балетних вистав, а також нове розуміння внутрішнього змісту сценічних образів; класифікувати різновиди сценаріїв від сюжетного лібрето до компільованого сценарію, які можуть застосовуватися у різних хореографічних формах та методи їх створення; виділити особливі *soft skills*, які є важливими для молодого балетмейстера в умовах колективного хореографічного проекту.

Застосовано міждисциплінарний підхід, що дозволяє розширити розгляд проблеми в різних сферах мистецтвознавства та сценічного мистецтва із вивченням наукових праць, дотичних до теми дослідження.

Висновки до розділу 1.

Дослідження підтверджує, що сучасне хореографічне мистецтво кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. пройшло значні трансформації, збагатившись різноманітністю виразних засобів. Воно вирізняється не лише глибиною, а й многогранністю у висвітленні складних тем і ідей, навіть випереджаючи інші мистецтва. Дослідження генезису виразних засобів у формуванні одноактних хореографічних вистав з ХХ ст. – початку ХХІ ст. свідчить про широкий спектр форм, стилів та жанрів, які сучасна одноактна вистава придбала протягом минулого століття. Також варто відзначити створення умов щодо синтезу всіх аспектів сценічної дії в художньому образі балетного спектаклю, що раніше було неможливим. До завершення ХХ ст. взаємодія між різними мистецтвами та хореографією стала настільки тісною й глибокою, що відобразилася на художніх прийомах сучасного балетного театру. Одним з аспектів є зміна підходу до створення вистав, а також новий спосіб сприйняття своїх творінь та критерії їх оцінки. Є очевидним, що розвиток балетного театру пов'язаний з творчістю талановитих хореографів, які вміють використовувати весь спектр та різноманітність нових форм і виразних засобів сучасного мистецтва.

Проаналізувавши естетику та особливості поширення одноактної хореографічної вистави, можна зазначити, що її еволюційний процес у розвитку структури одноактних балетів призвів до переосмислення всіх аспектів хореографічної вистави, від драматургічної основи до хореографічної лексики, а також від музичного оформлення до сценографічних рішень. Стало очевидним популяризування деяких сюжетів одноактних балетів, які отримали різноманітні інтерпретації в творчості різних балетмейстерів або залишилися незмінними надбаннями минулого в репертуарі балетних театрів. Для українського хореографічного театру важливим аспектом стало зацікавлення режисерів специфічною формою вистави – одноактним балетом, який протягом тривалого періоду ігнорувався радянськими балетмейстерами. Творчий підхід українських балетмейстерів другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст. відзначався використанням хореографічного досвіду видатних попередників, пошуком

індивідуальної творчої «мови», спрямованої на висвітлення як історичних тем, так і проблем сучасності.

Підсумовуючи аналіз розглянутих одноактних хореографічних вистав, можна стверджувати, що формат одноактної балетної вистави є поширеною та надзвичайно улюбленою формою серед хореографів-постановників. Трансформація цього формату охоплює широкий діапазон від класичного одноактного балету до нових хореографічних форм. Художній процес створення хореографічних творів у XXI ст. має за мету формування смаків глядача до вищих цінностей.

РОЗДІЛ 2. ФОРМУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ ОДНОАКТНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ВИСТАВИ

2.1. Новітні конфігурації одноактної хореографічної вистави (кінець ХХ – початку ХХІ ст.)

Художній процес творення хореографічного твору у ХХІ ст. спрямований на формування шляхів глядача до вищих цінностей. Сучасна хореологічна сфера створює та представляє високорівневі твори хореографічного мистецтва, розширюючи горизонти завдяки впровадженню множини методик, які базуються як на класичній балетній традиції, так і на різноманітних духовних, психічних та фізичних практиках. Синтез видів мистецтв, поліжанровість як виявлення особистості самого хореографа, взаємопроникнення технік та технологій танцю – все це сприяє появі та розвитку нових видів та форм видовищного дійства у хореографії.

Найбільш використовуваними видовищними хореографічними новітніми формами є: безсюжетні балетні вистави, театралізовані танцювальні вистави, балети-перформанси, тематичні хореографічні вистави, складно-синтезовані хореографічні твори. Проаналізуємо узагальнену класифікацію мистецько-видовищних хореографічних форм.

Мистецько-видовищна форма хореографічної вистави представляє собою художню конструкцію, яка об'єднує систему мистецьких засобів виразності з зовнішнім виявом, що сприймається органами чуття. Під терміном «видовище» розуміється зрима форма, на яку зосереджується увага спостерігача (глядача) з метою уважного сприйняття та взаємодії на духовному рівні. Таким чином, видовищність вважається характерною рисою творчого процесу, яка виражається через різноманітні експресивні засоби [11, с. 90].

За визначенням К. Станіславської: «характерними ознаками та функціями видовища взагалі визначають дієвість, колективність, публічність, масовість, змагально-ігровий контекст, регуляцію соціальної поведінки, комунікативність, компенсаторність. У контексті мистецького видовища додаються

експресивність, синтетичність, ігрове начало, умовність, розгорнення на глядача, інтимізація, співучасть і співтворчість глядача» [215, с. 86].

Дослідниця пропонує виокремити чотири групи у «класифікації мистецько-видовищних форм сучасної культури» відносно «історичної динаміки їхніх візуально-тілесних модифікацій в умовах предметно-просторового середовища», а саме: образотворчо-тілесні, вуличні, сценічні й екранні [215, с. 88]. В кожній групі присутні форми, які існують або дотичні хореографічному мистецтву.

За поділом К. Станіславської перша група включає в себе художні форми, в яких використання візуальних образів через тілесний контекст призводить до видовищності: це можуть бути інсталяції, мистецтво дії (відоме також як Action Art або акціонізм, такі як хепенінги, перформанси, акції, флешмоби, артмоби), а також боді-арт. «Образотворчо-тілесні форми презентують тіло як самодостатню сукупність дискурсивних кодів» [215, с. 88]. Необхідно зауважити, що такі форми, як перформанс та флеш-моб активно розвиваються в хореографічному мистецтві.

До другої групи, за її поділом, відносяться художньо-видовищні форми вуличного мистецтва, а саме: різноманітні прояви вуличного малювання, такі як графіті, муралізм, мадоннарі, 3D-графіті та 3D-мурали, а також вуличні інсталяції. Стріт-арт впроваджує різноманітні модифікації тіла в простір навколишнього середовища. Як приклад використання мистецтва графіті у хореографічній постановці можна згадати хореографічний перформанс для виставки перуарського мистецтва «Стиль-2000» (м. Львів, ідея та режисура хореографа О. Лань) [131]. Танцююча група юнаків та дівчат зупиняється біля стіни, де один з них починає розпис цієї стіни в стилі графіті. Із великої трикутної букви «і» слова «ВІЗИТ», яка під рукою художника перетворилась на рисунок дівчинки, несподівано з'являється живий персонаж, а за ним і вся компанія «паперових дівчат» із оригінальними зачісками. Малювання в стилі «графіті» в цьому випадку має і якості «перформансу».

Третю групу (за К. Станіславською) складають найяскравіші видовищні «феномени сучасності, представлені трьома сценами – академічною концертною (інструментальний та хоровий театр), музично-театральною (мюзиклові форми), цирковою (театрально-циркова вистава). Сценічні форми використовують тіло як структурний компонент дії та культурної поведінки» [215, с. 88]. Роль хореографії у цих формах важко переоцінити, особливо це стосується мюзиклів або сучасних циркових видовищ, адже часто саме завдяки танцювальній компоненті вистава стає шедевром.

«Четверта група представляє мистецько-видовищні форми, існування яких забезпечується екранами різного типу: кіноекраном, телеекраном, комп'ютерним монітором, демонстраційним екраном. Екранні форми символізують тіло, трансформуючи його в універсальний засіб моделювання» [215, с. 89]. Щодо хореографічного мистецтва, то в цю групу попадають фільм-балет та відео-балети та театралізовані хореографічні вистави з використанням екранно-комп'ютерних технічних засобів.

Якщо взяти за основу, що матеріалом для пластичних мистецтв є форма, то можна визначити, основну відмінність між статичними та динамічними формами в мистецтві: статичні форми, які характерні для скульптури, художніх ремесел та архітектури, є незмінними в часі і залишаються непорушними від моменту їх створення. Вони можуть бути розглянуті і сприйняті як сталі, непорушні об'єкти мистецтва. У той час як пластично-хореографічні форми, такі як хореографія і пантоміма, є динамічними, оскільки вони змінюються в просторі і часі. Вони передають рух і динаміку через використання живого виконавця, який взаємодіє з простором та часом під час вистави. Ці форми мистецтва можуть трансформуватися і розвиватися протягом вистави або виконання, надаючи їм особливий вираз та емоційну силу.

Простеживши виражальні особливості усіх означених вище форм, виділимо найбільш задіяні балетмейстерами сучасності видовищні форми хореографічного мистецтва.

Безсюжетний балет, хореографічний твір, який характеризується відсутністю літературного першоджерела та наявністю чіткої ідеї, яка може базуватися на будь-якому слові, проблемі, формі або якості, що надають художню образність. Такі твори зазвичай використовують музичний матеріал як першоджерело. Головний акцент у безсюжетному балеті здійснюється на створення художньо-естетичного сприйняття та викликання візуальних та емоційних реакцій у глядача. Лібрето безсюжетного балету може приймати різні форми – від літературного ескізу, описуючого психологічно-філософсько-емоційну дію, до звичайного плану-сценарію, де хореограф-сценарист задає певний настрій та ідею.

Дж. Баланчін використовував термін «storyless» [230], що означає балет без вираженої сюжетної лінії або фабули. Це описує досить різноманітну групу творів, які характеризуються різними жанрово-драматургічними формами. Основними рисами цих творів є узагальнений та символічний характер образного вислову, а також акцент на відтворенні емоційно-психологічних станів і рухів.

Феномен безсюжетного балету, що не має конкретної сюжетної лінії, але передає ідею, настрій і почуття, став важливою частиною розвитку балетного мистецтва. Безсюжетні балети стали популярними, особливо в деяких країнах. Такі танцювальні вистави створюють універсальний художній досвід, який залучає та вражає глядачів різних культур та звичаїв. Визначальною рисою балетних творів цієї групи є те, що вони переважно ґрунтуються на «готових» зразках позабалетної інструментальної музики, часто – симфонічної. Такий підхід дає хореографу велику свободу втілення своїх творчих задумів та ідей, а також надає можливість глядачам більш особисто інтерпретувати виставу, дозволяючи кожному з них знайти свій унікальний зміст та сприйняття твору.

Початковою точкою відліку цього напрямку вважають балет «Les Sylphides», М. Фокіна [307]. У симфонічних та безсюжетних балетах, ідея та сенс передаються через танець, який розвивається відповідно до його власних законів та взаємодії з музикою. Ці твори використовують абстрактні форми та

узагальнену образність, що витікає з музичної драматургії, такої як протистояння світла і темряви чи піднесення етичної краси почуттів.

Митецька спільнота часто наводить аналогію між жанром театралізованих вистав і симфонією. Важливо відзначити, що симфонії, які виражають душевну глибину, життєві протиріччя та складні завдання, і структуровані заходи, у кінцевому підсумку відображають важливі аспекти життя. Ці види мистецтва відрізняються за масштабами та ідейним змістом. Фактично, в оригінальній частині симфонії (експозиції) розглядається розвиток контрастних тем та образів, які підтримують основну композицію твору. Подібно до цього у режисурі одноактної хореографічної вистави передбачається втілення основної ідеї видовища через послідовність дій.

Танцювальна вистава представляє собою сюжетний хореографічний масштабний твір, який вирізняється від форми «чистого» балету (незалежно від того, чи класичного, чи модерного) завдяки своїм унікальним елементам лексики та режисерської структури. Композиції в рамках такої вистави ґрунтуються на використанні різних видів танців та стилів. Для створення композиційної побудови танцювальної вистави часто застосовується сценарно-режисерський хід, що надає можливість зв'язувати окремі танцювальні номери в єдину цілісну історію або концепцію. Таким чином, танцювальна вистава представляє собою творчу форму танцю, яка поєднує різноманітні танцювальні стилі та жанри відповідно до сценарного задуму. Цей вид мистецтва є надзвичайно виразним і вражаючим, дозволяючи хореографам та танцівникам проявити свою талановитість та творчу індивідуальність.

Форма танцювальної вистави є найбільш поширеною серед хореографів як професійних так і аматорських (самодіяльних) колективів, адже її можливості широкомасштабні: від жанру до сценарію, від лексики до нових виразних засобів.

Театралізовані танцювальні видовища – хореографічний твір великої форми. На відміну від танцювальної вистави має більш розважальний напрям (з використанням буфонади, гротеску, бурлеску та інших подібних жанрів).

Можуть бути сюжетними або тематичними (тобто безсюжетними з монтажем компільованого виду). У випадку застосування компіляції в монтажі передбачає використання у режисурі інших видів мистецтв (цирк, кіно тощо), елементів перформансу та інші додаткові прийоми візуалізації. Часто в таких формах наявний «художній образ вистави», який за своєю сутністю виконує окрему «роль», ним може бути предмет, реквізит, частина сценографії тощо.

Мистецтвознавиця К. Станіславська констатує, що «видовищність сьогодні опиняється «в центрі» майже всіх соціокультурних феноменів. Все навколо сучасної людини не просто привертає її зір (візуальність), а водночас здійснює комплексний вплив, втягуючи особистість у процес специфічної комунікації (видовищність)» [215, с. 85].

Перформанс або *Перфоманс* (від англійського performance – вистава, спектакль, від perform) [182] є однією з форм акціоністського мистецтва, в якій твором вважаються дії автора, що спостерігаються глядачами у реальному часі. Основою перформансу є концепція творчості як способу життя. У кінці 1960-х років концептуальне мистецтво та мистецтво перформансу значно змінили художнє мислення, спричинивши відмову від традиційної пластичної форми на користь використання знакових художніх «жестів» [121, с. 51]. Це можна описати як процесуальний вид мистецтва, що реалізує принцип інновації, який передбачає введення мистецтва в самий центр реальності та художнього вираження, за допомогою різних, але не обов'язково образотворчих засобів. З кінця 80-х рр. ХХ ст. з'являється форма сучасного балету з використанням елементів сценічної дії або заданої імпровізації в часі («тут і зараз»). Такий прийом запозичено із мистецтва перформансу. В сучасних формах хореографічних вистав такий прийом стає частиною вистави або слугує зв'язкою її епізодів.

Сучасне візуальне та танцювальне мистецтво мають багато спільного і можуть бути розглянуті як спадкоємці одних та тих самих пращурів. Наприклад, Мерс Каннінгем [281], один з піонерів сучасного танцю, працював поряд з Джоном Кейджем [44], а вплив дадаїзму відчутний у їхній творчості. Піна Бауш

[63] вважається «королевою» та «пращуром» жанру перформансу завдяки своєму внеску у розвиток мистецтва у всі часи та країни.

Перформанс завжди представляє собою виклик, і коли ми приймаємо цей виклик і втілюємо імпульси нашого тіла у певну форму, ми маємо можливість наблизитися до своєї сутності. Це є унікальним досвідом, який не можна отримати від інших, не можна вивчити зовнішніми засобами, і він внутрішньо властивий лише нам. Відкриття в собі стародавньої тілесності через перформанс є одним із способів виразу творчості, і цей процес слугує як засіб досягнення істини чи глибокого розуміння самого себе. Він дозволяє виразити внутрішні почуття, емоції та думки через мову тіла і сприяє самовираженню та самовиявленню.

З появою нових форм у хореографії змінився і процес жанротворення драматургії. Жанр у мистецтві є тематичною і технічно усталеною формою творчості, яка визначається конкретною темою, об'єктом або способом відображення дійсності в мистецтві. «В кожній галузі художньої діяльності жанрова диференціація особлива, і все ж існують загальні для всіх мистецтв принципи жанрового розподілу. Принципи ці (а відповідно, й визначення жанру) різноманітні і взаємно перетинаються, що породжує множинність поглядів на саму проблему жанру» [165, с. 38].

Теоретик режисури А. Обертинська розглядає поняття жанру як багатопланове і таке, що специфічно проявляється в різних видах мистецтва. Вона класифікує визначення жанрів за такими принципами:

- «Жанрове визначення за предметом зображення: наприклад, історична, сімейно-побутова, детективна, науково-фантастична та ін. – в літературі, драматургії кіномистецтва, в живопису (пейзаж, портрет, натюрморт).

- Другий принцип утворення жанру – за ідейно-оцінною позицією художника, тобто в тому, як він розглядає те чи інше явище: зовні об'єктивно, іронічно, гнівно-негативно. Звідси і з'явилися жанри трагедія, комедія, драма.

- Третій принцип визначення жанру – за засобами побудови художнього образу, що дозволяють поєднати одиначне і загальне за найрізноманітніших

пропозицій – від висунення на перший план документально-фактичного боку розповіді до повної підлеглості зображення виразу абстрактної думки. Тут знаходять собі місце художній нарис, документальна драматургія, алегоричні і портретні пам'ятки як скульптурні, так і словесні» [165, с. 38].

Проблеми жанротворення в сучасній драматургії у нових мистецьких формах досліджував Є. Васильєв. В своїй праці «Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації» [31] він висвічує появу нових жанрів, зокрема в кінематографі, які можуть мати дотичність до режисури одноактних хореографічних вистав. Є. Васильєв пропонує: «...кілька жанрових номінацій для сюжетотворчих жанрів драматургії переробок кінця ХХ ст.– початку ХХІ ст. Це драма-сиквел, драма-приквел, драма-римейк, драма-ремікс, драма-сайдквел, драма-кросовер. Більшість із них пов'язано із відповідними явищами світового кінематографу. Це можна пояснити, з одного боку, величезним впливом мистецтва кіно на інші види мистецтва (в тому числі драматургію і театр) у сучасну добу й подібність жанротворчих процесів у кіно- і теледраматургії та драматургії в цілому, а з іншого, наявною рефлексією даних явищ як у теорії та історії кіномистецтва, так і у масовій рецепції» [31, с. 382]. Тут можемо констатувати, що в драматургії хореографічного мистецтва це може мати практичне застосування у створенні сценаріїв танцювальних вистав або інших новостворених форм у хореографії.

Розглянемо декілька прикладів нових жанрових форм (за Васильєвим).

Сиквел у драмі – це постсюжет, заснований на іронічній грі з класикою, «на діалозі насамперед з відомими, навіть міфологізованими текстами світової культури» [31, с. 385]. У всіх випадках жанру притаманний обов'язковий безпосередній лінійний сюжетно-фабульний зв'язок з першотвором. Автори сиквелу вільно поводяться у збереженні жанрових ознак першого тексту.

Драма-приквел являє собою жанрову форму, протилежну до сиквелу, «що генетично є продовженням кінострічки, яка користувалась комерційним успіхом, як правило, з тими ж акторами в головних ролях» [31, с. 395]. На противагу сиквелу, який в сюжетному плані є продовженням або розвитком

подій вихідного тексту, приквел може розглядатися як протосюжет щодо цього сиквелу, виступаючи в ролі передумов або попередніх подій.

Римейк (або ремейк) (від англ. remake – переробляти) – це «виправлений, перероблений або відновлений варіант художнього твору. Він характерний для кінематографу, музики, театрального та словесного мистецтва. Основним жанроутворюючим принципом твору-римейку є опора на відомий, класичний текст» [31, с. 435]. Як відзначає М. Загідулліна «визначення римейку як літературного жанру досить просте: це переписування відомого тексту, найчастіше – «переклад» класичного твору на мову сучасності» [31, с. 435].

Драма-ремікс. Термін «ремікс» виник у контексті сучасної на відміну від інших концепцій, таких як сиквел чи римейк, які не обов'язково пов'язані з конкретним видом мистецтва. «У жанрі драми-реміксу можна виділити наступні визначальні риси: співіснування "свого", авторського та "чужого", класичного слова у тексті п'єс; зміни у сюжетній організації, композиції та персоносфері вихідного тексту; поєднання полярних жанрових категорій: високого, трагедійного, містеріального із ницим, фарсовим, брутальним» [31, с. 438–439].

«Однією з новітніх сюжетотворних жанрових форм у драматургії на межі ХХ–ХХІ ст. є жанр, що ми (Є. Васильєв – поясн. О.Л.) пропонуємо іменувати "драма-кросовер". Його витоки також сходять до кіномистецтва. Кросовер (від англ. cross over – схрещування) – це жанр кінематографу, в якому перетинаються сюжетні лінії двох або більше творів і / або розробляється тема зустрічі персонажів різних фільмів. Як правило, це стрічка фантастичного або пригодницького характеру, а персонажі, що зустрічаються у кросовері, є культовими лиходіями або монстрами» [31, с. 449]. На нашу думку «драма-кросовер» як жанр цілком може застосовуватись і у хореографічному мистецтві в процесі створення сценарію новітніх форм хореографічних вистав.

Доповнюючи вище зазначене, Є Васильєв у своїй концепції акцентує, що «визначну роль у жанротворенні відіграють структурні та композиційні зміни, епізація та ліризація, інтертекстуальність та метатеатральність. Значущими є й такі категорії, як хронотоп і персоносфера, що відіграють визначальну роль у

жанровій диференціації сучасних трагікомедії й трагіфарсу, драми-притчі й драми-параболи» [31, с. 446].

Проаналізуємо в нових аспектах процес народження творчого задуму майбутньої одноактної хореографічної вистави та роботу з першоджерелом її сценарію. Загальновідомо, що ключовими поняттями у хореографії, що впливають на створення та втілення хореографічних творів є ритм, мелодія, музична драматургія та хореографічна драматургія. Вони представляють суттєвий аспект хореографічного мистецтва, що визначає його структуру, зміст та виражальні можливості будь-якої форми сучасної хореографічної вистави.

Поняття «виразних засобів» одноактної хореографічної вистави охоплює різноманітні аспекти організації твору, включаючи тип структури, компоненти хореографічного тексту, взаємодію хореографічних і музичних аспектів, вибір тематики, ідеї та сюжету, методи режисури (розв'язання, роздвоєння, розмноження хореографічних образів, їх філософське зміст, роль аксесуарів і предметів у виставі, сценографія тощо), і сукупність засобів сценічної виразності, таких як пластична ідея (лексика), музична ідея, сценографічна ідея, а також індивідуальність артиста.

Зародження задуму та його формування є творчим процесом, який допускає багато різних інтерпретацій та відкриває можливості для реалізації уявлень та ідеалів хореографа. Спостереження за подіями, фактами та взаєминами людей є ключовим елементом, який допомагає зародити задум та надати йому емоційну глибину, конкретність та художню цілісність, допомагає створити хореографічний твір, який матиме унікальну художню цінність.

Свої спостереження висловлює О. Чепалов: «Біда в тому, що автори хореографічного твору часом мають дуже слабке уявлення, яким чином висловити ті чи інші ідеї мовою танцю. А про режисерські прийоми знають ще менше. Що ж до філософії танцю, справи тут взагалі кепські» [258, с. 12–13].

Можна з упевненістю сказати, що режисер-хореограф повинен розглядати основну проблему (тему) яку він порушує у своєму творі, а також до думок і поглядів, висловлених персонажами, з різних боків, під різними кутами зору та з

усіма її формальними компонентами. Це дозволить збагатити задум різноманітними поглядами та контекстами, щоб сформулювати свою ідею в глибокій та цілісній художньо-смысловій концепції через емоційне переживання та осмислення життя. Народження ідеї та її пожелше втілення може йти двома шляхами: вихідною позицією ідеї буде або музика, або сюжет (*додаток № 1, табл. №1*).

Загальновідомо, що одноактний балет може мати сюжетну або безсюжетну форму, і в кожному з цих випадків він виявляє свої власні особливості драматургії. У сюжетних балетах часто сприймається драматургія як синонім сюжету, однак цей підхід є недоречним, оскільки драматургія безсюжетного балету, на відміну від сюжетного, більше залежить від взаємодії з музикою, зокрема від співвідношення музичних елементів і хореографічних виразів. В безсюжетних балетах хореографія не слугує завданню ілюструвати музичні мотиви, їх теми або інтонаційні зміни, а замість цього виражає загальний характер і сутність музичного твору.

Драматургічна концепція у хореографії представляє собою систему поглядів та ідей хореографа, яка відображає певну реальність, що втілюється за допомогою театральних-хореографічних технологій. Ця концепція формує процес постановки великого хореографічного твору і включає в себе кілька основних етапів, які допомагають створити хореографічну виставу з драматургічною цілістю:

- Вибір теми: передбачає вибір певної тематики або ідеї, яка стане основою для створення сценарію одноактної хореографічної вистави. Тема може бути різноманітною – від соціальних аспектів до абстрактних емоційних понять.

- Формування сюжету: складання послідовності подій та образів, які проявляють ідею та емоційний зміст хореографічного твору.

- Підготовку та постановку одноактної хореографічної вистави (режисура): це включає роботу з танцюристами, сценографією, світлом та звуком для досягнення бажаного художнього ефекту.

Необхідно зазначити, що джерелом, яке надихатиме хореографа на створення вистави, може бути літературний твір окремого роду літератури (лірика, епос, драма) та будь-якого жанру (роман, поема, оповідання, п'єса, сценарій, хроніка); документ; лозунг, слоган тощо; художньо-мистецький твір: картина, скульптура; проблема (соціальна, побутова, екологічна, психологічна тощо); факти із життя; історичні події. Кожне із джерел потребуватиме дещо іншого підходу до створення майбутнього сценарію (програми, лібрето).

Робота з першоджерелом створення сценарію хореографічного твору є фундаментальним етапом, що розвиває подальший план дії і керує процесом створення вистави чи твору. Вихідна позиція, або початкова ідея, що включає використання концепції, стане основою для розробки структури сценарію, а також для вибору конкретних методів композиції та режисури.

Отже, розглянемо різновиди першоджерел для створення сценарію (лібрето) одноактної хореографічної вистави:

Як правило, загальними принципами аналізу будь-якого драматургічного твору є: формулювання теми, ідеї, композиції, конфлікту та єдиної дії кожної п'єси або сценарію; визначення надзавдання як мети втілення ідеї та визначення наскрізної дії – одного з головних засобів, що веде до цієї мети.

В сюжетному балеті, де фабула, конфлікт та портретна характеристика вже існують у літературному (або сценарному) першоджерелі, хореограф фактично виступає як «провідник», імплементуючи готовий сюжет у танцювальний простір. Його завданням є відтворення характерів дійових осіб, введення конфлікту, розвиток сюжету, досягнення кульмінації та розв'язки. У хореографічному «переказі» основного змісту твору балетмейстер враховує своє бачення літературної основи [70, с. 6].

Свою думку поділу літературних джерел (першосюжетів) висловлює О. Чирков у своїй роботі «Драматургія переробок» [263], він зауважує: «Усі драматичні твори можна розподілити на драматургію першосюжетів та драматургію переробок. Драматургія першосюжетів передбачає розробку конкретно-історичних сюжетів в адекватних формах. Митець творить

оригінальний сюжет, виходячи з особистого досвіду. У цьому значення будь-який запозичений із життя сюжет, є першосюжетом» [263, с. 161]. При цьому дослідниця Т. Медвідь наголошує на різниці у використанні літературної основи для лібрето (сценарію) сюжетного та безсюжетного балетів. Вона уточнює, що на відміну від наявності в сюжетних одноактних балетах літературної основи, особливість драматургії безсюжетних одноактних балетів виявляється у виразності пластики [142, с. 412].

Порівняно з сюжетними балетами, які часто визначають драматургічність через розвиток конкретних подій у сюжеті, призначення драматургічності безсюжетних балетів є менш очевидним і часто супроводжується сумнівами. Однак, якщо розглядати драматургію не лише як розвиток конкретної дії, пов'язаної із сюжетом, але й як внутрішній смисловий розвиток, художньо-смислову динаміку, що виникає з взаємодії композиційних елементів музично-хореографічно-образотворчого тексту, то можна прийняти наявність драматургії у безсюжетних балетах. Кожна хореографічна композиція виражає певний сенс, навіть якщо вона не містить оповідання про конкретні події або драматичне зображення, і динаміка цього смислового ряду повинна розглядатися як драматургія балету [70, с. 6].

Таким чином можемо узагальнити: хореографічний текст (хореотекст) служить виразником образно-сюжетної інформації, яка вже закладена у літературній (сценарній) основі. У відповідності з обмеженими часовими рамками одноактного балетного вистави відбувається «стиснення» сюжетної основи, що означає, що в постановці представлені лише основні «вузлові» моменти розвитку сценічної дії [70, с. 5].

Аналіз літературного твору та перетворення його в лібрето – найважливіший етап початку роботи. В цьому розумінні, якщо джерелом сценарію майбутнього ВХТ (великого хореографічного твору) є літературний твір – робота з ним відбувається за схемою:

- постановника з авторським (літературним) твором. Аналіз літературного твору;

- визначення теми, ідеї, фабули, сюжету, жанру, стилю, образів і характерів героїв;

- авторське бачення першоджерела і режисерська концепція вистави. Інтерпретація літературного сюжету як його «друге авторство»;

- авторський відбір головного і другорядного, авторський погляд на ієрархію дійових осіб;

- режисерська концепція тлумачення першоджерела;

- скороченого змісту сценічного твору – створення майбутнього лібрето;

- композиційний план (сценарій): принцип проведення ідеї через образно-сміслові рішення (*додаток №1, табл. № 2*).

Якщо основа хореографічного твору є «історичним фактом, фактом із життя, проблемою будь-якого спрямування» (соціальна, побутова, екологічна, психологічна тощо) – в цьому випадку тема постановки вже буде сформована в текстовому викладенні самої проблеми (або факту). Розкриття цієї теми знайде своє втілення в авторському лібрето, де сюжет буде змістом – сукупністю подій, запропонованих автором у своїй інтерпретації, з особливим розкриттям характеру дійових осіб (*додаток №1, табл. № 3*).

Ще один різновид першоджерела для створення сценарію хореографічної вистави – це *твори мистецтва*, які стають образно-художньою основою в хореографічній драматургії (*додаток №1, табл. № 4*).

Наголосимо, що використовуючи мистецькі твори як джерело натхнення хореографа, ми відкриваємо майбутньому глядачеві перш за все індивідуальну естетично-філософську концепцію балетмейстера. Такими джерелами можуть бути зразки образотворчого мистецтва (картини, ескізи, портрети, пейзажі тощо), скульптури, в загалі – будь-який мистецький об'єкт.

Отже, джерелом для написання майбутнього сценарію може бути будь-який літературний твір, будь-яка актуальна проблема, будь-який матеріальний предмет, витвір мистецтва тощо, але для кожного з цих першоджерел буде окремий метод творення сценарію.

2.2. Трактування тематично-проблематичних шляхотворень сценарію одноактних хореографічних вистав

У ХХ ст. лібрето балетних вистав почало охоплювати ширший спектр тематики. Балетні майстри почали використовувати великі літературні твори та творчість відомих письменників для створення вистав. З'явилися різноманітні жанри, які раніше не були характерні балету, такі як балет-поєми, балет-романи, балет-трагедії, балет-драми, балет-комедії, балет-сатири.

Мистецтвознавець О. Чепалов зазначає: «Зміни в драматургії хореографічного видовища призводять до відмови балетного театру від наративності, тобто сюжетної основи хореографічного твору. Водночас триває побудова повноцінних вистав з розвинутою драматургією на основі бального, фольклорного та інших видів танцю» [256, с. 118].

Сценарій хореографічного твору великої форми включає в себе визначення загальної концепції, сюжету, образів, характерів та комплексності дій вистави. Робота з першоджерелом взаємодіє з темою, ідеєю, атмосферою та емоційним витіком твору, а також допомагає виокремити основні моменти та сцени, які потрібно втілити в хореографію.

Правильно побудований сценарій в умовах збереження цілеспрямованості та логіки твору, робить показ вистав зрозумілим та цільовим, сприяє кращому розумінню і передачі ідей автора, та створює глибший зв'язок між виконавцями та глядачами.

У сучасний період існує тенденція створення не лише оригінальних сюжетів, але й використання драматургічної адаптації вже існуючих матеріалів, включаючи традиційні сюжети. З цього приводу переконливим є погляди О. Чиркова та В. Васильєва: «Драматургові, що займається переробкою, необхідно засвоїти «матеріальну цінність» (Брехт [30]) попереднього твору. В процесі її засвоєння вся сюжетно-образна структура твору зазнає істотних змін, а на базі «матеріальної цінності» (теми, образу, мотиву) виникає нове драматичне полотно, зовні подібне, але внутрішньо суттєво відмінне від літературного прообразу» [31, с. 263].

Акцентуємо увагу на особливому прийомі створення сценарію (лібрето) за мотивами літературного твору, а саме: при створенні лібрето сценарист стискає текст літературного твору (такого як роман, оповідання, вірш і т. д.) до компактного викладу сюжету, або до рівня фабули, або, навіть, схеми. Лібрето зазвичай містить хронологічну та причинну послідовність подій і дій, які розгортаються в творі. Основна мета такого стиснення полягає в тому, щоб узагальнити та спростити літературну основу, зосередитися на головних ідеях та діях, які допоможуть втілити емоційну та драматичну сутність балетної вистави.

Завдання сценариста – уважно відібрати та впорядкувати події, зберігаючи сутність оригінального твору. Таке стиснення допомагає зосередитися на ключових моментах сюжету, створити зрозумілу та цікаву хореографічну історію та підготувати матеріал для подальшої музично-хореографічної інтерпретації. Ключовим елементом, що з'єднує словесний і музичний аспекти вистави, і допомагає розкрити емоційну, драматичну та естетичну сутність балету є лібрето. На відміну від театральних музичних вистав, таких як опери, ораторії, оперети, де лібрето містить діалоги та арії, які виконують співаки, а також опис дій та сценічних ефектів, лібрето балетних вистав відображає сюжетні епізоди та композицію хореографічних образів, допомагає створити зрозумілу та послідовну сюжетну лінію вистави, а також сприяє збагаченню інтерпретації виконавців, які виконують ролі. Художня цінність лібрето визначається органічним поєднанням драматичного розвитку з цілісністю музичних форм. Сюжети лібрето можуть братися з народної поезії, легенд, казок та інших художніх літературних джерел. При переробці літературних творів в лібрето зазвичай відбуваються суттєві зміни, іноді до переосмислення самої концепції оригінального твору. Тому не випадковою є практика, коли майбутній балетмейстер-постановник є автором або співавтором балетного лібрето.

Не можна не погодитись із дослідницею балетної драматургії М. Загайкевич, яка зазначає: «Є ще одна особливість балетного мистецтва, яка вимагає від сценариста значної трансформації літературного першоджерела, – це необхідність мислення масштабними образами, відтворення фабульної канви

крупними штрихами. Будь-яка надмірна деталізація сюжетного розвитку, насичення дії великою кількістю епізодів і персонажів призводить до зниження емоційної виразності твору. Перевантажений описом подій і дрібних колізій сценарій не дає можливості для створення переконливих музично-хореографічних портретів, рельєфного змалювання головних конфліктних сил. У результаті виникає балет, наближений до драматичної вистави або гостросюжетної кінострічки, в якому переважають "сухі" пантомімні мізансцени і повністю відсутні глибокі образні узагальнення» [70, с. 18]

Мистецтвознавиця Г. Веселовська коментує використання літературного першоджерела в жанрі «тотального театру»: «...Зрештою «отанцювання» літературної класики призводило до цілком передбачуваного результату: літературний текст у рухомій подачі уподібнювався до коміксу з його виструнчуванням і примітивізацією сюжету» [35, с. 30]. Можна лише частково погодитись із таким висловом, адже розвиток сучасної хореографії та пластичного театру пропонує нам оригінальні складно-синтезовані вистави, де виразні засоби виправдовують концепцію подачі майже умовного сюжету. Тут згадується творчість М. Боурна, М. Ека та інших.

Разом з тим виникає питання: де кордони танцювальної лексики хореографії чи пластичного руху актора? Чого більше у виставі – сучасної хореографії чи тексту? Таку дилему (на нашу думку) викликала вистава «Коли цвіте полин» в постановці танцівника (актора) театру П. Бауш (Вупперталь) Рейнара Бера у Львівському академічному театрі імені Леся Курбаса, яка поставлена в жанрі «танцю» (прем'єра 3.04.2024 р., Львів) [225].

Використання класичних або сучасних літературних жанрів у балетних творах може додати стильової визначеності та художньої глибини в музиці та хореографії спектаклю. У програмі майбутньої вистави доцільно визначити жанр, що допомагає аудиторії легше сприймати та розуміти характер та стиль твору. При умові використання літературного першоджерела фрагментано або сюжетно-узагальнено в процесі створення сценарію новітніх (не класичних) форм балетної вистави нами запропоновано сценаристу користуватись схемою,

яка допомагає систематизувати і узагальнити ідеї та концепції. Ця схема представляє собою список питань, на які потрібно знайти письмові відповіді. Загальна сума цих відповідей і формує сценарний план. Деякі з них можуть мати умовний характер і підлягати змінам протягом роботи над сценарієм. Сценарний план забезпечує загальне уявлення про структуру всього спектаклю, допомагає орієнтуватись у ході роботи та зберігати логічний зв'язок між сценами і епізодами. Надалі буде розглянуто ще один документ – монтажний план режисера, а також прийоми режисури, які надають постановочному процесу хореографічної вистави стилістичної конструкції.

Хореограф-постановник великого хореографічного твору (зокрема одноактної хореографічної вистави) наче згори бачить всю «мозаїку частин» (епізодів), з яких утвориться його майбутнє творіння. Це «панорамне» бачення в умовах поділу на менші форми, як сюжетні, так і безсюжетні (картини, епізоди, соло, дуети, масовий танець, хореографічні мініатюри, тощо) і є ключовим моментом таланту хореографа-творця, хореографа-режисера та успіхом майбутньої одноактної хореографічної вистави. В цьому сенс «композиційної інтуїції».

Дослідниця Т. Медвідь в своїй публікації «Твори української літератури на вітчизняній балетній сцені» привертає увагу до проблеми взаємодії балету та літератури. Після аналізу балетних вистав, які використовували твори української літератури як джерело інтерпретації, дослідниця приходить до певних висновків, що «для більшості інтерпретацій літературних творів задіяно метод укрупнення головних героїв, посилення сюжетів, планів, що відповідають образній природі балетного театру, вилучення другорядних персонажів або підсилення образів, близьких балету, розкриття провідної ідеї твору. Балетні вистави за літературними творами не є пластичними аналогами тексту, а самодостатні твори» [142, с. 410].

У процесі вивчення дисципліни «Мистецтво балетмейстера» при підготовці магістрів хореографії, І. Гутник приділила особливу увагу аналізу етапів роботи над постановкою одноактних балетів за мотивами літературних

творів. На її думку «звернення до літературних джерел як основи одноактного балету потребує від постановників особливо ретельної підготовки: не лише професійних вмінь і навичок, а й загальної ерудиції. Однак, як показує практика, ці зусилля цілком виправдані, адже використання літературних творів як основи балетмейстерських робіт магістрантів сприяє активізації та закріпленню в них набутих знань і вмінь, розвитку режисерських здібностей і навичок розробки власних режисерських концепцій» [55, с. 126]. При цьому увага до літературного джерела не зникає, особливо до нової української літератури.

«Літературні твори як джерело майбутнього лібрето хореографічної вистави є неосяжним та плідним полем для народження нових балетних проєктів. Як показує практика, – стверджує І Гутник. – це можуть бути постановки за мотивами поетичних творів (одноактний балет "Ніч на полонині" за драматичною поемою О. Олеся), казок чи легенд ("Подорож «Блакитної стріли»" (за однойменною казкою Джанні Родарі, "Сучасна історія Червоного Капелюшка" за мотивами казки Шарля Перро). Деякі молоді хореографи-постановники обирають для постановки одноактного балету досить серйозні твори, часто трагічного звучання, які зворушують глядачів до сліз. Так, наприклад, кілька років тому на великій сцені Національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької, де випускники кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка представляли свої дипломні роботи, було показано одноактний балет «Хлопчик у смугастій піжамі» за мотивами роману Джона Бойна, який розповідає про трагічні події періоду Другої світової війни. Балет став безсумнівним успіхом постановниці: цей лаконічний, експресивний і надзвичайно емоційний твір найкраще описати словами, якими зазвичай характеризують новели В. Стефаніка: «Коротко, сильно і страшно» [55, с. 127–128].

Отже, для створення сценарію хореографічної одноактної вистави та для полегшення аналізу і розуміння літературного твору, а також його режисерського або постановочного планування, можна рекомендувати розділити

короткий зміст твору або його окрему сюжетну лінію на відокремлені епізоди, в яких відбувається розвиток ключових подій. Для зручності ідентифікації кожного з цих епізодів можна також надати їм відповідні «назви». Це вимагає ясного і чіткого визначення основних пунктів розвитку дії, що становить один із найважливіших етапів роботи над спектаклем. Погоджуємось із думкою М. Загайкевич, що «у випадку літературних балетів не можна і не слід очікувати абсолютно точного передачі всіх філософських та ідейно-сміслових аспектів, які містяться у їх класичних літературних джерелах. При адаптації літературного твору для виконання у формі балету завжди відбуваються певні зміни, і в більшості випадків образна сфера твору стає більш обмеженою, а акценти на виразні та емоційні аспекти підсилюються» [70, с. 16].

Враховуючи весь процес створення хореографічної вистави потрібно зауважити, що, при розробці одноактних балетів на основі літературних творів важливо уникати загальноприйнятих і стандартних рішень, дотримуватися творчого підходу, та використовувати різноманітні режисерські та хореографічні стратегії з метою створення унікального виразного виступу.

Підсумовуючи вищесказане зазначимо, що композиція великого хореографічного твору буде вимагати від режисера-балетмейстера перш за все його бачення всієї панорами структуризованого твору.

Розвиток нових хореографічних видовищних форм спонукав хореографів сучасності до нового осмислення літературного викладу свого задуму майбутнього хореографічного твору. Літературне лібрето сюжетного балету як опис не відповідало формату компільованих танцювальних вистав або опису балету-перформансу. В цих випадках пропонується сценарій (або план-сценарій) на кшталт сценаріїв видовищно-театралізованих заходів, як синтезованої форми перформативного, сценічно-виконавського мистецтва. Отже, такий вид сценарію доцільно застосовувати при роботі над складно-композиційними хореографічними виставами (дійствами, шоу, перформансами, флеш-мобами тощо), а також, у створенні тематичних хореографічних вистав, особливо якщо цей проект втілює група авторів-хореографів.

Мистецтвознавиця О. Бігус зазначає: «На сучасному етапі балетмейстери фокусують увагу передусім на проблематиці, що стає етапом до осмислення глобальних одвічних тем. Вибір теми для нової хореографічної вистави залежить від того, яким чином в конкретному випадку ідея, що хвилює балетмейстера виражена найповніше. В ній хореограф-постановник, а радше – хореограф-дослідник, який створює власну філософію методом особливостей його використання в процесі досягнення певної мети, знаходить ключ до найбільш адекватного втілення головної ідеї твору» [23, с. 8–11].

Дослідниця П. Бараніченко стверджує, що вивчення технології створення сценарію є дуже актуальним для дослідження театральної драматургії, оскільки воно допомагає розуміти процес розробки та втілення творчого задуму на сцені. [11, с. 227]. Сценарій є ключовим документом постановки, який включає в себе головну тему вистави, детальний опис самого театралізованого дійства, послідовність у ньому номерів і виступів, а також вступну і заключну частини. Він є основою для втілення інсценізації та виконання театральної вистави: «професійний сценарій театралізованого дійства повинен бути побудований так, щоб змусити кожного глядача стати учасником події і самому відчутти головну ідею дій і тему задуму». На її думку «актуально розглядати використання новітніх методик у створенні сценарію, а саме в застосуванні новітніх можливостей створення додаткового відеоряду через застосування цифрової техніки демонстрації зображень на екранах різного розміру і конструкції, застосування голографії, новітніх світових, звукових і візуальних ефектів. Активно використовувати мобільні проєкційні дисплеї, надувні конструкції, мультимедійну сценографію» [11, с. 227].

Отже, сценарій хореографічної театралізованої постановки вимагає чіткої ідейно-тематичної концепції, яка виступає визначальною для усієї подальшої розробки такого сценарію. Ідея та тема визначають структуру сценарію, характери персонажів, конфлікти та образи. Вони слугують внутрішніми орієнтирами, що визначають логічний хід подій і підкреслюють основні повідомлення, які мають бути сприйняті аудиторією через виставу.

Розглянемо основні орієнтири майбутнього сценарію:

а) тема (від грецького «*λόθημα*», що означає «покладене основою») є сферою життєвих явищ, подій і проблем, які становлять основу для створення художнього твору [226]. Визначення теми залежить від індивідуальних характеристик режисера та його світогляду;

б) ідея (походить від грецького «*ιδέα*» – думка) – це основна концепція, головна думка або визначальний зміст твору. Це внутрішні задуми, наміри, плани та взаємини персонажів [77].

в) надзавдання, представляє собою основну, головну, всепроникаючу мету, яка об'єднує всі події, завдання та дії твору, і стає джерелом творчого прагнення, що активізує внутрішні психічні процеси, те, заради чого режисер ставить спектакль, визначаючи, які зміни він хоче внести у свідомість глядача, які почуття та думки він прагне викликати [115, с. 82]. Надзавдання також відображає індивідуальну ідею як режисера, так і актора, об'єднуючи їхні творчі напрями в процесі створення театральної (або хореографічної) постановки.

г) понад-завдання, представляє собою глибоку внутрішню потребу художника, коли він, виходячи «від себе», прагне відкрити перед світом найглибші аспекти свого існування [115, с. 82]. Це не окрема ідея або ідеологічна конструкція, але найбільш внутрішня мотивація художника. Понад-завдання не передує творчому актові; воно проявляється в самому акті творчості. Під час репетицій та вистави артист освоює понад-завдання своєї ролі, вивчає іншого як себе самого, діє в заданих умовах, активізуючи свідомість та підсвідомість. Живучи та переживаючи роль, він досліджує особливий аспект: зображуваного персонажа та самого себе як художник, що оцінює свою творчість.

д) наскрізна дія визначається як реальна і конкретна боротьба, що розгортається у п'єсі, і внаслідок цієї боротьби формується надзавдання. Вона служить свого роду шляхом, яким режисер і актор прямують до своєї мети у виставі та в ролі. Бажання надзавдання повинно бути постійним і неперервним, що пронизує усю п'єсу. У цьому контексті всі персонажі та мізансцени повинні бути спрямовані на підтримку та розвиток наскрізної дії. При цьому кожна

наскрізна дія також має свою контр-наскрізну дію, що відображає протистояння та конфлікт в сюжеті. Надзавдання виступає як бажання, наскрізна дія – як прагнення, а виконання її стає дією.

Дослідниця П. Бараніченко зазначає: «Після визначення загальних елементів майбутнього сценарію розпочинається підбір літературного, документального та художнього матеріалу. Матеріал, який об'єднується в сценарії, повинен мати внутрішню логічний зв'язок, тематичне єдність, що відповідає ідеї, що для естради з її різноманітністю жанрів та короткими основними формами не так вже і легко» [11, с. 232]. Не можна не погодитись із її думкою, адже досліджуючи хореографічне мистецтво в його палітрі жанрів, напрямків та стилів, ми бачимо спорідненість із естрадним жанром, як і з його історичним розвитком, так і з його режисерсько-постановочними принципами.

Загальновідомо, що існує два традиційних підходи до взаємодії сценариста із матеріалом можна описати таким чином. У першому випадку сценарист здійснює детальне дослідження фактів, пов'язаних з певною подією чи послідовністю подій, формує власну концепцію подій на основі вивченого матеріалу, і, користуючись цією концепцією, розробляє сценарій, який може включати створений ним власний текст. У другому випадку сценарист вибирає документи, такі як тексти, аудіо- та відеоматеріали, або художні твори та їхні фрагменти (включаючи вірші, уривки з прози, музичні твори і хореографічні номери) і об'єднує їх таким чином, що вони взаємодіють між собою і створюють новий сценарій за допомогою так званого ефекту монтажу. В результаті виникає сценарій, який можна вважати компілятивним, оскільки він об'єднує різноманітні складові з різних джерел для створення єдиного цілісного тексту.

Теоретик режисури А. Обертинська вказує на те, що розвиток сюжету повинен відповідати певним методичним вимогам: «суворій логічності побудови і розвитку теми; завершеності кожного епізоду; органічного зв'язку епізодів; наростанню дії до моменту кульмінації» [165, с. 21].

Тут доцільно звернутись до порівняння: якщо в тематичному вечорі, який є формою видовищно-театралізованих заходів, кульмінацією є епізод з головним

героєм, (де конфлікт досягає максимальної напруги та розкривається найінтенсивніше), а у театралізованій естрадній виставі кульмінацією служить відповідний номер, (який може бути виконаний найбільш популярними артистами), то в танцювальній виставі, створеної за принципом компіляції (щодо музичного матеріалу), кульмінацією буде відповідний хореографічний епізод (номер, танець), який розкриває тему постановки. В ньому заданим способом вирішується конфлікт драматургії усієї вистави або максимально яскраво створюється художній образ вистави (якщо це – безсюжетний балет). Цей епізод має бути вершинним моментом вистави, де найважливіші ідеї та драматичні події набувають найбільшого виразу та сили. Отже, застосування методу компіляції в логічності побудови сценарію і в дотриманні темпоритму вистави є цілком аргументований.

Важливо, щоб кульмінація подій відбувалася в центральному епізоді основної дії, який розташований ближче до її завершення. Розв'язка повинна бути запропонована в останньому епізоді, де відбувається завершення всіх сюжетних ліній, конфлікт розв'язується, і головна ідея, ради якої все розгортається, досягає свого завершення. У драматичних сценаріях прийнято розглядати від двох до п'яти епізодів, оскільки більше п'яти може вплинути на сприйняття глядача, тоді як менше двох не завжди дозволяє належним чином розвинути тему. Це стосується і тематичних танцювальних вистав. У великих видовищних формах, епізоди можуть представляти собою окремі блоки номерів, які слід будувати відповідно до загальних принципів сценічної драматургії [115; 267]. В цьому аспекті варто взяти до уваги, що застосовуючи цей принцип у хореографічному мистецтві, такі блоки можуть бути складені (компільовані) із частин окремих хореографічних номерів або стати синтезом з іншими видами мистецтва (цирк, кіно тощо).

Перед початком фактичної роботи над хореографічною виставою сценарист повинен розробити єдиний художній образ, також відомий як художньо-режисерський хід. Цей образ служить засобом для розкриття теми і передачі головної ідеї театралізованої вистави глядачам. Ключовим аспектом є

знаходження яскравих основних деталей в оформленні сценарію, що допомагають глядачам відчувати образ усього театрального вистави. У цьому контексті важливо, щоб режисер, сценограф та художник змогли перекласти режисерський задум на мову простору [132; 265].

Остаточний результат співпраці між режисером і художником виявляється у знаходженні просторового рішення та формуванні смислової, пластичної образності: «Режисер-постановник і його колеги створюють образну тканину майбутнього заходу... систему малюнків, які складають образно-пластичне рішення всього заходу» [49, с. 33–34].

Зміни в методах створення сценаріїв та роботи над хореографічними виставами відображають сучасні технології сценографії та потреби в адаптації до різноманітних сценічних умов. Працюючи на нетрадиційних сценічних майданчиках, таких як вуличні вистави або відкриті простори, режисери зосереджуються на створенні «середовища», тобто стежать за тим, як оточення впливає на атмосферу та настрій вистави, звертаючи увагу не лише на декорації, але й на загальний контекст та атмосферу, щоб створити максимально ефективний емоційний вплив на глядачів.

Також потрібно додати, що велику увагу в теперішньому процесі створення нових форм одноактних хореографічних вистав будь-якого виду та жанру приділяється застосуванню новітніх технічних засобів (проекційні декорації, екрани та табло, які відтворюють комп'ютерну графіку, анімацію, відеозображення з телевізора, відеокамери тощо) [49, с. 103–108].

З огляду на вищезазначене, запропоновано концепцію, що принципами режисури видовишно-театралізованих заходів доцільно керуватись у хореографії при роботі над сценарієм тематичної танцювальної вистави якщо:

- кожний епізод хореографічної вистави – це окремий закінчений номер (танець) із своїм сюжетом та своїми дійовими особами;
- музичний матеріал складається із різних за своєю специфікою музичних творів, де визначається та враховується жанр і вид музики, історичний

період її створення, соціальна приналежність цього музичного матеріалу, ступінь сучасного аранжування тощо).

Такий підхід створення танцювальної вистави вимагатиме в сценарії обов'язкове застосування «сценарно-режисерського ходу», який виконуватиме функцію об'єднання окремих закінчених хореографічних творів у одну концептуальну тематичну танцювальну виставу.

Проблематика досліджень щодо застосувань в хореографії методів режисури видовищно-сценічних мистецтв стосувалась також такої важливої складової як монтаж (фр. *montage* – з'єднання, збирання до купи) [150], який забезпечує постановнику присутність оригінальності у втіленні свого задуму та створює художню цілісність вистави в просторі та часі специфічним засобом організації матеріалу.

В процесі монтажу використовуються різноманітні методи та принципи розгортки сценарного матеріалу, а саме: концентричний, хронологічний, ступінчатий, просторовий, повтор, дедукція, індукція, аналогія.

а) концентричний – коли головна думка є тим центром, навколо якої вибудовується виклад теми та ідеї. Може бути виражена також в назві.

б) хронологічно-історичний – поєднує події та дати через які транслюється біографічний сюжет або історичні документи.

в) ступінчатий – виклад теми відбувається послідовно, при цьому одне положення витікає з іншого та утворює «ланцюжок».

г) просторовим називається метод, який передає специфіку територіального (географічного) розташування.

д) повтор – це музичний фрагмент, лейтмотив [227].

Зазвичай сценарії для театралізованих видовищ складаються шляхом монтажу різних літературних і художніх жанрів, і це становить особливість сценарної драматургії. Проте існують також авторські сценарії, в яких кожне слово, включаючи віршовані та пісенні тексти, є твором автора і належить лише йому. Не можна не погодитись із думкою П. Бараніченко, що «діалектика естрадної драматургії полягає у тому, що, з одного боку, створення цілісної дії

на естраді наштовхується на низку труднощів. Насамперед досить важко витримати цілісність і послідовність, формуючи постановку, що складається з окремих елементів, які не пов'язані між собою ні жанрово, ні змістовно» [11, с. 232–233]. Підтримуючи думку сказаного можна стверджувати, що прийоми художнього монтажу, які використовуються а режисурі видовищно-театралізованих заходів можуть застосовуватись і в режисурі хореографічних творів у їх сучасних новітніх формах.

Наголошуємо, що застосування прийомів режисури у створенні одноактної хореографічної вистави, а саме застосування сценарно-режисерського ходу та особливих принципів монтажу, доцільно в складних тематичних сценаріях, якщо темою великого хореографічного твору вибрано конкретну проблему історично-документального або суспільно-культурного значення, а також при умові колективної творчості групи авторів-хореографів.

Специфічний досвід колективної роботи можна спостерігати ув умовах творчого процесу створення дипломної одноактної хореографічної вистави на останньому (четвертому) курсі освітньої-професійної програми першого освітнього рівня вищої освіти (бакалаврського) із спеціальності 024 «Хореографія» у багатьох закладах вищої освіти України. Мистецтвознавиця О. Бігус наголошує, що «вибір теми творчої дипломної роботи студентом у хореографічному напрямку визначається його світоглядом, особистими симпатіями до жанрів та стилів танцю, а також пріоритетами у майбутній хореографічній практиці. Однак, важливо, щоб обрана тема була близькою та зрозумілою студенту, що допоможе йому успішно втілити її у своїй роботі та відтворити ідею та характери героїв» [23, с. 9].

Практичне застосування важливості вибору тематики сценічних робіт можна представити аналізом творчих хореографічних проектів студентів кафедри режисури та хореографії (бакалаврів та магістрів) факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. Насамперед, це українська тематика, яка представлена:

а) в площині історичних подій в Україні:

- «Свіча», літературно-хореографічна картина за подіями Голодомору в Україні 1932-33 рр. (2013, В. Пантелеймонов);

- «Вірний», історична танцювальна вистава про події, що відбувались за життя Івана Богуна; (2019, М. Піддубняк);

- «Вигнані з раю», хореографічна вистава за історичними подіями насильницького переселення лемків із їх земель (2020, О. Заставний);

- «Ми пам'ятаємо» – тематична хореографічна сюїта на пісні січових стрільців, Ідеєю вистави є висвітлення патріотичного духу воїнів УПА та ЗСУ, які борються за Незалежність України (2021, А. Квецко). Узагальнений жанр таких танцювальних вистав патріотично-драматичний.

б) головними подіями життєвого шляху відомих постатей України та їх впливу на суспільство:

- «Тільки в боротьбі життя і щастя», хореографічна картина за ключовими подіями в житті та творчості громадського діяча, поетеси Лесі Українки (2020, У. Горохівська);

- «Силуети» (2020, А. Галета) хореографічна картина за однойменним циклом поезій Ліни Костенко, Ідея – осмислення поклику митця у розумінні авторки поезії;

- «Спротив», танцювальна вистава за подіями біографії Василя Стуса; розкриття теми українського дисидентського руху, яке проявилось в його особистості (2022, І. Сохан, Л. Сущинська, О. Істратов, А.-М. Підборіжна);

- «Дитинство. Любов. Смерть.» Хореографічний триптих на музику українського композитора Мирослава Скорика (2023, І. Сохан).

в) збереження українського фольклору у всіх його виявах:

- «Андріївські вечорниці», хореографічна картина за народним обрядом ворожіння (2020, О. Свідзінська);

- «Скеля кохання», хореографічна картина за мотивами народної гуцульської легенди про нездоланність кохання двох вірних сердець (2020, Ю. Ткач);

- «Проводи на полонину», хореографічна сюїта танців Гуцульщини (2020, Ю. Кархут);

- «Мистецтво вічне», хореографічна картина за мотивами реальних подій в історії ансамблю українського та народного танцю «Черемош» (2020, І. Костур);

Ідея: Мистецтво житиме вічно, допоки житимуть люди, які його творять.

- «Закарпатська Веселка», сюїта танців Закарпаття, хореографічна лексика яких утворились під впливом культур сусідніх держав – горщини, Румунії, Словаччини (2021, А. Рипкович);

- «Одного разу у Карпатах», балет-концерт з прологом і епілогом, що є розповіддю про карпатський колорит та неземне кохання (2021, М. Колобич, Р. Маланчук, Д. Бендовська, А. Богач, А. Видра, І. Сантар, А. Халавко);

- «Купальська ніч», хореографічна картина (2021, В. Федюк). В основу сюжету покладено українські народні легенди і перекази про свято Купала. (поєднання українського танцю середньої України та стилю «модерн»).

Особливістю вистав такого напрямку є використання лексики українського танцю всіх територіальних регіонів із намірами його автентичного збереження або синтезу із лексикою інших видів танцю, особливо класичного (неокласичний напрям) або сучасного (модерн, джаз-модерн, контемпорарі тощо). Потрібно відзначити, що стилізація танцювального лексичного матеріалу використовується хореографами України ще із середини 90-х рр. ХХ ст. завдяки інтеграції новітніх форм та стилів танцю інших країн. Цьому є приклад творчості хореографів О. Лань, О. Плахотнюка, І. Мазур, О. Рихальської, О. Агапової та багатьох інших.

Особливу площину утворюють теми соціально-психологічного спрямування. Аналіз вибору тематики творчої роботи в хореографічному мистецтві підтверджує актуальність дослідження розвитку світогляду молодого хореографа, його зацікавленість духовним розвитком індивідуума, зосередження на проблемах особистості та її інтеграції в суспільні процеси. Молоді хореографи створюють сценарії (лібрето) хореографічних вистав, зосереджуючи увагу глядача на різні актуальні проблеми.

Мистецька інтерпретація проблеми роздвоєння особистості через вплив насильства («Особистості в мені», авторська хореографічна постановка, 2020, Є.-А. Демченко). В основу сюжету покладена історія дівчини, котра під впливом психологічного насилля, розпадається на 6 особистостей. Дана ідея виникла від бажання звернути увагу людей на психологічний натиск, конфлікти та насилля, наслідком чого є психологічні розлади. Хореографічний твір створено в техніках класичного танцю, модерн-джаз танцю, пантоміми та контактної імпровізації. Сценарно-режисерський хід: лейтмотив (звук гонгу).

Соціально-психологічна проблема покарання дітей батьками. («Кар»; Одноактний сучасний перформативний балет, 2019, Д. Тураш). Хореограф ставить перед глядачем важливі питання: чи передаються покарання в спадок? Чи не є покарання своїх дітей таємною помстою за покарання від своїх батьків? Чи впливає на соціалізацію та ідентифікацію особистості часті покарання в дитинстві? Автор хореографії Дарина Тураш так коментує задум своєї творчої роботи виконаної в техніці постмодерністського танцю та в жанрі абстрактної асоціації: «Покарання – дуже давній, зручний і навіть, дієвий спосіб виховання дітей. Виховання дітей це не лише формування поведінки дитини, це формування особистості, яка в подальшому функціонуватиме в суспільстві. Саме тому виховання дітей це складний процес, який потребує аналізу і усвідомлення» [234, с. 53]. В ході досліджень методів покарання автором Д. Тураш було виявлено, що дуже часто процес кари аж надто насичений агресією, яка проявляється у кричанні, образливій лексиці і, куди гірше, в насиллі. Власне цей фактор і став фундаментом питання, яке хореограф задає собі для пошуку відповідей: звідки родом ця агресія? Чи дійсно поведінка дитини є провокатором таких емоцій, чи коріння тягнеться куди глибше?

Відносини дорослих та дітей в сучасному суспільстві: хореографічна вистава «Дитина в тобі» (2021, З. Чорнак) – лірична соціально-психологічна драма за мотивами казки Ірини Пушкарук. Вистава-казка створена в лексиці сучасної хореографії, представлена в шести хореографічних композиціях, поєднаних між собою сценарно-режисерським текстовим ходом. Задум

хореографа – поділитись із глядачем проблемою психологічних та емоційних особливостей відносин між батьками та дітьми з одного боку, суспільством та дітьми в глобальному плані, а також, та відтворенням символічного образ дитини в психологічному портреті дорослої людини.

Боротьба за самовираження в сучасному суспільстві ціною власних втрат і досвіду. конфлікт з самою собою. («Симфонія життя», 2021, О. Лукашова, С. Подмазко, О. Томаш, А. Кармелюк, Є. Бланковська, М. Тарасенко, В. Нестеренко). Драматичний одноактний балет з прологом і епілогом, Задум – спостерігаючи за людьми та вислуховуючи їх історії показати життя людей, які зіткнулися з певними труднощами і нерозумінням в суспільстві. Було створено образ героїні, яка не підкорилась правилам, рамкам і законам життя, вона йшла до своєї мети втрачаючи друзів, близьких і коханих. У виставі «Симфонія життя» життєвий шлях героїні є своєрідним портретом особистості: в ньому закарбовуються образ, в якому відображається світогляд та життєва спрямованість людини, її цілі та досягнення, ставлення до життєвих труднощів і способи їх подолання, а також бажання самореалізуватися і знайти своє справжнє «я».

Проблема відстоювання себе та свого потенціалу в шаблонному гнітючому суспільстві. («Спектр», 2023, М. Ключанський, танцювальна вистава в стилі стріт-денс за авторським лібрето). Ідея цієї вистави – показати, яким чином різні люди проходять свій шлях до самореалізації, стикаючись із упередженою контрольованою масою «сірих» та страхом бути незрозумілим, відторгнутим. Хореографія: Вільна форма: хіп-хоп, татінг, джаз-фанк, хаус, контемпорарі.

Запобігання насильства в сім'ях також присвячена тема танцювальної вистави «За зачиненими дверима» (2022, А. Пахолків) Сюжет лібрето – інтерпретація аб'юзивних стосунків у відносинах молодої пари – є узагальненням реальних історій про жертв психологічного та фізичного аб'юзу.

Емоційно-психологічний стан головного героя в мить перед його смертю («П'ять стадій прийняття горя», одноактна сучасна драматична танцювальна

вистава, 2023, Л. Єфімчук, А. Занько, А. Черкасова А. Бах, О. Монько, О. Розмус). В ідеї використано теорію американської вченої, психологині швейцарського походження Елізабет Кюблер-Росс [319] щодо п'яти основних стадій, які переживає людина в ситуації «горя». Дійові особами авторського лібрето є: головний герой – Письменник, Смерть (молода жінка), збірні образи «Заперечення», «Реальності», «Гніву», «Долі», «Депресії», які втілені групою виконавців. Виставу створено в стилях сучасної хореографії, а саме: contemporary, модерн-джаз, модерн та з використанням імпровізації.

Підсумовуючи огляд тематичних творчих робіт молодих хореографів виділяємо такі важливі аспекти: при виробленні концепції творчого задуму, студент повинен враховувати власні знання з композиції, виявляти розуміння та творче бачення, що допомагає йому створити унікальну та оригінальну хореографічну роботу. Щодо танцювальна лексики хореографічного твору – хореографи все частіше окрім основних видів танцю таких як класичний, народний, сучасний (джаз-, модерн, контемпорарі, тощо), бальний (вальс, танго, інше) танець, використовують новітні стилі, а саме: стріт-денс у його різних проявах (брейк-данс, шаффл, попінг тощо); танцювальні надбаня різних культур (аргентинське танго, степ, сальса, хастл тощо), та поєднують їх у логічних комбінаціях, що підкреслюють та доповнюють художню ідею твору.

Якщо тематична постановка створюється колективом авторів, вибір всіх вихідних складових вистави повинен ґрунтуватися як на індивідуальних уподобаннях та світоглядних поглядах студентів, так і з врахуванням колективного консенсусу. В обох випадках результат та успіх постановки хореографічної видовищно-театралізованої вистави залежить від здатності творчо переосмислювати і відтворювати історичну спадщину у своїх хореографічних роботах.

2.3. Проблематика реалізації хореографічної вистави як колективного балетмейстерського проекту

Проаналізувавши умови втілення задуму в процесі створення концептуального сценарію видовищних хореографічних форм, звертаємо увагу на особливості самого творчого процесу, коли хореографічний твір створюється групою авторів-хореографів. В цьому аспекті для кожного з постановників виникає безліч додаткових вимог та умовностей, які ускладнюють цей творчий процес. Отже, в цій частині нашого дослідження торкнемося особистісних факторів, що впливають на процес колективної творчості у народженні задумів хореографічних вистав; визначимо аспекти практичного досягнення консенсусу в процесі, що є формою колективного творчого діла – створення творчого продукту – одноактного хореографічного твору.

Мистецтво балетмейстера – це унікальна комбінація конструктивної навчальної дисципліни та тонкої, інтуїтивної і чутливої науки. Хореографічний процес вимагає від автора-хореографа не лише технічних знань, але й творчого бачення, інтуїції та вміння передати свої ідеї на сцену через рухи танцю. Вирішальне значення в мистецтві балетмейстера мають наступні аспекти:

1) системні знання з хореографії, а саме глибокі теоретичні знання з хореографії, включаючи розуміння різних хореографічних напрямків, стилів, техніки та жанрів, що допомагають зрозуміти йому танцюристів та ефективно працювати над створенням хореографічних композицій;

2) володіння багатьма технологіями танцю;

3) здатність бачити кінцевий продукт у всіх його елементах зі збереженням наскрізної дії та надзавдання.

Композиційний спосіб мислення є вродженою здібністю індивіда, але також може бути розвинутим та навченим. Для хореографів, які працюють над колективним творчим проектом, він стає ключовим у вирішенні складних завдань та створенні унікальних хореографічних вистав.

Розглядаючи глобально процес композиції або режисури в хореографії, можна визначити три рівні створення колективної творчої роботи – хореографічного твору великої форми (наприклад одноактної вистави):

- вибір теми (зважаючи на першоджерело) – *духовний рівень*;
- вибір форми (виходячи з уяви та знань) – *ментальний рівень*;
- вибір способу реалізації (з огляду на матеріальні можливості та організаційні здібності) – *фізичний рівень* [117, с. 6].

Можна говорити про різні рівні творчості і взаємостосунках з довколишнім: творчість вищого типу охоплює інтуїцію, натомість нижчий рівень цього може не передбачати, спираючись лише на раціональні знання.

Активному розвитку хореографічного мистецтва у його оригінальних проявах сприяє наявність колективної творчості хореографів, яка вже є сталою формою в роботі кафедри режисури та хореографії ЛНУ ім. Івана Франка. Таку групу авторів, які працюють над створенням хореографічного проекту, можна охарактеризувати «творчим колективом», що володіє специфічними рисами та перевагами, цими особливими якостями, які дають стимулу до творчості, свободу вибору та експерименту.

Ось деякі ключові аспекти творчого колективу авторів-хореографів:

1) співпраця та обмін ідеями;

Творчий колектив дає можливість хореографам взаємодіяти між собою, обмінюватися ідеями та спільно вирішувати складні завдання, розширює горизонти, сприяє збагаченню концепції та знаходить нові творчі рішення.

2) стимулювання творчості;

Адже групова динаміка може стимулювати та підтримувати творчість кожного учасника і саме колективний підхід дозволяє вирішувати проблеми та знаходити інноваційні шляхи розвитку хореографії.

3) свобода вибору та експерименту;

Важливо, що у творчому колективі є можливість вибирати тематику свого проекту, експериментувати зі стилями, жанрами та руховими мовами, що дозволяє розвиватися творчій особистості мати свій хореографічний стиль.

4) мотивація та взаємопідтримка;

У творчому колективі можна створити сприятливу атмосферу мотивації та взаємопідтримки, в якому часники можуть підтримуючи один одного, допомагати подолати творчі блоки та зберігати позитивний настрій під час процесу творення.

5) ефективне втілення ідей;

Колективний підхід дозволяє краще розкрити потенціал ідей та здійснити їх втілення на сцені. Автори завдяки об'єднанню своїх зусилля та талантів створюють особливий хореографічний твір.

Дослідниця М. Мельник висловлює свою думку щодо особливостей режисури як колективної роботи: «Як театральне, так і естрадне мистецтво – справи колективні, це дає можливість режисеру проникнути у лабораторію їх творчості, зрозуміти природу і специфіку. При цьому роль режисера особливо багатогранна, він суміщає у собі філософа, драматурга, психолога, історика, художника, музиканта, літературознавця, учителя, наставника, теоретика, критика, адміністратора тощо» [144, с. 129]. Підтвердження цьому є будь-який творчий мистецький проект, не виключенням будуть і проекти хореографічного простору, зокрема творчість молодих хореографів. В контексті запропонованої концепції колективний творчий продукт (проект), особливо в основі дипломної творчої роботи, дійсно представляє значний виклик. Кожний студент має своє унікальне бачення та індивідуальний підхід до завдання, і важливо зібрати всю цю різноманітність та зробити з неї єдине ціле, зберігаючи художність та суть.

Очевидно, що групу молодих хореографів (наприклад студентів), які працюватимуть над створенням великого хореографічного твору, можна з впевненістю називати творчим колективом. Це обумовлено тим, що вони самі вибирають тематику свого проекту, визначають його місце в мистецькому просторі, розробляють оптимальні рішення, керують напрямком розвитку і працюють над кінцевим результатом, який полягає в сценічному втіленні. Все це надає їм можливість для творчості, вільного вибору і експериментування, що є важливими стимулами для розвитку творчих здібностей, можливість бачити та

усвідомлювати різні підходи та інтерпретації до хореографічних завдань, що розширює їхні знання та культурний багаж. Успіх спектаклю залежить від внеску кожної групи учасників, його таланту, старанності та професійності. Такий творчий колектив створює особливий дух співпраці та інновацій, сприяння розвитку творчих здібностей студентів та підготовці майбутніх хореографів, які в майбутньому працюють над складними хореографічними проектами.

Переконливою є думка, що «спільна творча діяльність у групі забезпечує активну участь кожного учасника, що робить свій індивідуальний внесок у процес організації та створення хореографічного твору. Це підтримує розвиток студентів у трьох площинах: когнітивній, поведінковій та афективній:

1) в когнітивній площині учасники груп обмінюються знаннями, ідеями, думками та критичним мисленням, діляться своїми знаннями з хореографії (танцювальні техніки, стилі та жанри), що збагачує розуміння кожного учасника та допомагає розвинути новий підхід до створення хореографічних рішень.

2) поведінкова площина включає обмін способами та стратегіями дій між учасниками колективу, а також своїми унікальними підходами, методами та способами творчої діяльності для збагачення загального творчого процесу.

3) афективна площина включає обмін емоціями та враженнями. Під час спільної творчої діяльності в групах студентів-авторів кожен учасник може відкрити свої емоційні реакції на процес створення та на кінцевий результат. Такий обмін емоціями сприяє створенню спільних емоційних зв'язків між учасниками творчого колективу, наближає їх та робить творчий процес більш насиченим і значущим.

Взаємодія та співпраця в стані обміну способами, стратегіями дії, а також емоціями та враженнями між учасниками колективу сприяє розвитку їхніх творчих здібностей, дає можливість якісно завершити творчий проект та збагатити загальний творчий процес, допомагає групі авторів досягненню нових рівнів художньої самовиразності у створенні різновидів одноактної хореографічної вистави.

Одна з найефективніших технологій колективної творчої діяльності, в якій центральним об'єктом названо *колективне творче діло*. Така система ліквідує поділ на пасив і актив, є високопедагогічною, простою щодо організації та спрямована на колективне вирішення важливих завдань суспільно-творчого життя. На основі теоретичного аналізу наведеного доречно виокремити етапи колективного творчого діла, які доцільно застосувати для процесу створення колективного творчого продукту – хореографічної вистави: «зараження ідеєю»; планування; проведення; аналіз, підведення підсумків; післядії в майбутньому. [120, с. 6]. Розглянемо перші два етапи, на яких досягнення консенсусу в умовах реалізації колективного хореографічного проекту має особливе значення – етапи «зараження» і «планування».

Перший етап у колективному творчому процесі, який називаємо «зараження ідеєю», є ініціацією створення одноактного хореографічного твору у формі спектаклю (що становить частину творчої дипломної роботи студентів-бакалаврів). Залежно від обсягу майбутнього хореографічного твору, група авторів-хореографів переважно складається з п'яти до десяти студентів. Два ключових аспекти – перший – вибір тематики для творчої дипломної роботи, і другий – обрання форми, у якій ця творча робота буде представлена – стануть визначальними у шляху реалізації творчого проекту. Також слід враховувати саму можливість та доцільність реалізації тематики проекту саме групою учасників, беручи до уваги її актуальність та масштабність. Очевидно, що обізнаність студентів-співаторів, їх світогляд, знання, ерудиція, уподобання, навіть середовище, в якому вони проживають та навчаються вплинуть на вибір теми майбутньої одноактної хореографічної вистави.

Під час колективної роботи група студентів обговорюватиме тему, яка буде цікавою для всіх учасників і відповідатиме їхнім творчим амбіціям, що сприятиме успішному розвитку творчого процесу. Однак важливо також пам'ятати, що колективна робота може мати виклики, такі як забезпечення ефективної комунікації, розподілу завдань і рівня відповідальності. Добре організований процес співпраці та командна співпраця можуть допомогти

подолати ці виклики та забезпечити успішне виконання творчого задуму.

Колективна творча робота може забезпечити спільне розуміння та залучення учасників, що може стимулювати продуктивність та глибше занурення в обрану тему. З таким підходом студенти також можуть розвивати навички співпраці, комунікації та лідерства, що важливо в сучасному світі. Оцінювання актуальності, значущості та можливості втілення у спільному проекті теми (проблеми) групою учасників – це дуже важливий крок у процесі вибору тематики дипломної роботи. Якщо тема відповідає інтересам та мотивації всіх учасників, то вони будуть більш зацікавлені та залучені до дослідження та розвитку завдань.

Варто нагадати, що першоджерелом вибору теми колективної творчої роботи можуть бути різні джерела, такі як літературні твори, проблеми (побутова, психологічна, соціальна тощо), музичні твори, постаті, історичні події, документи та інше. І, безумовно, одним із найважливіших факторів у виборі теми є зацікавленість майбутнього глядача або аудиторії, для якої творча робота буде представлена. Визначення цільової аудиторії може стати ключовим фактором, який об'єднає всі ці аспекти та допоможе знайти баланс у вибраній темі, адже саме вона стане користувачем продукту вашої творчості.

Прикладом громадської позиції молодого хореографа, або його художнього кредо, є вибір проблематики сценаріїв майбутніх проектів (одноактних хореографічних вистав) студентами кафедри режисури та хореографії ЛНУ ім. Івана Франка: збереження історії нашого народу – «Пропала грамота» (2013, С. Бень, Я. Бас) та «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» (2013, Т. Булгакова, Л. Вовк, Ю. Гуняк, Н. Ковалишин, В. Мирончук, І. Цивінська); проблема виховання любові – «Дикі лебеді» (2014, А. Зардіашвілі); присвоєння інтелектуальної власності – «Невигаdana історія» (2014, Т. Коломий); прагнення до самовдосконалення – «Чайка на ім'я Джонатан Лівінгстоун» (2013, А. Іващишин, А. Зардіашвілі, Т. Коломий, Ю. Мосійчук, М. Станішевська). Перелічені хореографічні постановки створено за мотивами літературних першоджерел. За власними авторськими лібрето створено хореографічні

постановки, де розглянуто такі проблеми: сучасна громадсько-національна позиція – «Свіча» (Голодомор, 2013, В. Пантелеймонов) та «Музи генія» (фрагменти біографії Т. Шевченка, 2014, Ю. Гуняк); жертвності і самотності – «Цінуй любов» (2013, Х. Ковезнєва) та «Вечір у Парижі» (2014, І. Цілінська); відмови від руйнування людства – «За крок до...» (2014, М. Станішевська); соціальні проблеми народжуваності – «Ціна життя» (2014, Т. Булгакова); проблема психологічних шаблонів особистості – «Ілюзія цілеспрямованості» (2014, Ю. Мосійчук); синтез мистецтв – «Бачу, відчуваю, виражаю...» (2013, Н. Кіптілова) та «Останній танець чорнил» (2014, А. Іващишин) та багато інших» [121, с. 141].

На початковому етапі молоді хореографи-постановники пропонують різноманітні теми для спільного творчого проекту, щоб зацікавити один одного. Викладач виступає в ролі художнього керівника цього процесу, спрямовуючи їх та урахуваючи можливі труднощі в процесі реалізації. Експлікаційний виклад запропонованої теми допомагає куратору або художньому керівнику, враховуючи його масштабний особистий досвід, краще зрозуміти творчі задуми через використання важливих ключових слів та вихідних ідей.

В дослідженій практиці, а саме в якості художнього керівника постановок одноактних хореографічних вистав (творчих робіт молодих митців), траплялись випадки вибору автором теми за принципом особливої ваги та уваги, яку ця тема мала би забезпечити автору-хореографу при тому, що розуміння теми не було глибоким. Це може бути пов'язане із бажанням внести щось суто особисте в свою роботу, часом навіть виділитися серед інших претензією на унікальність. В такому випадку особливою є здатність відрізнити новаторство та унікальність від недалекоглядної претензійності. На такому етапі важливо встановити зв'язок та відкритий діалог між хореографом-початківцем і куратором-наставником, з урахуванням всі ракурсів реалізації такого проекту. Про прагнення індивіда до особистої значущості йдеться в роботах І. Беха, Л. Сафонік [20; 21; 207].

Це твердження лише підкреслює важливість індивідуальності у прагненні кожної людини до того, щоб бути важливим і унікальним у своєму власному

житті. Разом з тим процес реалізації сутності вимагає врахування соціокультурних контекстів, які впливають на індивіда.

Надмірна увага до своєї значущості, поверхове ставлення до теми та інертна позиція студентів можуть створювати проблеми у творчому процесі та негативно впливати на результат проекту. Молоді митці із заниженою самооцінкою можуть перекласти відповідальність на інших і намагатися отримати привернення уваги до своєї значущості. Особи, які приймають запропоновану тему легко важливу через лінощі та бажання уникнути додаткових думок і розмірковування, можуть втратити можливість для особистого розвитку і творчого виразу. Така інертність та поступлива поведінка може мати негативний вплив на загальний творчий процес, затримати розвиток ініціативи та інновацій та обмежити креативність у всій групі.

Дослідники Берельсон і Стейнер досліджували чинники, які ускладнюють творчий процес у пошуку рішень. Вони відзначили, що знання про щось добре відоме та звичне може обмежувати здатність подивитись на проблему з абсолютно нового, досі не розглянутого кута зору і знайти незвичне та оригінальне рішення. Це явище відомо як «ментальна фіксація» або «когнітивний зачіп», коли ми відмежовуємося від нових ідей або підходів, тому що ми прийняли певну модель мислення, яка закріпилася в нашій свідомості. У творчому процесі пошуку рішень, такі чинники, як прив'язаність до старих підходів або рухів, страх перед експериментами, недостатня гнучкість у мисленні та звичка прийняти звичні рішення, можуть стати перешкодою для розвитку нових ідей. Однак уникнення ментальної фіксації та здатність бачити проблему з нового кута може стимулювати творчий процес і призвести до знаходження незвичайних та оригінальних рішень [291; 292].

Загальновідомо, що творчий потенціал людини не є сталою величиною і змінюється в часі. Окремі дослідження щодо вияву у початківців постановників причин, які перешкоджають проявленню свого творчого потенціалу, показали такі результати: відсутність матеріальних засобів (відсутність зовнішньої

стимуляції) – 36%, незрозуміння з боку інших (проблеми у взаєминах з оточуючими) – 28%, відсутність бажання – 19%; лінь – 16% [120, с. 7].

Також вагомими причинами знецінення творчого потенціалу називалися завантаженість побутовими проблемами або неулюбленими справами; особисті проблеми – проблеми зі здоров'ям, замкнутість, нереалізованість; проблеми з комунікацією – заздрість однолітків, самотність та відсутність друзів та інше. Окрім ліні, ворогами творчості ще називають страх, надто високу самокритичність, імпульсивність думки, стереотипність мислення, конформізм, пізнавальний егоцентризм [327; 120, с. 7]. Зниження впливу стереотипів і конформізму може підтримати творчу свободу та розвиток оригінальних ідей.

Робота з першоджерелом створення сценарію хореографічного твору є одним із початкових етапів для успішної реалізації проекту. Вихідна позиція, яка є на цьому етапі, буде визначальною для подальшої структури та спрямованості сценарію, а також для вибору методів композиції та режисури.

Їх вибір обумовлюються самою концепцією і структурою твору. Тут важливо відчувати емоційну ідею, руховий мовлення, роль музики та особливості танцювального ансамблю. Композиція визначає структуру та організацію рухів, їх послідовність і взаємодію на сцені. Режисура, зі свого боку, відповідає встановленим сценам, світлам, костюмам, декораціям, які доповнюють хореографію та допомагають підкреслити ідею та настрої вистави.

Аналіз та врахування жанрових та стилістичних особливостей першоджерела дає майбутнім авторам-хореографам можливість зрозуміти основний задум та інтенції авторів вихідного твору, і допомагає їм розвинути свою власну креативність та інтерпретаційні здібності. Такий підхід сприяє втіленню унікальних ідей та створенню оригінальних хореографічних творів. Крім того, планування та аналіз на цьому етапі допомагають ефективніше організувати роботу над проектом і забезпечують більш збалансований та змістовний результат.

Розглянемо особливості роботи з першоджерелом в аспекті колективного проекту – створення одноактної хореографічної вистави колективом авторів-хореографів.

Створення сценарію за мотивами літературного твору, який вже має свою структуру, сюжет та персонажів, дозволяє легше розмістити драматургію та розділити роботу на епізоди. Перенесення ідей, емоцій та образів з літературного твору в хореографію вимагає сміливої творчої інтерпретації та уміння виразити їх мовою танцю. Кожний із постановників-хореографів може мати своє оригінальне бачення експлікації «свого» епізоду, і саме це дозволяє проявити індивідуальність та креативність кожного з учасників проекту. Колективне обговорення та спільний аналіз літературного твору допомагають знайти спільний мовний код та концепцію хореографічного твору. З цього етапу можна переходити до розподілу ролей, визначення хореографічних рішень та створення епізодів, зберігаючи зв'язність та цільність замислу одноактної хореографічної вистави.

Колективна творчість, яка буде вивчати та розкривати соціальні проблем, може бути сильно потужним і вражаючим способом відображення та аналізу актуальних аспектів суспільного життя. Робота над сценарієм, де першоджерелом виступає проблема, дозволить студентам-хореографам наблизитися до реальності, стати активними співавторами та агентами пошук драматичної колізії та створення сюжету, вимагатиме від учасників глибокого аналізу проблеми та її вплив на людей та суспільство. Визначення теми – соціальної проблеми передбачає відповідне ставлення до втілення проекту, а саме балансу між естетикою хореографії та вираженню соціального повідомлення. Цей процес є дорослим кроком у становленні молодих хореографів як творчих особистостей, які вміють аналізувати світ навколо нас та втілювати його в мистецтво танцю.

Вибором теми творчої колективної (дипломної) роботи може стати захоплення тим чи іншим лексичним матеріалом. Цей підхід особливо поширений у народній хореографії, де існує багато фольклорних елементів, свят,

обрядів та ритуалів, які надихають хореографів на створення танцювальних вистав. Вивчення та збереження народної спадщини виступає як історична цінність та засіб збереження культурної ідентичності.

У випадку сучасної хореографії де стиль танцю може бути більш експресивним та абстрактним, ефективною стане робота в групі з однаково підготовленими молодими хореографами, що може сприятиме злагодженому спілкуванню в творчому процесі. Спільне володіння стилем танцю, розуміння технічних особливостей та використання спільної термінології допоможе ефективніше формувати танцювальні елементи, комбінації та створювати складні варіації.

Усі вищеописані підходи до вибору теми творчої дипломної роботи мають свої переваги та виклики, і вони можуть залежати від інтересів, знань та підготовки студентів-хореографів. Важливо, щоб обрана тема спонукала до глибокого аналізу, творчості та емоційного залучення, що сприятиме створенню вражаючих та цінних хореографічних творів.

Важливий крок у процесі розробки сценарію одноактної хореографічної вистави в аспекті колективного творчого проекту – це визначення її форми. Зазначимо, що це – один із ключових моментів. Вище вже згадували, що розвиток таких мистецтв кіно, цирк, музичне мистецтво та інших вплинув на появу нових форм у хореографії, зокрема одноактної хореографічної вистави, а саме: джаз-балет, модерн-балет, рок-джаз-балет, фільм-балет, танцювальна вистава, балету-перформанс і багато інших. Паралельно з нами продовжують існувати традиційні форми хореографії, такі як оддвоактний або триактний класичний балет, балет-феєрія, балет-казка, існують і продовжують використовуватися, маючи свої стандартні структури та властивості. За нашою концепцією ми, надаючи нові особливі характеристики визначаємо «танцювальне видовище», «танцювальну виставу», «балет-перформанс».

Наголошуємо на специфіці творчої реалізації цих новостворених сучасних хореографічних форм. Кожна з цих форм має свої особливості та характеристики, і вибір конкретної форми залежить від теми твору, стилістичних

уподобань, концепції та мети вистави. Оригінальними та злободенними за формою та тематикою створено балет-перформанси «Keep culm and be a trash» (2017) [200]; (додаток № 3; № 7, рис. 16, 18), «Простір Забути Рамки (крапку постав сам)» (2018) [200]; (додаток № 3; № 7, рис. 20) та «Експеримент» (2019) (додаток № 3; № 9, рис. 8); танцювальні вистави, де ключовим є український художній образ, – «Вірний» (образ Івана Богуна) (додаток № 3) та «Енеїда» (епічний образ Енея) [200]; (додаток № 3; № 7, рис. 14).

Перейдемо до розгляду наступної фази – етапу *«планування»*, який включає в себе детальне розроблення та розписування задуму вистави, включаючи експлікацію та створення плану-сценарію. На цьому етапі режисер (або художній керівник) виступає як провідник у *«лісі запропонованих ідей»* та *«диспетчер»* розподілення завдань в окремих (студентських) підгрупах.

Співавтори остаточно пропонують та затверджують стилістику майбутньої вистави, її форму; визначають напрям мистецтва, в якому працюватимуть; вибирають жанр вистави; визначають художні образи вистави; підбирають простір хореографічної лексики, в якій творитимуть (особливо це стосується стилів і напрямів сучасного танцю), і визначають танцювальні техніки. Із викладачем – художнім керівником проекту – розподіляються ролі та участь кожного зі авторів у групі. Загальні обговорення, затвердження та планування допомагають створити чіткий та структурований керівний документ, який служить орієнтиром для всієї групи всього творчого процесу. Така спільна робота сприяє успішному втіленню задуму, підвищенню якості вистави та забезпечує задоволення від творчості та досягнення спільних цілей. На даному етапі вкладом художнього керівника буде допомога розвивати та досліджувати ідею, розширювати художні горизонти та забезпечити, процес створення та реалізації твору на високому художньому рівні. Якщо творчий хореографічний проект стосується колективної творчої роботи, наприклад на останньому курсі *«бакалавра»*, викладач має право встановлювати вимоги до студентів на більш високому рівні, якщо він вважає, що окремий представник має потенціал в постановці великих форматів хореографічного твору, тобто ставити завдання та

виклики, які спрямовані на розвиток індивідуальної майстерності в якості балетмейстера-постановника. У випадку, коли автор початківець не готовий до великих форматів хореографічного твору, наставник може запропонувати йому сконцентруватися на конкретній частині цього твору, яку він створюватиме. Відповідальність за «свою» частину проекту може допомогти зрозуміти, як його робота впливає на загальний результат, збільшити його мотивацію та самообізнаність. Важливо, щоб автор хореографічного твору розумів цілісний обсяг творчого проекту та відчував надзавдання його сценічного втілення. Це сприяє розвитку важливих навичок та розумінню того, як їхні індивідуальні внески спільно сприяють досягненню цільового результату.

Необхідно зазначити, що епізод кульмінації є один із вихідних моментів у хореографічному творі, де проблема вирішується в екзальтації. Він потребує особливої уваги та вмінь від автора-хореографа. Залучення досвідченого, талановитого, активного та креативного поставника-початківця для створення епізоду, що є кульмінацією вистави, може суттєво підвищити силу та емоційну впливовість постановки на глядача. Неправильний розподіл епізодів серед співавторів може справді призвести до проблем у роботі. Якщо вони не мають достатньої підготовки або не впорався з випуском епізоду, це може призвести до втрати кульмінації та зниження драматургічної сили всього хореографічного твору. Тому важливо оцінювати таланти та здібності молодих авторів-постановників та розподіляти завдання так, щоб кожен міг розкрити потенціал у своєму творчому процесі. На практиці є досвід, коли в процесі невірною розподілу епізодів (частин майбутнього спільного проекту) одноактної хореографічної вистави серед учасників колективного проекту була втрачена «кульмінація» – один із співавторів не впорався із завданням.

Етап планування також передбачає роботу в площині художньо-образного вирішення вистави (проекту). Створення візуального образу та ескізу костюму для персонажів є важливою складовою підготовки. Це допомагає учасникам чітко уявити, як виглядатимуть їхні персонажі, та сприяє розумінню пластичного простору персонажів у роботі над хореографічною лексикою. Такий візуальний

образ допомагає учасникам легше ідентифікувати себе з персонажем, розвивати його манеру та виразити характер через рухи та жести.

Вище йшлося про тематично-проблемний підхід до створення сценарію видовищно-театралізованої хореографічної вистави. Щодо режисерської концепції, тут буде доцільно застосовувати схему, в якій кожний з епізодів хореографічного твору є окремим «пазлом» або «штрихом» до цілісної картини тематичного сценарію. Такий підхід до створення хореографічного твору може створювати цікаві та захоплюючі вистави з багатогранним сюжетом і відмінними танцювальними епізодами. Кожен епізод може представляти свою історію, свою хореографічну ідею, і водночас, вони всі об'єднуються в одну цільну картину. В цьому випадку кожна частина хореографічного твору може відрізнитися танцювальною лексикою, стилем, ритмом або іншими характеристиками, проте вони всі спрямовані на підсилення тематики та ідеї загального вирішення мистецького проєкту. Цей підхід дозволяє створити багат шаровий та різноманітний виступ, де кожен епізод додає свою унікальність та виразність до загального образу. Різні техніки та стилі можуть бути поєднані в означеній тематиці, створюючи цікаву та насичену хореографічну палітру, яка збагачує сценічний твір розкриттям його глибини не обмежуючи творців стандартними рамками. Тут має місце експеримент з різними танцювальними елементами.

Такий принцип, який більше за все враховується (або зовсім не застосовується) у класичній або народній хореографії, виходить з того, що загальноприйняті елементи цих стилів дозволяють швидко, лаконічно й системно будувати композицію. Важливу роль відіграє здатність хореографа відчувати логіку побудови музичної фрази, уміння передавати характер і образ через хореографію, а також емоційне висловлення за допомогою різноманітних хореографічних засобів. Натомість, сучасна хореографія відрізняється своєю відкритістю та експериментальністю, тут стилістична різноманітність та можливість змішування різних технік і стилів дає хореографам великий творчий простір для створення нових танцювальних вистав, дозволяє поєднувати техніку та елементи з різних стилів, таких як модерн, джаз, сучасний балет,

контемпорарі, хіп-хоп, танці національних культур, експериментальні форми та ін. Здатність хореографа використовувати цей об'ємний арсенал сучасної пластики дозволяє створювати нові видовищно-театралізовані хореографічні форми, експериментувати з рухами та композицією.

Таким чином, різноманітність танцювальних технік і стилів дозволяє створювати різні форми одноактних хореографічних вистав, які можуть коливатись від балет-перформансу до танцювальних вистав. На наш погляд, обсяг імпровізації та «постановочної» хореографії може впливати на те, в якому форматі вийде хореографічний твір: балет-перформанс, танцювальна вистава або модерн-балет. Іншими словами, тип і кількість застосованого хореографічного матеріалу можна завжди оцінити за переважаючим стилем чи елементами використаної лексики у творі (наприклад, контемпорарі стиль із додаванням елементів джазового танцю). Повертаючись до колективної (студентської) роботи потрібно зауважити: досвід художнього керівника проекту має велике значення для уникнення можливого неефективного шляху розвитку самого процесу колективної творчості, але буде корисним як точка відліку для нового вдалого експерименту.

Отже, підсумовуючи сказане, зазначимо, що форма і лексика видовищної одноактної хореографічної вистави взаємопов'язані та взаємозалежні в нових умовах розвитку хореографічного мистецтва. Процес створення колективного творчого продукту вимагає здатності швидко фіксувати та обробляти ідеї, а також пристосуватися до індивідуальних елементів кожного молодого хореографа-постановника. Звідси викликає потребу в ефективній комунікації та співпраці всіх учасників процесу. Важливо вміти поєднувати різні підходи та ідеї та розробляти компромісні рішення, які влаштовують також усіх авторів.

Створення великого хореографічного твору вимагає від постановників-авторів широких знань та вмінь у галузі хореографії, що включає системні знання з різних стилів танцю, розуміння ритму, музичності, композиції, а також техніки та пластики, а також мати досвід виконання різних хореографічних завдань.

Уява майбутнього сценічного втілення колективного творчого проекту є ключовою для створення хореографічного твору. Важливою якістю є інтуїція, яку можна назвати специфічним способом мислення.

Взаєморозуміння між учасниками груп, уміння співпрацювати та слухати один також є ключовими чинниками у досягненні консенсусу з будь-яких питань в творчому процесі. Координація та організація роботи в групі, розподіл завдань та ролей, а також взаємне визнання та підтримка внесків кожного учасника групи допомагають досягти успішного результату та досягнення спільної мети – створення великого та цілісного хореографічного твору, а саме нової одноактної хореографічної вистави.

Еволюція та розвиток хореографічного мистецтва потребує з'яви нової постаті хореографа – особистості, яка поєднує у собі риси митця, творця і науковця. Вища школа так визначає необхідні компетентності майбутнього професіонала спеціальності 024 Хореографія, це: здатність створювати хореографічний складник у різних мистецько-видовищних формах; розробляти та втілювати авторські хореографічні твори, різноманітні за формою, жанром, виражальними засобами, з використанням традиційних та новітніх прийомів їх створення; продукувати креативні ідеї, обговорювати їх у команді, розробляючи алгоритм їх практичного втілення в арт-проекті й ефективно вирішувати завдання з його реалізації; презентувати власний творчий, науковий продукт, використовуючи традиційні та інноваційні комунікаційні технології [214, с. 7–8].

Колективна творчість є важливою складовою взаємодії між людьми. Колективні творчі проекти дозволяють об'єднувати індивідуальні таланти та ідеї для створення чогось нового, унікального та цінного. Такі проекти стимулюють співпрацю, розвивають креативність та сприяють зміцненню взаємозв'язків у колективі.

Серед учасників колективних творчих проектів зазвичай існує активний обмін ідеями та думками, що дозволяє бачити одну проблему або завдання з різних боків та знаходити найкращі рішення. При цьому взаємопроникнення

творчих енергій може привести до виникнення нових ідей, які один ізольований індивід не зміг би згенерувати. Такий процес є важливим для інновацій та постійного розвитку.

Крім професійних навичок, учасники колективних творчих проєктів можуть розвивати та проявляти ряд універсальних загальнолюдських якостей, що впливають на взаємовідносини та результати роботи. Серед них можна виділити такі *soft skills*: комунікація, яка сприяє здатності ефективно спілкуватися, слухати і розуміти інших, а також чітко та зрозуміло висловлювати свої думки; співпраця у взаємній допомозі та підтримці колег; лідерство у здатності керувати процесами; творчість, що виявляє себе в оригінальних новаторських ідеях; креативне мислення у знаходженні неочікуваних рішень завдань; вміння вирішувати конфлікти, знаходити компроміс. Ці універсальні навички є важливими для підтримання позитивного робочого середовища, покращення комунікації та сприяють успішному завершенню колективних творчих проєктів.

Дослідження формування світогляду, проблем духовності та саморозвитку особистості дозволяють зрозуміти, які цінності, переконання та життєві принципи формують і впливають на розвиток творчої особистості. Крім того, вивчення креативності та емоційного інтелекту в контексті особистісного розвитку розкриває ключові аспекти, що сприяють творчому процесу та самовираженню. Зокрема, дослідження процесу становлення особистості хореографа (в просторі хореології) є додатково цікавим, оскільки танець та хореографія – це форма мистецтва, яка сильно пов'язана з творчістю та виразністю особистості. Вивчення цього процесу може розкрити особливості формування та розвитку творчих здібностей у сфері хореографії та танцю.

Серед фундаментальних *soft skills* сучасного молодого балетмейстера необхідно виділити його *світогляд* та *емоційний інтелект*, які впливатимуть на його здатність працювати в команді. Історичні особливості епохи, в якій ми народились, специфічний контекст соціального та культурного простору, рівень науки та освіти, методи виховання – все це активно і беззаперечно формує

світогляд індивідууму, при цьому шляхи цього формування можуть бути безкінечно різні. Світогляд людини буде частиною її ментальності в поєднанні із *світобаченням, світовідчуттям та світосприйняттям.*

Але стверджуючи, що «ментальність» поняття стале, ми, навпроти, розглядаємо світогляд як категорію змінну: а) на двох рівнях – «мікро» (індивідуальному) та «макро» (суспільно-загальному). Теперішній час нашої цивілізації характеризується над-швидким інформаційним потоком, який створює нові специфічні фактори формування світогляду людини.

Досліджуючи вплив світогляду на особистість молодого балетмейстера та появи художнього кредо в процесі його діяльності, ми наголошуємо на кардинальних змінах в підходах і технологіях навчання у вищій школі. Ці зміни спрямовані на розширення художнього світогляду сучасного педагога-хореографа, що значно сприятиме вихованню загальної хореографічної культури: «Такі складні почуття, як інстинкт, виникнення вібрацій творчості, як виду певної сублимованої енергії, все більше привертають увагу хореографів-пошуковців... Відображаючи в творі необхідне, стійке, важливе для маси людей, сутнісне, він (хореограф) надає творові особистісної форми, тобто розкриває світ через себе» [123, с. 141].

Процес становлення світогляду – це динамічний процес, що відбувається протягом життя людини. Відкритість до нових ідей та здатність переглядати свої погляди на основі нової інформації є важливими аспектами розвитку і формування особистісного світогляду. Цей процес може відбуватися в різних тематичних аспектах життя людини – від соціальних поглядів до наукових та філософських переконань.

Світогляд можна уявити як духовне тіло людини, яке може досягати різних рівнів зрілості. Цей спектр охоплює найнижчий рівень, де переважають ідеї особистої користі і задоволень, до найвищого рівня, де людина віддає себе служінню істині та утіленню божественних ідеалів на Землі. Стійкість поглядів людини можна розглядати як критерій формування її світогляду, і ці погляди

можуть змінюватись під час оцінювання та усвідомлення знань.ософських переконань.

Об'єм професійних знань молодого балетмейстера, який є одним із важливих критеріїв оцінки його кваліфікації, може включати: історичні знання (епохи, стилі, персоналії); теоретичні знання (теорії руху, музики, композиції, режисури); практичні навички (процеси створення та відтворення хореографічного твору, робота з художньо-технічними виразними засобами); наукові дослідження (у всіх аспектах, що представляє хореографічне мистецтво).

Важливим фактором, який впливатиме на здатність працювати в команді буде *емоційний інтелект* кожного із суб'єктів (співавторів), який характеризується здатністю людини до аналізу та регуляції своїх емоцій, здатністю керувати своїми фізіологічними рефлексіями.

Емоційний інтелект є комплексним психологічним конструктом, який вивчає взаємозв'язок між індивідуальними емоційними функціями та соціальними навичками особистості. Цей концепт включає в себе ряд ключових компонентів, які об'єднуються для визначення емоційного інтелекту особистості: самосвідомість (розуміння власного психо-емоційного стану, його джерел походження); саморегуляцію (контроль та керування власним емоційним відгуком на стресові ситуації та інші внутрішні або зовнішні виклики); мотивацію (здатність мобілізувати емоційні ресурси для досягнення успіху); емпатію (врахування потреб та проявів інших людей); соціальні навички [238, с. 224].

В хореографії важливими аспектами навичок особистості (*soft skills*) є *комунікабельність та толерантність*, що проявляються у взаємодії між людьми в суспільних процесах спілкування, зокрема в психологічній взаємодії під час колективного творчого процесу. Це особливо важливо у колективній роботі над хореографічними проектами, зокрема створення одноактної хореографічної вистави. В цьому контексті розглянемо основні риси комунікабельності людини: відкритість сприйняття (когнітивна готовність); невимушеність у поведінці (соціальна легкість); душевний спокій (емоційна стабільність); легкість

переключення уваги (психічна гнучкість); авантюризм (ініціативність у взаємодії).

Комунікабельність (від лат. *communicabilis* – з'єдную, повідомляю) грає ключову роль у психологічній та соціальній динаміці людського життя, а врахування цих факторів допомагає краще розуміти та аналізувати взаємодію між особистістю та її співрозмовниками [124, с. 180].

Балетмейстерська діяльність є інтегральною частиною процесу створення мистецьких вистав і вимагає глибокої взаємодії з численними професіоналами та фахівцями в області мистецтва. У цьому контексті важливим аспектом є здатність балетмейстера до ефективної та професійної комунікації з іншими учасниками і співпрацівниками. Ця спроможність включає наступні ключові аспекти: пунктуальність і дотримання графіку; ясність та конкретність вказівок; співпраця з іншими фахівцями: композиторами, режисерами, художниками та іншими спеціалістами, що передбачає розуміння їх потреби для спільної роботи над хореографічними виставами, взаємодія з виконавцями та учнями; Спілкування з адміністраторами і директорами.

Наявність *толерантності* у молодого балетмейстера також є важливим аспектом його професійної діяльності. Толерантність визначається як концептуальна позиція, що виражає сприйняття та повагу до різноманітності в її різних проявах, таких як релігійні, етнічні, культурні, цивілізаційні та інші форми розбіжностей. Ця позиція виявляється через об'єктивну оцінку та підтримку прав і свобод особи, незалежно від її належності до певної соціальної групи чи спільноти.

Поняття *толерантності* (від лат. *tolerantia* – «стійкість, витривалість»; «терпимість»; «допуск») [130, с. 642] має широкий спектр площин дослідження, його визначення трактуються: від терпіння та витримки у сприйнятті подій, речей і особистостей (філософський аспект); від поваги до поглядів людини, її свободи, поведінки та думок (політичний аспект); до взаємодії з іншими людьми, приймаючи їх на засадах згоди і порозуміння такими, як вони є, (педагогічний

аспект), делікатного і прихильного ставлення до іншої особи (соціологічний аспект).

Основним принципом толерантності є розуміння та підтримка різноманітності як важливої і необхідної характеристики нашого суспільства [130, с. 642]. Це передбачає свідоме усвідомлення того, що кожна індивідуальність має унікальні риси, культурні особливості, життєві переконання та власний шлях розвитку. Толерантність спрямована на активне прийняття цієї різноманітності як необхідної та невід'ємної частини нашого світу, зближує різні культури. Толерантність також сприяє збереженню позитивного робочого середовища в колективі хореографічного проекту, де всі учасники можуть вільно виражати свою творчість та бачити цінність внеску кожного.

В умовах танцю та хореографії кожний із виконавців може мати різний стиль, фізичні можливості, техніку і інші особливості, і толерантність сприятиме побудові позитивної та підтримуючої атмосфери в колективі, дозволить кожному члену команди вільно виражати себе та співпрацювати з іншими в процесі створення хореографічного твору.

Толерантність в аспекті *soft skills* молодого балетмейстера може бути визначена як здатність до конструктивної взаємодії та розуміння інших учасників творчого процесу, що передбачає відкритість до різноманітних поглядів, повагу до різноманітності, готовність до сприйняття нових ідей, ефективну комунікацію та побудову спільної співпраці в мистецькому колективі. Толерантність в цьому контексті співпраці з іншими співавторами в мистецтві та хореографії означає більше, ніж просто прийняття різних поглядів та ракурсів.

У контексті духовного розвитку особистості необхідно звернути увагу на один із важливих *soft skills* сучасного молодого балетмейстера – *емпатію*, яку ще визначають як емоційний резонанс на почуття іншої особи, іншими словами.

Емпатія (англ. *empathy* від (грец. *patho*) – співпереживання) – це розуміння стосунків, почуттів та психічних станів іншої особи в формі співпереживання але не залежить від інтелектуальних здібностей [66, с. 331].

Важливими критеріями емпатії як гуманістичної складової духовності можна виділити її системотворчий компонент та показник рівня розвитку духовності в цілому, при умові, що процес емпатії завершується гуманним вчинком суб'єкта емпатії. Дослідниця Ж. Маценко вказує на те, що емпатія є складним процесом взаємодії між людьми, в якому суб'єкт (особа, що виявляє емпатію) демонструє когнітивно-емоційну взаємодію з об'єктом (особою, яка потребує підтримки) [141; 124, с. 180].

Повернемося до технології *колективної творчої діяльності*. На нашу думку поділ на етапи «зараження ідеєю», планування, проведення, аналізу та підведення підсумків, а також, післядії в майбутньому по суті відповідають процесу створення колективного творчого проекту – видовищно-театралізованої хореографічної вистави.

Для кожного з етапів цього процесу (створення колективного творчого проекту) можна виділити відповідні *soft skills* сучасного молодого балетмейстера, а саме: для етапу народження ідеї, задуму – це креативність, розвинута уява (для створення образів), синтез професійних знань; для етапу планування – уміння актуалізувати та організовувати інформацію про майбутні етапи роботи, а також методичність та мотивація; для етапу проведення – навички тайм-менеджменту та дисципліна; для етапу аналізу, підведення підсумків – критичне мислення; для етапу післядії в майбутньому – навички інформаційного пошуку, здібність до наукової роботи, бажання навчатись та вдосконалюватись.

На першому етапі колективного творчого діла – «зараження ідеєю» значною мірою на майбутній успіх проекту буде впливати присутність креативного підходу до процесу творчості

Креативність (лат.*Creatio* – створення) – творча, новаторська діяльність [53, с. 15]. новітній термін, яким окреслюються «творчі здібності індивіда, що характеризуються здатністю до продукування принципово нових ідей і що входять в структуру обдарованості як незалежний фактор» [122, с.181].

Важливо розуміти, що креативний процес мислення не є лінійним або одноманітним. Він може бути комплексним, включати різноманітні фази та етапи,

На свідомому рівні креативний процес включає активне здобування знань, дослідження, аналіз, розгляд альтернатив та генерацію нових ідей або рішень. Підсвідомий процес може допомагати знаходити неочікувані зв'язки між ідеями, що раніше здалися неспільними, та сприяти появі «аха-моментів» та творчого натхнення.

Аналізуючи креативний процес в мистецтві творення хореографічних форм, зазначаємо, що він своїм оригінальним способом проявляється у взаємопроникненні та синтезі різних танцювальних лексик, які в результаті творять новий хореографічний образ в таких сучасних формах хореографії як танцювальна вистава, балет-перформанс та інших.

Наявність розвинутої уяви та креативності є надзвичайно важливим для створення художніх образів у танці. Розвинута уява формує творче сприйняття музики, створення унікального рухового мовлення, розкриття характерів та образів, оригінальне використання простору, експериментування із стилями та жанрами.

Досліджуючи проблему досягнення консенсусу початківцями-хореографами в роботі над колективною дипломною виставою ми наголошуємо, що «в межах колективного творчого проекту кожний співавтор особисто відповідає за свій індивідуальний творчий процес. Тут важливу роль виконуватимуть здатність хореографа до відчуття логічності побудови тієї чи іншої музичної фрази, навички відтворювати характер і хореографічний образ, уміння емоційно висловлюватися всіма засобами хореографічного мистецтва» [120, с. 8]. Доповнює вищесказане твердження, що талановиту людину в її хореографічному самовираженні необхідно підтримувати, не старатися перекроїти. При цьому зростання молодого хореографа залежить від того, як він оволодіє усіма можливими видами танцю, такими як класичний, народний, дуетний, бальний, модерн, постмодерн тощо. Лише коли аналіз і синтез

об'єднуються в його творчій уяві, виникає новий результат, який ми називаємо індивідуальністю творчої особистості.

У сучасних умовах танцювальної творчості, ефективне управління процесом створення колективної творчої вистави є необхідним завданням для професіональних хореографів. В умовах складних завдань та багатозадачності, ключовим аспектом для успішного керівництва хореографічним проектом стає здатність до *планування*. Ефективне планування дозволяє зорієнтуватися в часі та ресурсах, розподілити завдання між учасниками процесу та встановити чіткі пріоритети. Крім того, методичний підхід допомагає створити структуровану робочу схему, розробити чіткі кроки та методи для досягнення зазначених цілей. Ці принципи організації та стабільності в хореографічній практиці сприяють успішній реалізації творчих ідей та досягненню високих художніх результатів у процесі створення колективних хореографічних проектів.

Суттєвим аспектом у колективній роботі є нематеріальна *мотивація*, зокрема в контексті делегування окремих повноважень у керівництві проектом, навіть якщо такі повноваження є тимчасовими або партнерськими з хореографом-співавтором. Важливим елементом є належний зворотний зв'язок та похвала. Особистісна мотивація проявляється у можливості професійного зростання, самостійного вибору тематики проекту, а також можливості експериментувати із новими підходами у своїй діяльності, частково використовуючи рекламу своїх професійних компетентностей та демонстрацію своїх *soft skills*.

Найбільш відповідальним в процесі створення колективного творчого діла, зокрема у контексті хореографії та балетного мистецтва буде акт *проведення* творчого проекту. Цей етап є третьою складовою в процесі створення колективного творчого проекту, відповідно до класичного розуміння процесу.

Основні завдання цього етапу включають в себе:

- Організацію та проведення репетицій з артистами та танцюристами з метою вивчення та вдосконалення хореографічного матеріалу.

- Корекцію та виправлення помилок та доробка деталей під час репетицій для досягнення вищого рівня виконавської майстерності.

- Організацію виготовлення та підготовки костюмів і декорацій, які відповідають концепції вистави.

- Проведення сценічних репетицій для артистів з метою підготовки до виступу перед глядачами.

- Комунікацію та координацію ефективного спілкування між всіма учасниками проекту, включаючи виконавців, художників, музикантів, освітлення та звукових спеціалістів.

- Управління часом, ресурсами та бюджетом проекту для забезпечення його успішної реалізації.

На цьому етапі талановитість, професійність та керівництво балетмейстера мають вирішальне значення для досягнення високої якості вистави і задоволення аудиторії. Балетмейстер-режисер виступає в ролі «диригента» творчого процесу, який допомагає перетворити хореографічні ідеї в реальну виставу.

Особливу увагу необхідно приділити внутрішній та зовнішній дисципліні учасників-співавторів колективного творчого проекту. Колектив авторів, розподіливши та створивши свої особисті внески у загальний об'єм колективного продукту, наприклад, танцювальної вистави, відчують відповідальність кожного з них за кінцевий успішний результат, який буде представлений на сцені або будь-якій іншій локації.

Необхідно враховувати ще один важливий аспект із переліку значущих *Soft skills* молодого хореографа – *стресостійкість*. Ця якість передбачає здатність аналізувати ситуації, адаптуватись до різноманітних обставин у робочому процесі та швидко адаптуватись до змін психологічного та емоційного клімату серед учасників проекту [64, с. 280]. Хореограф повинен бути готовим розвивати гнучкість сприйняття дійсності та визнавати трансформацію своїх думок, якщо аргументи опонента є вагомими. Це допомагає зберегти ефективність комунікації та допомагає досягти консенсусу у процесі творчого співробітництва.

На четвертому етапі – *аналізі та підведенні підсумків* – визначальним є *критичне мислення*, яке дозволяє проаналізувати вже зроблене з метою його вдосконалення в майбутньому, а також доповнення новими актуальними знахідками та інноваційними рішеннями. Критичне мислення характеризується рядом важливих властивостей, таких як усвідомленість, рефлексивність (самоаналіз), самостійність, обґрунтованість, цілеспрямованість, самоорганізованість та контрольованість. Вміння критично оцінювати та аналізувати зроблені кроки допомагає зробити проект більш ефективним та вдосконаленим, сприяючи досягненню успіху та нових досягнень у хореографічному творчому процесі.

На п'ятому етапі – *післядії в майбутньому* – необхідними стануть такі *soft skills* як: навички інформаційного пошуку, бажання навчатись та вдосконалюватись здібність до наукової роботи.

Ураховуючи стрімкий розвиток суспільних змін, необхідно відзначити, що сьогодні формування особистості пов'язане з отриманням знань та інформації з віртуального простору, які надають молодим людям різноманітні ціннісні орієнтири, які можуть мати протилежне значення. Однак, щоб зрозуміти, які знання і інформація є дійсно цінними, необхідно розвивати особистісну духовну складову. Це є складним і відповідальним процесом. Зовнішні обставини можуть бути перешкодою для будь-якої молоді особи, особливо для хореографа – творчої особистості, яка виражає себе не тільки словами, але й на ментальному та фізичному рівнях.

У сучасному інформаційному просторі важливими *soft skills* є бажання постійного вдосконалення шляхом пізнання та навчання. Це означає, що особистість має бути відкритою до нових знань, готовою вчитися, адаптуватися до змін та розвивати свої навички та компетенції. Це допомагає зберігати актуальність і ефективність у своїй професійній сфері, а також сприяє успішному розвитку як творчої особистості.

Формування особистості молодого хореографа залежить від його здатності сприймати світ в усій його багатогранності, від почуття любові до

робочого процесу, розуміння проблематики та проявлення особистісних якостей у креативному творчому процесі. Сучасний молодий балетмейстер України в XXI ст. – це креативна, духовною та різнобічно розвинена особистістю з високим рівнем мистецького бачення. Суспільство, що змінюється, ставить перед хореографами нові вимоги до навичок, які стали важливими *soft skills*. Відкритість до змін означає розвиток вмінь шукати новітню інформацію, вміння ефективно спілкуватися та обмінюватися думками, що дає можливість знайти новаторські рішення для вирішення поставлених завдань та трансформувати світогляд молодого балетмейстера, що є основою розвитку сучасного мистецтва України.

Висновки до розділу 2.

У новітній хореографії кінця ХХ ст. і початку ХХІ ст. виокремлюються нові форми одноактних хореографічних вистав та їх вирішення. Сучасна хореологічна сфера активно створює та презентує високорівневі твори хореографічного мистецтва, що розширюють горизонти завдяки застосуванню різноманітних методик. Ці методи базуються як на класичній балетній традиції, так і на різноманітних духовних, психічних та фізичних практиках. Синтез різних видів мистецтва, поліжанровість як виявлення особистості самого хореографа, а також взаємопроникнення технік та технологій танцю – все це сприяє появі та розвитку нових видів та форм дійства у хореографії.

За останні роки найбільш використовуваними видовищними хореографічними новітніми формами стали: безсюжетні балетні вистави; театралізовані танцювальні вистави; балети-перформанси; тематичні хореографічні вистави; складно-синтезовані хореографічні твори, які відзначаються складністю та високим рівнем хореографічної майстерності, що вимагає від виконавців високої технічної та емоційної вправності.

Проведене дослідження підтверджує, що робота з первісним матеріалом у процесі формування сценарію одноактної хореографічної вистави є критичним етапом, який визначає подальший розвиток цього проекту. Початкова ідея або концепція стає основою для структури сценарію та вибору конкретних методів композиції та режисури нових форм одноактної хореографічної вистави. У дослідженні був проаналізований широкий спектр дій, які включають у себе створення відповідного сценарію у разі: використання літературного твору як джерела сценарію; базування хореографічного твору на історичних фактах, подіях або розгляді різних проблематик (соціальних, побутових, екологічних, психологічних тощо); використання творів мистецтва як образно-художньої основи в хореографічній драматургії. Використовуючи мистецькі твори як джерело натхнення, хореограф впроваджує індивідуальну естетично-філософську концепцію. Такими джерелами можуть служити твори

образотворчого мистецтва: живопис (картини, ескізи, портрети, пейзажі), скульптура, або будь-який інший мистецький об'єкт.

Зазначено, що при розробці одноактних хореографічних вистав на основі літературних творів важливо уникати загальноприйнятих і стандартних рішень, дотримуватися творчого підходу, та використовувати різноманітні режисерські та хореографічні стратегії з метою створення унікального виразного твору. Розвиток нових хореографічних форм зумовив необхідність перегляду літературного викладу задуму хореографічного твору. Звичайне літературне лібрето сюжетного балету не відповідало вимогам сучасних танцювальних вистав або балетів-перформансів. У таких випадках пропонується використання сценарію, який схожий на сценарії видовищно-театралізованих заходів, що є синтезом перформативного мистецтва. Цей вид сценарію доцільно застосовувати при роботі над складними тематичними хореографічними виставами, особливо якщо над проектом працює група авторів-хореографів. Епізоди сценарію представляють собою окремі блоки номерів, які слід будувати відповідно до загальних принципів сценічної драматургії. У хореографічному мистецтві такі блоки можуть бути складені з частин окремих хореографічних номерів або стати синтезом з іншими видами мистецтва, такими як цирк чи кіно. Для зручності ідентифікації кожного з цих епізодів можна також надати їм відповідні «назви».

У контексті створення одноактної хореографічної вистави колективом авторів-хореографів, застосування технології колективного творчого діла виявляється ефективним. Ця методика включає такі етапи: зараження ідеєю, планування, проведення, аналіз та підведення підсумків, і післядію в майбутньому. Вона сприяє організації та систематизації творчого процесу, сприяючи успішній реалізації концептуального сценарію вистави.

Розглянуто особливості роботи з першоджерелом в аспекті спільного проекту створення одноактної хореографічної вистави колективом авторів:

а) робота з першоджерелом у процесі створення сценарію одноактної хореографічної вистави надає можливість студентам-хореографам активно

взаємодіяти з реальністю, стати співавторами та використовувати танцювальну мову для впливу на світ.

б) обмін способами дії, стратегіями та емоціями між учасниками колективу сприяє розвитку їхніх творчих здібностей, дозволяючи якісно завершити творчий проект та збагатити загальний творчий процес.

в) створення спільного проекту – одноактної хореографічної вистави – вимагає від колективу авторів широких знань та вмінь у галузі хореографії. Це включає системні знання з різних стилів танцю, розуміння ритму, музичності, композиції, а також техніки та пластики.

Досягнення консенсусу серед початківців хореографів-авторів у роботі над створенням хореографічного твору потребує досвіду виконання різних хореографічних завдань. Кожен співавтор особисто відповідає за свій індивідуальний творчий процес в межах колективного творчого проекту. Координація та організація роботи в групі, розподіл завдань та ролей, а також взаємне визнання та підтримка творчих внесків кожного з учасників групи сприяють досягненню успішного результату та спільної мети – створенню великого та цілісного хореографічного твору.

Досліджено, що ключовими *soft skills* молодого балетмейстера в умовах створення колективного творчого проекту є його світогляд, креативність та емоційний інтелект. Світогляд людини, який об'єднує ментальність, світобачення, світовідчуття та світосприйняття, впливає на його здатність працювати в команді. Креативність та емоційний інтелект сприяють творчому процесу та самовираженню, важливими для взаємодії співавторів у процесі колективної роботи будуть комунікабельність, емпатія і толерантність.

Отже, на різних етапах процесу створення колективного творчого проекту визначені такі *soft skills* сучасного молодого балетмейстера, що відображають його компетентність:

- народження ідеї і задуму вимагає креативності і розвинутої уяви для створення образів, синтез професійних знань для концептуалізації ідеї;

- етап планування передбачає уміння актуалізувати та організувати інформацію про майбутні етапи роботи, методичність та мотивацію для створення чіткого плану дій;

- етап проведення вимагає навичок тайм-менеджменту для ефективного розподілу часу, дисципліни для виконання завдань у встановлені строки;

- аналіз, підведення підсумків потребує критичного мислення для об'єктивної оцінки результатів;

- післядія в майбутньому вимагатиме навички інформаційного пошуку для постійного вдосконалення та здібність до наукової роботи для рефлексії над досвідом та вдосконалення методів.

Доведено, що саме цей комплекс *soft skills* є ключовим для сучасного молодого балетмейстера України у процесі створення хореографічних творів в умовах колективного творчого проекту.

Своїм розмаїттям сучасних форм хореографічне мистецтво також допомагає вирішувати актуальні проблеми психології та педагогіки. Танець став ключовим елементом у формуванні естетичного смаку, компонентом художньої освіти та моральною підтримкою, що допомагає сучасному хореографічному мистецтву стати невід'ємною складовою великого духовного зростання молодих особистостей.

РОЗДІЛ 3. ІНТЕГРАЦІЯ РЕЖИСУРИ У СТВОРЕННЯ НОВИХ ФОРМ У ХОРЕОГРАФІЇ

3.1. Сценарно-режисерський хід як засіб конструювання одноактної хореографічної вистави

Згідно з поглядами М. Мельник «кінець ХІХ ст. визначив початок нового етапу театральної еволюції. Як у свій час на зміну авторському театру прийшов театр акторський, так на зміну акторському театру прийшов режисерський. Режисер ХХ ст. став першою фігурою театрального мистецтва, лідером, який очолює і веде творчу справу» [144, с. 126].

В просторі сценічних мистецтв постать режисера можна образно охарактеризувати як «диспетчера», адже саме він тримає в своїх руках всі важелі реалізації задуму творчого проекту. При цьому не важливо в якому із просторово-часових видів мистецтва він творить. Нам відомі режисери театру (опери, балету, драми), кіно (художнього, мультиплікаційного, документального, науково-популярного), режисери цирку (на арені, на льоду, на воді), режисери естради та концертних шоу, режисери телебачення, режисери-балетмейстери, режисери масових видовищних заходів тощо. Всі ці професії втілюють в собі суть слова «режисер» – тобто управляючий процесом створення художньо-мистецького твору (фр. *régisseur* – «завідувач, управляючий», от лат. *rego* – «управляю») в просторі та часі [201, с. 310].

Дослідниця А. Обертинська зазначає, що складність та специфіка професійної діяльності режисера визначається його широким спектром обов'язків, що включають чотири взаємопов'язані напрямки: організаційно-управлінський, соціально-психологічний, психолого-педагогічний та художньо-творчий. Кожен з цих напрямків передбачає практичну, творчу та теоретичну діяльність. «Особливість професійної майстерності режисера полягає, передусім, у її творчому характері та професійно-педагогічному спрямуванні» [164, с. 9].

Сучасне мистецтво сценічної режисури корінним чином змінило принципи, форму, зміст театральних вистав. На думку М. Мельник:

«Театральний режисер сьогодні – це не постановник, це автор вистави. Можливості режисера у трактуванні п'єси сьогодні безмежні» [144, с. 126].

Так визначає режисуру масових свят В. Романчишин: «Режисура масового свята – це не тільки створення сценічної дії і розробка декорацій, а й уміння вибудувати ряд епізодів так, щоб в результаті донести потрібний задум до цільової аудиторії через різні художні форми і технології» [203, с.119]. Подібне висловлювання абсолютно відповідає вимогам, які висуває сьогодення також і до режисури нових хореографічних видовишно-театралізованих форм

Зокрема Р. Ніконенко висловлює подібну думку щодо режисера пластичного театру: «Позиція режисера пластичного театру спрямована передусім на переосмислення певного поняття або образу, зафіксованого в театральній практиці, в контексті пошуку інноваційних шляхів та прийомів пластичної режисури, що адекватні сучасному відчуттю світобуття» [158, с. 304].

Щодо проблематики балетних постановок в сценічному та екранному просторі, Г. Погребняк визначає режисуру «як універсальний і багатовекторний вид художньо-естетичної і творчо-виробничої діяльності» [192, с. 272]. Мистецтвознавиця висловлює думку наявності «взаємовпливу та взаємозбагачення сценічного й екранного мистецтв у використанні та розвитку режисерських постановчих засобів» [192, с. 272]. Візьмемо до уваги, що принципи монтажу кіновиробництва вплинули на режисуру видовишно-театралізованих заходів, а в ракурсі нашого дослідження деякі методи режисерського монтажу притаманні окремим хореографічним виставам.

XXI ст. із його стрімким розвитком інформаційно-технічного простору вимагає від режисера не тільки високо-естетичним смаку, образної уяви, відчуття ритму, кольору, простору та традиційних знань, але й абсолютно нових якостей: бути обізнаним з новітніми інформаційно-технічними платформами, новими технологіями сценічного оформлення (звук, світло, декорації), новими засобами комунікації (соціальні мережі тощо).

Акцентує свою увагу на особистих творчих здібностях режисера М. Мельник, вона наголошує, що «професійна діяльність режисера, як майстра

сценічного мистецтва, повинна мати відповідну мету, мотиви дієвості, засоби створення, результат, і складається з певних етапів» [144, с. 127]. Така структура надає режисерові орієнтир у процесі творчої роботи та допомагає досягти бажаного результату.

Вище йшлося про появу в хореографічному просторі новітніх форм, що утворились завдяки розвитку технологій танцювального виконання, взаємопроникненню інших видів мистецтв, та зокрема впливу запозичених режисерських прийомів та способів монтажу, які розглянемо в наступних пунктах. Зупинимось на якостях режисера хореографічних видовищних форм:

- Режисер повинен виявляти передовий підхід та інноваційну думку, має бути здатний до втілення новаторських ідей та концепцій у своїй роботі, щоб створити оригінальні та сучасні постановки.

- Робота режисера, що відбувається у високоемоційних умовах, вимагає такту, інтелектуальної обачливості, терпимості та вищого рівня культурної компетентності. Ця сфера діяльності охоплює педагогічний та організаційний аспекти, оскільки театральний колектив представлений різноманітними індивідуальностями.

- Режисер, працюючи з різноманітними темами, сюжетами, обставинами і епохами, має мати високий рівень освіти і обширні знання, бути здатним глибоко розуміти історичний та культурний контекст для створення аутентичних сценічних образів.

- Важливо мати тонкий смак у музиці, мові, ритмі, а також відчуття кольору та простору, оскільки ці елементи впливають на візуальний та емоційний аспекти вистави. знати драматургічну літературу, її техніку, теорію й історію, бути психологом.

- У сучасному театральному середовищі режисер повинен бути готовий до викликів, які ставляться перед ним у процесі створення вистави, та мати необхідні навички та ресурси для їх вирішення.

- Для ефективного створення детально розробленого постановочного плану вистави режисеру потрібні наступні якості: сильна воля, чітке бачення

світу, мистецька спрямованість та здатність передбачати кінцевий результат, тобто ціль, на яку спрямовані творчі зусилля.

Справжній режисер – це креативна та винахідлива особистість, смілива та харизматична, вольова та дисциплінована, яка має чуттєвість до проявів навколишнього світу, здібності аналізувати бачене, та трансформувати ці фантазії та ідеї в задуми і сценічну реалізацію. Отже, змістом роботи режисера є процес концептуалізації та реалізації драматургічного матеріалу через його трансформацію в сценічну форму.

Основні режисерські елементи театралізованих видовищних форм і театральних постановок визначаються головним сценічним «образом» постановки, основою якого є просторова концепція, вибір місця дії, його візуальне оформлення, вирішення творчих проблем, пов'язаних із використанням світла та звуку. Весь арсенал вказаних завдань є складовими процесу створення нової одноактної хореографічної вистави.

Кожне хореографічне театралізоване видовище має свої унікальні особливості, тому вимагає від режисера розробки певного музичного підходу на основі загальної концепції вистави. Музика може виступати як важливий структурний елемент видовища і одночасно як фоновий компонент сценічної дії. Як важливий структурний компонент режисерського звернення, музика стає необхідною складовою дієвої структури кожного елемента архітекtonіки, виступаючи однією з її дієвих складових.

У даному контексті Н. Крипчук висловлює думку про перевагу використання закономірностей музичного та акустичного середовища, принципів взаємодії між фонограмою та «живим» звучанням, а також урахування особливостей технічного обладнання в масових театралізованих виставах. Вирішення цих завдань передбачає, що сучасний режисер має володіти навичками у галузі музично-постановочної майстерності як ключовою компонентою професійної кваліфікації [113, с. 190].

Один із основних методів управління виставами, які мають елементи театралізації, полягає в застосуванні сценарно-режисерського ходу, який

розробляється сценаристом і втілюється режисером. Цей процес також може називатися драматургічним, режисерським, сценарним або авторсько-режисерським ходом. Однак, оскільки режисер і драматург часто діють в одній особі (зазвичай), його можна віднести до категорії сценарно-режисерського.

Вище акцентували на процесі колективної творчості, а також спільної розробки тематики майбутнього хореографічного твору. Саме ці умови і наштовхнули нас на застосування *сценарно-режисерського ходу*, як концепції, для створення хореографічних видовишно-театралізованих форм, які виникли наприкінці ХХ ст.

Застосування сценарно-режисерського ходу є інтегрованим художнім процесом, який утворюється завдяки творчому керівництву концепцією автора з метою досягнення художнього та педагогічного впливу. Цей процес включає розробку сценарію, його режисерську обробку, вибір режисерських прийомів і елементів, спрямованих на досягнення задуманої мети. Крім того, це також організація вистави або події з метою передачі ідеї або повідомлення аудиторії або учасникам.

Сценарно-режисерський хід слід розглядати перш за все як логічний послідовний процес, що базується на концептуальному ядрі, яке визначає напрямок монтажу та використовує композиційні та образотворчі прийоми. Візія режисера повинна бути основою, що керує пошуком ходу, сприяючи автору у формуванні конкретного художнього виразу для розвитку основної ідеї сценарію. Сценарно-режисерський хід може виникнути внаслідок випадкового спостереження, але його поява завжди має бути обумовлена цільовою метою. Цей хід можна розглядати як образно-смісловий структурний елемент, що пронизує всі аспекти сценарію і функціонує як логічний «клей», який утримує всі складові дії разом.

Очевидно, що сценарно-режисерський хід є ключовим елементом творчого процесу створення нових хореографічних форм. Основні функції сценарного ходу можна розділити на кілька ключових аспектів: а) образно-художня функція: сценарний хід допомагає створити художній образ, що об'єднує всю подію в

цілісну форму, надаючи їй завершеність та виразність; б) конструктивна функція, коли він служить як конструктивна основа, що поєднує всі окремі фрагменти в логічну послідовність, утворюючи драматургічний каркас; в) прокладно-об'єднуюча функція, в якій сценарний хід виступає як зв'язувальний елемент між окремими епізодами, розрізаючи їх і готуючи глядача до наступного етапу дії, а також забезпечуючи єдність сценарію; г) сигнальна функція, тобто кожний новий сценарний хід є сигналом про завершення одного епізоду та початок наступного, сприяючи плавному переходу від одного етапу подій до іншого.

Практичне застосування показує, що прийом використання сценарно-режисерського ходу доцільно застосовувати для створення одноактної хореографічної вистави, особливо:

- якщо творчий проект створює група авторів;
- якщо сценарій вистави прописано для розкриття окремої теми, але із застосуванням різних танцювальних видів та стилів лексики в кожному з епізодів танцювальної вистави (особливо в умовах колективного творчого процесу);
- для поєднання епізодів вистави, у випадку зміни картини тощо.

В хореографічному просторі доцільно визначити поняття декоративно-образного та музично-образного ході:

Декоративно-образний хід. Цей вид сценарно-режисерського ходу акцентує увагу на використанні візуальних елементів та образів у декораціях, костюмах, освітленні та інших візуальних аспектах. Його мета – створення специфічного естетичного враження та відображення концептуальних аспектів сценарію через візуальні засоби.

Музично-образний хід. Цей підхід зосереджений на використанні музичних елементів для створення атмосфери та підкреслення емоційної глибини сцен. Використання музики може впливати на ритм, настрій та загальну інтенсивність вистави, сприяючи поглибленню сприйняття глядачів.

В запропонованій нами концепції в якості сценарно-режисерського ходу пропонується використовувати термінологію, що зустрічається в режисурі

видовищно-театралізованих заходів: музичний фрагмент, що періодично повторюється перед наступним епізодом тематичного дійства (*лейтмотив*); дієву мізансцену за участі акторів, персонажів сценарію (*дієвий СРХ*); предмет, що використовується як реквізит або рухома декорація чи її частина (*предметний СРХ*); текст, який зачитується ведучим на сцені або використовується як «голос за кадром» (*текстовий СРХ*).

Практичне застосування СРХ можна проаналізувати на прикладах хореографічних колективів Львова та творчих робіт хореографів – бакалаврів та магістрів Львівського національного університету імені Івана Франка. Зазначимо, що образно-сміслова функція СРХ в кожному із прикладів проявлена своїм неповторним прийомом. Розглянемо кожне із цих визначень.

Яскравим прикладом застосування «дієвого ходу» є використання сценічного образу львівського жебрака Бувая у танцювальній виставі «Хроніки міста Лева» (2012, Л. Бардин, В. Іващишин, Н. Кіптілова, Х. Коверзнієва, Р. Мокрій, В. Пантелеймонов, С. Прус, О. Яськів), який збирав милостиню, співаючи у львівських трамваях. Цього персонажа описав письменник сучасної України Ілько Лемко у своїй книзі «Легенди старого Львова». За задумом групи авторів-хореографів один день жебрака Бувая проходить перед очима глядача: зійшовши з трамвая він проходить повз кав'ярню, де кавою насолоджуються молода приваблива дівчина та її обидва залицяльники, проходить крізь базар, попадає в єврейський квартал. Потім дивиться фільм у сінема, згодом підглядає у вікна багатого ресторану, в якому відбувається модний на початку ХХ ст. у Львові «Мандаринковий дансінг» [39, с. 211], а ввечері приходить у шинок, де відпочивають львівські батяри. Такі локації описані Юрієм Винничуком у книзі «Кнайпи старого Львова» (*додаток №7 рис. 18*).

Ефектним вирішенням фіналу вистави є перенос персонажа Бувая, (після бійки у шинку), в наш час (початок ХХІ ст.), а саме у 2012 р., на сто років вперед від подій, прописаних у сценарії. У виставі застосовано режисерський прийом монтажу із переносом в часі. Ремікс вистави було зроблено народним художнім колективом Модерн-балетом «Акверіас» в тому ж році (*додаток № 4; рис. 4*).

За подібним принципом, а саме застосування Головного персонажа, що поєднує своєю сценічною дією всі епізоди вистави, хореограф С. Агапов створив *постановку* одноактного балету «Володар часу» (2017 р.) для народного художнього колективу ансамблю естрадного танцю «Тайм аут» (керівники Сергій та Олена Агапови) Головний герой вистави, Володар часу, переносить глядача з минулого у майбутнє. Застосований режисерський хід розвиває композицію, тримаючи наскрізну дію вистави, і включає глядачів та учасників в атмосферу танцювального дійства (*додаток № 4, рис. 3*).

Прийом застосування *дієвого* СРХ використано постановником-хореографом і в одноактному балеті за фрагментами біографії Т. Г. Шевченка «Музи генія» (2014, Ю. Гуняк). Головний герой – Тарас Шевченко – пише вірші та згадує жінок, яких він кохав в різні періоди свого життя. Він то сидить задумавшись, то вскакує за-за столу в емоційному спогаді. В цей час його спогади матеріалізуються у хореографічні композиції – історії кохання поета. Про кожен і своїх «муз» Шевченко пише окремий вірш, який декламується «голосом за кадром». Такий прийом визначають як *текстовий* сценарно-режисерський хід.

Текстовий хід, зазвичай, може використовуватись як розповідь короткого сюжету, де кожне речення буде переходом до наступного епізоду хореографічної вистави (це можуть бути окремі філософсько-тематичні замальовки-епіграфи), які створюють у глядача особливий настрій перебігу вистави. Супровід подій в танцювальній виставі «голосом за кадром» застосовується досить часто: спосіб використання таких текстів-епіграфів використано ще 1997 р. у концерті-виставі модерн-балету «Акверіас» («Aquerias») «Несказане... або дещо про кохання» на сцені Львівського національного академічного театру опери і балету імені С. А. Крушельницької. Прикладом іншого способу використання «текстового ходу» у хореографічних виставах – розповіді сюжету – можна назвати «Пропала грамота», танцювальну виставу за мотивами однойменної повісті М. В. Гоголя (2013, С. Бень, Я. Бас) та «Колобок на новий лад», комічний одноактний балет-казку за авторським лібрето (2017, П. Зубченко). Текстовий хід можна

застосували за потребою лише у якості *епіграфа* до вистави, наприклад – «Макс і Ло» (2019, В. Лукашов), танцювальна вистава в стилі степ-танцю за мотивами однойменного оповідання С. Остапенка (*додаток № 7; рис 11*).

В режисурі видовишно-театралізованих заходів режисер часто використовує одночасно декілька сценарно-режисерських ходів. Хореографічній режисурі це теж притаманно: пригадаємо танцювальну виставу «Даруючий щастя» (1986, О. Лань) народного ансамблю сучасного танцю «Фестиваль» будинку культури Львівського автобусного заводу (ЛАЗ). Постановниця застосувала різні сценарно-режисерські ходи, що надало цій одноактній хореографічній виставі цілісності та поетичності.

Особливої художньої образності виставі надає *предметний хід*, його застосування доцільно використовувати у процесі створенні вистав, де колектив співавторів об'єднаний однією тематикою. У балеті-концерті на музику Р. Вагнера «Ріхард Вагнер – останній романтик ХІХ ст.» (2014, Д. Бондарчук, О. Даниленко, А. Голубченко, В. Зварич, Я. Курілюк, Р. Мазуркевич, М. Рожко, О. Фесюк) в якості предметного ходу було застосовано коробку із сувоями (рулонами) цупкого паперу, яка стояла на сцені біля роялю. Після завершення хореографічної композиції останній персонаж підходив до коробки, виймав черговий сувій та розкривав його, демонструючи глядачам написану на ньому назву наступної композиції: «Його думки», «Його Музи», «Його кохання» тощо. Завдяки такому прийому зберігалась тематично-сюжетна канва цього балету-концерту, присвяченому 200-річчю з дня народження композитора Р. Вагнера, яка розкривала глядачеві грані його особистості.

Предметним ходом танцювальної вистави «Метроном» (2019, І. Антоник, В. Ковальова, І. Галюк, С. Кудринецька, А. Пришляк, В. Реслер, О. Утченко), створеної за авторським лібрето студентами-бакалаврами заочної форми навчання, стала велика декорація у вигляді метронома із рухомою стрілкою, що відбиває музичний ритм. Маестро за роялем перед виконанням музичної п'єси підходить до метронома та змінює його ритм. Кожна зміна – це наступна хореографічна мініатюра в заданому ритмі. За задумом хореографів зміна ритму

метронома, що задає піаніст, змінює мізансцену і сюжет наступного епізоду. Цей прийом використання предметного сценарно-режисерського ходу підсилює постать піаніста (Маестро), сценічна дія якого, по суті, є втіленням *дієвого ходу*. Підсумовуючи можна визначити, що у виставі використано дієвий-предметний СРХ (піаніст за роялем) та предметний СРХ (сценічна декорація – великий гіперболізований механічний метроном).

Ще одним втіленням предметного СРХ в режисурі хореографічних вистав став «Потяг» – рухома декорація в одноактному балеті «Подорож Блакитної Стріли» за однойменною казкою Джанні Родарі (2015, С. Басай, Т. Гавришків, Х. Пилип'як, О. Пинда, М. Сікан, В. Тинянова). Дерев'яна декорація – потяг із вагоном, яку переставляють самі учасники вистави, що виконують ролі «іграшок», передає настрій довгого і далекого шляху пригод. Рух потяга завжди супроводжується однією і тією ж мелодією (*лейтмотивом*). Таким чином постановниками застосовано одночасно предметний, дієвий і музичний сценарно-режисерські ходи. Музично-образне рішення одноактного балету «Подорож Блакитної Стріли» стало його головною ознакою. Характеризувати описані одноактні хореографічні вистави неможливо з якогось окремого ракурсу, адже кожна з них має комплекс виразних засобів та режисерських методів. Вище згадувалось, що сценарно-режисерські ходи можуть використовуватись для поєднання епізодів вистави у випадку зміни картин (*додаток № 5 рис. 7*).

Наприклад, в одноактному балеті за мотивами роману Джона Бойма «Хлопчик у смугастій піжамі» (2015, В. Зварич), (який вже згадувався вище), використано *предметний* СРХ – сітку, зафіксовану вгорі на фермах (сценічних конструкціях, прим. авт.), яка ділить сцену на праву та ліву частини по вертикалі. Таким чином сценічний простір поділяється одночасно на дві різних картини, які окреслюються сценічним світлом для ведення сюжетної лінії за потребою сценарним планом. Завдяки такому режисерському прийому хореограф-постановник зміг втілити і прийом *паралельного монтажу вистави*, який використовується в режисурі видовищних мистецтв. Такий прийом монтажу

дозволяє одночасно демонструвати дві сюжетні лінії в загалі наскрізної дії цілої вистави.

Загальновідомо, що будь-яке мистецтво мислить художніми образами. Парадоксальність та непередбачуваність появи нового образу хореографічної вистави народжується завдяки індивідуальній композиційно-режисерській логіці авора. Мистецтвознавці А. Демянчук та Р. Кундис зазначають, що «творення хореографічного образу засобами пластичних та часових мистецтв – відповідальний і складний процес. Це спільна творчість багатьох людей, основними з яких є композитор, балетмейстер та сценограф. Створений ними художній образ вистави, який є основою хореографічного твору, повинен емоційно впливати та викликати у глядача своєрідний «катарсис» (очищення), і нікого не залишити байдужим» [57, с. 108]

Розглянемо описані вище твори під кутом визначення *художнього образу вистави*: «Простір забути Рамки (крапку постав сам)» – одноактний балет-перформанс за авторським лібрето (2018, А. Білічук, С. Грекова, Л. Лисенко, М. Піддубняк, О. Чорна). Художній образ цієї вистави створюють п'ять вертикальних конструкцій, які є металевими ребрами паралелепіпедів, всередині яких знаходяться «зазомбовані» своєю особистою «програмою» персонажі. Коли один із них намагається вирватись на свободу, інші сприймають це як збій системи та намагаються придушити його намір. Автори залишають вибір на роздуми глядача (*додаток № 7; рис.20*).

Одноактний балет-вистава за авторським лібрето «Стільникова безодня» (2017, С. Ройко). Художній образ вистави – це величезний «Мобільний телефон», який наче «ліжко» лежить вгорі сцени та припіднятий під потрібним кутом. Головна героїня повністю поринула в «свій сон» – обожнювання смартфона та соціальних мереж. Пути мережі як мотузки обплутують її та хочуть знищити.

«Оманлива краса» – одноактний балет за мотивами роману О. Уайльда «Портрет Доріана Грея» (2018, М. Подарящий, Т. Литвин, О. Кутернога, Х. Виноградна, Х. Андрусишин). В одноактному балеті використано такий відомий режисерам предмет – велике дзеркало, яке в нашій уяві пов'язує

матеріальне з уявним, знане з надуманим тощо. Художнім образом вистави стала містичність задзеркалля.

Прикладом багаторівневої режисерської концепції є танцювальна вистава за мотивами української бурлескно-травестійної поеми І. Котляревського «Енеїда» (2019, Ю. Кульчицький, Д. Черниш, І. Яковлєв). Символом танцювальної вистави та її художнім образом є величезний дерев'яна конструкція човна, на якому Еней «перепливає» з одного епізоду в інший у своїх пригодах. Застосовано предметно-дієвий СРХ. В одноактному балеті, побудованому в комічно-драматичному жанрі, автори-хореографи використали декорацію величезного дерев'яного човна, який нагадував нам історично відому козацьку «Чайку», що стала символом в українській історії козацького мореплавства. Як прийом у виставі застосовано модус трансформації «човна» у «стіл», дію виконують артисти – танцівники мімансу (*додаток №7; рис.14*).

У вище згадуваному одноактному сучасному перформативному балеті, «Кара» (2019, Д. Тураш), який висвічує актуальну соціально-педагогічну проблему, художньо-образним символом вистави постає величезний кут. Величезний «Кут» (декорація), який постійно присутній в ході цілої вистави, – це художній образ «насилля». Його утворюють дві стіни, що нависають над покараною мамою дитиною. «Кут» наостанок намагається захопнути в собі скривджену дитину: асоціація неминучості покарання піднімає з підсвідомості глядача дитячі страхи особистих переживань. Хореографом використано такі техніки сучасного танцю: *partnering, improvisation, flying low* (*додаток №7; рис. 21*).

Отже, художньо-образне вирішенням вистав відтворено конструкціями та частинами сценографії, що дозволило проявити особливий художній образ вистави.

3.2. Монтаж в режисурі одноактної хореографічної вистави

Монтаж у хореографічному творі є виявом художнього мислення постановника. Завдання будь-якого типу монтажу – максимально точно передати

глядачеві задум режисера, вирішити конфлікт (проблему) сюжетної канви сценарію відповідно до надзавдання, а це передбачає специфічний логічний спосіб мислення автора-хореографа, його здатність мислити в таких формах як: аналіз та синтез, конкретизація, абстракція, порівняння, узагальнення, а також, формування, класифікація та систематизація понять та визначень.

Приєм монтаж є важливим засобом мистецтва та кіно, який допомагає розкрити взаємозв'язки між різними явищами реальності та створити художні образи, що впливають на сприйняття та емоційний досвід аудиторії. Ця техніка дозволяє режисерам, митцям і кінематографістам впливати на сприйняття глядачів і передавати їм свої ідеї більш ефективно. У 1960–80-ті рр. монтаж став ключовим засобом для створення масових видовищ [49, с. 29]. Цей період визначив багато інноваційних підходів до мистецтва і залишив надовго слід у розвитку драматургічного монтажу.

Монтаж (у кіно, театрі, літературі та інших мистецтвах) може використовуватися для відображення та розкриття взаємозв'язків між різними явищами реальності. Цей процес полягає в способі організації і структуруванні різних елементів або подій так, щоб вони взаємодіяли між собою та доповнювали один одного. Це може включати в себе зміну порядку подачі інформації, використання паралельних сюжетів або монтажних переходів, щоб підкреслити взаємозв'язки та символіку між різними елементами реальності. Монтаж допомагає створити глибокий рівень розуміння та сприйняття матеріалу глядачем.

Ідейним визначником монтажної структури можна вважати І. Туманова, який запровадив ключові принципи режисури масового театру. Він підкреслив, що номер виступає основою будь-якого театрального виступу, а епізод є наступною структурною ланкою поряд з номером. Замість «монтажу атракціонів», що був запропонований Сергієм Ейзенштейном для кіно, естради і театру ще у 1923 р. [155, с. 163]. І. Туманов впровадив монтаж номерів в епізоди, а потім їх злиття в єдине, цілісне видовище. Таким чином, для режисера монтаж став не просто технічним засобом, але і художнім інструментом вираження своєї

творчої концепції [164]. Також монтаж використовується як ефективний спосіб створення художнього образу або візуального враження в мистецтві. Це включає в себе комбінування різних елементів, таких як зображення, звук, кольори, текстури та інші художні елементи, для створення виразного та емоційно насиченого образу чи враження. Такий прийом дозволяє художнику або режисеру виразити свою ідею або концепцію шляхом вибору, комбінування та аранжування різних елементів в художній композиції. Цей процес допомагає створити унікальний образ та інтерпретацію мистецького об'єкта чи явища.

Як з окремих сцен у драматургічному спектаклі, як з арій і ансамблів у музичних спектаклях, як із сольних і ансамблевих танців у балетному спектаклі, так і з концертних номерів волею режисера формується епізод театралізованого видовища, а епізоди, поєднуючись у монтажі, вибудовують усе видовище.

Проаналізуємо доцільність використання прийомів хореографічного монтажу і режисури під кутом застосування їх в хореографічному мистецтві. Розглянемо та порівняємо деякі прийоми художнього монтажу (сценарію – О.Л.) як їх класифікує П. Бараніченко [11, с. 232] та прокоментуємо в аспекті створення одноактної хореографічної вистави :

Контрастність – це зближення елементів, які протилежні за змістом. За принципом контрасту можна сполучати не тільки епізоди, а й номери [11, с. 232]. Не можна не погодитись, що це може відноситись і до танцювальних номерів (контраст ритмів та темпоритму, контраст жанрів, контраст танцювальних технік).

Паралелізм – можливість паралельного розвитку двох і більше сюжетних ліній [11, с. 232]. Застосування такого прийому не викликає протиріччя в процесі роботи над танцювальною виставою.

Одночасність – дія одночасно може відбуватися на декількох майданчиках: на сцені, на екрані, або в різних частинах глядацького залу [11, с. 232]. Такий прийом дає хореографічній виставі сучасного звучання та позитивного сприйняття глядачем, розширить можливості режисера з використання виражальних засобів.

Збереження лейтмотиву – прийом періодичного нагадування глядачам, підкреслення основної думки сценарію [11, с. 232]. Використання лейтмотиву є відомим прийомом композиції музики академічних або сучасних балетів.

Послідовність – передбачає організацію матеріалу у відповідності з хронологічним порядком, історично послідовним розвитком, природними зв'язками та логічним «ланцюжком» [11, с. 232]. Зауважимо, що, такий прийом часто використовується в розробці лібрето балетних вистав, або в лібрето (плані-сценарії) новітніх синтезованих форм у хореографії, першоосновою яких є літературний твір або документальні події, що описані у виданих (або інформаційних) джерелах. Також важливо враховувати ще один аспект монтажу – це «динамічний» монтаж епізодів у композиції театральної вистави. Отже, є очевидною можливість застосування таких прийомів в режисурі одноактних хореографічних творів нової форми.

Зупинимось на головному в хореографічному мистецтві, а саме в режисурі хореографічних творів великої форми, монтаж може слугувати особливим засобом організації сценарного матеріалу щодо вирішення конфлікту (проблеми), враховуючи закони драматургії. Особливо це стосуватиметься новітніх форм хореографічного твору: тематичних танцювальних вистав, балетів-перформансів тощо.

За цією концепцією способи хореографічного монтажу, що використовуються в режисурі видовишно-театралізованих форм, абсолютно доцільно використовувати і в режисурі новітніх форм, які утворились у просторі хореографії. Дослідження втілення такого прийому показує, що його практичне застосування на сьогоднішній день – 20-і рр. ХХІ ст. – є закономірною реальністю в діяльності професійних хореографів та молодих постановників.

У відповідності до теоретичних та практичних засад режисури театралізованих дійств можна виділити такі типи монтажу: *послідовний, паралельний та асоціативний*. Послідовний монтаж передбачає хронологічну послідовність подій (сміслових епізодів сценарію) (додаток № 2, рис. 1). Натомість паралельний монтаж використовує контрастність паралельно

(одночасно) діючих епізодів, які доповнюють та збагачують «звучання» один одного (*додаток № 2, рис. 2*). Тип «асоціативного монтажу» можна охарактеризувати як прийом створення нового художнього образу різними художніми засобами.

Одним із режисерських методів побудови вистави є прийом «паралельного монтажу».

Прикладом може бути відомий балет Метью Боурна «П'єса без слів» [337], структура побудови якого асоціюється із застосуванням принципу паралельного монтажу. Хореографом використано принцип «клонування» головних персонажів, подвоювання або потроювання кожного з них. При чому пари розгортають свій «діалог» одночасно в просторі сцени, починаючи та закінчуючи його в однакових позах та рухах, але «їх історії» різняться. Вірогідно, що театр вразив кіномана Боурна більше, ніж кіно, оскільки він дозволяв монтувати одночасно кілька сцен, показуючи глядачеві одночасно події як усередині будівлі, так і поза її межами.

Отже, принцип симультанності дії [212] в театральній режисурі передбачав використання одночасних подій або дій на сцені для створення більш складних та насичених сценічних образів та взаємозв'язків між персонажами. У даному контексті зазначено, що цей принцип був викликом амбіціям постановника, який вирішив важче завдання, а саме, клонувати кожного з головних персонажів. Це може вказувати на те, що постановник бажав створити більш складну та фактурну сцену, в якій персонажі взаємодіють одночасно або мають більше можливостей для вираження своїх характерів та відносин. Однак такий підхід вимагатиме від акторів більше координації та вміння ефективно виконувати подібні завдання. Цей прийом став оригінальним рішенням, яке додало глибини та насиченість виставі, але вимагало від постановника та акторів додаткового зусилля та майстерності у реалізації. Прийом клонування героїв та їх одночасної дії за особистим сюжетом нагадує принцип «вибору варіантів» Вадима Зеланда із його аудіокниги «Трансерфінг» [74].

Розглянемо декілька найбільш привабливих способів монтажу, які були застосовані у танцювальних виставах молодих хореографів (дипломних роботах бакалаврів та магістрів) кафедри режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.

Послідовний монтаж в основному присутній в хореографічних виставах коли є необхідність в сюжеті хронологічно-логічного перебігу подій. Першоджерелами для таких сценаріїв як правило вибирають літературні твори: казки, новели тощо, де одна сценічна дія змінюється наступною в причинно-наслідковій конструкції.

Паралельний монтаж. В розділі .про сценарно-режисерський хід вже згадувався одноактний балет за мотивами роману Джона Бойма «Хлопчик у смугастій піжамі» (2015, В. Зварич), в якому застосовано принцип паралельного монтажу. В порівнянні із мистецтвом кіно, де прийом виглядає як застосування декількох екранів, в хореографічній виставі використано поділ простору сцени на дві частини вертикальною площиною (звисяючою сіткою), дозволяючи проводити сценічну дію одночасно, (паралельно) у двох різних епізодах.

Принцип *паралельного монтажу* чітко простежується у драматичному одноактному балеті-фантазії «Багач – бідняк» створеному за авторським лібрето студентами-хореографами на здобуття ступеня «бакалавр» (2016, О. Войтехівська, Н. Гавірилюк, Т.Данилишин, Р. Диня, П. Зубченко, О. Климишин, В. Кондратюк, К. Палагнюк, А. Якименко). Основою сюжету є дві лінії – життя двох юнаків, де життєвий шлях одного з них набуває трансформації від дитини з бідної родини до кар'єри відомого вченого, в той час, коли народжений у багатій сім'ї інший герой деградує до стану наркомана, гвалтівника, а згодом і жебрака. Паралельний монтаж дозволив розвивати подієвий ряд «одночасно» для кожного із двох головних героїв, почергово в кожному їх віковому періоді: дитинство 1-го героя – дитинство 2-го героя; відносини в «першій» сім'ї – відносини в «другій» сім'ї тощо. Дві сюжетні лінії перетинаються в епізоді, в якому відтворено подію, де завдяки можливостям в теперішньому демократичному суспільстві обидва юнака вступають до

університету. Там вони вступають в особистий конфлікт, закохуючись в одну дівчину. Після драматичної кульмінації продовжується сюжетна канва «падіння» або «піднесення». В фіналі вистави (епілог з переносом в часі вперед) головні герої зустрінуться ще раз в кардинально нових запропонованих обставинах, фактично помінявшись місцями. Головна тема вистави – розвиток та деградація особистості, падіння або зростання людської душі в земному втіленні.

Монтаж з переносом в часі. Ще один проаналізований метод монтажу – перенос в часі. Цей прийом добре відомий в режисурі кіно. В балетному мистецтві подібний прийом застосовувався для сцен епілогу (хепі-енду, весілля тощо).

Прийом монтажу з переносом в часі було застосовано ще у 2012 р. в процесі створення танцювальної вистави «Хроніки міста Лева» (Л. Бардин, В. Іващишин, Н. Кіптілова, Х. Коверзньєва., Р. Мокрій, В. Пантелеймонов, С. Прус, О. Яськів), сценарій якої написано за літературними творами Ю. Винничука «Кнайпи Львова» групою авторів-постановників (див. вище). Також монтаж з переносом в часі, але із вибором постановниці нового варіанту у фіналі для вирішення «проблеми» застосовано в одноактній танцювальній виставі «Один день у кав'ярні» (2019, О. Буханська, Є.-А. Демченко, У. Корчевська, В. Надашкевич), авторське лібрето та постановка якої створені студентами-хореографами заочної форми навчання. Постановники повертають глядача в початок історії, коли усі персонажі подій у виставі знову приходять в улюблену кав'ярню, яка зранку відкривається для відвідувачів, але тепер особисті історії персонажів, на відміну від попередніх драматичних розв'язок, вирішуються хепі-ендом.

Персонажів авторської танцювальної вистави в стилі джаз-танцю «Секонд-хенд "Кохання"» (2019, К. Мосєсова) хореограф також відправляє на початок подій, в зав'язку сценарію. У виставі розглядається соціально-психологічна проблема: вибір умовного шляху розвитку відносин із партнером в окремих запропонованих обставинах. В сюжеті танцювальної вистави Дівчата в магазині обирають сукню певного кольору який означає «символ» можливого сценарію

розвитку відносин з чоловіками. Хореограф у фіналі повертає глядача на початок подій, в зав'язку сценарію, але в цей раз вибір кожної дівчини несподівано падає на сукню зовсім іншого кольору. Постановник спонукає нас до роздумів про багатоваріантність особистого вибору та відповідальність за цей вибір (*додаток № 7; рис. 12, 13*).

Подібний прийом «переносу в часі на початок подій» спостерігаємо і в одноактному балеті-виставі «У просторі варіантів» (2018, О. Замлинний). Тут хореограф уже декілька разів розвертає свого головного героя на початок ситуації, в той момент, коли Герой хибить, показавши своє зверхнє ставлення до людей. Хореограф-постановник наче підштовхує його розв'язувати ситуацію по-іншому. В результаті багатьох спроб Герой змінюється і проявляє себе в допомозі та емпатії людям навколо себе, тобто долає шлях духовного зростання. В авторському лібрето запозичено ідею трансформації характеру головного героя прийомом «повертання до початку» із художнього фільму «День бабака» (1993 р.) [58] режисера Гарольда Раміса за сценарієм Денні Рубіна. Також тут доцільно згадати кінокартину Тома Тиквера «Біжи, Лола, біжи» (1998 р.) із подібною темою «часової петлі» [24].

Аналіз цих балетних вистав підтверджує філософський підхід багатьох авторів-хореографів до вибору теми майбутнього хореографічного проекту. Можна говорити про деякий «ніцшеанський» ракурс сприйняття буття, де життя – це низка безкінечних повторів у добровільному виборі людини [68].

«Ніцшеанський» ракурс сприйняття буття посиляється на філософські погляди Фрідріха Ніцше [158; 159], німецького філософа, який висловлював нетрадиційні погляди на мораль, релігію і людську природу. Його філософія підкреслювала ідею «волі до влади» і відкидала традиційні моральні норми і релігійні переконання.

У контексті сприйняття буття «ніцшеанський» підхід може вказувати на такі ідеї: відмову від об'єктивної моралі, волю до влади і виявлення сили, аморальність, протиставлення традиційним цінностям, які в його ідеї є способами розуміння світу і власної існування.

Асоціативний монтаж.

Одним із цікавих способів монтажу, який застосовується в режисурі видовищно-театралізованого дійства, в кіно- та відео-індустрії є асоціативний монтаж, особливістю якого є створення художнього образу завдяки асоціації, що виникає у глядача під час перегляду даного художнього твору (фільму, кліпу, вистави тощо). Такий спосіб монтажу діятиме при умові, якщо художні засоби (проекція на екран, світлове оформлення, дія на сцені тощо) застосовуються одночасно, можна сказати, в контрапункті в даній мізансцені або в епізоді цього дійства і мають певну спільну ознаку. При цьому художні складові, застосовані для зворотного зв'язку, а саме для виникнення асоціації, будуть створювати окреме нове смислове поняття, яке надає глядачеві змогу сприйняти ту головну думку, яку режисер задумав.

В історії режисури театру і кіно використовують відому формулу монтажу, описану С. Ейзенштейном: «зображення А + зображення Б + Зображення В = ...образ» [155, с. 166–167]. Така формула у своєму викладенні не протирічить її застосуванню не тільки в режисурі видовищно-театралізованих заходів, а також в режисурі танцювальних вистав певного формату або при умові створення вистави групою авторів-хореографів.

Свого часу Ейзенштейн визнавав, що мистецтво цирку та мюзик-холу, програми яких побудовані на компіляції номерів, має важливе значення для навчання та вдосконалення монтажного мистецтва, і відзначав його як інспіраційне джерело для режисерів і кінематографістів [155, с. 161].

Видається, що найвиразніші та насичені емоціями асоціації можна визначити як метафори. Також існує монтажний прийом, який підвищує рівень асоціацій до метафоричного ступеня, і це називається метафоричним монтажем.

Загальновідомо, що «метафора» – це літературний прийом, який використовується для порівняння двох різних об'єктів чи концепцій, зазвичай на підставі спільної якості або асоціації [107]. Вона дозволяє передати складні ідеї та почуття шляхом порівняння з більш зрозумілими або образними об'єктами.

Метафоричний монтаж – це використання монтажних прийомів для

підвищення рівня асоціацій та образності у творі. Він включає в себе зміну порядку, ритму, сполучення або взаємодії об'єктів чи елементів на сцені або в мистецькому творі з метою створення метафор і поглиблення виразності.

Наприклад, у театральній постановці або відеоарті метафоричний монтаж може включати в себе різні кадри чи сцени, які сполучаються за асоціативними зв'язками, а не за лінійним хронологічним порядком. Це може створювати багатогранні асоціації та розширювати сприйняття глядачів або глядачів, роблячи їх дослідниками глибших значень та ідей у творі, а у кіно це може включати в себе зміну між кадрами так, щоб створити абстрактну метафору або символічний образ. Це також може бути використано для передачі емоцій, ідей або тематичних концепцій у великому хореографічному творі, таких як танцювальні вистави, безсюжетні балети, балети-перформанси тощо.

Практичне дослідження виявило, що застосування асоціативного монтажу доречно і корисно використовувати у танцювальних виставах різного формату та стилю, Прикладом застосування такого режисерського прийому можна назвати вистави молодих хореографів кафедри режисури та хореографії ЛНУ імені Івана Франка:

- «Брати» (2015, М. Рожко) – одноактний балет за мотивами сценарію Вікторії Трофіменко за романом Торґні Ліндгрена «Джмелиний мед» [231];

- «А серцем я танцюю...» (2017, М. Сахно) – танцювальна вистава за авторським лібрето, написаного за розповідями дітей з обмеженими можливостями про свої мрії. Застосування прийому одночасної сценічної танцювальної дії та проекції на екран світлини цієї дитини асоціативно домальовує можливий розвиток подій в житті «прототипу» в іншому «житті».

Монтаж номерів є методом творення цілісної художньої композиції, який ґрунтується на принципі об'єднання різноманітних тем і елементів в єдину органічну структуру. Цей метод передбачає внутрішнє розмаїття тематики та епізодів і їхнє об'єднання в метафоричну форму або художню композицію, що дозволяє створити багатосаровий та багатогранний виразний образ, де різноманітні елементи взаємодіють між собою, створюючи новий сенс і смисл.

Під час створення епізодів та визначення порядку номерів у процесі монтажу вирішується авторська мета, що стоїть перед режисером. Велике значення мають індивідуальні творчі здібності режисера, його особистість, спрямованість образного та асоціативного мислення, його художні уподобання, а також громадянська та художня позиція.

У контексті мистецтва, це означає, що різні теми, ідеї, епізоди або номери об'єднуються таким чином, щоб створити єдиний художній твір зі значущим змістом та глибоким виразом. Цей метод може включати в себе різні художні форми і медіа, такі як музика, танець, візуальне мистецтво, слово, світло, звук і багато інших, і використовується для створення комплексних і вражаючих художніх вистав.

Принцип «збивання» номерів є поширеним методом у театральних та розважальних виставах, спрямований на об'єднання кількох різних номерів в єдину композицію з метою не лише ефективного використання сценічного часу і виступу багатьох учасників, але й створення більш яскравого та виразного враження для глядачів. Цей принцип дозволяє поєднати різні номери в єдину сценку чи сюїту, часто засновану на спільній темі або мелодії. Збивання номерів включає в себе не лише зменшення тривалості виступу, але і збагачення візуальної та художньої атмосфери за рахунок додавання елементів театралізації, сценічної дії і створення специфічної сценічної обстановки. Важливо, щоб зберігалася суть та ідея кожного окремого номера, його унікальний стиль і характер, які роблять виступи привабливими та неповторними. Успішне застосування цього принципу залежить від сенсорності, естетичного смаку та таланту режисера.

За практичним та теоретичним планом, ця процедура може бути визначена як синтез, що базується на злитті і сполученні різних жанрових елементів, документальних матеріалів, авторських текстів і інших компонентів, з метою створення нового інтегрованого жанру. В результаті такого синтезу виникає абсолютно нова якість, яка виражається через створення комплексного

синтетичного жанру або виробництво нового твору, що об'єднує різноманітні елементи в єдину цілісну сутність.

При аналізі синтезу номерів та фрагментів у епізоді, виявлено схожість з правилами композиції естрадного концерту. Обидва процеси включають у себе не лише встановлення послідовності елементів, а й їх чергування з метою виразно висловити головну ідею та підвищити темпо-ритмічні та емоційні характеристики.

Підсумовуючи вищесказане можна констатувати, що монтаж у контексті створення видовишно-театралізованої хореографічної вистави (особливо тематичного спрямування) репрезентує процес структурування та координації різних фрагментів інформації, фактів і епізодів, які можуть бути значно віддаленими один від одного, з метою створення нового смислу або ефекту. Цей процес може включати в себе як об'єднання різних компонентів, які взаємодіють між собою, так і створення контрасту між ними, в залежності від задуму і авторської концепції. Кінцева мета монтажу полягає в зацікавленні глядача, рухом сюжету та передачі теми події чи вистави сюжетними ходами.

Отже така функція монтажу абсолютно прийнятна для процесу створення великого хореографічного твору, зокрема коли мова йде про співавторство, тобто про виконання проекту групою авторів-хореографів.

Основним робочим режисерським документом запису монтажу театралізованого дійства в часі і просторі, який доцільно використовувати і в режисурі хореографічної вистави, є монтажний лист [118, с. 36] – своєрідне графічне зображення перебігу дійства в часі та просторі. Він описує порядок та розвиток дії на вертикальній осі, а на горизонтальній осі подає інформацію про кожен момент уявлення, включаючи учасників, аудіо- та візуальні елементи. На основі монтажного аркуша створюються інші документи, такі як музична партитура, партитура динаміко-статичної проекції, світлова партитура та монтувальний лист, що дозволяє реалізувати візуалізацію та звуковий супровід подання відповідно до режисерської концепції.

3.3. Перформанс в практиці режисури сучасних одноактних хореографічних вистав

Переосмислення сутності мистецтва в сучасному світі відображається не тільки в сприйнятті людиною навколишнього світу, але і в нових уявленнях про митця, глядача та процес творчості загалом. Нові форми мистецтва вимагають нових засобів виразності та передачі інформації. В рамках навчальної програми з дисципліни «Мистецтво балетмейстера» здобувачі, які спеціалізуються в цьому напрямку, створюють одноактні балети або інші великі хореографічні форми.

Завдяки сучасному погляду на творчий процес, багато творчих хореографічних (дипломних) проектів включають елементи перформансу, що надають балетним виставам сучасний характер та виразність. Це дозволяє мистцям ефективно спілкуватися з аудиторією та створювати хореографічні твори, які вражають своєю сучасністю звучання.

Термін «перформанс», який в сучасному мистецтві зазвичай відноситься до форм авангардного або концептуального мистецтва, є спадщиною традицій образотворчого мистецтва, але водночас його потрібно сприймати як інноваційний підхід до виразності та взаємодії з глядачем.

Перформанс (англ. *performance* – виконання, подання, виступ) – форма сучасного мистецтва, в якій твір складають дії художника або групи в певному місці і в певний час. До перформансу можна віднести будь – яку ситуацію, що включає чотири базові елементи: час, місце, тіло художника і ставлення художника і глядача. У цьому полягає відмінність перформансу від таких форм образотворчого мистецтва, як картина або скульптура, де твір визначається виставленим об'єктом [182].

У кінці 1960-х рр. концептуальне мистецтво та мистецтво перформансу значно змінили художнє мислення, спричинивши відмову від традиційної пластичної форми на користь використання знакових художніх «жестів» [121, с. 51]. Це можна описати як процесуальний вид мистецтва, що реалізує принцип інновації, який передбачає введення мистецтва в самий центр реальності та

художнього вираження, за допомогою різних, але не обов'язково образотворчих засобів.

Перформанс відзначається активною участю артиста в процесі створення мистецтва, використанням живого виступу та інтерактивного спілкування з аудиторією. За своїм наповненням він може включати різні елементи, такі як театр, танець, музика, література та інші мистецькі форми. Перформанс дозволяє художникам виразити свої ідеї, концепції та коментарі на сучасну ситуацію або соціокультурні питання, розширюючи традиційні межі образотворчого мистецтва та внесення інновацій до мистецького виразу [46].

У сучасний час термін «перформанс» все частіше використовується для опису традиційних форм художньої діяльності, таких як театр, танець, музика, циркові виступи і інші. Це свідчить про еволюцію самого терміну і його розширення на різні види мистецтва. Режисер Єжи Гротовський [54] визначає перформанс як завершену дію або акт, під час якого ми отримуємо нове розуміння. Для того, щоб набути цього розуміння, необхідно вступити в певний простір і виконати певні дії [121, с. 55].

Очевидно, це також стосується мистецтва хореографії, яке розвивається в часі. Протягом ХХ ст. форма «дивертисменту» в балеті поступово доповнюється формою «драматургічною», а надалі «тематичною» або «безсюжетною», скоріше, художньо-образною. Більше того, режисура танцю все частіше використовує різні прийоми перформансу, щоб надати виставі більш інтерактивний та експериментальний характер.

Отже, в контексті режисерських прийомів перформанс може бути визначений як форма художньої дії, що використовує паратеатральні методи виконання і спрямована на досягнення художньої мети. На думку Єжи Гротовського «справжність, відкритість, зосередженість – все це збереглося тільки в театральному перформансі» [121, с. 55]. У контексті перформансу відсутня нарочита акторська гра, а також режисерські постановчі аспекти, які часто притаманні театральному мистецтву. Навіть можна сказати, що режисерські втручання можуть сприйматися зайвими, а не допоміжні для самого

акту перформансу. Отже, у перформансі виконавець може створювати миттєві мистецькі дослідження, виражати свої ідеї, або проводити ритуали, не обов'язково спираючись на наративну структуру.

Початок 1990-х рр. був періодом, коли в сучасному балеті України наступила нова епоха, збагачена різноманітними експериментами у сфері хореографії. Художня цілісність та виразність спектаклю може досягатись за допомогою різних творчих методів. Наприклад, транслюючи думки та почуття драматурга через розуміння, емоції та пластичні дії, хореографом у балеті-інсталяції «Дон Жуан з Коломиї» (*див. вище*) застосовано декілька режисерських прийомів. В епізоді, де головний герой Северин знаходиться у ситуації, коли його «фетишизовані» почуття викликають психологічні тортури від інших персонажів – чоловіків, режисер надав акторам-танцівникам можливість для імпровізації. Такий метод (імпровізації за заданою схемою-планом) застосовано для підсилення емоційної інтенсивності сцени та передачі внутрішнього стану персонажів. Це дозволяє танцівникам вільно виражати свої емоції та реакції на ситуацію, створюючи більш природний і живий образ на сцені. Такий підхід робить виставу більш автентичною і запам'ятовуваною.

Використання спортивного товстого каната як основного «художнього образу» у цьому балеті-перформансі є цікавим і символічним прийомом. Умовна візуальна трансформація каната у різні образи, такі як «врата», «символ заручення», «вінчальне кільце» і «стіна» допомагає послідовно об'єднати драматургічні епізоди балету-перформансу і надає глядачам можливість створювати особисті асоціації-паралелі. такий режисерський прийом сприяє глибшому включенню глядачів у інтерпретацію і розуміння вистави, а також створює можливість для індивідуального сприйняття і емоційного відгуку. Метафоричне використання «Канату» допомагає відобразити різні аспекти сюжету і створює у виставі багатошаровий образний світ.

Один з аспектів перформансу – потреба предметності в просторі. Цю властивість використано у вже згадуваному вище одноактному балеті – виставі «Хроніки міста Лева» (*Додаток № 3; №4, рис.4*) «Засобом переміщення різної

кількості стільців в задані точки простору та «трансформації» їх в об'єкти наступних мізансцен вирішено наскрізну дію танцювальної вистави. Якщо в першому епізоді стільці – це сидіння в трамваї, то вже в наступних ми надаємо їм «роль» стільців у кафе, сидінь в кінотеатрі, пуфів та диванчиків у салоні, бальній залі, тощо... Таким чином стілець трансформує не лише сценічний простір, але й залучає глядача в «часовий» та «інтер'єрний» простір наступного епізоду. Специфіка розстановки режисерських ідейно-сміслових акцентів та використання цих виразних засобів веде до головного устремління постановників – виконання надзавдання: створення «ретро – атмосфери» та її перетворення в сучасність» [123, с. 56].

Для того, щоб допомогти глядачеві краще зрозуміти основну ідею балету «Ілюзія цілеспрямованості» (додаток № 3) постановник методом використання елементів перформансу змогла зберегти почуття ритму в своєму умінні режисера-перформера наситити кожен одиницю часу, і відповідно кожен просторову одиницю (пересування в просторі, коректування пластики, її траєкторія) потрібною кількістю і якістю художньої інформації. Епізоди хореографічної лексики чергуються дієвими сценами, в яких головним героєм використано реквізит (стіл, стільці і драбину), за допомогою яких він протягом всього дійства вистави намагається побудувати високу споруду, що в розумінні постановника ототожнюється з життєвим шляхом людини, впродовж якого він герой створює всі умови і робить все можливе для досягнення своєї мети. Застосування такого прийому виявилось одним з найважливіших виразальних засобів у постановці. В образі «мети» використано велику повітряну кульку, яка підвішена вгорі до штанкета сцени. В фіналі постановки повітряна кулька (мета) лопається в руках головного героя, який стоїть на вершині «драбини – споруди». Абсурдність цієї «мильної кульки» ототожнюється з абсурдністю моральних і духовних жертв, на які йде герой для досягнення цієї ілюзорної та «пустої мети» [121, с. 57].

Перформативні техніки та імпровізація – особливий та оригінальний режисерський прийом, що поєднує епізоди хореографічної вистави та дозволяє

тримати наскрізну дію. Окремо необхідно виділити одноактний балет-перформанс за авторським лібрето «Keep calm and be a trash» (2017, Ю. Скиба, К. Погорєлова, С. Домазар, О. Бідненко, В. Маліновський, А. Веліляєва, Х. Питльована, Л. Ринда, А. Байдіна) [200]. Ідеєю вистави «Keep calm and be a trash» визначено розкриття значення та змісту слова «сміття» в соціальному житті людини: сміття на вулицях, «сміття» яке ми їмо, «сміття» в думках, «сміття» в інформативному просторі та соціальних мережах, словесне «сміття», яке заповнило нашу мову тощо. Застосуванням перформансу як дійства в просторі та часі (моменті) є сценічна дія, де протягом цілої вистави Людина (персонаж) шукає вихід із замкненого простору Пісочного годинника, який по суті є коконом, запеленаним плівкою поліетилену. Шматуючи його обгортку в хлам та шукаючи вихід за допомогою променів ліхтарика, Людина все-таки звільняється від «сміття», що оточувало її, та разом з іншими персонажами перетворюють годинник на вежу з якої видно багато променів «світла». Цей балет-перформанс створено в стилі танцювальної лексики пост-модерну. Задана конструкція «пісочного годинника» висотою в три метри створює художній образ вистави (*додаток №7, рис. 17, 16*).

Потрібно згадати ще одну творчу роботу, в якій застосовано предметно-дієвий СРХ та використано імпровізацію в часі під час дії самої вистави – одноактний балет-перформанс за авторським лібрето «Танець чорнил» (2014, А. Іващишин), створений в стилі пост-модерну у хореографії з елементами джазового танцю (jazz-dance). Художній образ цієї видовищної одноактної хореографічної вистави створює велике біле полотно на заднику сцени. Тут перформанс проявляє себе в такому сценічному втіленні: Художник-абстракціоніст (персонаж) підходить до білого полотна та виплескує на нього відерце фарби заданого кольору (рожевого, зеленого, синього або помаранчевого). Фарби кожного кольору оживають в танці в характері, який, за уявою хореографа, найбільш відповідає їх спектральній частоті. Цей прийом у виставі повторюється декілька разів чітко поділяючи балет на окремі «кольорові» епізоди-мініатюри. Частини перформансу в одноактному балеті

«Танець чорнил» можна віднести як до театрального, так і до образотворчого мистецтва. колір є основним виразником емоційного звучання даного проекту: «Художник» в реальному часі фарбує полотно, яке у виставі символізує «життя однієї людини», різними кольорами. Неповторність та неочікуваність малюнку під час розбризкування кожної фарби, що символізує різні періоди у перипетіях життя людини, в миттєвості створює барвистий шлях цього життя. Людина (Художник), що періодично з'являється на сцені, одягнена у чорну спідницю, зачочену на поясі, відповідно короткої довжини. З кожною наступною появою цього персонажа спідниця подовжується, символізуючи інтервал часу, що минув. Ще одним прикладом символічного використання палітри кольорів як художнього образу є танцювальна вистава-портрет мотивами біографії Фріди Кало «Зцілення мистецтвом» (2019, Л. Хухра), створена в техніках *modern jazz dance* та *contemporary dance*. Акт перформансу проявляється в застосуванні неонових кольорових світловідбивних сумішей, які під час їх розсипання (розбризкування) створювали неабиякий специфічний ефект. Ці факти переконують, що всі складові вистави працюють на досягнення надзавдання, цьому сприяє попередній вичерпаний аналіз першоджерела твору та вибір виразних засобів для його втілення. В результаті аналізу мізансцен і пропонуванних обставин для окремих персонажів постановник визначає дії для втілення наскрізної дії ролі. Один із засобів виразності балетного театру, як простір і час, особливо притаманний перформансу. Такими особливостями можна охарактеризувати одноактний балет-імпровізацію за авторським лібрето «Еволюція деградує» (2017, Я. Соловйова) [65], створений в техніці «га-га», та одноактний балет-перформанс «Вавилон» (2017, А. Кушева) [200], в якому основою є вільна пластика імпровізації медитативного характеру. Обидва твори виділяються специфічним темпоритмом вистави та психологічною образністю сприйняття.

Доказом важливості світогляду хореографів нового покоління та їх художнього кредо, яке кристалізує творчий пошук, можна назвати балет-перформанс «Лабораторія руху» (2016, Ю. Віль) [200]. Об'єм граней металевого

куба стає простором, в якому засобами заданої імпровізації показано ситуацію людини, що потрапила у самостворену пастку: психологічні комплекси, бажанням жити в своєму маленькому світі і страхом вийти за рамки. Також висвітлюється і протилежна сторона – соціум вважаючи, що хтось не такий як всі, утискає прояв індивідуальності, спонукаючи людину жити поза ним, не відчуючи падіння і піднесення, любов і ненависть, сум і радість тощо. Епізоди балету-перформансу умовно названо: «Моральна свобода», «Зона комфорту», «Право особистості» та «Соціопатія» (додаток № 7; рис. 15).

Імпровізація, як сценічна дія або пластично-хореографічна візуалізація набирає своєї популярності завдяки її широким можливостям втілювати ідеї хореографів та режисерів. Доказом цього можна згадати виставу «Сліди» (The Traces, 2023, Т. Знамеровська) [185], в якій хореографія, сценічна дія та імпровізація сплітаються у своєму органічному синтезі та взаємопроникненні, являючи собою танцювальне візуальне відображення наслідків психологічної травми, спричиненої історичними трагедіями. Цей твір базується на концепціях колективного несвідомого, які були розвинуті К. Юном. Хореограф розвиває думку про те, що наше поведінка є рефлексією попередніх поколінь, проте цей зв'язок із минулим не обмежується лише свідомим спогадом. Вистава показує, як наша культура, наші взаємини з іншими людьми та наша доля можуть бути визначені минулим, проте ці «сліди» також можуть відіграти ключову роль у зміні сценарію нашого майбутнього. Пшеничне зерно, яке використовується у виставі, ототожнюється із справжнім «художнім образом» цього дійства. Вистава «Сліди» (виконавці: Катерина Погорелова, Тетяна Знамеровська; композитор: Іван Гаркуша (Джон Хоуп); сценограф, художник по костюмах: Олег-Родіон Шуригін-Грекалов; художник зі світла: Світлана Змієєва) є одним із проектів всеукраїнського об'єднання «Платформи сучасного танцю» [185]. У 2015 р. під час фестивалю сучасного танцювального театру «Zelyonka FEST» створення Платформи стало результатом спільного розуміння необхідності просування сучасного танцю як жанру експериментального сценічного мистецтва та збільшення його аудиторії [185].

Отже, підсумовуючи викладене, можна констатувати: використання елементів перформансу та його методів взаємодії з глядачем в процесі створення нових різновидів одноактної хореографічної вистави розширює можливості творчості хореографа і додає його світогляду нові горизонти. Це дозволяє хореографу більше експериментувати та втілювати свої ідеї, сприяє розвитку сучасного мистецтва і поглибленню розуміння мистецьких виразів у сучасному світі.

Висновки до розділу 3.

Застосування прийомів режисури у сценічному втіленні балетмейстерського твору є ключовим для розвитку новітніх форм хореографії. Поява цих форм зумовлена не лише розвитком технологій танцювального виконання, але й взаємодією з іншими видами мистецтва, а також впливом режисерських прийомів. Особливу роль у створенні нових форм відіграє режисер-хореограф. Він виступає творцем, який об'єднує та координує різноманітні аспекти творчого процесу. Дослідження показує, що робота режисера-хореографа включає чотири основні напрямки: організаційно-управлінський, соціально-психологічний, психолого-педагогічний та художньо-творчий.

Крім того, успішна діяльність режисера-хореографа базується на високому рівні художньо-творчих здібностей. Він повинен мати чітке бачення концепції вистави, вміти трансформувати ідеї в творчу реалізацію та керувати художнім процесом з метою створення цілісного та вражаючого хореографічного твору.

Дослідження застосування сценарно-режисерського ходу в створенні хореографічних вистав дозволяє зробити наступні висновки:

Сценарно-режисерський хід є ефективним інструментом для конструювання хореографічних вистав, особливо у контексті колективної творчості та спільної розробки тематики.

Цей метод дозволяє зберегти єдність концепції та керувати розвитком ідеї вистави, що особливо важливо при спільній роботі групи авторів.

Використання сценарно-режисерського ходу допомагає розкрити тему вистави за допомогою різноманітних танцювальних елементів та ілюстрацій.

Цей метод також забезпечує логічну та гармонійну структуру вистави, допомагаючи поєднувати різні епізоди та змінювати картину вистави за потреби.

Запропонована концепція використання сценарно-режисерського ходу у хореографічних виставах на базі термінології видовишно-театралізованих заходів дозволяє систематизувати та структурувати робочий процес та робить його більш зрозумілим для учасників та спостерігачів. Використання таких

термінів, як лейтмотив, дієвий СРХ, предметний СРХ, текстовий або тематичний СРХ, надає кожному елементу хореографічної вистави чітку функціональну роль та значення.

Практичне застосування цієї концепції на прикладах хореографічних колективів Львова та творчих робіт студентів дозволило продемонструвати її ефективність та потенціал. Результати аналізу свідчать про те, що образно-сміслова функція сценарно-режисерського ходу виявилася дуже значущою та малим своєрідним внеском у кожному з прикладів, що підкреслює його важливість у створенні та реалізації хореографічних вистав.

Дослідження підтверджує, що використання різних типів монтажу в режисурі нових форм одноактних хореографічних вистав є доцільним і ефективним підходом. Монтаж виступає як важливий інструмент, який допомагає створити зв'язки між різними елементами вистави та впливає на сприйняття та емоційний досвід глядачів. В рамках дослідження були використані такі типи монтажу, як послідовний, паралельний та асоціативний. Отже, використання певного типу монтажу є доцільним в процесі створення хореографічного твору, особливо коли працюють групи авторів-хореографів над колективним проектом. Кожен тип монтажу має свої особливості та може бути ефективним у відповідних умовах, сприяючи досягненню максимального ефекту та вираження авторської концепції.

Проведене дослідження підтверджує, що в сучасному творчому процесі хореографічних вистав важливе місце займають елементи перформансу. Ці елементи надають виставам сучасний характер та виразність, дозволяючи артистам активно взаємодіяти з аудиторією та створювати живу та інтерактивну атмосферу. Техніки перформансу, такі як імпровізація та спонтанні виступи, використовуються для створення оригінальних та неочікуваних моментів під час вистави. Один із прикладів такого підходу – хореографічна вистава «Дон Жуан з Коломиї» (композитор – О. Козаренко, хореограф – О. Лань), створена за мотивами творів Леопольда фон Захер-Мазоха. Ця вистава поєднує елементи балету та перформансу, що надає їй унікальний та експериментальний характер.

Вона відкриває нові можливості для хореографів у втіленні їхніх ідей та сприяє розвитку сучасного мистецтва.

Отже, використання елементів перформансу у хореографічних виставах розширює можливості творчості хореографа та додає його досвіду нові перспективи.

ВИСНОВКИ

Дано характеристику генезису виразних засобів формування одноактної хореографічної вистави ХХ ст. – початку ХХІ ст. Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що сучасне хореографічне мистецтво ХХІ ст. не тільки естетично прекрасне мистецтво, з точки зору глибини та многогранності викриття складних тем та ідей, воно не поступається іншим мистецтвам. Варто відзначити значний спектр форм, стилів та жанрів, які сучасна одноактна вистава здобула у ХХ ст., а також створення умов для синтезу всіх аспектів сценічної дії в художньому образі балетного спектаклю, чого раніше не було досягнуто. До кінця ХХ ст. взаємодія різних мистецтв і хореографії, на відміну від ХІХ ст., стала настільки тісною та глибокою, що відобразилася на зовнішності та художніх прийомах сучасного балетного театру. Багато художніх засобів та відкриття ХХ ст. залишаються актуальними й сьогодні, і на їх основі створюються балети нового ХХІ ст. Одним із аспектів є зміна підходу до створення вистав, а також новий спосіб сприйняття своїх творінь та критерії їх оцінки. Тому наступний розвиток балетного театру пов'язаний з появою талановитих хореографів, здатних використовувати в своїй творчості всі здобутки хореографічного мистецтва та поєднувати їх у різноманітних нових формах.

Проаналізовано естетику та особливості поширення одноактної хореографічної вистави. Еволюційний процес у розвитку структури одноактних балетів спонукав до переосмислення всіх аспектів хореографічної вистави: від драматургічної основи до хореографічної лексики, від музичного оформлення до сценографічних рішень. Таким чином, одноактний балет, який систематично піддавався розвитку сценічної дії, відіграв важливу роль у розкритті нових концепцій, художніх образів та ідей, використовуючи взаємодію виразових засобів музики, хореографії та сценографії. Очевидною стала популярність деяких сюжетів одноактних балетів, які протягом століття мають свої римейки у творчості різних балетмейстерів або є збереженими як надбання минулого в

репертуарі театрів балету. Визначальним аспектом в українському хореографічному театрі стало зацікавлення його режисерів специфічною формою вистави – одноактним балетом, який довгий період часу ігнорувався радянськими балетмейстерами. Творчий підхід українських балетмейстерів другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст. до процесу створення одноактних вистав визначався низкою особливостей: використання хореографічного досвіду видатних попередників, пошук індивідуальної творчої «мови», спрямованої на висвітлення як історичних тем, так і проблем сучасності.

Аналізуючи весь арсенал розглянутих одноактних хореографічних вистав, можна з упевненістю сказати, що формат одноактної балетної вистави є розповсюдженою та найбільш улюбленою формою хореографів-постановників, трансформація якої відбувається в діапазоні від одноактного балету до нових хореографічних форм. Художній процес творення хореографічного твору у ХХІ ст. спрямований на формування естетичного смаку глядача.

Визначено новітні форми одноактних хореографічних вистав кінця ХХ – початку ХХІ ст. та конфігурації їх вирішення. Сучасна хореологічна сфера створює та представляє високорівневі твори хореографічного мистецтва, розширюючи горизонти завдяки впровадженню різноманітних методик, які базуються як на класичній балетній традиції, так і на численних духовних, психічних та фізичних практиках. Синтез видів мистецтв, поліжанровість як виявлення особистості самого хореографа, взаємопроникнення технік та технологій танцю – все це сприяє появі та розвитку нових видів та форм дійства у хореографії. Є всі підстави зробити висновок, що найбільш використовуваними видовищними хореографічними новітніми формами є: безсюжетні балетні вистави, театралізовані танцювальні вистави, балети-перформанси, тематичні хореографічні вистави, складно-синтезовані хореографічні твори.

Визначено, що наприкінці 80-х рр. ХХ ст. з'являється форма сучасного балету з використанням елементів сценічної дії або заданої імпровізації в часі («тут і зараз»). Такий прийом запозичено із мистецтва перформансу. У сучасних формах хореографічних вистав такий прийом стає частиною вистави або слугує

зв'язкою її епізодів. Різноманітність танцювальних технік та стилів дозволяє створити форми вистави, які можна варіювати від балет-перформансу до танцювальних вистав.

Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що робота з першоджерелом у процесі створення сценарію одноактної хореографічної вистави є фундаментальним етапом, що формує перспективи її сценічної реалізації. Вихідна позиція, або початкова ідея, що базується на створенні концепції, стане основою для розробки структури сценарію, а також для вибору конкретних методів композиції та режисури нових форм одноактної хореографічної вистави. В дослідженні проаналізовано спектр дій щодо створення відповідного для форми сценарію якщо: джерелом сценарію є *літературний твір*; основою хореографічного твору стане історичний факт, факт із життя або проблема будь-якого спрямування (соціальна, побутова, екологічна, психологічна тощо); твори мистецтва, які стають образно-художньою основою в хореографічній драматургії. Можна стверджувати, що використовуючи мистецькі твори як джерело натхнення хореографа, ми відкриваємо майбутньому глядачеві перш за все індивідуальну естетично-філософську концепцію балетмейстера. Такими джерелами можуть бути зразки образотворчого мистецтва живопису (картини, ескізи, портрети, пейзажі тощо), скульптури, в загалі – будь-який мистецький об'єкт.

Розглянуто літературний твір як основу сценарію одноактної хореографічної вистави. У підсумку, за нашою концепцією для створення сценарію одноактної хореографічної вистави та для полегшення аналізу і розуміння літературного твору, а також його режисерського або постановочного планування, можна рекомендувати розділити короткий зміст твору або його окрему сюжетну лінію на виокремлені епізоди, в яких відбувається розвиток ключових подій. Для зручності ідентифікації кожного з цих епізодів їм надаються відповідні «назви». Це вимагає ясного і чіткого визначення основних пунктів розвитку дії, що становить один із найважливіших етапів роботи над спектаклем. При розробці одноактних хореографічних вистав на основі

літературних творів важливо уникати загальноприйнятих і стандартних рішень, дотримуватися творчого підходу, та використовувати різноманітні режисерські та хореографічні стратегії з метою створення унікального виразного твору.

Описано особливості тематично-проблемного підходу створення сценарію хореографічних вистав. Розвиток нових хореографічних форм спонукав балетмейстерів до нового осмислення літературного викладу свого задуму майбутнього хореографічного твору. Літературне лібрето сюжетного балету як опис не відповідало формату компільованих танцювальних вистав або опису балету-перформансу. У цих випадках пропонується сценарій (або план-сценарій) на кшталт сценаріїв видовишно-театралізованих заходів, як синтезованої форми перформативного (сценічно-виконавського мистецтва). Такий вид сценарію доцільно застосовувати при роботі над складно-композиційними хореографічними виставами (дійствами, шоу, перформансами, флешмобами тощо), а також, у створенні тематичних хореографічних вистав, особливо якщо цей проект втілює група авторів-хореографів. Епізоди сценарію представляють собою окремі блоки номерів, які слід будувати відповідно до загальних принципів сценічної драматургії. У цьому аспекті варто взяти до уваги, що застосовуючи цей принцип у хореографічному мистецтві, такі «блоки» можуть бути складені (компільовані) із частин окремих хореографічних номерів або стати синтезом з іншими видами мистецтва (цирк, кіно тощо).

Проаналізовано проблематику реалізації хореографічної вистави як колективного балетмейстерського проекту. В умовах втілення концептуального сценарію в процесі створення одноактної хореографічної вистави групою авторів-хореографів, визначено безліч додаткових вимог та умовностей, які ускладнюють творчий процес для кожного з постановників.

Одна з найефективніших технологій колективної творчої діяльності – *колективне творче діло*, яка ліквідує поділ на пасив і актив, є простою щодо організації та спрямована на колективне вирішення важливих завдань. На основі теоретичного аналізу виокремлено етапи колективного творчого діла, які доцільно застосувати для процесу створення колективного творчого продукту:

«зараження ідеєю»; планування; проведення; аналіз, підведення підсумків; післядії в майбутньому. У цьому дослідженні це стосується створення одноактної хореографічної вистави.

Розглянуто особливості роботи з першоджерелом в аспекті спільного проекту створення одноактної хореографічної вистави колективом авторів:

- роботу над сценарієм, де першоджерелом виступає проблема, дозволяє студентам-хореографам наблизитися до реальності, стати активними співавторами;

- обмін способами, стратегіями дії, а також емоціями та враженнями між учасниками колективу, що сприяє розвитку їхніх творчих здібностей і дає можливість якісно завершити творчий проект та збагатити загальний творчий процес;

- процес створення спільного проекту – одноактної хореографічної вистави, який вимагає від колективу авторів широких знань та вмінь у галузі хореографії, а також системні знання з різних стилів танцю, розуміння ритму, музичності, композиції, а також техніки та пластики.

Досягнення консенсусу серед хореографів-авторів у роботі над створенням хореографічного твору потребує досвіду виконання різних хореографічних завдань. Є впевненість, що координація та організація роботи в групі, розподіл завдань та ролей, а також взаємне визнання та підтримка творчих внесків кожного з учасників групи допомагають досягти успішного результату та досягнення спільної мети – створення великого та цілісного хореографічного твору. Досліджуючи проблему досягнення консенсусу молодими-хореографами в роботі над колективною дипломною виставою, ми наголошуємо, що в межах колективного творчого проекту кожний співавтор особисто відповідає за свій індивідуальний творчий процес.

Визначено необхідні *soft skills* молодого балетмейстера в умовах створення колективного творчого проекту. Серед фундаментальних *soft skills* сучасного молодого балетмейстера необхідно виділити його світогляд та емоційний інтелект, які впливатимуть на його здатність працювати в команді. Світогляд

людини буде частиною її ментальності в поєднанні із світобаченням, світовідчуттям та світосприйняттям. Наявність креативності та емоційного інтелекту в контексті особистісного розвитку розкриває ключові аспекти, що сприяють творчому процесу та самовираженню. Можна з упевненістю сказати що в хореографії важливими навичками особистості (soft skills) є комунікабельність та толерантність, що проявляються у взаємодії співавторів в процесах спілкування під час колективної роботи над хореографічними проектами.

Для кожного з визначених етапів процесу створення колективного творчого проекту (як приклад – одноактної хореографічної вистави) можна виділити відповідні soft skills сучасного молодого балетмейстера, а саме: для етапу народження ідеї, задуму – це креативність, розвинута уява (для створення образів), синтез професійних знань; для етапу планування – вміння актуалізувати та організувати інформацію про майбутні етапи роботи, а також методичність та мотивація; для етапу проведення – навички тайм-менеджменту та дисципліна; для етапу аналізу, підведення підсумків – критичне мислення; для етапу післядії в майбутньому – вміння здійснювати пошук інформації, здатність до проведення наукових досліджень, бажання навчатися і покращувати свої навички. Сучасний молодий балетмейстер України в XXI ст. – це креативна, духовною та різнобічно розвинена особистість з високим рівнем мистецького бачення.

Розглянуто застосування прийомів режисури видовишно-театралізованих заходів у сценічному втіленні балетмейстерського твору. Зазначено, що поява в хореографічному просторі новітніх форм здійснена завдяки розвитку технологій танцювального виконання, взаємопроникненню інших видів мистецтв, та впливу запозичених режисерських прийомів, зокрема сценарно-режисерського ходу, методів монтажу (паралельного, послідовного, асоціативного та інших), застосування імпровізації (танцювальної та перформансної дії) для поєднання блоків або епізодів хореографічної вистави.

Здійснене дослідження дає можливість стверджувати, що складність та специфіка професійної діяльності режисера-хореографа визначається його

широким спектром обов'язків, які включають чотири взаємопов'язані напрямки: організаційно-управлінський, соціально-психологічний, психолого-педагогічний та художньо-творчий.

Обґрунтовано сценарно-режисерський хід як засіб конструювання одноактної хореографічної вистави. Акцент на процесі колективної творчості, а також спільної розробки тематики майбутнього хореографічного твору. Саме ці умови і наштовхнули на застосування сценарно-режисерського ходу, як концепції, для створення нових хореографічних форм, які виникли наприкінці ХХ ст. Один із основних режисерських методів управління виставами – застосування сценарно-режисерського ходу – розробляється сценаристом і втілюється режисером. Використання сценарно-режисерського ходу слід розглядати перш за все як логічний послідовний процес, що базується на концептуальному ядрі, яке визначає напрямок монтажу та використовує композиційні та образотворчі прийоми. Візія режисера-хореографа повинна бути основою, що керує пошуком ходу, сприяючи автору у формуванні конкретного художнього виразу для розвитку основної ідеї сценарію.

Практичне застосування показує, що прийом використання сценарно-режисерського ходу (СРХ) доцільно застосовувати для створення хореографічної вистави, особливо якщо: творчий проект створює група авторів; сценарій вистави прописано для розкриття окремої теми із застосуванням різної танцювальної лексики в кожному з епізодів танцювальної вистави (при умові колективного творчого процесу); поєднання епізодів вистави у випадку зміни картини тощо.

У запропонованій концепції в якості сценарно-режисерського ходу пропонується використовувати термінологію, що зустрічається в режисурі видовищно-театралізованих заходів, а саме: музичний фрагмент, що періодично повторюється перед наступним епізодом тематичного дійства – лейтмотив; дієву мізансцену за участі акторів, персонажів сценарію – дієвий СРХ; предмет, що використовується як реквізит або рухома декорація чи її частина – предметний

СРХ; текст, який зачитується ведучим на сцені або використовується як «голос за кадром» – текстовий або тематичний СРХ.

Практичне застосування сценарно-режисерського ходу проаналізовано на прикладах хореографічних колективів Львова та творчих робіт молодих початківців хореографів – кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка. Зазначимо, що образно-сміслова функція СРХ в кожному із прикладів проявлена своїм неповторним прийомом.

Проаналізовано застосування монтажу в режисурі одноактної хореографічної вистави. доцільність використання окремих способів організації (монтажу) сценарного матеріалу в режисурі нових форм одноактних хореографічних вистав. Хореографічний монтаж є важливим засобом, який допомагає розкрити взаємозв'язки між різними явищами реальності та створити художні образи, що впливають на сприйняття та емоційний досвід аудиторії.

У відповідності до теоретичних та практичних засад режисури театралізованих дійств застосовані такі типи монтажу: послідовний, паралельний та асоціативний. У контексті створення одноактної хореографічної вистави (особливо тематичного спрямування) монтаж репрезентує процес структурування та координації різних фрагментів інформації, фактів і епізодів, які можуть бути значно віддаленими один від одного, з метою створення нового смислу або ефекту. Цей процес може включати в себе як об'єднання різних компонентів, які взаємодіють між собою, так і створення контрасту між ними, в залежності від задуму і авторської концепції. Отже, використання вибраного типу монтажу доцільно в процесі створення хореографічного твору групою авторів-хореографів, що працюють над колективним проектом.

Досліджено втілення прийомів перформансу в практиці режисури сучасних одноактних хореографічних вистав. Проведене дослідження підтверджує, що завдяки сучасному погляду на творчий процес, багато творчих дипломних проектів, а саме одноактних хореографічних вистав, включають елементи перформансу, що надають балетним виставам сучасний характер та

виразність. Перформативні дії визначаються активною участю артиста в процесі створення мистецтва, використанням живого виступу та інтерактивного спілкування з аудиторією. Техніки перформансу та імпровізація – особливий та оригінальний режисерський прийом, що поєднує епізоди хореографічної вистави та дозволяє тримати наскрізну дію. Отже, підсумовуючи, можна впевнено стверджувати, що використання елементів перформансу та його методів взаємодії з глядачем розширює горизонти творчості хореографа і додає його досвіду нових можливостей, відкриває простір для експерименту у втіленні ідей та сприяє розвитку сучасного мистецтва і поглибленню розуміння мистецьких виявів у сучасному світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аббязова Б. Ознаки постмодерну в хореографічному мистецтві: друга половина ХХ – початок ХХІ ст. *Культура і сучасність*. Київ, 2016. № 1. С. 122–126.
2. Агон. Хронологія балету Нью-Йорка. URL : <https://www.nycballet.com/discover/our-history/new-york-city-ballet-chronology/> (дата звернення: 06.07.2023).
3. Андрощук Л. Танцювальна імпровізація як засіб розвитку творчої особистості майбутнього вчителя хореографії. *Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи : матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Умань, 8 жовтня 2013 р.)*. Умань : Видавничо-поліграфічний центр «Візаві», 2013. С. 5–9.
4. Антіпова І. Аніко Рехвіашвілі: «Я вибудовую емоції». *Майдан зірок*. 1998. № 19. С. 5–8.
5. Анфілова С. Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Театральне мистецтво». Харків, 2005. 19 с.
6. Асадчева Т. У Національній опері відбудеться прем'єра сучасних одноактних балетів. *Вечірній Київ*. 23.05.2023. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/83282/> (дата звернення: 27.09.2023).
7. Афоніна О. Нові конотації в балетах «Весна священна» та художні прийоми «подвійного кодування» в мистецтві хореографії. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* Київ, 2017. Вип. 31. С. 280–288.
8. Аціс і Галатея. URL : https://www.youtube.com/watch?v=JA8Mtj_GDCE&ab_channel=lexxxatai (дата звернення: 14. 08. 2023).
9. Балетна музика. Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-41214> (дата звернення: 17.10.2023).

10. Балет «Парад» («Parade»). TEST BLOG. Posted on September 16, 2014. URL : <https://teststagetest.wordpress.com/2014/09/16/balet-parad-parade/> (дата звернення: 17.08.2023).
11. Бараніченко П. Сучасні технології створення сценарію. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. Київ, 2016. Вип. 37. С. 227–235.
12. Бежар М. Адажіето. URL : https://www.youtube.com/watch?v=YCxs-AVKZbE&ab_channel=Elmirs (дата звернення: 22.08.2023).
13. Бежар М. Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/%D0%91%D0%B5%D0%B6%D0%B0%D1%80,%D0%9C%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%81> (дата звернення: 24.01.2021).
14. Бежар М. Ballet. URL: <https://ballet60.webnode.com.ua/products/bezhar-moris/> (дата звернення: 17.08.2023).
15. Безугла Р. Концептуалізація перформансу в науковому дискурсі. *Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник*. Київ, 2020. Вип. 16. (2). С. 18–26.
16. Бернадська Д. Деякі тенденції розвитку сучасної хореографії. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ, 2001. № 1. С. 95–101.
17. Бернадська Д. Синтез мистецтв у хореографії як формотворчий художній процес. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Київ, 2003. Вип. 9. С. 22–29.
18. Бернадська Д. Сучасна хореографія в контексті синтезу мистецтв. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2013. Вип. 7. С. 78–86.
19. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2005. 20 с.
20. Бех І. Особистість на шляху до духовних цінностей : монографія. Київ-Чернівці : «Букрек», 2018. 320 с.

- 21.Бех І. Почуття цінності іншої людини як моральний пріоритет особистості. *Початкова школа*. 2001. № 12. С. 32–35.
- 22.Бігус О. Дефініція поняття «сучасний танець» у науковому дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. Київ, 2021. № 2. С. 188–193.
- 23.Бігус О. Хореографічна культура сучасності в контексті глобалізаційних викликів. *Хореографічна культура сучасності: глобалізаційні виклики : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 23 квіт. 2021 р.)* [упоряд. А. Підлипська]. Київ : КНУКіМ, 2021. С. 8–11.
- 24.Біжи, Лоло, біжи : фільм. URL: https://uakino.club/filmy/genre_drama/802-bzhi-lolo-bzhi.html (дата звернення: 18.01.2021).
- 25.Білаш П. М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2004. 18 с.
- 26.Білаш П. «Зображальне» та «виразне» як естетичні категорії балетного мистецтва (до постановки проблеми). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр.* Київ, 2003. Вип. 11, Ч. 2. С. 110–119.
- 27.Благова Т. Пріоритети професійно-практичної підготовки хореографа в умовах закладів вищої освіти. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2018. № 1. С. 3–10.
- 28.Бойко О. Танцювальні перформанси в сучасній Україні. *Молодий вчений*. 2017. № 10. С. 242–245.
- 29.Болеро. Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка. URL: <https://opera.com.ua/performance/bolero> (дата звернення: 11.08.2023).
- 30.Брехт Б. Про мистецтво театру : зб. [упоряд., вступ. ст., прим. і перекл. з нім. О. Чиркова]. Київ : Мистецтво, 1977. 362 с.

31. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
32. Василько В. Фрагменти режисури. Київ : Мистецтво, 1967. 306 с.
33. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і гол. ред. В. Бусел. Київ-Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
34. Веселовська Г. Параметри сучасної театральності: Транзит синтез – колаж – бриколаж. *Сучасне мистецтво*. 2010. Вип. 7. С. 87–98.
35. Веселовська Г. Тотальний театр у сучасній пластичній версії. *Сучасне мистецтво*. 2013. Вип. 9. С. 29–35.
36. Весна і осінь. Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка. URL: <https://opera.com.ua/performance/vesna-i-osin> (дата звернення: 15.01.2024).
37. «Весна священная» Игоря Стравинського, хореограф Марчелло Алджери. Oleg Pavlyuchenkov. URL : https://www.youtube.com/watch?v=tpfj0MRVDvY&ab_channel=OlegPavlyuchenkov (дата звернення: 13.10.2023).
38. Вечір одноактних балетів «Любов-чарівниця». 27 квітня 2018 URL: <https://lviv-online.com/ua/events/theatre/balet-lyubov-charivnytsya/> (дата звернення: 12.01.2024).
39. Винничук Ю. Кнайпи Львова. Вид. 3-тє, перероб. й допов. Львів : «Піраміда», 2005. 289 с.
40. Вишеславський Г. Performance in culture and art of 1950–2010. Fluidity of form and content. *Contemporary Art*. December, 2019. DOI: 10.31500/2309-8813.15.2019.185922 License CC BY-NC-SA 4.0.
41. Гацелюк В. О. Роль творчого доробку Джорджа Баланчіна (Георгія Мелітоновича Баланчівадзе) у сучасній практиці неокласичного балету: хронологічний аспект. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Історичні науки*. 2021. Т. 32 (71), № 4. С. 290–296. DOI : <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2021/4.42>.

- 42.Герц І. Мистецтво Марти Грем у контексті становлення сучасного європейського танцю. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. Київ, 2016. № 4. С. 75–79.
- 43.Герц І. Сучасний танець і новітні технології: грані взаємодії. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* Київ, 2023. Вип. 43. С. 58–63.
- 44.Голинська О. Джон Кейдж – композитор, філософ, поет, провокатор... *Музика*. 2022. 7 вересня. URL: <https://mus.art.co.ua/dzhon-keydzh-kompozytor-filosof-poet-provokator/> (дата звернення: 16.04.2023).
- 45.Голубенков А. Синтез как творческий метод в искусстве сценической хореографии. *Вісник Міжнародного слов'янського університету. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр.* Харків, 2011. Т. 14, № 2. С. 64–71.
- 46.Гончаренко Д. Перформанс-арт як явище культури постмодернізму. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії – 2013 : зб. наук. пр.* Київ, 2013. Вип. 5 (16). С. 333–337.
- 47.Горбатова Н. Створення художнього образу у хореографічному мистецтві. *Актуальні питання культурології : альманах наук. т-ва «Афіна». Рівнен. держ. гуманітар. ун-т.* Рівне, 2016. Вип. 16. С. 81–86.
- 48.Горбачук Р. Танець модерн (сучасний танець): характеристика та технічні принципи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Мистецтвознавство : наук. зб.* Рівне, 2018. Вип. 28. С. 196–201.
- 49.Горбов А. Режисура видовищно-театралізованих заходів : посібник. Фастів : «Поліфаст», 2004. 264 с.
- 50.Гоцалюк А. Хореографія як засіб вираження поліжанрових художніх форм. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. №2 С. 280–284. DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177573>
- 51.Грек В. Імпровізація в хореографії: поліаспектність проявів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. Київ, 2019. № 2. С. 463–466.
- 52.Гринишина М. Синтетичний театр. Київ : Фенікс, 2019. 413 с.

- 53.Гріффітс К., Кості М. Посібник із креативного мислення. [перекл. У. Курганова]. Серія: #PROBusiness. Харків : Фабула, 2020. 288 с.
- 54.Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Львів : Літопис, 2008. 186 с.
- 55.Гутник І. Специфіка постановки одноактних балетів за мотивами літературних творів при вивченні дисципліни «Мистецтво балетмейстера» (спеціалізація «народна хореографія»). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр.* Київ, 2018. Вип. 40. С. 124–133. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2018_40_16 (дата звернення: 15.09.2023).
- 56.Дафніс і Хлоя. Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка. URL: <https://opera.com.ua/performance/dafnis-i-hloya> (дата звернення: 11.08.2023).
- 57.Дем'янчук А., Кундис Р. Створення хореографічного образу засобами пластичних і часових мистецтв. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* Київ, 2019. № 4. С. 103–109.
- 58.День бабака : фільм. URL: <https://eneyida.tv/1600-den-babaka.html> (дата звернення: 25.05.2021).
- 59.Доктор Фауст. Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка. URL: <https://opera.com.ua/performance/doktor-faust> (дата звернення: 11.08.2023).
- 60.Донченко Н. Режисура як художнє явище радикальних змін сценічного мистецтва кінця XIX – початку XX ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* Київ, 2021. № 1. С. 216–220.
- 61.Донченко Н., Винар О. Режисерський задум як головна складова художньо-творчого процесу створення цілісного сценічного твору. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* Київ, 2020. Вип. 37. С. 212–217.
- 62.Донченко Н., Моїсеєнко В. Сучасні видовищно-розважальні шоу на естраді: діапазон жанрів та особливості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* Київ, 2017. № 1. С. 109–113.

63. Драч Т. Вплив творчості Піни Бауш на розвиток танцю-модерн в Україні. *Молодий вчений*. 2023. № 12 (124). С. 72–75. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2023-12-124-16>.
64. Дригус М. Т. Концептуальні парадигми самоефективності особистості. *Актуальні проблеми психології : зб. наук. пр. Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПН України*. Київ : Вид-во «Фенікс», 2017. Т. XII : Психологія творчості. Вип. 23. С. 88–97.
65. Еволюція деградує. URL: https://www.youtube.com/watch?v=xlnlsbZqxq4&ab_channel=%D0%A0%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D0%BC%D0%TV (дата звернення: 06.07.2022).
66. Емпатія. *Літературознавча енциклопедія : у 2 т. [авт.-уклад. Ю. Ковалів]*. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1 : А–Л. С. 331.
67. Єрмакова О. Нові виражальні засоби в зарубіжній хореографії другої половини ХХ ст. Творчі пошуки М. Бежара і Д. Ноймайера.: дис. ... канд. мистецтв. 17.00.09. Київ, 2003. 228 с.
68. Жиль Дельоз, Жиль. Ніцше і філософія. New York : Columbia University Press, 1983. URL: <https://www.nietzsche.ru/userfiles/pdf/deleuze.pdf> (дата звернення: 18.11.2021).
69. Журавльова А. Контактна імпровізація в контексті соціального танцю ХХІ ст.: особливості відкритої танцювальної форми «джерм». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. Київ, 2021. № 4. С. 108–112.
70. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ : Наук. думка, 1978. 256 с.
71. Зайцев В. Режисура естради та масових видовищ : навч. посіб. Київ : Дакор, 2006. 304 с.
72. Закон України «Про вищу освіту». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text> (дата звернення 20.08.2023).
73. Захер-Мазох Л. Венера в хутрі : повісті / [з нім. перекл. Н. Іваничук]. Львів : ЛА «Піраміда», 2008. 236 с.

74. Зеланд В. Трансерфінг. Модель Варіантів. Аудіокнига. Ч. 1.2. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UTOSHczOjhE&list=PLJ_Od9mMBdGb2wqSo4hKD9tX2egt8YCS8&index=4&ab_channel=%D0%A1%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%B2%D0%B8%D1%82%D0%BE%D0%BAUA (дата звернення: 15.01.2024).
75. Зінич О. Мова пластики в сучасному французькому балетному (пластичному) театрі: метаморфози форм руху. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України, 2009. № 4 (28). С. 80–89. URI: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/27661> (дата звернення: 28.02.2023).
76. Иванова-Георгиевская Н. Драматургически-смысловая специфика одноактного балета. *Музичне мистецтво і культура : наук. вісник Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Одеса : Друк, 2003. Вип. 4. С. 56–66.
77. Ідея. URL: <https://slovnuk.ua/index.php?swrd=%D0%86%D0%B4%D0%B5%D1%8F> (дата звернення: 18.03.2023).
78. Ільєнко І. Музично-хореографічні новації у балетному театрі ХХ ст. *Культура і сучасність*. Київ, 2008. № 2. С. 83–86.
79. Ільїна Н. Психологія творчості та обдарованості : навч. посіб. Суми : Університетська книга, 2018. 227 с.
80. Ірванець О. Нова драма – банка, повна диму (Роздуми над збіркою п'єс молодих авторів). *Драма.UA.* / [упоряд. О. Дудко]. Львів : Видавець Позднякова А. Ю., 2013. С. 256–260.
81. І. Стравінський і його «Весна Священна». URL: http://4ua.co.ua/culture/sb3bd68b4c43a89421216c26_0.html (дата звернення: 20.10.2023).
82. Канарська Г. Сергій Наєнко: іронічний уклін. URL: <https://zbruc.eu/node/82351> (дата звернення: 22.10.2023).
83. Кармен. 1983 : реж. Карлос Саура. URL: <https://uakino-lu.com/53199-karmen.html>

- 84.Карпенко Н. Психологія творчості. Львів : ЛДУВС, 2016. 156 с.
- 85.Касьянова О. Підготовка режисера-хореографа в реаліях сьогодення. *Київське музикознавство*. С. 54–60. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/048/8.pdf> (дата звернення 12.10.2022).
- 86.Квартира № 13 та Один день у кав'ярні – Одноактні балети. Театр. *Афіша Львова*. URL: <https://moemisto.ua/lviv/kvartira-13-odin-den-u-kavyarni-191426.html> (дата звернення: 17.09.2023).
- 87.Київ Модерн Балет. URL: <https://kyivmodernballet.com/> (дата звернення: 15.10.2023).
- 88.Київ-Модерн-Балет. Артем Шошин. URL: <https://kyivmodernballet.com/our-team/a-Artem-Shoshyn> (дата звернення: 20.10.2023).
- 89.Кінезіологія танцю та техніко-естетичних видів спорту : навч.-метод. посіб. / [упоряд. О. Плахотнюк]. Львів : СПОЛОМ, 2018. Ч. II. 301 с.
- 90.Кісін В. Режисура як мистецтво та професія : навч. видання. Київ : Науково-освітній центр "АЕЛС-технологія", 1998. 104 с.
- 91.Клековкін О. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті. Київ : Арт Ек, 2017. 336 с.
- 92.Клековкін О. Лесь Курбас: Система і метод. Полемічні нотатки. *Український театр*. Київ : 1999, С. 27–32
- 93.Клековкін О. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів. Київ : КДІТМ ім. І. К. Карпенко-Карого, 2001. 256 с.
- 94.Клековкін О. Театр тотальний. *THEATRICA : Лексикон / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України*. Київ : Фенікс, 2012. С. 698–699.
- 95.Клековкін О. Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Вид-во «Фенікс», 2017. 800 с.
- 96.Клековкін О. *Theatrica/ Архітектура драми: Історико-термінологічний конспект*. Київ : Арт Економі, 2012. 88 с.
- 97.Ковтун В. Персони. URL: <https://opera.com.ua/persons/koryfeyi/kovtun-valeriy> (дата звернення: 21.12.2023).

98. Когут О. Архетипні сюжети та образи в сучасній українській драматургії (1997–2007) : монографія. Рівне : НУВГП, 2010. 440 с.
99. Козаренко О. Київ перкашн : відгук. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2016/02/vidguk-kozarenko.pdf> (дата звернення: 10.10.2023).
100. Колекція Ruth Page 1918–1970 pp. (S)*MGZMD 16, Відділ танцю Джерома Роббінса, Нью-Йоркська публічна бібліотека сценічних мистецтв. URL: <https://archives.nypl.org/dan/19658> (дата звернення: 12.02.2024)
101. Кондратюк В. Стилiстичнi особливостi балетних вистав другої половини ХХ столiття на прикладi творчостi Валерiя Ковтуна. *Мистецтвознавчi записки : зб. наук. пр.* Київ, 2017. Вип. 32. С. 206–212.
102. Коновалова Г. О. Контактна iмпровiзацiя як елемент вдосконалення професiйної майстерностi танцiвника. *Вiсник Київського національного унiверситету культури i мистецтв. Серiя: Мистецтвознавство : зб. наук. пр.* Київ, 2011. Вип. 25. С. 72–76.
103. Контрерас Глорiя – «Енциклопедiя». URL: <http://www.knowledge.su/k/kontreras--gloriya> (дата звернення: 13.07.2023).
104. Корисько Н. Хореографiя як контемпоране мистецтво: культурологiчний аспект. *Вiсник Нацiональної академiї керiвних кадрiв культури i мистецтв : наук. журнал.* Київ, 2015. № 2. С. 101–105
105. Корниенко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937). Київ : НЦТМ iм. Леся Курбаса, 2005. 408 с.
106. Коротка iсторiя сучасного балету, «Посерединi, дещо пiднесено». URL: <https://theballetspot.com/the-blog--the-barre/a-brief-history-of-the-contemporary-ballet-in-the-middle-somewhat-elevated/> (дата звернення: 12.12.2023).
107. Кравець Л. . Метафора. *Енциклопедiя Сучасної України* / редкол.: I. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк [та iн.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2016. URL: <https://esu.com.ua/article-66695>. (дата звернення: 02.02.2023).

108. Крипчук М. Артпроект як динамічна форма розвитку масової культури. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених.* Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 38 (2). С. 22–27.
109. Крипчук М. Основи сценарної майстерності : навч.-метод. рекомендації. Київ : Вид-во «АГАТ ПРІНТ», 2019. 32 с.
110. Крипчук М. Проблеми створення масового театралізованого видовища (принципи художнього оформлення). *Наукові записки Тернопільського національного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.* Тернопіль, 2011. Вип. 38, № 2. С. 163–168.
111. Крипчук М. Проблеми формування режисерського задуму сучасного естрадного номера. *Наукові записки Тернопільського національного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.* Тернопіль, 2016. Вип. 35, № 2. С. 199–204.
112. Крипчук М. Сценічний символ в контексті художньої образності вистави. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених.* Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 36 (2). С. 19–24.
113. Крипчук М. Тональний образ масового театралізованого видовища в контексті створення загальносценічного художнього образу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* Київ, 2018. № 1. С. 187–191.
114. Крипчук М., Мельник М., Стрельчук В., Соколенко І. Словник режисера естради та масових свят. Київ : Вид. Центр КНУКіМ, 2017. 176 с.
115. Кужельний О. Основи режисури театралізованих видовищ і свят : навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2012. 140 с.
116. Лань О. Актуальність втілення прийомів сучасного перформансу в практиці режисури одноактного балету. *Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку : навч.-метод. посіб. / [упоряд. О. Плахотнюк].* Львів : СПОЛОМ, 2016. С. 121–129.

117. Лань О. Аспекти створення колективного творчого продукту – хореографічної вистави. *Scientific and pedagogical internship «European educational values and ways to improve culture and arts education»*: Internship proceedings, September 6 – October 17, 2021. Wloclawec, republic of Poland «Baltija Publishing», 2021. S. 20–24.
118. Лань О. Методи режисури видовишно-театралізованих заходів у хореографії. З досвіду роботи народного художнього колективу «Модерн-балет та школа-студія сучасного танцю «АКВЕРІАС» : методична розробка. Львів : «Камула», 2019. 52 с.
119. Лань О. Мистецтво балетмейстера: хореографія великої форми : навч.-метод. посіб. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2019. 180 с.
120. Лань О. Особливості досягнення консенсусу у виборі теми хореографічної вистави групою студентів-авторів. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 35 (3). С. 4–10.
121. Лань О. Практика режисури одноактного балету з використанням прийомів сучасного перформансу. *Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді: тенденції та перспективи розвитку : метод. посіб.* [упоряд. О. Плахотнюк]. Львів : ЦТДЮГ, 2014. С. 50–62.
122. Лань О. Художнє кредо балетмейстера як наслідок світогляду в контексті створення художнього образу *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр.* 2014. Вип. 14. С. 137–144.
123. Лань О. Стилiстичнi особливостi хореографiчної лексики балету-iнсталяцiї «Дон Жуан з Коломиї». *Сучасне хореографiчне мистецтво: пiдгрунття, тенденцiї, перспективи розвитку : навч.-метод. посiбник*. упоряд. О. Плахотнюк. Львів : СПОЛОМ, 2018. Ч. II. С. 101.
124. Лань О. Soft skills сучасного молодого балетмейстера необхідні для створення колективного творчого проекту. *Наукові записки. Серія:*

Педагогічні науки. 2022. Вип. 204. С. 178–184.

DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2022-1-204-178-184>.

125. Лань О. Втілення сучасних прийомів перформансу в практиці режисури одноактного балету. *Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe. Kultura – Sztuka – Edukacja – Terapia w perspektywie interdyscyplinarnej*. Rzeszów ; Lwów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. 2014. № 2. S. 232–240.
126. Легка С. Одноактний балет як одна з форм роботи українських балетмейстерів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. пр.* Київ, 2019. Вип. 19. С. 165–170.
127. Липова Г. Концептуальні основи української театральної режисури кінця ХХ ст. *Образні системи української художньої культури в історичному та типологічному аспектах: театр, музика, образотворче мистецтво* [редкол. Г. Скрипник та ін] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. С. 159–196.
128. Лігус О. Музика в хореографії : навч. посіб. Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2021. 143 с. .
129. Лігус М. Поняття перформансу: соціально-філософський аспект. *Молодий вчений*. 2017. № 7 (47). С. 51–54.
130. Лісовий В. Толерантність. *Філософський енциклопедичний словник / [В. Шинкарук (гол. редкол.) та ін. ; Л. Озадовська, Н. Поліщук (наук. ред.) ; І. Покаржевська (худ. оформл.)]*. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
131. Літопис ПрАТ «Гал-ЕКСПО». С. 3.
URL: <https://galexpro.com.ua/images/history.pdf> (дата звернення: 20.01.2024).
132. Логвінова О. Тенденції трансформації театралізованих жанрів та форм сучасної видовищної культури. *Вісник Харківської державної академії мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2014. № 7. С. 87–91
133. Любов-чарівниця. URL: <https://lviv-online.com/ua/events/theatre/balet-lyubov-charivnytsya/> (дата звернення: 20.01.2024).

134. Львівський Національний Академічний театр опери та балету.
URL: <https://opera.lviv.ua>_(дата звернення: 20.01.2024).
135. Макаревич М. Балет воєнного часу. ZN, UA. *Дзеркало тижня*. 2023. 19 лютого. URL: <https://zn.ua/ukr/ART/lisova-pisnja-peremozhno-lunatime-nad-oskazhenilim-lebedinim-ozерom.html> (дата звернення: 21.08.2023).
136. Макаревич М. Штрихи до портрета українського балету. ZN, UA. *Дзеркало тижня*. 2023. 19 лютого. URL: <https://zn.ua/ukr/ART/lisova-pisnja-peremozhno-lunatime-nad-oskazhenilim-lebedinim-ozерom.html> (дата звернення: 21.08.2023).
137. Маншилін О. Становлення та розвиток сучасного танцю в Україні. *Танцювальні студії*. Київ, 2018. № 1. С. 37–47.
138. Манько С. Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному просторі. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр.* Харків, 2012. Вип. 39. С. 268–276.
139. Маркевич Л. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20–80 роках ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури (Мистецтвознавство). Івано-Франківськ, 2019. 212 с.
URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2980> (дата звернення: 20.07.2023).
140. Матвієнко В. Емпатія. *Українська дипломатична енциклопедія : у 2-х т. / редкол.: Л. В. Губерський (голова) та ін.* Київ : Знання України, 2004. Т. 1. 760 с.
141. Маценко Ж. Духовність: феномен психології та об'єкт виховання. Київ : Освіта України, 2010. 100 с.
142. Медвідь Т. Твори української літератури на вітчизняній балетній сцені. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. Київ, 2019. № 2. С. 409–412.
143. Мельник М. Перформанс як форма акціонізму в контексті сучасних мистецьких дійств. *Культура і сучасність*. Київ, 2018. № 1. С. 87–92.

144. Мельник М. Професійні якості режисера як фахівця сценічних мистецтв. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. Київ, 2012. № 2. С. 126–130.
145. Мельничук Ю. Режисерська концепція як шлях до створення образної системи вистави. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. Київ, 2021. № 3. С. 267–272.
146. Мова Л. Сучасний танець як можливість творчого розвитку та соціалізації особистості. *Міжнародні челпанівські психолого-педагогічні читання*. 2019. № 24. С. 143–151.
147. Мова Л. Сімейні взаємовідносини – як танцювальна імпровізація. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 12: Психологічні науки : зб. наук. пр.* Київ, 2005. Вип. 4 (28). С. 74–81.
148. Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи / упоряд., авт. вступ. ст. М. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. 318 с.
149. Моляко В. Концепція творчого сприймання. *Актуальні проблеми психології: Проблеми психології творчості: зб. наук. пр. / за ред. В. Моляко*. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2008. Т. 12, Вип. 5, Ч. І. С. 7–14.
150. Монтаж. *Тлумачний словник української мови*. URL: <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%B6>
151. Моріс Бежар URL: https://vue.gov.ua/%D0%91%D0%B5%D0%B6%D0%B0%D1%80_%D0%9C%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%81 (дата звернення: 17.08.2023).
152. Москаленко В. Особливості інновацій в творчій діяльності людини. *Актуальні проблеми психології : зб. наук. пр. Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПН України*. Київ : Вид-во «Фенікс», 2017. Т. XII : Психологія творчості. Вип. 23. С. 188–197.
153. Мюзикл. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. Т. 3 : [Л–М] / гол. редкол. Г. Скрипник. С. 621–623.

154. Набоков Р. Режисура масового видовища: історія, теорія та технологія. *Інноваційні підходи і сучасна наука : зб. ст. за матеріалами IV міжнар. конф. (м. Київ, 30 берез. 2018 р.). Центр наук. публікацій «Велес». Київ, 2018. Ч. 1. С. 30–37.*
URL:http://195.20.96.242:5028/khkda.xmlui/bitstream/handle/123456789/1423/Kiev_march_2018_part_1-30-37.pdf?sequence=1&isAllowed (дата звернення 3.05.2023).
155. Наумова Л. Від монтажу атракціонів до теорії інтелектуального кіно. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, 2016, № 19. С. 161–170.*
https://www.academia.edu/39750027/%D0%92%D0%86%D0%94_%D0%9C%D
156. Неллі В. Про режисуру. Київ : Мистецтво, 1977. 208 с.
157. Нечитайло В. Хореографічна культура як показник світоглядних інновацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ, 2012. № 1. С. 172–177.*
158. Никоненко Р. Трансгресія художніх форм в сучасному українському пластичному театрі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ, 2020. № 2. С. 301–305.*
159. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі / перекл. з нім. А. Онишко. Львів : Літопис, 2002. 320 с.
160. Ніцше Ф. Повне зібрання творів : у 16 т. Т. 6 : Людське, надто людське: Книга для вільних умів / перекл. з нім. Катерина Котюк. Львів : Астролябія, 2012. 408 с.
161. Новий, сучасний, одноактний. 26 листопада 2018.
URL: <https://kyivdaily.com.ua/novu-uv-sovremennyyu-odnoaktnyyu/> (дата звернення: 17.09.2023)
162. «Ночі в садах Іспанії» – прем'єра двох одноактних балетів 8 та 10 грудня. Київ. сітігайд#. URL : <https://kyiv1.com/nochi-v-sadakh-ispanii-premiera-dvokh/> (дата звернення: 27.01.2024).

163. «Ночі в садах Іспанії» Мануель де Фалья / "Nights in the Gardens of Spain"
Manuel de Falla.
URL: https://www.youtube.com/watch?v=tb05k0npgIA&ab_channel=KyivOpera
(дата звернення: 12.11.2023).
164. Обертинська А. П. Основи режисури театралізованих масових вистав:
навч. посіб. Київ: Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв,
2002. 87 с.
165. Обертинська А. Основи теорії драми та сценарної майстерності : навч.
посіб. Київ : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2002.
132 с.
166. Одноактні балети з Франції – Metz Opera Ballet в липні знову в Ізраїлі.
URL: <https://afisha-il.livejournal.com/3118370.html> (дата звернення:
15.09.2023).
167. Одноактні балети з Франції. Metz Opera Ballet – подарунок до ювілею
Ізраїлю. URL: <https://www.israelculture.info/odnoaktnye-balety-metz-opera-ballet-iz-francii-budut-predstavleny-na-mezhdunarodnom-festivale-tanca-v-karmiele-i-v-drugix-gorodax-strany/> (дата звернення: 10.11.2023).
168. Олійник Ліза. Єжи Гротовський: з глибин. 08 жовтня 2012.
URL: <http://teatre.com.ua/portrait/ezhyrotovskyj-zglybyn/%D0%84%D0%B6%D0%B8> (дата звернення: 15.09.2016).
169. Основи режисури театралізованих видовищ і свят : навч. посіб. Київ :
НАКККіМ, 2012. 139 с.
170. П'ять танго. Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка. URL:
<https://opera.com.ua/afisha/vesna-ta-osin-5-tango-0> (дата звернення: 05.12.2023).
171. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини
XX ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Держ. акад. кер. кадрів
культури і мистецтв. Київ, 2005. 199 с.
172. Панасюк В., Дарела А. Сучасний документальний театр і його специфіка.
Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка,

- суспільство : *V міжнар. наук.-практ. конф., 22–23 березня 2023 р.* Київ, 2023. Ч. 2. С. 32–34.
173. Пацунов В. Станіславський у ХХІ столітті. Київ : Факт, 2011. 156 с.
174. Пацунов В. Сценографічна режисура як феномен театру ХХІ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* Київ, 2021. № 3. С. 261–266.
175. Пацунов В. Юдова-Романова К. Технічні засоби оформлення сценічного простору : навч. посіб. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво : наук. зб.* Київ, 2019. Т. 2, № 2. С. 207–209. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.2.2019.187297> (дата звернення: 10.03.2023).
176. Пацунова Л. Образно-пластична режисура як вершина мистецтва балетмейстера. *Молодий вчений.* 2017. № 9 (49). С. 212–215.
177. Пашкевич М. Становлення української видовищної культури у ХХ столітті. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство : зб. наук. пр.* Київ, 2018. Вип. 2 (11). С. 29–34
178. Перевтілення Шекспіра : одноактний балет [прем'єра]. URL: <https://lviv.vgorode.ua/event/teatry/630597-perevtilennia-shekspira-premiera-odnoaktnyi-balet> (дата звернення: 20.01.2024).
179. Перлини світового балету. Вечір хореографічних мініатюр. URL: <https://moemisto.ua/od/perlini-svitovogo-baletu-102475.html> (дата звернення: 15.01.2024).
180. Перова Г. Комічне в сучасному балеті. *Хореографічна культура сучасності: глобалізаційні виклики : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 23 квітня 2021 р.) [упоряд. А. Підлипська].* Київ : КНУКіМ, 2021. С. 59–61.
181. Перова Г., Майбенко О. Імпровізація в хореографії: історико-хронологічні та соціальні ракурси. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал.* Київ, 2022. № 2. С. 142–147.

182. Перфóрманс. URL: <http://slovopedia.org.ua/39/53407/260871.html> (дата звернення: 30.07.2014).
183. Підлипська А. Журнал «Танець в Україні та світі» у вітчизняному хореологічному дискурсі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Мистецтвознавство : наук. зб.* Рівне, 2017. Вип. 24. С. 216–221.
184. Піднесені бачення: як Вільям Форсайт змінив обличчя танцю. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2015/mar/07/in-the-middle-somewhat-elevated-william-forsythe-dance> (дата звернення: 22.09.2023).
185. Платформа сучасного танцю. URL: <https://danceplatform.org.ua/let-the-body-speak/performance> (дата звернення: 22.01.2024).
186. Плахотнюк О. Стили та напрями сучасного хореографічного мистецтва. *Вісник Міжнародного слов'янського університету. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр.* Харків, 2007. Т. 10, № 1. С. 32–36.
187. Плахотнюк О. Фольк- джаз- танець у контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва України. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр.* Львів, 2013. Вип. 12. С. 242–247.
188. Плахотнюк О. Хореографічне мистецтво – наукове сприйняття в освітніх процесах підготовки здобувачів вищої освіти спеціальності хореографія. *Хореографічна культура – мистецькі виміри : зб. наук. пр.* [упоряд. О. Плахотнюк]. Львів : Кафедра режисури та хореографії факультету культури і мистецтв ЛНУ імені Івана Франка, 2021. Вип. 10. С. 6–9.
189. Плахотнюк О. Чинник сильної особистості у формуванні хореографічного мистецтва. *Роль сприйняття мистецтва у формуванні особистості та суспільного етосу = Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos spoleczny : зб. наук. пр.* Львів ; Rzeszów, 2014. С. 85–97.
190. Погоріла М. Трансформація класичного танцю в одноактних балетах Олексія Ратманського. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.* 2016. Вип. 18. С. 57–63. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2016_18_10 (дата звернення: 20.05.2021).

191. Погребняк М. Концепція мистецтва танцю і тотального театру («GESAMTHUSTWERH») у творчості балетмейстерів «нового російського балету» на початку ХХ ст. *Sciences of Europe. Мистецтвознавство*. 2020. № 52. С. 3–7.
192. Погребняк Г. Режисура балетних постановок в сценічному та екранному просторі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. Київ, 2022. № 3. С. 272–279.
193. Погребняк М. Естетико-теоретичні засади танцю «модерн» та його стилєва типологія. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання : зб. наук. пр.* Київ, 2011. № 44. С. 152–159.
194. Погребняк М. Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2009. 19 с.
195. Покроковий посібник з танцю: Вільям Форсайт. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2008/oct/07/william.forsythe.dance> (дата звернення: 17.01.2024).
196. Поліщук Е. ... І прем'єра – онлайн. 14 та 15 вересня. «Київ Модерн-балет» розпочинає свій п'ятнадцятий театральний сезон. *День : газета*. 2020. № 170. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/i-premyera-onlayn> (дата звернення: 16.07.2021).
197. Половецькі танці. Національна опера України імені Т. Г. Шевченка. URL: <https://opera.com.ua/news/polovecki-tanci-premyera-odnoaktnogo-baletu> (дата звернення: 27.09.2023).
198. Попович М. Культура. *Енциклопедія Сучасної України* / редкол.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2016. URL: <https://esu.com.ua/article-51449> (дата звернення 04.04.2023).
199. Постановка New York City Ballet «Jeux» з Мелісою Хайден, хореографія Джона Тараса (Нью-Йорк). URL :

<https://digitalcollections.nypl.org/items/f6ebec40-b54a-0137-1df1-796176f49bd5>
(дата звернення 14.08.2023).

200. Разом TV URL :
<https://www.youtube.com/channel/UCNtlZZ92PZmQm1xYbjksCIA> (дата звернення: 28.10.2023).
201. Режисер; Режисура. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2 : М–Я. С. 310.
202. Рехвіашвілі А., Білаш О. Мистецтво балетмейстера : навч. посіб. Київ : КНУКіМ, 2017. 152 с.
203. Романчишин В. Режисерська діяльність у структурі масового свята: досвід опрацювання проблеми. *Культура і сучасність*. Київ, 2018. № 1. С. 119–124.
204. Рут Пейдж. Американський танцюрист і хореограф URL: <https://www.britannica.com/biography/Ruth-Page> (дата звернення: 12.02.2024).
205. Рут Пейдж Центр. URL: <https://www.facebook.com/RuthPageCenter/> (дата звернення: 12.02.2024).
206. Савченко Р. Особливості балетмейстерських пошуків українських хореографів другої половини ХХ ст.: творчий метод Анатолія Шекери. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5: Педагогічні науки: реалії та перспективи : зб. наук. пр.* Київ, 2017. Вип. 59. С. 143–149.
207. Сафонік Л. Буттєвість сенсу людського життя : монографія. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2016. 350 с.
208. Семенова Н. Неокласичні тенденції в українській національній балетній виставі. *Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку : навч.-метод. посіб.* [упоряд. О. Плахотнюк]. Львів : СПОЛОМ, 2016. С. 95–101.
209. Семенова Н. Особливості синтезу мистецтв в українській національній балетній виставі. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали*

- всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квітня 2019 р. Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. С. 212–213.
210. Семенова Н. Тенденції розвитку сучасної української національної балетної вистави. *Хореографія XXI ст.: мистецький та освітній потенціал : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 15–16 квітня 2016 р.* Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2016. С. 139–143.
211. Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі XX – початку XXI століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.04 – українська культура. Харків, 2019. 240 с. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2339/disSemenova.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 13.01.2023).
212. Симультантний. URL: <https://slovnuk.ua/index.php?sword=%D1%81%D0%B8%D0%BC%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%B9> (дата звернення: 11.11.2023).
213. Соловей Я. Музика у духовному розвитку особистості. *Науковий вісник Мукачівського державного університету. Серія: Педагогіка та психологія : зб. наук. пр.* Мукачево, 2015. Вип. 1 (1). С. 121–125. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/85490.pdf> (дата звернення: 16.09.2022).
214. Стандарт вищої освіти, 024 Хореографія. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishchaosvita/zatverdzeni%20standarty/2020/03/024-choreografia-B.pdf> (дата звернення: 17.01.2020).
215. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2016. 352 с.
216. Станішевський Ю. Балетний театр України. 225 років історії національного професійного хореографічного мистецтва 1778–2003. Київ : Музична Україна, 2003. 440 с.
217. Станішевський Ю. Парадокси балетного постмодернізму. *Музика.* 2003. № 1–2. С. 20.

218. Сучасний танець. Основи теорії і практики : навч. посіб. / [О. Бігус, О. Маншилін, Д. Кондратюк, Л. Мова та ін.]. Київ : Видавництво Ліра-К, 2016. 264 с.
219. Сценічна пластика, танець : програма для студ. спец. 7.020201 «Театральне мистецтво» спеціалізації «Режисура театралізованих вистав і масових свят» / Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв ; уклад. Д. Мухарський [та ін.]. Київ : ДАКККиМ, 2002. 13 с.
220. Танцювальна вистава «Синдром втраченої зиготи» / хореограф: Христина Шишкарьова. URL: <https://concert.ua/uk/event/tancyuvalna-vistava> (дата звернення: 20.10.2023).
221. Танцювальна вистава Ethno Contemporary Ballet «Скажи тихіше, якщо зможеш» URL: <https://kiev.karabas.com/tancyuvalna-vistava-ethno-contemporary-ballet-skazhi-tihishe-yaksho-zmozhesh-1> (дата звернення: 15.09.2023).
222. Танцювальний спектакль «Скажи тихіше, якщо зможеш» URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=211308103261034> (дата звернення: 28.01.2024).
223. Тарасенко Л. Український балет стає повноправним конкурентним гравцем на європейському хореографічному «полі». *День : газета*. 2019. № 62–63. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/ukrayinskyu-balet-staye-povnopravnym-konkurentnym-hravtsem-na-yeuropeyskomu> (дата звернення: 27.09.2023).
224. Татаренко М. Співпраця режисера та балетмейстера у процесі створення балетної вистави. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство : наук. зб.* Київ, 2015. № 32. С. 100–106. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.32.2015.158724> (дата звернення: 07.04.2022).
225. Театр Леся Курбаса. Прем'єра вистави «Коли цвіте полин». URL: https://kurbas.lviv.ua/uk/news/koly_tsvite_polyn/ (дата звернення: 12.04.2024).
226. Тема. URL: <https://slovnyk.me/dict/vts/%D1%82%D0%B5%D0%BC%D0%> (дата звернення: 2.02.2024).

227. Технологічні аспекти створення сценарію театралізованого дійства. URL: <http://um.co.ua/5/5-5/5-59506.htm> (дата звернення: 22.11.2023).
228. Тихий вечір танців. Вільям Форсайт. URL: <https://www.onassis.org/press/quiet-evening-dance> (дата звернення: 04.07.2023).
229. Ткаченко І. Балетмейстерська діяльність Іржі Кіліана: від балетної сцени до кінотанцю. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство : наук. зб.* Київ, 2021. № 45. С. 218–223. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247398> (дата звернення: 21.02.2023).
230. Томич-Ваягіч Т. Дилема Баланчина: «так звана абстракція» та риторика обходу в чорно-білих балетах. Факультет танцю, Рогемптонський університет, Лондон SW15 5PU, Великобританія. *Мистецтво*. 2020. № 9 (4). С. 119. DOI: <https://doi.org/10.3390/arts9040119> URL: <https://www.mdpi.com/2076-0752/9/4/119> (дата звернення: 21.04.2023).
231. Торгни Ліндгрєн. Джмелиний мед. Аудіокнига. Львів : Кальварія, 2004. 128 с.
232. Третяк Т. Творче сприйняття реальності. *Актуальні проблеми психології : зб. наук. пр. Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПН України*. Київ : Вид-во «Фенікс», 2017. Т. XII : Психологія творчості. Вип. 23. С. 324–328.
233. Тураш Д. Домазар С. Багатовимірність технік імпровізації в сучасному танці. *Молодий вчений*. 2019. № 11 (75). С. 866–871.
234. Тураш Д. Психофізичний апарат танцівника в процесі творення вистави «Кара»: наук.-популярний нарис. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка кафедра режисури та хореографії, 2020. 80 с.
235. У Києві виступить Netherlands Dance Theatre. 24.01.2019. URL: <https://vogue.ua/article/culture/teatr/v-kieve-vystupit-netherlands-dance-theatre-32425> (дата звернення: 20.11.2020).

236. Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс) : колект. моногр. [за заг. ред. О. Плахотнюка]. Львів : СПОЛОМ, 2020. 316 с.
237. Універсальний словник-енциклопедія. Українські електронні та паперові енциклопедичні видання: основні здобутки й перспективи : наук. зб. / редкол. Т. Березюк, М. Железняк (відп. ред.), Л. Журило, О. Іщенко, Р. Кацалап та ін. ; НАН України, Інститут енциклопедичних досліджень. Київ : Академперіодика, 2015.
238. Філософський енциклопедичний словник [голова редкол. В. Шинкарук]. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
239. Френкель М. Пластика сценического пространства: Некоторые вопросы теории и практики сценографии. Київ: Мистецтво. 1987. 184 с.
240. Френкель М. Сучасна сценографія. Київ : Мистецтво, 1980. 132 с.
241. Фриз П. Мова танцю як засіб виявлення смислових цінностей хореографічної культури. *Рідне слово в етнокультурному вимірі* : зб. наук. пр. Дрогобич, 2013. С. 537–543.
242. Фриз П. Поліфункціональність художньо-естетичного змісту хореографічного образу. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії – 2008* : зб. наук. пр. Київ, 2008. Вип. 1. С. 259–262.
243. Фриз П. Хореографічна культура в контексті теорії і практики сучасного суспільства. *Молодь і ринок*. 2012. № 8. С. 46–50.
244. Хореографічна культура сучасності: глобалізаційні виклики : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 23 квітня 2021 р.) [упоряд. А. Підлипська]. Київ : КНУКіМ, 2021. 158 с.
245. Хореографічні об'єкти Вільяма Форсайта. URL: <https://www.williamforsythe.com/essay.html> (дата звернення: 15.01.2024).
246. Хоцяновська Л. Імпровізація як засіб розвитку творчих здібностей студентів на уроках «Мистецтва балетмейстера». *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Харків, 2018. Вип. 59. С. 204–212.

247. Цветков В. Основи класичної режисури. Харків : «БУРУН і К», 2008. 160 с.
248. Цебенко І. Київський театр класичного балету. *Енциклопедія Сучасної України* / редкол.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2016. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=6233 (дата звернення: 22.10.2023).
249. Чайковський Д. Режисерський задум вистави : навч. посіб. Ужгород : Поліграфцентр «Ліра», 2002. 98 с.
250. Чаус О. Танець модерн і танцювальна імпровізація в сучасному хореографічному мистецтві *Тенденції розвитку сучасної хореографії: матеріали II Міжнар. наук.- практ. семінару (Луганськ, 27–28 листопада 2010 р.)*. Луганськ : Вид-во ЛДІМК, 2010. 144 с.
251. Чаус О. Формування contemporary dance на основі танцю модерн. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* Київ, 2011. Вип. 19. С. 269–275.
252. Чекан Ю. Дон Жуан, котрий з Коломиї. *Правда України*. 1995. 21 грудня. № 149 (15694).
253. Чепалов М.-Л. Ментальність. Духовність. Саморозвиток особистості : тези доп. та матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. Луцьк, 1994. Ч. I, розд. III. С. 171.
254. Чепалов О. . Витоки мистецтва режисури. Із призабутих робіт українських театрознавців. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво : наук. зб.* Київ, 2019. Т. 2, № 1. С. 42–51.
255. Чепалов О. Змістовні та стилістичні трансформації у хореографії балету І. Стравінського «Весна священна». Вік XX. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : збірка статей*. 2004. Вип. 16. С. 208–217.

256. Чепалов О. І. Жанрово-стильові дифузії у хореографії ХХ ст. *Тенденції розвитку сучасної хореографії : матеріали II Міжнар. наук.-практ. семінару (Луганськ, 27–28 листопада 2010 р.)*. Луганськ : Вид-во ЛДІМК, 2010. 144 с.
257. Чепалов О. І. Когнітивні аспекти хореографічної лексики. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство. Філософія : зб. наук. пр.* Харків, 2004. Вип. 14. С. 109–126.
258. Чепалов О. Природне та запозичене у стилістиці сучасних балетмейстерів. *Хореографічна культура сучасності: глобалізаційні виклики : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 23 квітня 2021 р.)* [упоряд. А. М. Підлипська]. Київ : КНУКіМ, 2021. С. 11–14.
259. Чепалов О. Філософія танцю. Передовий досвід українських учених. *Танцювальні студії*. Київ, 2018. № 2. С. 10–17.
260. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. Харків : ХДАК, 2007. 344 с.
261. Чепалов О. Хореологічні засади дослідження танцю (за методикою Лабанівського центру). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство. Філософія : зб. наук. пр.* Харків, 2005. Вип. 15. С. 161–169.
262. Чепалов О. Хореологія як наука: культурологічні та мистецтвознавчі аспекти. *Танцювальні студії*. Київ, 2018. № 1. С. 16–27.
263. Чирков О. Драматургія переробок (обробок). *Лексикон загального і порівняльного літературознавства*. Чернівці : Золоті літаври, 2001. С. 161–162.
264. Чуніхін О. Історія мюзиклу : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистец. Київ : НАКККіМ, 2012. С. 240–254.
265. Шабаліна О. Мова тіла як пластичний вимір ХХ ст. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр.* Харків, 2015. Вип. 51. С. 182–193.
266. Шабаліна О. Розвиток українського хореографічного мистецтва на початку ХХ ст.: джерела та тенденції. *Вісник Львівської національної академії мистецтв : зб. наук. пр.* Львів, 2016. Вип. 28. С. 263–273

267. Шарварко Б. Режисура театралізованого масового дійства : навч.-метод. посіб. Київ : ДАКККиМ, 2004. 123 с.
268. Шариков Д. Авторський неокласичний театр сучасної хореографії «Сузір'я Аніко»: стилістика, формально-технічні засоби репрезентації. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2015. Вип. 13. С. 161–168.
269. Шариков Д. Історія хореографічної культури. Київ : Київський міжнародний університет, 2013. Ч. 2. 204 с.
270. Шариков Д. Львівський композитор Олександр Козаренко: аналіз творів «Sinfonia Estravaganza», «Орестея». *Науковий огляд. Серія: Мистецтво. Мистецтвознавство : Міжнар. наук. журнал*. Київ : Центр міжнар. та наук. співробітництва «ТК Меганом», 2014. № 3 (4). С. 163–167.
271. Шариков Д. Розвиток балетного стилю в сучасній хореографії від неокласики до постмодерну. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр.* Київ, 2011. Вип. 27. С. 255–263.
272. Шариков Д. І. Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01. Київ, 2008. 190 с.
273. Шариков Д. Теорія і історія хореографічної культури – «хореологія» як мистецтвознавча наука. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр.* Львів, 2012. Вип. 11. С. 261–266.
274. Шариков Д. Теорія, історія та практика сучасної хореографії. Генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі, види : монографія. Київ, 2010. 208 с.
275. Шариков Д. Contemporary dance у балетмейстерському мистецтві : навч. посіб. Київ : КіМУ, 2010. 173 с.
276. Шекера Анатолій. Персони. Корифеї. URL: <https://opera.com.ua/persons/korifeyi/shekera-anatoliy> (дата звернення: 10.01.2023).
277. Шило О. Психологічний аналіз тренінгів розвитку креативності. *Актуальні проблеми психології в закладах освіти: зб. наук. пр.* Кривий Ріг,

2013. С. 181–190. URL: <https://journal.kdpu.edu.ua/psychology> (дата звернення: 14.11.2023).
278. Шишкарева Х. URL: https://totemdancegroup.com.ua/o_nas/ (дата звернення: 09.01.2024).
279. Юнг К. Архетипи і колективне несвідоме / Переклала з німецької Катерина Котюк; науковий редактор українського видання О. Фешовець. 2-ге опрац. вид. Львів : Видавництво «Астролябія», 2018. 608 с.
280. Яворська-Ветрова І. Самоставлення у структурі самосвідомості особистості: аналіз теоретико-методологічних засад. *Актуальні проблеми психології : зб. наук. пр. Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПН України*. Київ : Вид-во «Фенікс», 2017. Т. XII : Психологія творчості. Вип. 23. С. 329–337.
281. Якубенко М. Європейський театр доби постмодернізму: перехрестя пошуків. Київ : Факт, 2004. 345 с.
282. Яніна-Ледовська Є. «Весна священна» І. Стравінського. Від етнографії до філософії буття. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Харків. держ. акад. культури*. 2014. Вип. 2. С. 72–76.
283. Agon NYCB 1960. URL: https://www.youtube.com/watch?v=QNTvHRlorQw&ab_channel=JohnClifford (дата звернення: 11.01.2023).
284. A Midsummer Night's Dream – Ballet by John Neumeier. URL: https://www.youtube.com/watch?v=JvZX4PHCaw&ab_channel=HamburgBallett-JohnNeumeier (дата звернення: 15.01.2023).
285. Apollinaire G. Parade et l'esprit nouveau. *Oeuvres en prose complètes*. Paris : Gallimard, 1991. Т. 2. 865 p.
286. Axsom R. «Parade»: Cubism as Theater. New York : Garland Publishing, 1979. 363 pp., illustrated in b&w.
287. Baer Nancy Van Norman. Paris modern: The Swedish Ballet, 1920-1925. NY Fashion Institute of Technology in the Museum (New York, Marion Kugler McNay Institute of Mystery and In.1996. 168 p.

288. Ballet For Live'-Maurice BÉjart.
URL: https://www.youtube.com/watch?v=Vl2eIYBc2ZQ&t=16s&ab_channel=FernandoSouza (дата доступу 21.01.2024)
289. Baza.art people. Сучасний балет.
URL: <https://www.facebook.com/baza.artpeople/> (дата звернення: 30.09.2023).
290. Beaumont C. W. *The Diaghilev Ballet in London*. 3 ed., London; Adam & Charles Black. 1951. 355 p.
291. Berelson B & Steiner G A. *Human behavior: an inventory of scientific findings*. New York : Harcourt, Brace & World, 1964. 712 p.
292. Berelson B., Steiner G. A. *Human Behavior. An inventory of Findings*. New York, 1964. 239 p.
293. «BIPED» Trailer | Merce Cunningham at 100 at The Kennedy Center
URL: https://www.youtube.com/watch?v=o9BiF_6gt40&ab_channel=TheKennedyCenter (дата звернення: 22.03.2024).
294. Buzatu A. Genre as a conceptual tool. *Dacoromania litteraria*. 6/2019. № 1. S. 83–89.
295. Carmen (Cranko). URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Carmen_\(Cranko\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Carmen_(Cranko)) (дата звернення: 22.10.2023).
296. Chambers C. Total thetre. *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*, A&C Black, 2006. P. 780.
297. СОСТEAU Jean, *Le Secret professionnel*. I. Stock, coll. Les Contemporains, ill. II. Au Sans Pareil, 1925. 107 p.
298. Dancing Hours from opera La Gioconda. ukrainian ballet_unofficial.
URL: https://www.youtube.com/watch?v=Q7dqNyDIM1U&ab_channel=ukrainianballet_unofficial (дата звернення: 27.07.2023).
299. Deleuze Gilles. Sinema. URL: <http://projectlamar.com/media/Gilles-Deleuze-Cinema-1-The-Movement-Image.pdf> (дата звернення: 14.10.2023).
300. Delsarte François. URL: https://data.bnf.fr/12288942/francois_delsarte/ (дата звернення: 13.02.2023).

301. Demian N. Dynamic of the scenic image in dance performanc. *Congresul International de Muzicologie*. Editura Eurostampa. 2018. № 4. S. 141–145.
302. Driver S. William Forsythe. Chur : Harwood Academic Publishers, 2000. 140 s.
303. Ethno Contemporary Ballet. URL: <http://www.ethnocontemporaryballet.art/> (дата звернення: 11.10.2023).
304. Ethno Contemporary Ballet. «Скажи тихіше, якщо зможеш». URL: <https://concert.ua/uk/event/ethno-contemporary-ballet-odesa> (дата звернення: 28.01.2024).
305. Film of Mikhail Fokine. URL: <https://dancersforum.com/michel-fokine> (дата звернення: 02.02.2024).
306. FlashMob як перформанс. – Флешмоб. URL: www.flashmob.dp.ua/flashmob-yak-performan (дата звернення: 30.07.2014).
307. Fokin M. URL: https://nyplorg-data-archives.s3.amazonaws.com/uploads/collection/generated_finding_aids/dan19632.pdf (дата звернення: 04.02.2024).
308. Forsythe W. Denken in Bewegung/ Gerald Siegmund (Hrsg.). Berlin : Henschel-Verlag, 2004 176 s.
309. Garafola, Lynn. Dance, Film, and the Ballets Russes. Dance Research, 1998. URL: https://www.academia.edu/6940189/Dance_Film_and_the_Ballets_Russes (дата доступу 21.01.2024)
310. Grigoriev S. L. The Diaghilev Ballet: 1909-1929. London: Constable, 1 ed. 1953. 289 p.
311. Gullentops D., Haine M. Jean Cocteau, textes et musique. Sprimont : Mardaga, 2005. S. 256
312. Handel. ACIS & GALATEA – 2009 URL: https://www.youtube.com/watch?v=JA8Mtj_GDCE&ab_channel=lexxxatai (дата звернення: 02.03.2024).

313. Illusionen – wie Schwanensee / Ballett von John Neumeier.
URL: https://www.youtube.com/watch?v=H88mLrBb6Co&ab_channel=HamburgBallett-JohnNeumeier (дата звернення: 30.07.2023).
314. In the Night. by Jerome Robbins.
URL: <https://www.nycballet.com/discover/ballet-repertory/in-the-night/> (дата звернення: 21.11.2023).
315. Isadora Duncan Documentary
URL: https://www.youtube.com/watch?v=ID4L23rvoNM&ab_channel=LaurenBerg (дата звернення: 10.11.2022).
316. «Isadora» Maurice Bejart / Maya Plisetskaya, Argentina, 1978.
URL: https://www.youtube.com/watch?v=EDFnGpCb5DI&ab_channel=BodyBallet%C2%AECarolinadePedro (дата доступу 21.01.2024)
317. Jaques-Dalcroze E. Die Rhythmik, 1 Band. Lausanna, Leipzig: Verlag von JOBIN & Cie, bei Breitkopf & Hartel, 1916. 64 s.
318. Jorge Donn «Bolero» with The Tokyo Ballet in Japan, 1985.
URL: https://www.youtube.com/watch?v=l_r4YQtsp04&ab_channel=eightiesscene (дата доступу 21.01.2024)
319. Kubler-Ross E., Kessler D. On Grief and Griefing: Finding Meaning in Grief Through the Five Stages of Loss, with David Kessler. Scribner, 2014. 272 p.
320. Le Spectre de la rose. URL: <https://www.bejart.ch/en/ballet/le-spectre-de-la-rose/> (дата звернення: 08.01.2024).
321. «Le Spectre de La Rose» – коротка історія цього важливого балету. Р. Джутсум. URL: <https://theballetspot.com/the-blog--the-barre/le-spectre-de-la-rose-a-brief-history-on-this-important-ballet/> (дата звернення: 23.01.2023).
322. Limon Jose – The Moor's Pavane
URL: https://www.youtube.com/watch?v=ZnmsSiMfMHw&ab_channel=YouMoreTv-Cultura (дата звернення: 15.01.2024).
323. Lori Belilove & The Isadora Duncan Dance company.
URL: <https://www.isadoraduncan.org/> (дата звернення: 24.11.2023).

324. MacIejewski, Paul K.; Zhang, Baohui; Block, Susan D.; Prigerson, Holly G. An Empirical Examination of the Stage Theory of Grief. *JAMA : journal*. Vol. 297, no. 7. P. 716–723. DOI:10.1001/jama.297.7.716.
325. Maletic V. On choreographic traditions and identitions. [article for *Plesna Llmjetnot i Teorija Pokreta* (The Art of Dance and Movement Theory) Winter 2003. 2002. URL: <https://dance.osu.edu/sites/dance.osu.edu/files/research-vjb-catalogue-documents-maletic-article-2002.pdf> (дата звернення: 13.05.2023).
326. Marselle M. M. Mitchel, G. Isabelle. *La Dance au XX^e siècle*. Paris : Bordas, 1995. 264 p.
327. Maslow Abraham H. *Motivation and Personality*. Harper & Row, 1970. 369 p.
328. Massine L. *My Life in Ballet*. Macmillan / St. Martin's Press ; Перше видання (1 січня 1968 р.). 318 с. URL: <https://archive.org/details/mylifeinballet00mass/page/n1/mode/2up> (дата звернення: 23.07.2021).
329. Mavhima Sandra-Elizabeth. *Arta coregrafica – între practica artistica si forma de cunoastere/ Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice*. 2021. № 4 (41). S. 151–155.
330. Merce Cunningham Trust. URL: <https://www.youtube.com/user/MerceCunninghamDance/featured> (дата звернення: 14.01.2024).
331. Metz Opera Ballet. URL: <https://opera.eurometropolemetz.eu/> (дата звернення: 13.01.2024).
332. *Midsummer Night's Dream* Alexander Ekman & Royal Swedish Ballet | 2016 (DVD/Blu-ray trailer). URL: https://www.youtube.com/watch?v=Jvas-E5pVys&ab_channel=BelAirClassiques (дата доступу 21.01.2024)
333. Nederlands Dans Theater. URL: <https://www.ndt.nl/> (дата звернення: 15.01.2024).
334. New York City Ballet. URL: <https://www.nycballet.com/about-us/the-archive> (дата звернення 14.08.2023).

335. New York City Ballet. Chronology.
URL: <https://www.nycballet.com/discover/our-history/new-york-city-ballet-chronology/> (дата звернення: 15.01.2024).
336. Petite Mort, a miniature masterpiece of ballet by the great Jiří Kylián.
URL: https://www.youtube.com/watch?v=up419K7tjdQ&ab_channel=medici.tv
(дата звернення: 14.01.2024).
337. Play Without Words | New Adventures | #MatthewBourne.
URL: https://www.youtube.com/watch?v=lpa3izOeu-k&ab_channel=NewAdventures (дата звернення: 15.04.2023).
338. Porto Franko. Gogol Fest
URL: https://www.facebook.com/portofrankogogolfest/posts/928214620633948/?paipv=0&eav=AfaR7oompIRWdP1IdPnuAF5_daubbyG-zY2WAuSx5X04cBvR-KY7JsUA_IAXAuvGHbM&_rdr (дата звернення: 23.10.2023).
339. Pritchard J., Marsh G. Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes: 1909-1929 V&A Victoria Albert Museum 2015. 240.
340. «RainForest «de Merce Cunningham – Festival d'Automne à Paris, 2019.
URL: https://www.youtube.com/watch?v=z21656ISUbg&ab_channel=FESTIVALDAUTOMNE (дата звернення: 17.11.2023).
341. Strawinsky: Apollon musagète (1965) | New York City Ballet | NDR Elbphilharmonie Orchester
URL: https://www.youtube.com/watch?v=O1Om6naA3zo&ab_channel=NDRKlassik (дата звернення: 15.01.2024).
342. The Peter Darrell Trust Твори: 60-ті роки. URL: https://www.peterdarrell.org/content/works_1960s/ (дата звернення: 19.01.2024).
343. Vitaglione, Guy D., Barnett, Mark A. Motivation and Emotion. 2003. Т. 27, № 4. P. 301–325. doi:10.1023/a:1026231622102.
344. Walter E. Oxford Reference. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803120754248?p=emailASaO5ZrQTOjX6&d=/10.1093/oi/authority.20110803120754248>
(дата звернення: 15.01.2024).

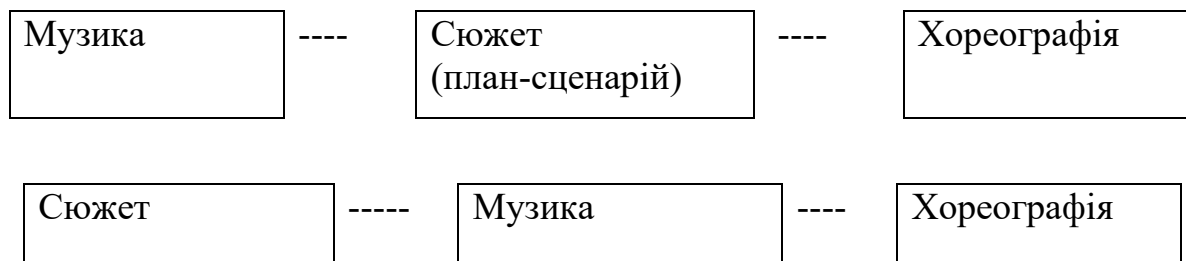
345. Wycisk K. Dramaturgy Like a Ghost? A Few Remarks on the Dramaturg and Words in Dance. *Didaskalia. Gazeta Teatralna* (English). 2020. № 3. S. 68–94.
346. Zdravkova-Džeparoska S. Reflection on dance theatre: insights and parallels. *Ars Academica*. 2019. № 7. S. 102–111.

ДОДАТКИ

Додаток №1.

Методи роботи над сценарієм хореографічної вистави

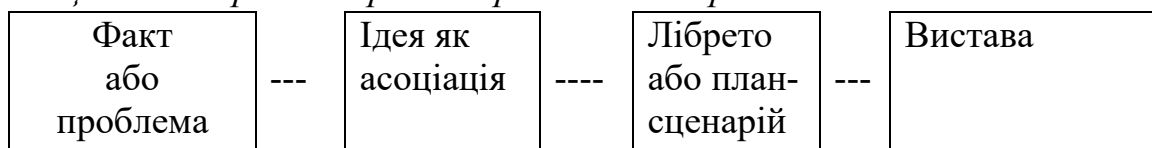
Таблиця № 1. Шляхи виникнення та втілення ідеї хореографічного твору:



Таблиця № 2. Першоджерело – літературний твір



Таблиця № 3. Першоджерело – проблема або факт



Таблиця № 4. Першоджерело – мистецький твір.



Додаток № 2
Методи монтажу

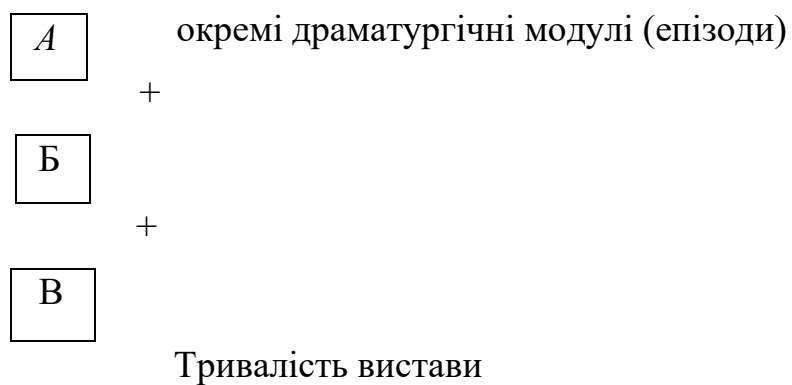
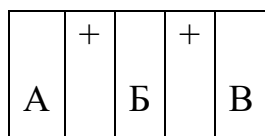


Рис. 1. Паралельний монтаж

Окремі драматургічні модулі (епізоди)



Тривалість вистави

Рис. 2. Послідовний монтаж

Додаток №3

Список вистав студентів кафедри режисури і хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка

Таблиця № 5

№ з/п	Назва вистави	Рік створення (освітній рівень)	Форма та жанр вистави	Хореографи - автори
1	«Хроніки міста Лева»	2012 (бакалавр)	<i>Танцювальна вистава за літературними творами Ю. Винничука «Кнайпи Львова», «Легенди Львова»</i>	Бардин Л., Іващишин В., Кіптілова Н., Коверзнева Х., Мокрій Р., Пантелеймонов В., Прус С., Яськів О.
2	«Вечори на хуторі поблизу Диканьки»	2013 (бакалавр)	<i>Танцювальна вистава за мотивами повісті М. В. Гоголя «Ніч перед різдвом»</i>	Булгакова Т., Вовк Л., Гуняк Ю., Ковалишин Н., Мирончук В., Цивінська І.
3	«Чайка на ім'я Джонатан Лівінгстон»	2013 (бакалавр)	<i>Балет-перформанс за мотивами повісті-притчі Річарда Баха</i>	Іващишин А., Зардіашвілі А., Коломий Т., Мосійчук Ю., Станішевська М.
4	«Пропала грамота»	2013 (бакалавр)	<i>Танцювальна вистава за мотивами однойменної повісті М. В. Гоголя</i>	Бень С., Бас Я.
5	«Міщанин - шляхтич»	2013 (спеціаліст)	<i>Танцювальна вистава за мотивами п'єси Мольєра</i>	Бардин Л.
6	«В джазі лише дівчата»	2013 (спеціаліст)	<i>Танцювальна вистава за мотивами кіносценарію І. А. Л. Даймонда та Біллі Вайлдера «Some Like it Hot»</i>	Іващишин В.
7	«Свіча»	2013 (спеціаліст)	<i>(Танцювальна вистава) Літературно-хореографічна картина за подіями Голодомору в Україні 1932-33 рр.</i>	Пантелеймонов В.

8	«Бачу, відчуваю, виражаю»	2013 (спеціаліст)	<i>Балет- триптих за творчістю імпресіоністів: Огюста Родена, Клода Моне, Моріса Равеля, Айседори Дункан.</i>	Кіптілова Н.
9	«Вина всьому – кохання»	2013 (спеціаліст)	<i>Одноактний балет-вистава за мотивами роману М. А. Булгакова «Майстер і Маргарита»</i>	Мокрій Р.
10	«Цінуй любов»	2013 (спеціаліст)	<i>Балет-мініатюра за австрьським лібрето</i>	Ковезнєва Х.
11	«Ріхард Вагнер – останній романтик ХІХ століття»	2014 (бакалавр)	<i>балет – концерт на музику Р. Вагнера</i>	Бондарчук Д., Даниленко О., Голубченко А., Зварич В., Курілюк Я., Мазуркевич Р., Рожко М., Фесюк О.
12	«Вероніка вирішує померти»	2014 (бакалавр)	<i>Одноактний сучасний балет за мотивами твору Паоло Коельо</i>	Бартиш Я., Вдовенко В., Місюра Ю., Романів Л., Сидорук С., Терентьєвої А., Кшен К, Красько Г..
13	«Ціна життя»	2014 5 курс (спеціаліст)	<i>одноактний балет-вистава з елементами перформансу за авторським лібрето</i>	Булгакова Т.
14	«За крок до...»	2014 (спеціаліст)	<i>Одноактний балет –фантазія за авторським лібрето</i>	Станішевська М.
15	«Вечір в Парижі»	2014 (спеціаліст)	<i>одноактний балет за авторським лібрето</i>	Цивінська І.
16	«Музи генія»	2014 (спеціаліст)	<i>Одноактний балет за фрагментами біографії Т. Г. Шевченка</i>	Гуняк Ю.
17	«Дикі лебеді»	2014 (спеціаліст)	<i>Одноактний балет за мотивами казки Г. Х. Андерсена</i>	Зардіашвілі А.
18	«Танець чорнил»	2014 (спеціаліст)	<i>Одноактний балет – перфоманс за</i>	Іващишин А.

			<i>авторським лібрето</i>	
19	«Ілюзія цілеспрямованості»	2014 5 курс (спеціаліст)	<i>Одноактний балет – перформанс за авторським лібрето</i>	Мосійчук Ю.
20	«Невигадана історія»	2014 (спеціаліст)	<i>балет за мотивами кінодрами «Слова», реж. Брайан Клагман та Лі Стернталь</i>	Коломий Т.
21	«Подорож Блакитної Стріли»	2015 (бакалавр)	<i>Одноактний балет за однойменною казкою Джанні Родарі</i>	Басай С., Гавришків Т., Пилип'як Х., Пинда О., Сікан М., Тинянова В.
22	«Мільйони сердець – одне биття»	2015 (бакалавр)	<i>Танцювальна вистава за авторським лібрето</i>	Боліжевська Ю., Вереснюк М., Горохівська О., Долайчук Х., Кондера О., Рижевська Я.
23	«Код нації»	2015 (бакалавр)	<i>Одноактний балет-перформанс (етно-українські мотиви)</i>	Віль Ю., Денісова А., Довганюк Я., Пантелеймонова Ю.
24	«Щедрий вечір»	2015 (спеціаліст)	<i>Танцювальна сюїта</i>	Демиденко Л.
25	«Брати»	2015 (спеціаліст)	<i>Одноактний балет за мотивами сценарію Вікторія Трофіменко за романом «Джмелиний мед» Торні Ліндгрена.</i>	Рожко М.
26	«Реквієм нашого часу»	2015 5 курс (спеціаліст)	<i>Одноактний балет за авторським лібрето, присвячений подіям в Україні 2014 року</i>	Кшен К.
27	«Весілля на Гуцульщині»	2015 (спеціаліст)	<i>Хореографічна сюїта</i>	Даниленко О.
28	«Ніч на полонині»	2015 (спеціаліст)	<i>Одноактний балет за драматичною поемою Олександра Олеся</i>	Сидорук С.
29	«Ромео і Джульєтта»	2015 (спеціаліст)	<i>Одноактний балет за мотивами трагедії У. Шекспіра</i>	Терентьєва А.

30	«Хлопчик у смугастій піжамі»	2015 (спеціаліст)	<i>Одноактний балет за мотивами роману Джона Бойма</i>	Зварич В.
31	«Сучасна історія Червоного Капелюшка»	2015 (спеціаліст)	<i>Одноактна танцювальна вистава за мотивами казки Шарля Перро</i>	Фесюк О.
32	«Білосніжка та семеро гномів»	2016 (бакалавр) Заочн.	<i>Одноактний балет за мотивами казки Шарля Перро</i>	Гражуліс Л., Качура С., Копій Б., Левицька Т., Майоров К., Мордзик Х., Пельо Н., Сталінський П., Трач Х.
33	«На ярмарку»	2016 (бакалавр) Заочн	<i>Танцювальна вистава за мотивами повісті М. В. Гоголя «Сорочинський ярмарок»</i>	Агапова О., Агапов С., Бартошук І, Дендюх А., Крутник О., Керод О., Кулаковська Л., Лозовська З., Перун О., Скоморохова Т., Прокопович О.
34	«Багач – бідняк»	2016 (бакалавр)	<i>Одноактний балет-фантазія за авторським лібрето</i>	Войтехівська О., Гавірилюк Н., Данилишин Т., Диня Р., Зубченко П., Климишин О., Кондратюк В., Палагнюк К., Якименко А.
35	«Цибуліно»	2016 (бакалавр)	<i>Одноактний балет за однойменною казкою Джанні Родарі</i>	Гайда І., Канака Н., Олійник І., Петрик А., Ройко С., Романів С., Сахно М., Ярош В.
36	«Вій»	2016 (бакалавр)	<i>Одноактний балет за однойменною містичною повістю М. Гоголя</i>	Захаряк А., Скорубська Х., Кізуб М., Кушева А., Літовченко О., Мерзляков С. Михальчук З., Шевців Т.,
37	«Таємниця трьох карт»	2016 (спеціаліст)	<i>Одноактний балет за мотивами повісті А.С. Пушкіна «Пікова дама»</i>	ГавришківТ.
38	«Поверніться до мене...»	2016 (спеціаліст)	<i>Одноактний балет за авторським лібрето (цитити з біблії)</i>	Беспаленко Ю.

39	«Побачити невидимку»	2016 (спеціаліст)	<i>Одноактний балет за мотивами науково-фантастичного оповідання Роберта Сілверберга</i>	Тинянова В
40	«Красуня і чудовисько»	2016 (спеціаліст)	<i>Одноактний балет за однойменною казкою Шарля Перро.</i>	Пинда О.
41	«Аліса в країні чудес. Нова історія»	2016 (спеціаліст)	<i>Одноактний балет за мотивами твору Льюїса Керрола,</i>	Пантелеймонова Ю.
42	«Олекса Довбуш»	2016 (спеціаліст)	<i>Одноактний балет за легендами про О. Довбуша в оповідці М. Зінчука</i>	Красько Г.
43	«Лабораторія руху»	2016 (спеціаліст)	<i>Балет-перформанс</i>	Віль Ю.
44	«За дверима»	2017 (бакалавр)	<i>Танцювальна драматична вистава за однойменним твором Сартра</i>	Новосьолова М., Сорока Г., Ронський Р., Шкоба В., Банар І., Бубенчик О., Кушнірук Л.
45	«Кавказька полонянка»	2017 (бакалавр)	<i>Танцювальна вистава за однойменним кіносценарієм Л. Гайдая</i>	Трошак В., Кульчицька А., Тьорло О., Костів Х., Стадник У., Знамеровська Т., Кочелаба Ю., Вдовиченко О., Волох Т., Замлинний О.
46	«Keep calm and be a trash»	2017 (бакалавр)	<i>Одноактний балет-перформанс за авторським лібрето</i>	Скиба Ю., Погорелова К., Домазар С., Бідненко О., Маліновський В., Ринда Л., Веліляєва А., Питльована Х., Байдіна А.
47	«Еволюція деградує»	2017 (бакалавр)	<i>Одноактний балет-імпровізація за авторським лібрето</i>	Соловйова Я.
48	«Як козаки куліш варили»	2017 (спеціаліст)	<i>Танцювальна вистава за сценарієм М. Братеніна і В. Дахно,</i>	Данилишин Т.

49	«Купальська містерія»	2017 (спеціаліст)	<i>Одноактний балет-фантазія за авторським лібрето</i>	Войтихівська О.
50	«У неділю рано...»	2017 (спеціаліст)	<i>танцювальна вистава за мотивами повісті О.Кобилянської</i>	Басай С.
51	«Кіт у чоботях»	2017 (спеціаліст)	<i>Одноактна балетна вистава-мініатюра за мотивами казки Шарля Перро</i>	Диня Р.
52	«Клятва»	2017 (спеціаліст)	<i>Одноактний балет за мотивами роману Кіма Карпентера,</i>	Захаряк А.
53	«Колобок на новий лад»	2017 (спеціаліст)	<i>Комічна одноактний балет-казка за авторським лібрето</i>	Зубченко П.
54	«Філософський камінь»	2017 (спеціаліст)	<i>Одноактна танцювальна вистава за авторським лібрето</i>	Канака Н.,
55	«Крамниця самогубств».	2017 (спеціаліст)	<i>Танцювальна вистава за мотивами роману Paul-Jean Toulet «Le magasin des suicides» та сценарієм мультфільму – мюзиклу режисера Патріса Леконта</i>	Кізуб М.
56	«Тільки танець робить музику видимою»	2017 (спеціаліст)	<i>Одноактний модерн-балет за авторським лібрето</i>	Копій Б.
57	«Вавилон»	2017 (спеціаліст)	<i>Одноактний балет-перформанс</i>	Кушева А.
58	«Лелеченя та опудало»	2017 (спеціаліст)	<i>Одноактна хореографічна вистава-фесрія . Либуша Лопейская, Ганка Крчунова. Казка в семи картинах за</i>	Літовченко О.

			<i>мотивам книги Ярослава Водражека "О пугале". Переклад зі словецького Е. Фришер під редакцією Н. Гернет</i>	
59	«Катерина»	2017 (спеціаліст)	<i>Хореографічна вистава за мотивами поеми Тараса Шевченка</i>	Михальчук З.
60	«Стільникова безодня»,	2017 (спеціаліст)	<i>Одноактний балет-вистава за авторським лібрето</i>	Ройко С.
61	«Посвята жінці»	2017 (спеціаліст)	<i>Лірична балетна тріада на поезію Сергія Есеніна: "Пой, же пой...", "Сукин сын(1924г.)", "Письмо к женщине".</i>	Сальнікова З.
62	«А серцем я танцюю...»	2017 (спеціаліст)	<i>Танцювальна вистава за авторським лібретто,</i>	Сахно М.
63	«Вітрувіанка»	2017 (спеціаліст)	<i>Танцювальна моновистава-перформанс</i>	Скорубська Х.
64	«Чемпіон»	2017 (спеціаліст)	<i>Танцювальна вистава за авторським лібрето</i>	Ярош В.
65	«Оманлива краса»	2018 (бакалавр)	<i>Одноактний балет за мотивами роману О. Уайльда «Портрет Доріана Грея»</i>	Подарящий М., Литвин Т., Кутерного О., Виноградна Х., Андрусишин Х..
66	«Скринька Пандори»	2018 (бакалавр)	<i>Одноактний балет за мотивами біблійних вчень і античного епосу.</i>	Кульчицький Ю., Черниш Д., Яковлев І., Новотня Б., Сорока О., Цяпута М., Білоус А.
67	«Простір забути Рамки (крапку постав сам)»	2018 (бакалавр)	<i>Одноактний балет- перформанс за авторським лібрето</i>	Білічук А., Грекова С., Лисенко Л., Піддубняк М., Чорна О.
68	«Перше гріхове кохання»	2018 (бакалавр)	<i>Танцювальна вистава за</i>	Васильєва М., Савіна Л., Солодкий В.,

		заочне	<i>мотивами біблійної легенди</i>	Півень Ю., Сорока Р., Новак Т., Шендера О., Романенчук Т..
69	«Визнання , що наздогнало»	2018 (бакалавр) заочне	<i>Одноактний балет за авторським лібрето</i>	Лукашов В., Кушпінт Х., Олійник А., Лисак Н., Цимбалюк Л., Киричук О.
70	«У просторі варіантів»	2018 (магістр)	<i>Одноактний балет-вистава за авторським лібрето</i>	Замлинний О.
71	«Три кроки до життя»	2018 (магістр)	<i>Танцювальна вистава за авторським лібрето</i>	Войтович А.
72	«Інтонації»	2018 (магістр)	<i>Одноактний балет за авторським лібрето на музику та вірші: Івана Байдака та Павла Броського</i>	Новосьолова М.
73	«Тріумф Життя»	2018 (магістр)	<i>Модерн-балет за авторським лібрето</i>	Маліновський В.
74	«Пальто»	2018 (магістр)	<i>Танцювальна моновистава</i>	Байдіна А.
75	«Аліса»	2018 (магістр)	<i>Одноактний балет-вистава за мотивами твору Льюїса Керрола,</i>	Погорелова К.
76	«Бондар»	2018 (магістр)	<i>Хореографічна картина за авторським лібрето</i>	Кульчицька А.
77	« ВсесвіТИ »	2018 (магістр)	<i>Одноактний балет-перформанс за авторським лібрето</i>	Ринда Л.
78	«Протистояння»	2018 (магістр)	<i>Одноактна хореографічна вистава за авторським лібрето</i>	Стадник У.
79	«Пурпурові вітрила»	2018 (магістр)	<i>(Танцювальна) Хореографічна одноактна вистава за однойменною повістю-фейерією О. Гріна</i>	Вдовиченко О.

80	«Без маски»	2018 (магістр)	<i>одноактний балет-перформанс за авторським лібрето</i>	Волох Т.
81	«Квітка»	2018 (магістр)	<i>хореографічний філософсько-ліричний портрет Квітки Цісик, (одноактний балет)</i>	Домазар С.
82	«Експеримент»	2019 (бакалавр)	<i>Сучасний балет-перформанс</i>	Андрушко В., Галета А., Горохівська У., Гірман В., Вусач Ю., Топоровська В., Шутяк Н., Маляренко А.
83	«Лак для волосся»	2019 (бакалавр)	<i>Хореографічна вистава в стилі диско-джаз</i>	Кархут Ю., Ромашева А., Рудник В., Зубченко Я., Баканча Л.
84	«Пригоди Вінні Пуха та його друзів»	2019 (бакалавр)	<i>Дитяча хореографічна вистава</i>	Бащенко К., Таранціца О., Нечволода Т., Дявіл Х., Матвійів А., Городицький В.
85	«Один день у кав'ярні»	2019 (бакалавр) Заочне	<i>Одноактна танцювальна вистава за авторським лібрето</i>	Буханська О., Корчевська У., Демченко Є.-А., Надашкевич В.
86	«Час»	2019 (бакалавр) заочне	<i>Одноактний балет в стилі неокласицизму за мотивами кіносценарію ... «Час»</i>	Ласка О., Мартин Ю., Русанова М., Тельвар К., Попович А.
87	«Метроном»	2019 4 курс (бакалавр) заочне	<i>Танцювальна вистава за авторським лібрето</i>	Антоник І., Реслер В., Ковальова В., Галюк І., Кудриницька С., Пришляк А., Утченко О.
88	«За двома зайцями»	2019 (бакалавр) заочне	<i>Хореографічна комедійна вистава</i>	Дубиняк М., Заремба К., Компанієць І., Лісовська Д., Моголівець М., Мурадова І., Паробчак М., Раб Б., Середа О., Смуток О.,

				Сторонянська І., Таратула О., Шевчук К.
89	«ТваринаМІ»	2019 (магістр)	<i>Монобалет</i>	Грекова С.
90	«А POSTERIORI»	2019 (магістр)	<i>Одноактний балет-перформанс</i>	Скиба Ю.
91	«Секонд-хенд «Кохання»	2019 (магістр)	<i>Танцювальна вистава в стилі джаз-танцю за авторським лібрето</i>	Мосєсова К.
92	«Вірний»	2019 (магістр)	<i>Історична танцювальна вистава</i>	Піддубняк М.
93	«Енеїда»	2019 (магістр)	<i>Танцювальна вистава за мотивами української бурлескно- травестійної поєми І. Котляревського</i>	Кульчицький Ю., Черниш Д., Яковлев І.
94	«Три сини»	2019 (магістр)	<i>Сюжетна танцювальна вистава з використанням лексики арабських танців</i>	Цяпута М.
95	«Гуцульська пара»	(магістр)	<i>Хореографічна картина</i>	Підлужна А.
95	«Зцілення мистецтвом»	2019 (магістр)	<i>Хореографічна вистава-портрет за мотивами біографії Фріди Кало</i>	Хухра Л.
97	«Макс і Ло»	2019 (магістр)	<i>Танцювальна вистава в стилі степ-танцю за мотивами однойменного оповідання С. Остапенка</i>	Лукашов В.
98	«Залізна леді»	2019 (магістр)	<i>Хореографічна замальовка</i>	Сенишин М.
99	«Я вибираю...»	2019 (магістр)	<i>Хореографічна замальовка</i>	Коваль М.
100	«Кара»	2019 (магістр)	<i>Одноактний сучасний перформативний балет</i>	Тураш Д.

101	«Закуліся»	2019 (магістр)	<i>Одноактний балет за авторським лібрето</i>	Лещенко Д.
-----	------------	-------------------	---	------------

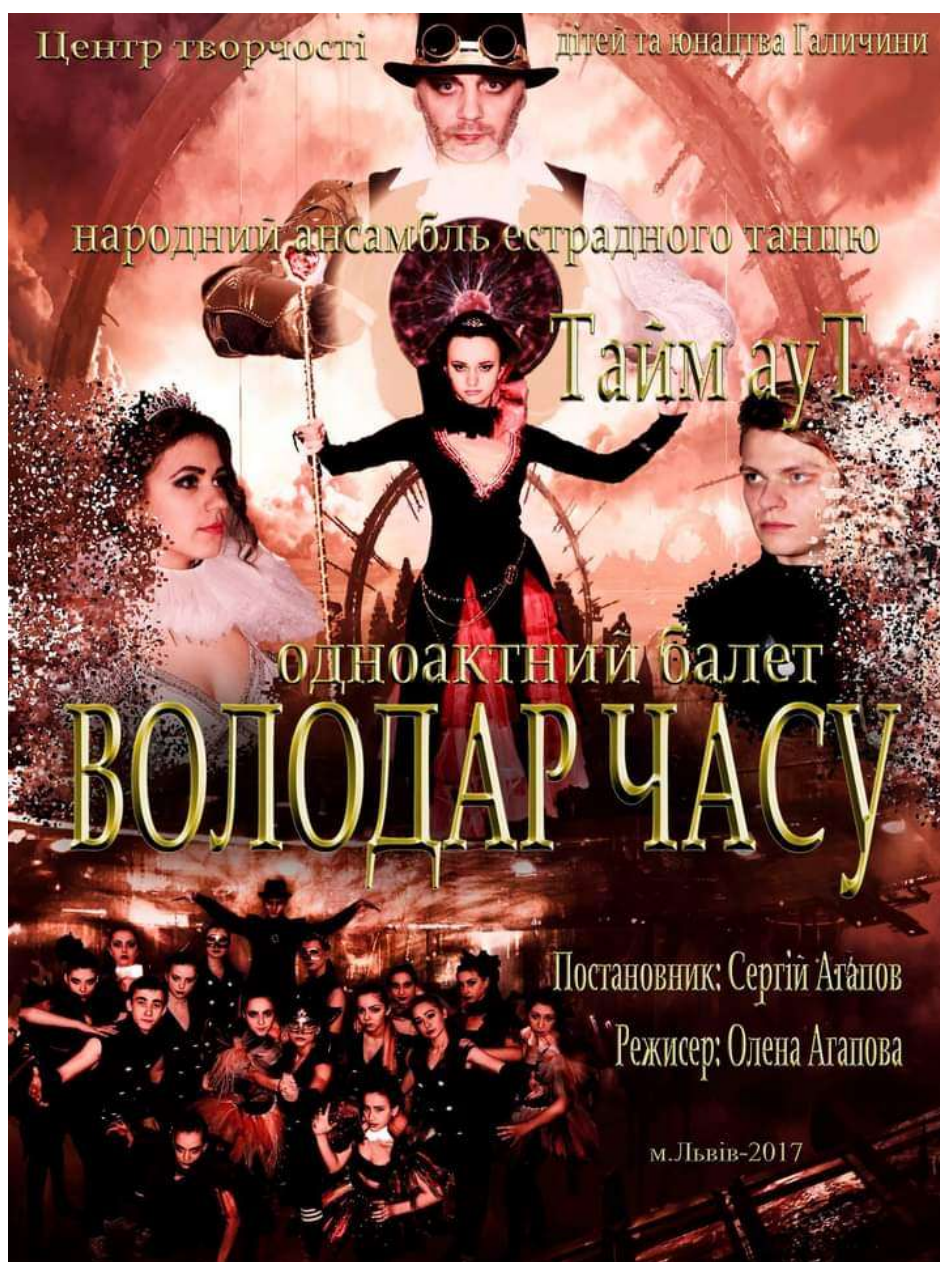


Рис. 3. Афіша вистави народного ансамблю естрадного танцю «Тайм аут». Одноактний балет «Володар часу»

8 грудня
19.00
ПРЕМ'ЄРА

Львівський
драматичний театр
ім. Лесі Українки

Aquerias
MODERN BALLET

Модерн-балет «АКВЕРІАС»
ПРЕДСТАВЛЯЄ

ОДНОАКТНИЙ
БАЛЕТ-ВИСТАВА

**«ХРОНІКИ
МІСТА
ЛЕВА»**

Режисер - Оксана ЛАНЬ

ЛІТЕРАТУРНА ОСНОВА:
фрагменти творів Ю. Винничука «Князь Львова»,
«Легенди Львова» та ін.

ХОРЕОГРАФІЯ:
Іващишин В., Кіттилової Н., Лань О.,
Пантелеймонова В., Прус С., Ханас М.

ВИКОНАВЦІ:
Артисти Модерн-балету «АКВЕРІАС»
Худ. керівник - заслужений діяч естрадного
мистецтва України - Оксана ЛАНЬ



КОНТАКТНА ІНФОРМАЦІЯ +38 098 498 71 71
+38 063 206 93 14
+38 050 370 37 13

Спонсорський
логіотип

ZAKHID.NET

24

24

101-01

OnLine

Alpha Live

ztk

PIA

Рис. 4. Афіша танцювальної вистави «Хроніки міста Лева»
[121]



Рис. 5. Фото-Реклама показу дипломних вистав хореографів кафедри режисури і хореографії ЛНУ ім. Ів. Франка.

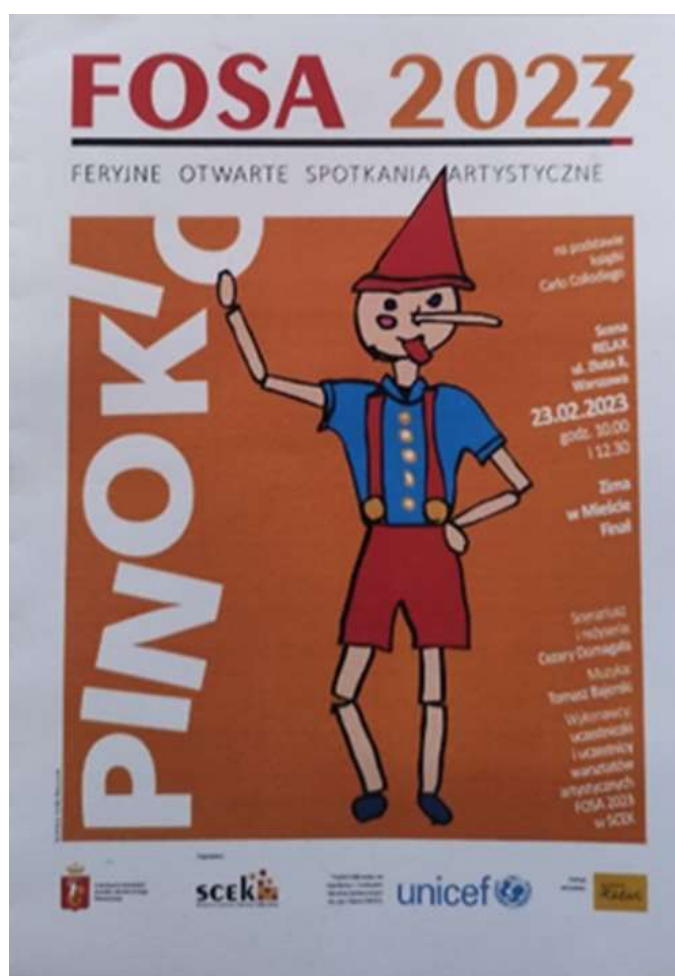


Рис. 6. Афіша мистецького проекту «FOSA 2023» Варшава, Польща.

Додаток № 5.

Програмки-буклети танцювальних вистав

Хореографія
 Наталя О. Ташчук, В. Гавришків Т.,
 Василь С. Скіба М., Наталія Х. Х.

Виконавці
 Руслан С. Олійник Л. Назарчук Т.,
 Хмелівська О., Массова К.

Музичний супровід:
 1. Blue Arrow (Blue Arrow)
 2. The Blue Arrow (The Blue Arrow)
 3. Blue Arrow (The Blue Arrow)
 4. Blue Arrow (The Blue Arrow)
 5. Blue Arrow (The Blue Arrow)
 6. Blue Arrow (The Blue Arrow)
 7. Blue Arrow (The Blue Arrow)
 8. Blue Arrow (The Blue Arrow)
 9. Blue Arrow (The Blue Arrow)

Завкоряєксер - Скавлюбіє Т.

Виконавці:
 Артисти Народного художнього
 колективу Школи-студії
 сучасного танцю та модерн-балету
 "АКВЕРІАС"

Художній керівник -
 Оксана Ланя

Режисер
 Оксана Ланя

Модерн-балет
 "АКВЕРІАС"
 представляє

Контактна інформація:
 +38 096 634 58 13
 +38 063 287 05 43
 +38 050 370 37 13

Лібрето

Щоб не впасти в пастку, потрібно бути швидким і гнучким. Усі в театрі це знають. «Блакитна Стріла» - найважливіший показує для всіх дітей. Це п'єса з мандрівкою по країні: Фрагмент, Бджина, Хлопчик Фрагмент. Він доміває на вітринній машині - «Блакитній Стрілі».

Гарбузчик Фек - маленька мандрівна машинка. Має колеса, двигунчик, два колеса, руль. І вона ще працює, що йому ніколи не хотіло. Стріла у вогонь, що її можна було купити. Замучений хлопчик повертає її до роботи.

Першим помічником гарбузчика Фек, який допомагає йому працювати, є Фрагмент. Він працює на вітринній машині - «Блакитній Стрілі».

Крім двох машин, були ще й інші машини. Вони працюють на вітринній машині - «Блакитній Стрілі».

Навчання і робота, це дуже важливо. Фрагмент і Фек працюють на вітринній машині - «Блакитній Стрілі».

Хлопчик іще у скарбниці з хлопком і машинкою. Він працює на вітринній машині - «Блакитній Стрілі».

Фек помічав, що в вітринній машині ще втрачено. Завдяки йому, хлопчик і машинка працюють. Він працює на вітринній машині - «Блакитній Стрілі».

Гарбузчик Фек і машинка працюють. Вони працюють на вітринній машині - «Блакитній Стрілі».

Фек помічав, що в вітринній машині ще втрачено. Завдяки йому, хлопчик і машинка працюють. Він працює на вітринній машині - «Блакитній Стрілі».

Гарбузчик Фек і машинка працюють. Вони працюють на вітринній машині - «Блакитній Стрілі».

Рис. 7. Програмка танцювальної вистави «Подорож Блакитної стріли» (2016 р.) [118]



Рис. 9. Фото програмок хореографічних дипломних вистав кафедри режисури та фореографії ЛНУ ім. Ів. Франка

Додаток № 6

Відеоматеріали з особистого архіву дисертантки Лань О. Б.

1. «Несказане... або дещо про кохання». Танцювальна вистава. Модерн-балет «Акверіас». Хореографія – О. Лань. 23.11.1997 р. Телекомпанія «МІСТ». Реж. М. Хвойницький.
2. «Дон Жуан з Коломиї», 1995 р. балет-інсталяція за творами Леопольда фон Захер-Мазоха (композитор – О. Козаренко, хореографія – О. Лань)
3. «Офіра», 2004 р., драматична вистава. (реж. – з. а. України Т. Жирко, хореографія – О. Лань).
4. «Вірую», 1992 р., фрагменти Євангеліє для хору, балету та солістів (муз. Ю. Саєнко, хореографія – О. Лань).
5. «Зодіак одної ночі» та «Се ля ві», 1991 р., театралізоване танцювальне шоу, постановка та хореографія – О. Лань.
6. «Несказане... або дещо про кохання», 1997 р., танцювальна вистава, виконує Модерн-балет «Акверіас». Хореографія – О. Лань.
7. «Золота колекція: 25 років натхнення», 2011 р., ювілейне танцювальне шоу, виконує Модерн-балет «Акверіас». Хореографія – О. Лань.
8. «Хроніки міста Лева», 2014 р., танцювальна вистава, рімейк, виконує Модерн-балет «Акверіас».
9. «Подорож Блакитної стріли», 2015 р., дитяча танцювальна вистава, рімейк, виконує «народний художній колектив» Модерн-балет та школа-студія сучасного танцю «Акверіас».
10. «Цибуліно», 2016 р., дитяча танцювальна вистава, рімейк, виконує «народний художній колектив» Модерн-балет та школа-студія сучасного танцю «Акверіас».
11. «Таємна вечеря в хатині дядька Тома/Земля обітована» Білл Ті Джонс, (1990), вистава.
12. Записи відео-балетів студентських дипломних робіт 2020–2024 рр.:

- «Дорогою ціною», *одноактна хореографічна вистава за фрагментами повісті Михайла Коцюбинського*, 2020 (Н. Шутяк).
- «Душа Кавказу», *хореографічна сюїта грузинських танців*, 2020 (В. Андрушко).
- «Силуети», *хореографічна картина за однойменним циклом поезій Ліни Костенко*, 2020 (А. Галета)
- «Дитина в тобі». *хореографічна вистава-казка за авторським лібрето*, 2020 (З. Чорнак)
- «Ніч у музеї», *пригодницький одноактний балет за авторським лібрето*, 2020 (А. Богачова, Б. Боднар, В. Ворнік, В. Колбунова, Т. Константій, І. Костюк, М. Костюк).
- «Вигнані з раю», *хореографічна вистава за історичними подіями-насилницького переселення лемків із їх земель*, 2020 (О. Заставний)
- «Тільки в боротьбі життя і щастя», *хореографічна картина за мотивами життя та творчості Лесі Українки*, (У. Горохівська).
- «Одного разу у Карпатах», *балет-концерт з прологом і епілогом* 2021 (Д. Бендовська, А. Богач, А. Видра, М. Колобич, Р. Маланчук, І. Сантар, А. Халавко).
- «Симфонія життя», *драматичний одноактний балет з прологом і епілогом* 2021 (О. Лукашова, Є. Бланковська, А. Кармелюк, В. Нестеренко, С. Подмазко, М. Тарасенко, О. Томаш)
- «Портрет жіночності», *психологічна танцювальна вистава за авторським лібрето*, 2021 (К. Мединська, К. Супруненко, А. Питусильник, Е. Храпська).
- «Dance times», *танцювальна вистава* 2021 (В. Бухер, А. Потапова, А. Сейма, Д. Сергєєва, Е. Стеценко, В. Хоменко).
- «Libreta de casa», *одноактний балет в характері танцю іспанських циган*, 2021 (Я. Аджнева)
- «Маска», *танцювальній виставі за мотивами однойменного коміксу*
- *Дж. Аркуді* 2021 (О. Вавринчук).

- «Об'єднанні танцем» україно-молдавська хореографічна картина 2021 (І. Мурафа).
- «Закарпатська Веселка» сюїта танців Закарпаття, 2021, денне, магістр, Р. Андріана.
- «Ми пам'ятаємо», тематична сюїта на пісні січових стрільців, 2021. (А. Квецко).
- «Спротив». танцювальна вистава за подіями біографії Василя Стуса, 2022 (І. Сохан, Л. Сущинська, О. Істратов, А.-М. Підборіжна)
- «Планета на якій неможливе життя» 2023 (О. Істратов).
- «Люзії Пера Гюнта», танцювальна вистава за мотивами твору Г. Ібсена 2023 (В. Горська).
- «Ритм відновлення», танцювальна вистава, 2023 (О.Матвіїшин).
- «Рагнарьок», танцювальна вистава, 2023 (В.Касинюк, А. Плетенчук, О. Черевко, Д.Зивер, Б.Василенко, Я. Жмінковський).
- «Молитва», хореографічна відео-вистава 2023 (К.Козленко).
- «Фатум долі» танцювальна вистава, 2023 відео-вистава (К.Кисіль).
- «Дитинство. Любов. Смерть», хореографічний триптих на музику українського композитора М. Скорика, 2023 (І. Сохан).
- «П'ять стадій горя» одноактна сучасна танцювальна вистава, 2023 (бакалаври: Бах А., Гриньків Ю., Занько А., Єфімчук Л., Монько О., Розмус О., Черкасова А.)
- «Едіт Піаф», балет-портрет, 2023 (Мотрюк В.)
- «Спектр» танцювальна вистава, 2023 (Ключанський М.)
- «Обмежені часом», одноактна сучасна танцювальна вистава, 2023 (М. Костюк)
- «Серце пам'ятає», одноактна танцювальна вистава «Серце пам'ятає» за мотивами кіносценарію М.Гондрі «Вічне сяйво чистого розуму», 2023 (О. Томаш)
- «За зачиненими дверима», танцювальна вистава, 2023 (А. Пахолків).

12. Друковані матеріали:

- буклет-програмка танцювальної вистави у виконанні дітей «Цибуліно»
- програмка танцювальної вистави «Подорож Блакитної стріли» (2016 р.)
- програмки хореографічних дипломних вистав кафедри режисури та хореографії ЛНУ ім. Ів. Франка
- афіша танцювальної вистави «Хроніки міста Лева»
- афіша вистави народного ансамблю естрадного танцю «Тайм аут».Одноактний балет «Володар часу».

Додаток № 7.

Фото хореографічних вистав кафедри режисури і хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка

Рис. 10. Фото сучасного балету-перформансу «Експеримент», 2019, (Андрушко В., Галета А., Горохівська У., Гірман В., Вусач Ю., Топоровська В., Шутяк Н., Маляренко А.), автор фото – Т. Шацило



Рис. 11. Фото танцювальної вистави в стилі степ-танцю «Макс і Ло», 2019, (Лукашов Валентин) автор фото – Т. Шацило



Рис. 12. Фото танцювальної вистави «Секонд-хенд КОХАННЯ» (К. Мосєсова, 2019) автор фото – Т. Шаццо



Рис. 13. Фото танцювальної вистави «Секонд-хенд КОХАННЯ» (К. Мосєсова, 2019) автор фото – Т. Шаццо



Рис. 14. Фото танцювальної вистави за мотивами української бурлескно-травестійної поеми І. Котляревського «Енеїда», 2019, (Ю. Кульчицький, Д. Черниш, І. Яковлев). автор фото – Т. Шаццо



Рис. 15. Фото балету-перформансу «Лабораторія руху», 2016, Віль Ю.) автор фото – Т. Шаццо



Рис 16. Фото «Keep calm and be a trash», 2017, Одноактний балет-перформенс за авторським лібрето (Скиба Ю., Погорелова К., Домазар С., Ринда Л., Бідненко О., Маліновський В., Веліляєва А., Питльована Х., Байдіна А.) автор фото – О. Лань.



Рис17. Фото «Keep calm and be a trash», 2017, Одноактний балет-перформенс за авторським лібрето (Скиба Ю., Погорелова К., Домазар С., Ринда Л., Бідненко О., Маліновський В., Веліляєва А., Питльована Х., Байдіна А.) автор фото – О. Лань.



Рис. 18. Фото танцювальної вистави за літературними творами Ю. Винничука «Кнайпи Львова» «Хроніки міста Лева», 2012, (Бардин Л., Іващишин В., Кіптілова Н., Коверзньєва Х., Мокрій Р., Пантелеймонов В, Прус С., Яськів О.), автор фото – Р. Тупись.



Рис. 19. Фото дитячої хореографічної вистава «Пригоди Вінні Пуха та його друзів», 2019 (Бащенко К., Таранціца О., Нечволода Т., Дявіл Х., Матвіїв А., Городицький В.), автор фото – Т. Шацило.



Рис. 20. Фото «Простір забути Рамки (крапку постав сам)», 2018
Одноактний балет- перформанс за авторським лібрето (Білічук А., Грекова С., Лисенко Л., Піддубняк М., Чорна О.), автор фото – О. Лань.



Рис. 21. Фото одноактного сучасного перформативного балету «Кара», 2019, (Тураш Д.)



Рис. 22. Фото фрагменту балету-інсталяції «Дон Жуан з Коломиї» 1995, (композитор О. Козаренко, хореографія О. Лань) (скрін з екрану).

Список праць здобувача

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації*Статті у наукових фахових виданнях України*

1. Лань О.Б. Особливості досягнення консенсусу у виборі теми хореографічної вистави групою студентів-авторів. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 35. Т. 3. С. 4–10. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-3-1>.

2. Лань О.Б. Художнє кредо балетмейстера як наслідок його світогляду в контексті створення хореографічного образу. *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка: збір. наук. праць. Серія: Мистецтвознавство*. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. № 14. С. 137–144. URL : https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Visnyk_14.pdf.

3. Лань О.Б. Образ Шевченка-лірика в одноактному балеті «Музи генія». *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка: збір. наук. праць. Серія: Мистецтвознавство*, 2014. № 15. С. 177–181. URL : https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Visnyk_15.pdf.

4. Лань О.Б. Soft skills сучасного молодого балетмейстера необхідні для створення колективного творчого проекту. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2022. № 204. С. 178–184. URL : <https://pednauk.cusu.edu.ua/index.php/pednauk/article/view/1227>.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації*Навчальні посібники:*

5. Лань О. Б. Мистецтво балетмейстера: хореографія великої форми: навчально-методичний посібник. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2019. 180 с.

6. Лань О. Б. Методи режисури видовищно-театралізованих заходів у хореографії: методична розробка. З досвіду роботи народного художнього колективу «Модерн-балет та школа-студія сучасного танцю «АКВЕРІАС». Львів: «Камула», 2019. 52 с.

Статті в інших закордонних виданнях:

7. Лань О. Б. Аспекти створення колективного творчого продукту – хореографічної вистави. Scientific and pedagogical internship «*European educational values and ways to improve culture and arts education*»: Internship proceedings. September 6 – October 17, 2021. Wloclavek. Republic of Poland: «Baltija Publishing», 2021. P. 20–24.

8. Lan Oksana. Social Dances XXI century in Modern Psychological Aspect. *Transformations in Contemporary Society: Humanitarian Aspects*. Monograph. Opole: The Academy of Management and Administration in Opole, 2017. С. 152–160.

9. Лань О. Втілення сучасних прийомів перформансу в парктиці режисури одноактного балету. *Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe (Львівсько-Ряшівські наукові зошити) Kultura – Sztuka – Edukacja – Terapia w perspektywie interdyscyplinarnej*. Rzeszów – Львів : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. W. № 2. 2014. S. 232–240

10. Лань О. Б. Режисура хореографічних творів: окреслення дослідницьких напрямків. Collection of scientific papers SCIENTIA. With proceedings of V International scientific and theoretical conference «*Sectoral research XXI characteristics and features*». February 3, 2023. Chicago, USA. С. 243–245. DOI: <https://doi.org/10.36074/scientia-03.02.2023>
<https://previous.scientia.report/index.php/archive/issue/view/03.02.2023>

Статті в інших виданнях України:

11. Лань О. Б. Психологічні та педагогічні особливості створення танцювальної вистави у виконанні дітей (досвід Народної школи-студії сучасного танцю «Акверіас»). *Кінезіологія танцю та техніко-естетичних видів спорту: навчально-методичний посібник* [упорядник О. Плахотнюк]. Львів : СПОЛОМ, 2018. Ч. II. С. 243–250.

12. Лань О. Б. Стилiстичнi особливостi хореографiчної лексики балету-iнсталяцiї «Дон Жуан з Коломиї». *Сучасне хореографiчне мистецтво: пiдгрунття, тенденцiї, перспективи розвитку: навчально-методичний посiбник* [упорядник О. Плахотнюк]. Львiв : СПОЛОМ, 2018. Ч. II. С. 101–110.

13. Лань О. Б. Актуальнiсть втiлення прийомiв сучасного перформансу в практицi режисури одноактного балету. *Сучасне хореографiчне мистецтво: пiдгрунття, тенденцiї, перспективи, тенденцiї розвитку: навчально-методичний посiбник*. [упорядник О. Плахотнюк]. Львiв : СПОЛОМ, 2016. С. 121–129.

14. Лань О. Створення хореографiчного образу балетмейстером з використанням надбання К. С. Станiславського та В. I. Немировича-Данченка. *Особливостi роботи хореографа в сучасному соцiокультурному просторi: Матерiали III Всеукр. наук.-прак. конф.*. Киiв, 19 травня 2015 р. Киiв : НАКККиМ, 2015. С. 51–58

15. Лань О. Практика режисури одноактного балету з використанням прийомiв сучасного перформансу. *Виховний та мистецький вплив сучасного хореографiчного мистецтва на розвиток творчих здiбностей молодi: тенденцiї та перспективи розвитку. Методичний посiбник* [упорядник О. Плахотнюк]. Львiв: ЦТДЮГ, 2014. С. 50–62.

Вiдомостi про апробацiю результатiв дослiдження.

Основнi положення й результати дослiдження оприлюднено на науково-практичних конференцiях, наукових семiнарах, майстер-класах, а саме:

a) мiжнароднi конференцiї:

- Мiжнародна наукова конференцiя «Ab initio: культурно-мистецькi вимiри початку третього тисячолiття. До 20-рiччя заснування факультету культури i мистецтв» (Львiв, 9–10 квітня 2024 р.). Тема: «iнтеграцiя режисури в новiтнi форми у хореографiї». Форма участi – дистанцiйна.

- V International scientific and theoretical conference «Sectoral research XXI characteristics and features». (February 3, 2023. Chicago, USA). Тема: «Режисура

хореографічних творів: окреслення дослідницьких напрямків». Форма участі – заочна.

- IV Міжнародна науково-практична конференція «Мистецький освітній простір в контексті реалізації сучасної парадигми освіти». (29. Квітня 2022 р. м. Кропивницький). Тема: «Soft skills сучасного молодого балетмейстера необхідні для створення колективного творчого проекту». Форма участі – дистанційна.

- Всесвітній конгрес, присвячений дослідженням у сфері танцю, Міжнародної танцювальної ради при ЮНЕСКО (CID UNESCO) (Львів, 09–11 серпня 2019 р.) Тема: «Танцювальні вистави у виконанні дітей: психологічно-педагогічний аспект творчості». Форма участі – очна.

б) всеукраїнські конференції:

- Четверта Всеукраїнська науково-практична конференція «Педагогічні, психологічні та методико-біологічні аспекти в хореографії та спорті» (Львів, 27–28 березня 2019 р.). Тема: «Імпровізація як ресурс створення хореографічного тексту (*Практичний показ. Фрагмент вистави «Експеримент»*)». Форма участі – очна.

- Всеукраїнській науково-практичній конференції присвяченої 80-річчю заснування перших закладів позашкільної освіти на Львівщині (Центр творчості дітей та юнацтва Галичини, м. Львів, 10–12 жовтня 2019 р.). Тема: «Флеш-моб – нова видовишно-театралізована хореографічна форма». Практичний показ. Форма участі – очна.

- II Всеукраїнській науково-практичній онлайн-конференції (з міжнародною участю) «Мистецтво танцю і хореографічна освіта: досвід, тенденції, перспективи». (Київ, 29 квітня 2022 р.). Тема: «Колективна творчість у хореографії». Форма участі – дистанційна.

в) звітні конференції науково-педагогічного працівників, докторантів, аспірантів Львівського національного університету імені Івана Франка:

- Звітна наукова конференція Львівського національного університету імені Івана Франка. Секція культури і мистецтв, підсекція хореографії, (8 лютого

2022 р., м. Львів). Тема: Види сценарно-режисерського ходу та їх використання в процесі створення тематичної танцювальної вистави. Форма участі – дистанційна.

- Звітна наукова конференція Львівського національного університету імені Івана Франка. Секція культури і мистецтв, підсекція хореографії, (4 лютого 2021 р. м. Львів). Тема: Особливості досягнення консенсусу у виборі теми дипломної хореографічної вистави групою студентів-авторів (бакалаврів). Форма участі – дистанційна.

- Звітна наукова конференція Львівського національного університету імені Івана Франка. Секція культури і мистецтв, підсекція хореографії, (4 лютого 2024 р. м. Львів). Тема: Колективна творчість у хореографії як метод вдосконалення професійної майстерності. Форма участі – дистанційна.

Участь в програмах та проектах, що безпосередньо стосується наукових результатів дисертації:

1. Лань О.Б. Танцювальна вистава як колективний творчий продукт. Всеукраїнський міждисциплінарний лекторій/практикум «Мистецтво. Війна. Ми.», [координатор О. Плахотнюк]. Відео-лекція. 7 квітня 2022 р. URL : https://www.youtube.com/watch?v=VeWWaEqmgo&ab_channel=%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D1%85%D0%BE%D1%82%D0%BD%D1%8E%D0%BA.

2. Лань О.Б. Участь у спільному україно-польському проекті FOSA 2023 в рамках акції «Зима в місті» (11–24 лютого 2023 р., Варшава). Мета проекту FOSA 2023 – створення мюзиклу «Пінокіо» (реж. Цезарій Домагала), прем'єра 23 лютого 2023 р., Варшавський музичний театр. Організатори та спонсори творчого проекту: Дитячий фонд ООН- UNICEF, Адміністрація м. Варшава, Столичний культурно-освітній центр – SCEK, за участі ГО «Академія освітніх ініціатив» (Україна). URL : <https://www.facebook.com/academy.of.educational.initiatives/>, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100062480559731>