

**КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА
ГРІНЧЕНКА**

ФАКУЛЬТЕТ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І ХОРЕОГРАФІЇ

КАФЕДРА ХОРЕОГРАФІЇ

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри хореографії

_____ Людмила АНДРОЩУК

Протокол засідання кафедри № ____ від «__»__ 2025 р.

ІЛЬЧЕНКО МАРІЯ АНАТОЛІЇВНА

**РОЛЬ ДРАМАТУРГІЇ У СТВОРЕННІ ХОРЕОГРАФІЧНИХ
ТЕАТРАЛЬНИХ ПРОЄКТІВ**

кваліфікаційна магістерська робота

зі спеціальності 024 «Хореографія»

освітньо-професійна програма **024.00.01 Хореографія**

другий (магістерський) рівень вищої освіти

Керівник:

Андрощук Людмила Михайлівна,

кандидат педагогічних наук,

доцент

Київ 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДРАМАТУРГІЇ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	6
1.1 Поняття та взаємодія драматургії та хореографії в контексті театрального мистецтва: теоретичні підходи та сучасні тенденції.....	6
1.2 Історія розвитку драматургії в хореографічних театрах від класики до сучасних форм.....	14
1.3. Хореографія, як складова драматургії. Пошук нових форм драматургії у поєднанні з хореографією.....	20
1.4 Експериментальні форми театрально-хореографічного мистецтва.....	24
РОЗДІЛ 2. СЦЕНАРНО-КОМПОЗИЦІЙНА РОЗРОБКА БАГАТОЧАСТИННОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОГО ТВОРУ «ПІДНЕСЕННЯ»	31
2.1. Сценарно-композиційний план балетмейстерського твору.....	32
2.2. План мізансцен балетмейстерської хореографічної композиції.....	34
ВИСНОВКИ.....	38
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	39

ВСТУП

Дослідження ролі драматургії у створенні хореографічних театральних проєктів є надзвичайно актуальним у сучасному розвитку сценічного мистецтва. Хореографія та драматургія перебувають у тісному взаємозв'язку, вони формують унікальний синтез, який визначає емоційну та змістовну глибину театральних постановок. Драматургія є основою для створення сценічного наративу, вона надає хореографічним творам логічної структури, ідеї, смислової наповненості. Однак недостатня увага до теоретичного осмислення цього взаємозв'язку, особливо в сучасних тенденціях та експериментальних формах, створює потребу у детальному вивченні ролі драматургії як ключового елемента хореографічного мистецтва. Актуальність теми зумовлена необхідністю систематизації знань про взаємодію цих двох напрямів мистецтва, а також аналізу нових підходів до створення хореографічних проєктів, що поєднують класичні традиції та інноваційні форми, відповідаючи запитам сучасної аудиторії. Проблемам театального мистецтва присвячені праці: А. Ревенко. Проблемам драматургії в хореографії присвячені праці: П. Хансен, М. Погребняк, С. Костецький, О. Верешагіна-Білявська, В.Верховинець, Й. Лю, І. Лю, Р. Ходж, А. Крись, Д. Макні, К. Лук'яненко, М. Крипчук, З. Варченко, О. Долженкова, О. Енська, М. Єременко, Н. Демченко, Л. Сокіл, Сінне К. Берндт. Драматургія яскраво виражена у роботах балетмейстерів: Г. Березовою, Кривохижа А.М, П. Бауш, А. Шекера, В. Литвинов, Д. Макні, Радугу Поклітару, М. Екка, Д. Тореллі, Я. Гаватович, П. Вірський, М. Каннінгема, Жан-Жорж Новер, В. Форсайт, Р. Лабан, Моріса Леметра.

Окремої уваги заслуговує недостатнє дослідження питань, пов'язаних із розробкою сценарно-композиційних планів багатокомпонентних балетмейстерських творів, а також експериментальних форм театально-хореографічного мистецтва. Актуальність полягає у необхідності висвітлення як історичних, так і сучасних аспектів взаємодії драматургії та хореографії

через аналіз теоретичних підходів, історії розвитку, а також практичних аспектів створення мізансцен і композицій. Дослідження сприяє розкриттю нових можливостей для хореографів і драматургів у створенні інноваційних театральних проєктів, а також допоможе заповнити прогалини у вивченні синтезу цих мистецтв у сучасному театральному просторі.

Об'єкт. Взаємодія драматургії та хореографії в театральних проєктах.

Предмет. Роль драматургії у створенні сценарно-композиційної структури та експериментальних форм хореографічних творів.

Мета. Дослідити роль драматургії в хореографічних театральних проєктах через аналіз її теоретичних, історичних і сучасних аспектів та розробити сценарно-композиційний план багатокomпонентного балетмейстерського твору.

Завдання дослідження:

1. Проаналізувати теоретичні основи взаємодії драматургії та хореографії.
2. Дослідити історію розвитку драматургії в хореографічних театрах.
3. Вивчити хореографію як складову драматургії та нові форми їх синтезу.
4. Охарактеризувати експериментальні форми театально-хореографічного мистецтва.

Методи дослідження:

- Метод аналізу (дослідження драматургічної структури театально-хореографічних постановок, аналізу взаємозв'язку між драматургією та хореографічною мовою, а також для вивчення існуючих наукових джерел з теми).
- Метод спостереження (з метою вивчення підходів балетмейстерів до побудови драматургії, розвитку сюжету та сценічного образу через танець).
- Метод синтезу (поєднання отриманих знань щодо драматургії, сценографії та хореографії у цілісне бачення створення художнього твору).

- Метод узагальнення (для формування висновків щодо ролі драматургії у театральньо-хореографічному мистецтві, зокрема щодо впливу драматургічної побудови на сприйняття глядачем та емоційне наповнення постановки).
- Мистецтвознавчий метод (аналіз художніх засобів, стилістичних рішень, символізму та метафоричності у хореографії як способу драматургічного вираження).
- Порівняльний метод (порівняння різних підходів до драматургії в хореографічних постановках різних епох, стилів та шкіл, виявлення відмінностей між класичними і сучасними підходами до побудови хореографічного сюжету).

Апробація дослідження: відбулася online конференція на засіданні V Міжнародній науково-практичній онлайн-конференції - “Мистецтво танцю і хореографічна освіта: досвід, тенденції, перспективи”.

Структура роботи

Робота складається зі вступу, двох розділів, висновку, списку використаних джерел і додатків.

У вступі розкрито актуальність теми, визначено об’єкт, предмет, мету та завдання дослідження, охарактеризовано методи роботи.

Розділ 1 містить теоретичний аналіз основ драматургії в хореографічному мистецтві

Розділ 2 присвячений сценарно-композиційній розробці хореографічного твору “Піднесення”.

У висновках підбито підсумки дослідження, визначено головні аспекти драматургії в хореографічних театральних проєктах.

Список використаних джерел містить наукові праці, статті та інші матеріали, що були використані в дослідженні.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДРАМАТУРГІЇ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

1.1 Поняття та взаємодія драматургії та хореографії в контексті театрального мистецтва: теоретичні підходи та сучасні тенденції

Драматургія в хореографії визначається як мистецтво драматичної композиції танцю, де термін «драма» походить від давньогрецького слова, що означає «дія». У цьому контексті драматургія охоплює організацію рухів, жестів, ритмів, текстур і просторових форм, які разом створюють наративну, або абстрактну композицію. Вона є глобальною структурою, що забезпечує логіку розвитку танцювальної постановки, будь то театральна (з чітким сюжетом чи історією) чи музична (абстрактна, орієнтована на естетичні форми руху) [12, с. 190]. До прикладу, класична драматична структура включає введення, розвиток, кульмінацію та закінчення, кругова структура повертається до початкової точки, створюючи циклічність оповіді.

Як зазначає А. Ревенко хореографія визначається як мистецтво створення послідовностей рухів людського тіла, організованих у часі та просторі, що формують єдину художню систему [17, с. 7]. Вона використовує тіло як інструмент для передачі емоцій, думок і образів, що робить її близькою до театрального мистецтва. Ревенко стверджує що, драматургія в хореографії – це логіка розвитку сценічного твору, яка забезпечує цілісність і послідовність вираження ідеї чи емоційного стану через пластичні засоби [17, с. 19]. Вона запозичує принципи драматичного театру, такі як експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація та розв'язка, адаптуючи їх до безсловесної мови танцю.

Основна мета драматургії в хореографії полягає в тому, щоб передати глядачеві певну ідею чи емоційний стан, викликаючи у нього рефлексію та почуття. На відміну від театру, де слово є основним засобом передачі змісту, хореографія спирається на пластику, жести, міміку, пози та просторові композиції [17, с. 58]. Це вимагає від хореографа вміння мислити образами,

створюючи чітку структуру, яка гармонійно поєднує рухи з музичним супроводом і сценічним оформленням.

У теоретичному дискурсі танцювальна драматургія розглядається як міждисциплінарна практика. До прикладу, П. Хансен у своїй праці наголошує, що драматургія танцю є актом «рендерингу» – процесу, який поєднує теоретичні та практичні аспекти створення постановки [24, с. 4]. Вона відрізняється від театральної тим, що не зосереджується виключно на наративі, персонажах чи семантичному значенні. П. Хансен зазначає, що традиційні театральні інструменти, такі як дослідження тем чи розробка концепції постановки, не завжди відповідають потребам танцю [26, с. 2]. До прикладу, у танці ідеї та концепції часто виникають із реакції танцівників на завдання, а не з попередньо визначених наративних структур.

Марина Погребняк визначає драматургію в театральному танці як організація змісту вистави, що включає сюжет, ідею, конфлікт та розвиток персонажів. Драматургія не завжди передбачає лінійний наратив, як у драматичному театрі, вона забезпечує логіку розгортання подій та емоцій. У класичному балеті драматургія часто базується на літературному джерелі, де хореографія підпорядковується сюжетній лінії. Проте у XX столітті, з появою нових напрямів театального танцю, драматургія зазнала трансформацій. У танці модерн, наприклад, акцент змістився на внутрішній емоційний конфлікт, а в постмодерному танці драматургія може бути фрагментарною, абстрактною, або навіть відсутньою, що дозволяє хореографії домінувати як самостійному висловлюванню [16, с. 196–204].

За визначенням М. Погребняк хореографія є мистецтвом створення танцювальних композицій, які виражають ідею через рух, пластику та взаємодію танцівників із простором і музикою [16, с. 41]. У театральному контексті хореографія виступає основним засобом втілення драматургії, перетворюючи абстрактні ідеї чи емоції в конкретні рухові форми. У класичному балеті хореографія підкреслює технічну досконалість і гармонію,

тоді як у сучасних напрямках, таких як модерн або contemporary, вона акцентує на індивідуальності, імпровізації та експерименті.

Теоретичний підхід до танцювальної драматургії передбачає зміщення фокусу на унікальні компоненти танцю, такі як взаємодія рухів, перцептивні модальності, тренувальна база танцівників і їхні фізичні обмеження. Драматург у цьому процесі виступає фасилітатором, який допомагає хореографу виявляти нові композиційні можливості, враховуючи індивідуальні особливості виконавців і сприйняття аудиторії. Важливим є не досягнення когерентності, а дослідження взаємозв'язків між руховими компонентами та зусиль, необхідних для їх реалізації [26, с. 1].

Теоретичне осмислення взаємодії драматургії та хореографії як стверджує С. Костецький, спирається на розуміння сценічного танцю як виду мистецтва, призначеного для глядача, що передбачає створення художнього образу на сцені [9, с. 326]. На відміну від побутового чи спортивного танцю, де акцент робиться на задоволенні виконавців, сценічний танець орієнтований на аудиторію. Драматургія задає наративну основу, яка через хореографію трансформується в образно-виражальні форми. Історично бальні танці в балетних виставах виконували ілюстративну функцію, відтворюючи епоху чи місце дії, як, наприклад, менует чи гавот у ХІХ столітті [9, с. 328].

О. Верешагіна-Білявська, стверджує, що теоретично взаємодія драматургії та хореографії ґрунтується на принципах синергії, де кожен елемент підсилює інший [3, с. 195].

У 1930–1940-х роках у балеті утверджується новий напрям – «хореодрама». Уже сам термін значною мірою розкриває його сутність. В основу спектаклю покладено прийоми драматичного театру: образи на сцені створюються не тільки танцем, але й грою, пантомімою, іноді навіть словом. Таким є балет «Лілея» за мотивами прекрасної поезії Т. Шевченка (композитор К. Данкевич, лібретист В. Чоговець), поставлений на сцені Київського оперного театру балетмейстером Г. Березовою. Перший спектакль відбувся 26 вересня 1940 року (Василько, 1962) [11].

Як зазначає В.Верховинець: «Наш балет, якщо йому судилося коли-небудь народитись, мусить бути народним, своєрідним, а таким стане він тоді, коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок і коли він буде перейнятий духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього народного життя» [21].

Це свідчить про глибинну побудову драматургічної концепції українського танцю. Верховинець підкреслює: драматургія в танці не обмежується структурою чи сюжетом, вона виростає з асоціативного мислення, образності, емоційної фантазії, притаманної народному виконавцю.

Сучасні теоретичні підходи розширюють розуміння сценічного танцю, включаючи до нього не лише балет, а й естрадний, народно-сценічний танець, а також танець у драматичних виставах і мюзиклах [9, с. 327]. До прикладу, у режисурі балетних вистав бальної хореографії використовуються принципи театру та естради, вони дозволяють створювати крупні сценічні форми, шоу-програми, або тематичні концерти. Сценічність, визначена як усе, що стосується сцени, підкреслює важливість урахування глядацького сприйняття [9, с. 327]. Хореографія в цьому плані виступає інструментом драматургії, який підсилює видовищність. Вона досягається через ефектні лексичні прийоми, яскраві костюми, сценографію та спецефекти, вони стають частиною драматургічного задуму [9, с. 330].

Й. Лю зазначає що взаємодія драматургії та хореографії ґрунтуються на ідеї, що рух є не лише фізичним актом, а й носієм наративу. У дослідженні Й. Лю зазначається, що процес створення хореографії включає етапи підготовки, студійної роботи, виконання та рефлексії [29, с. 2]. На етапі підготовки драматургічні ідеї формуються через наративні концепції, які хореографи транслюють у рухи. Драматургія тут виступає джерелом ідей, які хореографія втілює в матеріальну форму. До прикладу, хореографи можуть використовувати текст бо музику як імпульс для створення танцювальних

послідовностей, що відображають драматичну напругу чи емоційний стан персонажів.

Як зазначає Кривохижа А.М, танці в його постановках не були просто етнографічними або естетичними зразками руху- він прагнув, щоб у них була дія, сюжет, зміна, щоб танець був драматичним вираженням. У виставах театру музики, пісні і танцю «Зоряни» він ставив хореографічні сцени до драматичних вистав, де танець виконував функцію не лише прикраси, а частини сюжетної дії.

Цікавим є підхід описаний Імен Лю. Концепція спільної творчості (co-creativity), у рамках якої драматургія та хореографія формуються через взаємодію людини зі штучним інтелектом ШІ [29, с. 1]. У таких системах ШІ виступає партнером, який генерує рухи на основі драматургічних імпульсів. Це розширює межі традиційної хореографії, додаючи елементи імпровізації та спонтанності.

Використання ШІ для створення хореографії, дозволяє поєднувати драматургічні концепції з автоматизованими генеративними техніками. І. Лю зазначає, що генеративні моделі ШІ використовуються для створення інноваційних танцювальних рухів на основі різноманітних вхідних даних, таких як музика чи текст [29, с. 2]. Це відкриває нові можливості для хореографів, дозволяючи їм експериментувати з рухами, які виходять за рамки людської уяви, але залишаються в межах драматургічного контексту.

Інша тенденція – акцент на паралельній та спонтанній співпраці між людиною та ШІ у процесі створення хореографії. У студійному етапі, де ідеї втілюються в рухи, ШІ дозволяє людині та системі працювати одночасно, обмінюючись ініціативою [29, с. 3]. До прикладу, ШІ може реагувати на рухи танцівника в реальному часі, створюючи проєкції чи роботизовані рухи, які доповнюють драматургічний наратив.

І. Лю також підкреслює важливість невербальної комунікації. Хореографи часто використовують жести, вирази обличчя та інші невербальні засоби для передачі драматургічних ідей [29, с. 2]. ШІ, у свою чергу, потребує

розвитку здатності інтерпретувати ці сигнали, щоб відповідати на них у спосіб, що підтримує драматургічний задум. Це відкриває нові виклики для дизайну взаємодії, ШІ має не тільки генерувати рухи, а й розуміти емоційний та наративний контекст, закладений у драматургії.

Однією з сучасних тенденцій є посилення ролі танцювальних драматургів у процесі створення хореографічного матеріалу. Драматурги стають посередниками між теорією та практикою, інтегруючись у творчий процес і сприяючи створенню унікальних художніх бачень. До прикладу, у другій половині XX століття Р. Ходж, співпрацюючи з П. Бауш у Вуппертальському театрі танцю, запровадив поняття «драматург танцю», що стало революційним для розвитку танцювальних опер і постановок, таких як «Весна священна» [12, с. 192]. Ця тенденція продовжує розвиватися, де драматург є активним учасником постановочного процесу, враховуючи індивідуальні якості танцюристів і засоби сприйняття аудиторії.

Іншою важливою тенденцією є залучення митців різних дисциплін до постановочного процесу. До прикладу, бельгійський театр танцю «Les Ballets C de la B» активно співпрацює з драматургами, режисерами та художниками, створюючи унікальні комбінації художніх бачень. А. Крись зазначає, що міждисциплінарні проєкти демонструють, як драматургія сприяє інтеграції різних художніх форм, створюючи нові перспективи для сценічного танцю [12, с. 193].

Тенденція до використання драматургії в хореографічній освіті також набуває популярності. У навчальних закладах дедалі частіше інтегрують драматургічні практики в курси історії танцю. Поєднання драматургії з історією танцю створює простір для дискусій про постановки, що підвищує якість підготовки майбутніх хореографів [12, с. 193].

Сучасні постановки бальної хореографії, такі як мюзикл «Танці без правил» («Strictly Ballroom») у постановці Д. Макні чи шоу «Вогонь танго» від «The Tango Fire Company», демонструють інноваційні підходи до драматургії. У цих проєктах поєднуються класичні форми бальних танців (вальс, танго,

пасадобль) з сучасними елементами відображають історію чи емоційний наратив [12, с. 192].

Марина Погребняк підкреслює, що сучасна взаємодія драматургії та хореографії формується під впливом глобалізації, крос-культурного обміну та технологічного прогресу. Дедалі помітнішим стає розвиток міждисциплінарних підходів, у яких танець переплітається з театром, перформансом і медіа-мистецтвом, створюючи нові художні форми [16, с. 139]. Сучасний театральний танець набуває індивідуального характеру, коли хореографія відображає особистий досвід митця. Прикладом є творчість Раді Поклітару, який поєднує постмодерну естетику з українськими культурними мотивами. Значну роль відіграють крос-культурні зв'язки, що проявляються в адаптації західних стилів, таких як модерн і неокласика, до українського контексту. Хореографи, Анатолій Шекера та Віктор Литвинов, створюють унікальні драматургічні структури, інтегруючи фольклор із сучасними техніками. Також, у сучасному танці зростає значення імпровізації та відкритих композиційних форм, що дозволяють глядачам самотійно тлумачити зміст, особливо в практиках contemporary.

Сучасні перформанси акцентують на інтерактивності, де аудиторія стає співтворцем дії. Хореографія в таких випадках не лише ілюструє драматургічну ідею, але й залучає глядачів до процесу, дозволяючи їм впливати на розвиток подій. Наприклад, у арт-перформансах спільна творчість виконавців і учасників формує фінал, який є кульмінацією взаємодії [10, с. 148].

Серед найрадикальніших експериментувань у сфері сучасної хореографії, що потрапили на академічну сцену, варто назвати балетні вистави Раді Поклітару початку сезону 2002–2003 років у Національній опері України. Це два одноактні балети «Картинки з виставки» на музику М. Мусоргського та «Весна священна» на музику І. Стравінського, які характеризуються балетним постмодернізмом. У «Картинках з виставки» хореограф створив екстравагантний балет-дефіле, дія якого відбувається в галереї сучасного мистецтва, де під керівництвом зловісного і підступного кутюр'є проходить

таємнича демонстрація надмірно вибагливої моди поряд з виставкою постмодерністських скульптур. Ідея хореографа полягає в тому, щоб розділити кожен епізод на саму картину та її сучасне відображення. Гості першого дня дефіле реагують на це по-різному, переважно в стилістиці постановок М. Екка.

У своєму дослідженні К.Лук'яненко зазначає, що в сучасному світі драматургія виходить за межі сцени. Творчість сучасних балетмейстерів прогресує, кожен шукає своє оригінальне бачення танцю та використання прийомів драматургії.

Драматургія традиційно асоціюється з літературним текстом, який визначає розвиток дії, характери персонажів та конфлікт. Проте, як зазначає М. Крипчук, у перформансі драматургія відходить від традиційних літературних сценаріїв, набуваючи форми «візуальних засобів виразності», що утворюють «мозаїчну» основу вистави [10, с. 147]. Це означає, що драматургічна структура в сучасному театрі не є лінійною чи строго визначеною, а формується через фрагментарність і поєднання різних елементів, кожен з яких вносить нові сенси.

Хореографія, своєю чергою, у театральному мистецтві виконує функцію не лише естетичного, але й смислового наповнення. Тіло виконавця, як підкреслює автор, є основним засобом виразності в перформансі, де воно виступає не лише інструментом, а й автором концепції [10, с. 147]. У традиційному театрі хореографія часто підпорядковується драматургії, ілюструючи, або доповнюючи текст. Проте в сучасних театралізованих формах, таких як перформанс, хореографія набуває автономності, стаючи рівноправним елементом драматургічної структури. Це проявляється у спонтанності рухів, інтерактивності з аудиторією та експериментальному характері, що відповідає постмодерністським принципам плюральності та ризоматичності [10, с. 147]. Взаємодія цих двох елементів ґрунтується на ідеях постмодернізму. Постдраматичний театр як мистецтво, відкидає традиційні драматичні структури на користь «двозначності», «гетерогенності», «не-текстуальності» та «антиміметизму» [10, с. 147]. У такому театрі хореографія часто стає основним

носієм смислу, замінюючи текст, або діючи паралельно з ним. Наприклад, рухи виконавців у перформансі можуть створювати драматургічну напругу без використання слів, формуючи атмосферу через тілесну взаємодію з простором і аудиторією.

Як зазначає М. Крипчук, сучасна драматургія перформансу вимагає від авторів «креативного типу драматургічного бачення» та здатності мислити «монтажно і колажно» [10, с. 148]. Хореографія в такому випадку виступає як інструмент, що дозволяє за допомогою мінімальних засобів створити складний образ, спрямовуючи взаємодію виконавців і аудиторії в потрібному напрямку.

Підсумовуючи, варто підкреслити що, взаємодія драматургії та хореографії в театральному мистецтві полягає в синтезі наративної структури та пластичної виразності, де драматургія забезпечує логіку розвитку ідеї чи емоційного стану, а хореографія втілює її через рух, простір і музику. Драматургія в хореографії організує композицію танцю, використовуючи принципи театру (експозиція, кульмінація, розв'язка) або абстрактні форми, як у модерні чи постмодерні, де наратив може бути фрагментарним чи відсутнім. Хореографія, як мистецтво створення танцювальних форм, трансформує драматургічні концепції в образи, спираючись на пластику тіла, жести та міміку. Теоретичні підходи підкреслюють міждисциплінарність: драматургія танцю фокусується на взаємодії рухів, перцепції та індивідуальності виконавців, а не лише на сюжеті. Сучасні тенденції включають інтеграцію сучасних технологій, міждисциплінарну співпрацю (театр, медіа-мистецтво), імпровізацію та інтерактивність з аудиторією.

1.2 Історія розвитку драматургії в хореографічних театрах від класики до сучасних форм

Хореографічна драматургія бере свій початок у європейських королівських дворах XV століття, де танець виконував функцію розваги та демонстрації соціального статусу. Як зазначає З. Варченко, класичний балет

зародився у Франції, де він став виразом королівської розкоші та величі [1, с. 15]. У цей період танець був частиною придворних урочистостей, а його драматургія базувалася на чітко визначених сюжетах, що часто відтворювали міфологічні чи історичні історії. Балети того часу, такі як придворні маскаради, мали просту драматургічну структуру, де рухи танцівників слугували ілюстрацією до музики та тексту.

У XVII столітті, за часів Людовіка XIV, класичний балет набув формалізованого характеру завдяки створенню Королівської академії танцю в Парижі. Жан-Жорж Новер, якого вважають реформатором балету, ввів поняття «балет дії» (*ballet d'action*), де драматургія стала ключовою, а танець почав передавати сюжет і емоції без залежності від тексту. Технічні інновації, такі як рухомі декорації та складні системи освітлення, сприяли інтеграції хореографії в театральну дію [5, с. 188]. До прикладу, використання кольорових рідин у посудинах для створення ілюмінації додавало хореографічним сценам магічного характеру.

У XVII столітті, з появою італійської опери у Флоренції близько 1600 року, хореографія стала невід'ємною частиною оперно-балетних вистав. Новатори, такі як Пері, Каччіні та Рінуччіні, створили музичну драму, яка приваблювала масового глядача, зокрема міське населення. Хореографічні елементи, що раніше обмежувалися інтермедіями, почали інтегруватися в основну дію опер. У Франції XVI–XVII ст оперно-балетні вистави стали вершиною придворного мистецтва, де хореографія відігравала ключову роль у створенні величних видовищ [5, с. 158].

Драматургія в цих виставах ґрунтувалася на міфологічних і героїчних сюжетах, де хореографічні сцени символізували божественне втручання, або святкування. Технічний прогрес, винахід куліс і сцени-«*telari*», дозволив швидко змінювати декорації, що сприяло динамічному розвитку хореографічних номерів. До прикладу, Джакопо Тореллі удосконалив кулісну систему, що дало змогу створювати складні хореографічні композиції з ефектами польотів богів чи руху колісниць [5, с. 193].

XIX століття, епоха романтизму, принесла радикальні зміни в драматургію хореографічних театрів. Балет став ареною для вираження ліричних і фантастичних тем, що відображали тугу за ідеальним світом. Класичні романтичні балети «Жізель», «Сильфіда», будувалися на контрасті між реальним і потойбічним світами, де хореографія передавала емоційну глибину персонажів [5, с. 137–152]. Драматургія романтичного балету спиралася на сильний наратив, де танець поєднувався з пантомімою для розкриття характерів і конфліктів. Технічні нововведення, такі як пуанти, дозволили створювати образи невагомих істот, що підкреслювало фантастичний елемент. У цей період балет досяг піку своєї популярності, а драматургія стала більш психологічною, зосереджуючись на внутрішніх переживаннях героїв.

В Україні початок інтеграції хореографії в театральну драматургію припадає на XVII століття, коли театр як мистецтво тільки формувався. У 1619 році польська трупа Якуба Гаватовича представила перші прилюдні вистави в Галичині, які містили елементи танцю [14, с. 306]. Ці вистави, хоча й не були суто хореографічними, використовували рух і пластику як важливі засоби сценічної виразності. Танець у той час виконував функцію розважального елемента, але вже тоді його драматургічна роль почала проявлятися через створення візуальних образів, що доповнювали текст і акторську гру.

В XVIII–XIX століттях у кріпосних театрах, наприклад, у виставах за п'єсою І. Котляревського «Наталка Полтавка», танець використовувався для глибшого розкриття національних характерів персонажів. Видатний актор М. Щепкін, виконуючи роль Макога, застосовував елементи народного танцю, щоб підкреслити психологічну глибину образу, що стало прообразом драматургічної функції хореографії [17, с. 69].

На початку XX століття хореографічна драматургія в українських театрах зазнала значних змін, пов'язаних із тенденцією до театралізації та ускладнення танцювальних елементів. Хореографи, такі як Х. Ніжинський, В. Верховинець і М. Соболев, формували народно-сценічну хореографію. Ніжинський у

постановці опери «Катерина» М. Аркаса створив танцювальну картину «Козак», яка відображала його бачення сценічної інтерпретації народного танцю, надаючи йому драматургічної виразності. Верховинець, навпаки, прагнув зберегти автентичність фольклорних зразків, переносячи їх на сцену без значних змін, що забезпечувало історичну достовірність, але обмежувало драматургічну свободу [18, с. 68].

У першій третині XX століття українська хореографія в театрі почала набувати виразних стильових особливостей, що було пов'язано з утвердженням принципів народності та реалізму. Театри М. Садовського та М. Кропивницького стали майданчиками для експериментів із народним танцем, який інтегрувався в постановки, «Сватання на Гончарівці», «Купала на Івана». Кропивницький, використовуючи знання фольклору, створював імпровізаційні мізансцени, де танець органічно поєднувався з піснею і словом, формуючи унікальну драматургічну форму. У цей період з'явилися оперно-балетні вистави, де народний танець відіграв центральну роль. До прикладу, балет «Пан Каньовський» став репертуарним у багатьох театрах, демонструючи героїко-романтичну естетику, а опера «Утоплена» М. Лисенка в постановці Леся Курбаса і М. Мордкіна використовувала танцювально-пластичні малюнки для відтворення народних образів [18, с. 71]. Ці вистави підкреслювали синкретичний характер хореографії, яка збагачувала драматургію через взаємодію з музикою та режисурою.

У XX столітті, особливо після створення професійних театрів, таких як Державна українська музична драма (1919), хореографічна драматургія почала набувати нових форм. Режисери та хореографи, такі як Павло Вірський, розвивали театралізацію фольклору, створюючи масштабні танцювальні сцени в операх, наприклад, у «Тарасі Бульбі» [18, с. 71]. Тенденція дозволила хореографії вийти за межі допоміжної ролі, стаючи самостійним драматургічним елементом, що формував ідейно-образний зміст вистав. Сучасні постановки, такі як «Лісова пісня» Лесі Українки чи «Украдене щастя»

І. Франка, демонструють імпровізаційне використання народного танцю для розкриття характерів персонажів у новому контексті [18, с. 71].

На початку XX століття хореографічна драматургія зазнала значних змін. З'явилися нові танцювальні стилі, такі як модерн, джаз і експресіонізм, які відійшли від строгих канонів класичного балету. Як зазначає О. Долженкова, модерн, представлений такими хореографами, як Марта Грехем, вніс у драматургію абстрактні та драматичні елементи, де акцент робився на внутрішніх емоціях і психологічних станах, а не на чіткому сюжеті [7, с. 22]. Наприклад, балет Мерса Каннінгема «Оксан» відзначався відсутністю традиційного сюжету, використовуючи коло як емблематичний елемент для створення абстрактної драматургії. Це свідчить про відхід від лінійної оповіді до більш концептуальних і символічних форм вираження.

У цей період драматургія почала активно взаємодіяти з іншими видами мистецтва, такими як музика, театр і візуальне мистецтво. Сучасний танець став більш експериментальним, дозволяючи хореографам досліджувати нові форми вираження.

Сучасна хореографічна драматургія характеризується різноманіттям форм і підходів. Як зазначається З. Варченко, сучасний танець підкреслює індивідуалізм, експеримент і інновації, дозволяючи хореографам створювати унікальні постановки, що поєднують різні стилі та техніки [1, с. 16]. С. Вергелес підтверджує, що одним із підходів сучасної драматургії є використання технологій, таких як мультимедійні проєкції, віртуальна реальність та інтерактивні перформанси, що розширюють можливості вираження [2, с. 185]. Мультимедійні технології дозволяють створювати багатошарові постановки, де танець поєднується з візуальними ефектами, створюючи нові драматургічні форми.

У сучасних хореографічних театрах драматургія часто спирається на національні традиції. Наприклад, в українських танцювальних виставах жіночі образи, такі як Княгиня Ольга чи Мавка, втілюються через специфічні рухи,

костюми та музику. Постанови поєднують традиційні елементи з сучасними техніками [4, с. 17–19].

О. Енська стверджує, що хореографічна драматургія стала більш різноманітною завдяки синтезу різних стилів і напрямів, таких як модерн, джаз-танець, контемпорарі та вуличні танці. Сучасна хореографія відображає складність сучасного світу, використовуючи як сюжетні, так і безсюжетні форми, а також їх комбінації. Драматургія базується на імпровізації, поліритмії та синтезі різних танцювальних лексик [16, с. 137–140].

Однією з ключових рис сучасної драматургії є акцент на індивідуальному стилі хореографа. Такі майстри, як Піна Бауш чи Вільям Форсайт, створюють твори, де драматургія будується на асоціативних образах, фрагментарній структурі та взаємодії з іншими видами мистецтва, такими як театр, відеоарт чи інсталяції. У їхніх постановках сюжет може бути відсутнім, але емоційна наповненість і концептуальна глибина забезпечують цілісність твору [16, с. 139]. Сучасні форми, такі як хореографічні композиції, вокально-хореографічні номери чи триптихи, дозволяють поєднувати різні жанри та створювати унікальні драматургічні рішення [16, с. 9].

Важливим інструментом сучасної драматургії є стилізація, яка передбачає переосмислення фольклорних чи класичних танців у новому контексті. Стилізовані танці зберігають національний колорит, але збагачуються сучасною лексикою та композиційними прийомами, доступними для ширшої аудиторії [16, с. 136]. До прикладу, українські хореографи, такі як Вірський чи Верховинець, використовували фольклорні мотиви для створення сценічних творів, де драматургія поєднувала традиційні елементи з сучасними формами, такими як сюїта чи масовий танець.

Підсумовуючи, варто зазначити, хореографічна драматургія еволюціонувала від ритуальних танців давнини, які відображали побут і світогляд, до складного сценічного мистецтва. У XV–XVII століттях танець у європейських дворах, зокрема за Людовіка XIV, став символом розкоші, а реформи Жана-Жоржа Новера заклали основи «балету дії. В Італії, відродження

інтегрувало хореографію в театр через інтермедії, а технічні інновації, як куліси, посилили видовищність. В Україні з XVII століття танець доповнював театральні вистави, а в XIX столітті народні мотиви в творах, як «Наталка Полтавка», підкреслювали національну ідентичність. У XX столітті модерн, джаз і контемпорарі відійшли від канонів, акцентуючи емоції та експерименти. Сучасна хореографія поєднує фольклор, технології, як мультимедійні проєкції, та індивідуальний стиль, створюючи багатошарові драматургічні форми.

1.3. Хореографія, як складова драматургії. Пошук нових форм драматургії у поєднанні з хореографією

Хореографія в балеті виконує як естетичну, так і драматургічну функцію, створюючи образи, що передають сюжет і характери персонажів через рухи, жести та композицію танцю. Як зазначає Н. Демченко, танець з найдавніших часів був пов'язаний із релігійними уявленнями, трудовими процесами та сезонними обрядами, що формували його імпровізаційний і колективний характер [6, с. 98]. У народному танці драматургія проявлялася через спонтанне вираження емоцій, пов'язаних із життям людини, її зв'язком із природою та соціальними подіями. Вона збереглась і в класичному балеті, але отримала більш структуровану форму, підпорядковану канонам, що базувалися на принципах класицизму, єдності часу, простору та дії [6, с. 100].

Жан Жорж Новер, видатний реформатор балету XVIII століття, вніс значний вклад у розвиток хореографії як драматургічного елемента. Він переглядав застигли канони класицизму, пропонуючи демократизацію мистецтва через введення побутових образів і народних елементів у балетні вистави. Новер визначав характерний танець як «напівсерйозний», порівнюючи його з благородною комедією, що дозволяло наблизити балет до пересічного глядача [6, с. 100].

У XIX столітті, з початком епохи романтизму, хореографія як складова драматургії зазнала революційних змін. Романтизм вніс у балет ідею

«місцевого колориту», який підкреслював інтерес до екзотичних і національних елементів. Як зазначає Н. Демченко, це сприяло появі нової хореографічної мови, яка поєднувала класичну техніку з фольклорними рухами, жестами та пантомімою [6, с. 104]. До прикладу, у балетах Філіппо Тальоні, таких як «Сильфіда» (1832) чи «Діва Дунаю» (1836), хореографія стала вираженням глибоких почуттів і духовної природи персонажів, через розвиток стрибкової техніки та жіночого танцю на пуантах [6, с. 100].

М. Єременко підкреслює, що хореографія виступає основним засобом вираження драматургії в балетних і танцювальних виставах, оскільки через рух, пластику і ритм вона здатна передавати сюжет, характери персонажів і внутрішні конфлікти. Він стверджує що, хореографічний образ формується завдяки специфічним виразним засобам, таким як рухи, пози, міміка, жести, ритм і композиція [7, с. 17–18]. Ці елементи дозволяють хореографії ілюструвати сюжет, створювати самостійну драматургічну лінію, розкриваючи емоційний і філософський зміст твору. До прикладу, класичний танець, який є основою балетного мистецтва, органічно поєднує орнаментальні та розповідні можливості, це сприяє психологічній виразності й передачі складних людських відносин [8, с. 17].

Хореографія також тісно пов'язана з музикою, яка задає ритмічну та емоційну основу вистави. У синтетичних мистецтвах, таких як балет, музика і танець створюють єдину образну систему, де кожен рух є відображенням музичної інтонації та драматургічного розвитку [8, с. 15, 53]. У сучасних постановках музика кращих композиторів, навіть не створена спеціально для балету, використовується для поглиблення драматургічного змісту. Вона дозволяє хореографам експериментувати з формами та темами [8, с. 63].

В. Зінченко підтверджує, що балет як жанр поєднує музику, театр і хореографію, де кожен компонент передає зміст твору [28, с. 137]. У традиційному розумінні хореографія слугує для втілення сюжету, або емоційного настрою музики через рухи танцівників. До прикладу, у сюжетних балетах, таких як «Ольга» Євгена Станковича чи «Вій» Віталія Губаренка,

хореографія ілюструє розвиток драматичних подій, підкреслюючи інтонаційні та драматургічні особливості музики. У таких творах хореографія тісно пов'язана з музичною драматургією, де рухи танцівників синхронізуються з інтонаційними акцентами та ритмічними структурами.

Однак у сучасному українському балеті хореографія виходить за межі ілюстративної функції. В. Зінченко підкреслює, що сучасні балети часто використовують хореографію для створення асоціативного, або метафоричного тексту, що дозволяє передавати складні філософські ідеї [28, с. 143]. До прикладу, у симфонічному балеті «Liebestod» Віталія Губаренка хореографія, хоча й не прив'язана до конкретного сюжету, відображає асоціативний музичний текст, що базується на інтонаціях опери «Альпійська балада». Що у свою чергу дозволяє хореографії стати самостійним драматургічним елементом, який доповнює музику, інтерпретує її на новому семантичному рівні.

Пошук нових форм драматургії в українському хореографічному мистецтві XX – початку XXI століття значною мірою пов'язаний із прагненням балетмейстерів до інновацій та інтеграції хореографії з іншими видами мистецтва. У Л. Сокіл зазначає, що розвиток хореографічного мистецтва відбувається через творчий союз із суміжними музами, де хореографія зберігає свою унікальність, але збагачується новими формами вираження [19, с. 89]. Цей процес передбачає як використання традиційних танцювальних засобів, так і експерименти з новими пластичними формами.

Одним із прикладів пошуку нових форм драматургії є відхід від «prosaic plausibility» (прозаїчної правдоподібності) у балетному театрі кінця 1950-х років. У цей період українські балетмейстери почали відновлювати гегемонію танцю в системі виражальних засобів, відмовляючись від надмірного буквализму у відтворенні літературного сюжету [20, с. 85]. Це сприяло розвитку жанрового різновиду психологічної драми, де хореографія стала основним інструментом для передачі внутрішнього світу персонажів. До прикладу, балет «Маруся Богуславка» А. Свечникова, поставлений С. Сергєєвим у 1951 році,

використовує епічний тип драматургії та фольклорні мотиви, щоб підкреслити ідею визвольної боротьби народу [20, с. 86].

Інший напрям пошуку нових форм драматургії пов'язаний із героїзацією жанру та тяжінням до епосу. Л. Сокіл підкреслює, що українські балетмейстери активно використовували фольклор, щоб створити масштабні хореографічні полотна, які відображають національну ідентичність [20, с. 86]. Балет «Сойчине крило» за новелою Івана Франка, поставлений М. Трегубовим, демонструє, як хореографія, насичена народними танцями, коломийками, передає поетичність і внутрішній світ героїв [20, с. 86]. Цей твір поєднує класичний танець із народними хореографічними візерунками, створюючи нову драматургічну форму.

У кінці XX – на початку XXI століття пошук нових форм драматургії ускладнювався через рідкісне звернення до сучасної української літератури.

Сінне К. Берндт підкреслює, що сучасні танцювальні практики, які інтегрують міждисциплінарні підходи, сприяють появі нових форм драматургії, що не прив'язані до однієї дисципліни чи ідеології [23, с. 196]. Процес включає відмову від ієрархічних моделей створення вистав, де драматург виконує функцію «охоронця концепції», та перехід до більш демократичних і колаборативних практик.

Ще одним напрямом є відмова від драматурга як «зовнішнього ока» чи об'єктивного спостерігача. Пропонується розглядати драматурга як зануреного свідка, який бере активну участь у процесі, ставить запитання та шукає рішення разом із іншими учасниками. Це змінює роль драматурга з контролера на фасилітатора, який сприяє рефлексії та дослідженню. Драматург має бути постійно присутнім у процесі, щоб ставити конструктивні запитання та створювати простір для сумнівів, що сприяє глибшому дослідженню матеріалу [23, с. 192].

Підсумовуючи, варто підкреслити хореографія в балеті виконує естетичну і драматургічну функції, передаючи сюжет, характери та емоції через рухи, жести, пози, ритм і композицію. Історично танець еволюціонував від

імпровізаційних народних форм, пов'язаних із релігійними та соціальними обрядами, до структурованого класичного балету, підпорядкованого канонам класицизму. Жан Жорж Новер у XVIII столітті реформував балет, інтегруючи побутові й фольклорні елементи, що посилювало драматургічну роль хореографії. У XIX столітті романтизм збагатив її екзотичними мотивами та технікою пуантів, підкреслюючи духовність персонажів (наприклад, «Сильфіда» Ф. Тальоні).

У сучасному балеті хореографія виходить за межі ілюстративності, стаючи самостійним драматургічним елементом. Вона тісно пов'язана з музикою, формуючи єдину образну систему, і здатна передавати філософські ідеї та асоціативні тексти, як у балеті «Liebestod» В. Губаренка.

В українському балеті XX–XXI століть нові форми драматургії пов'язані з відходом від буквалізму, інтеграцією фольклору та міждисциплінарними експериментами. Балети, як-от «Маруся Богуславка» чи «Сойчине крило», поєднують класичну техніку з народними мотивами, створюючи епічні та психологічні драми. Сучасні практики пропонують колаборативні моделі, де драматург виступає фасилітатором, сприяючи діалогу між учасниками. Новаторські підходи включають відмову від ієрархій, використання еліптичних форм і редагування хореографії для створення ритму, що відображає сучасні суспільні та особисті теми.

1.4 Експериментальні форми театральнo-хореографічного мистецтва

Концепція розширеної хореографії (expanded choreography) є центральною для розуміння сучасних експериментальних форм театральнo-хореографічного мистецтва. Цей термін, що набув поширення в європейському танцювальному дискурсі з початку 2000-х років, відображає відхід від традиційного розуміння хореографії як системи команд, що керують рухами танцівників, до більш відкритої та інклюзивної практики. Як зазначає К. Ведель, розширена хореографія охоплює як фізичний рух, так і реляційні

партитури, взаємодію з аудиторією та політичні аспекти мистецтва [28, с. 60]. Вона звільняє хореографію від прив'язки до танцю, дозволяючи митцям працювати з ідеями самоорганізації, автономії та впевненості.

Серед відомих сучасних експериментальних форм театральнo-хореографічного мистецтва варто виділити танець контемпорарі. Він спирається на філософію, яка цінує ідею вище за форму, техніку чи способи вираження. Контемпорарі фокусується на «ідеях рухів», а не на самих рухах, створюючи нові сенси через реорганізацію поз, траєкторій і ритмів у просторі та часі [Бортник, Хендрик, с. 33]. Концепція дозволяє розглядати контемпорарі як філософію, що відкриває можливості для інновацій у будь-якому виді хореографії, роблячи твори емоційно актуальними для певної епохи завдяки їхній новаторській природі [29, с. 33].

Першою експериментальною формою є власне тілесне дослідження, яке реалізується через соматичні практики, такі як система «LMA/BF» (Лабан-аналіз / Основи Бартенєфф) і Метод Фельденкрайза. Система «LMA/BF» передбачає аналіз рухів через дослідження форми, простору, тіла та зусиль, а також базові принципи Бартенєфф, що зосереджуються на тілесних зв'язках і «базовій шістці» рухових концепцій. Практики розвивають тілесне та просторове мислення, допомагають хореографам усвідомлювати взаємозв'язки тіла, контролювати глибокі м'язи, дихання та орієнтацію в просторі. [29, с. 34]. Метод Фельденкрайза, його форма «Свідомість через рух» (Awareness Through Movement), дозволяє виконавцям зосереджуватися на кінестетичному зворотному зв'язку, зменшуючи м'язову напругу та сприяючи інтуїтивному, комфортному виконанню рухів. Вербальний супровід викладача допомагає інтегрувати нові рухові паттерни без надмірних зусиль [Бортник, с. 34–35].

Дослідження просторових форм є ще однією експериментальною формою, що стимулює абстрактне та просторове мислення. Хореографи експериментують з організацією рухів у просторі, змінюючи траєкторії чи ракурси, що дозволяє створювати нестандартні композиції та розвивати творчу уяву [29, с. 36].

Танцювальні експерименти з побутовими рухами змінюють традиційне сприйняття танцю як видовища. Ця форма передбачає інтеграцію повсякденних рухів у хореографічний текст, що робить танець більш інклюзивним і відкритим для інтерпретацій. Виконавці відходять від кодифікованих технік, зосереджуючись на самовираженні, що активізує їхнє творче мислення [29, с. 33].

Деконструкція традиційної архітекτονіки хореографічного твору є радикальною формою, що передбачає розбиття твору на фрагменти без логічного зв'язку, порушуючи драматургічну структуру. До прикладу, студенти можуть переставляти фрагменти танцю за принципом «випадковості» Мерса Каннінгема, створюючи композиції з непередбачуваними кульмінаціями. Цей підхід використовувався в авангардному мистецтві XX століття (М. Каннінгем, І. Райнер), контркультурі 1960–1970-х (С. Форті, С. Пекстон) та постмодернізмі 2000-х (Ж. Бел, Л. Туж) [29, с. 35]. Така форма сприяє спонтанності та колективній творчості, де кожен виконавець є співтворцем.

Деконструкція музичної фрази формує нову перцепцію хореографії через асинхронне поєднання музики та рухів. Хореографи створюють композиції, де музика і танець взаємодіють через індивідуальне трактування, що оновлює музично-хореографічну драматургію [29, с. 36].

Ці експериментальні форми є гнучкими, що дозволяє застосовувати їх у різноманітних авторських проєктах. Вони сприяють розвитку емотивної та когнітивної сфер, стимулюють креативність і відкривають нові перспективи для хореографічної педагогіки в Україні [29, с. 36].

На нашу думку, експерименти в хореографії дають нові можливості як балетмейстерам, так і виконавцям. Застосовуючи їх, можна віднайти нові форми вираження, нові відчуття тіла та емоційної віддачі. Розкрити потенціал, не обмежуючись, якимись певними аспектами та правилами.

Також використання сучасних технологій, яскравим прикладом є роботи Матільди Шенен, яка використовує цифрові технології Kinect-відео, для створення хореографій, що не залежать від фізичного тіла. У проєктах, таких як

«Prototype distance» та «Danse pour deux dans un escalier, un dimanche», Шенен досліджує взаємодію між тілом, кодом і відео, де хореографія виникає як адаптивні дані, а не як фізичний рух [27, с. 135–157]. Ці роботи розмивають межі між людським і нелюдським, пропонуючи нове розуміння хореографії як процесу, що існує в цифровому просторі [27, с. 146–151].

Інший приклад – сольна вистава Ольги Меси «Solo a ciegas (con lágrimas azules)», де хореографія виникає у взаємодії між тілом, текстом, звуком, світлом і кінематографічними елементами [25, с. 159–184]. Меса створює хореографію «між», у просторі взаємозв'язків, де кожен елемент (світло, звук, рух) є рівноправним учасником композиції. Ця форма експерименту відображає театральну природу хореографії, де сцена стає полем для взаємодії різнорідних медіа, а не лише майданчиком для танцю.

Проект Вільяма Форсайта «The Books of Groningen» є ще одним прикладом експериментальної хореографії, де рух переноситься на неживі об'єкти – дерева, які деформуються за допомогою механічних конструкцій [25, с. 187–213]. Цей проєкт кидає виклик антропоцентричним уявленням про хореографію, пропонуючи розглядати її як взаємодію з нелюдськими агентами, що має екологічний і філософський вимір [27, с. 205–210].

Ще одним прикладом є роботи Рудольфа Лабана в промисловій сфері, де хореографія застосовувалася для оптимізації рухів робітників на заводах [25-27, с. 247–274]. Лабан розробив систему «кінетографії», яка дозволяла аналізувати та записувати рухи, виходячи за межі художньої хореографії та застосовуючи її до соціальних і економічних контекстів [27, с. 258–266].

Леттрристський рух, очолюваний Ісідором Ізу, пропонував радикальні експерименти, такі як «цизельовані балети» (ballets ciselants), які існували як уявні, або текстові конструкції, а не як фізичні постановки. У творах, таких як «Chorées surprenantes» Моріса Леметра, хореографія переосмислювалася через гіпертекстуальні та медійні форми, що дозволяло створювати уявні хореографічні світи [27, с. 289–297].

Серед Українських експериментальних театральних колективів чудовим прикладом є творча майстерня «Театр у кошику», яка вирізняється новаторськими формами театральнo-хореографічного мистецтва. Під керівництвом режисерки Ірини Волицької театр активно використовує пластичну виразність як ключовий інструмент створення сценічного образу, що дозволяє поєднувати національні культурні традиції з універсальними естетичними кодами сучасності. Постановки театру, «На полі крові» (2001), «Провина» (2008), «Сон. Комедія», демонструють унікальний підхід до трансформації сценічного простору через мінімалістичні сценографічні рішення та акцент на пластичних, мімічних і ритмічних елементах акторської гри. [15, с. 2–3].

Важливою особливістю «Театру у кошику» є експерименти з освітленням і сценографією, які підсилюють пластичну режисуру. Режисерка використовує затемнення простору, контрастне освітлення та абстрактні живописні зображення, щоб створити візуальні образи, які розширюють межі сприйняття. Наприклад, у моновиставах «Голос тихої безодні» (2015) та «Стара пані висиджує» (2017) сценічний простір набуває метафізичного характеру, що дозволяє глядачам зануритися в уявні світи, створені через взаємодію акторських рухів, світла й тіні [15, с. 3–4].

Експериментальні форми театральнo-хореографічного мистецтва в «Театрі у кошику» також підтримують загальну тенденцію сучасного українського театру до пошуку універсальної театральної мови. Поєднання традиційних елементів, магічні обряди, ритуали та фольклор, із сучасними естетичними концепціями дозволяє створювати постановки, що виходять за межі національного контексту. І. Волицька трансформує наративний простір у абстрактний, що стає основою для новаторських форм виразності. [15, с. 6].

Варто виділити також постать Павла Вірського, чия творчість стала визначальним етапом у розвитку народно-сценічної хореографії завдяки новаторським експериментам у театральнo-хореографічному мистецтві. Його підхід ґрунтувався на синтезі автентичного фольклору з академічною

хореографією, що дозволило створити унікальні форми театру танцю, які поєднували національний колорит із професійною виразністю. Вірський уміло використовував технічний арсенал класичного балету, інтегруючи його з елементами народних танців, що додавало постановкам епічності та видовищності. До прикладу, у творах, як «Ой, під вишнею», «Подільночка», простежується стилізація фольклорних мотивів через класичні па, що створювало новий рівень художньої образності [13, с. 6, 235–236].

Основним експериментом П. Вірського було введення театральної драматургії в хореографічні постановки, що наблизило народний танець до формату повноцінної вистави. Його театралізовані міні-вистави, «Жовтнева легенда», «Ми пам'ятаємо», мали чіткий сценарій, лібрето та конфлікт, а кожен рух і жест танцюристів відповідав драматургічній лінії, передаючи емоційний стан і характери персонажів [13, с. 7, 238]. Важливим новаторством стало використання хореографічного симфонізму та поліфонії. У постановці «Запорожці» Вірський застосовував одночасне виконання різних пластичних ліній, що символізували багатогранність козацького життя, створюючи ефект поліфонічного багатоголосся [13, с. 234]. Прийоми поглиблювали ідейний зміст і розширювали жанрові межі, вводили орнаментальні та ігрові елементи, як у «Чумацьких радощах» та «Колгоспному весіллі» [13, с. 236–237]. Його експерименти не збагатили українську хореографію, заклали основу для її інтеграції із сучасними сценічними формами та вплинули на розвиток національного театру танцю [13, с. 216].

Підсумовуючи варто підкреслити, сучасні експериментальні форми театально-хореографічного мистецтва, об'єднані концепцією розширеної хореографії, відходять від традиційного розуміння танцю, акцентуючи на ідеях, самоорганізації та взаємодії з аудиторією. Прикладом є танець контемпорарі, він ставить ідею вище форми, створюючи нові сенси через реорганізацію рухів у просторі та часі. Соматичні практики, такі як LMA/BF і Метод Фельденкрайза, розвивають тілесне та просторове мислення, сприяючи інтуїтивному виконанню. Дослідження просторових форм і побутових рухів

розширюють хореографічні композиції, роблячи танець інклюзивним. Деконструкція традиційних структур, асинхронне поєднання музики та рухів, а також рефреймінг виконавських патернів стимулюють креативність і колективну творчість. Сучасні технології, як у роботах Матільди Шенен, та інтеграція різнорідних медіа, як у виставах Ольги Меси, розмивають межі між фізичним і цифровим. В Україні чудовим прикладом є «Театр у кошику» він поєднує національні традиції із сучасними підходами, використовуючи виразну пластику рухів і мінімалістичну сценографію для створення унікальних сценічних образів. Ці підходи сприяють розвитку хореографічної педагогіки та зміцненню національного театру танцю, відкриваючи нові перспективи для творчих експериментів.

РОЗДІЛ 2. СЦЕНАРНО-КОМПОЗИЦІЙНА РОЗРОБКА БАГАТОЧАСТИННОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОГО ТВОРУ «ПІДНЕСЕННЯ»

2.1. Сценарно – композиційний план балетмейстерського твору

Обґрунтування вибору теми. Тема постановки базується на переосмисленні давньогрецького міфу про Ікара, який, прагнучи до неба, злетів занадто високо та обпік крила. У сучасному контексті цей образ стає метафорою людського прагнення до успіху, самореалізації та мрії.

Балетмейстерська експлікація

Тема хореографічної композиції «Піднесення»: різноманіття шляхів у досягненні мрії – натхнення, боротьба, страх, успіх і падіння.

Ідея – ідея полягає в тому, щоб показати шлях людини до своєї мрії як внутрішню боротьбу між прагненням до висоти та страхом упасти. Через символіку польоту й падіння розкривається різниця між людьми. Одні йдуть до мети поступово й досягають гармонії, інші поспішають і втрачають себе, а дехто так і не наважується зробити перший крок.

Надзавдання – Полетіти варто навіть тоді, коли існує ризик впасти, бо саме прагнення до мрії робить людину живою.

Жанр – драма.

Форма – масовий хореографічний твір.

Стиль хореографічної лексики: contemporary.

Лібрето

Людське прагнення до мрії – це політ, у якому кожен проходить свій шлях: через страхи, через злети та падіння, через підтримку та розчарування. Важливо не те, наскільки високо ти злетів, а те що ти переосмислив під час цього польоту у власному русі до неба.

Хореографічні образи:

Головний герой – образ Ікара людини яка прагне швидко дійти до своєї цілі,

влетіти. Але іноді саме через поспіх, неуважність до деталей можна так само швидко впасти.

Пара – образ людської підтримки і віри в сили один одного. Коли здається, що не вистачає сил, з'являються страхи та переживання, варто просто відчувати підтримку близької людини і одразу готовий підкорювати нові вершини.

Тріо – образ людей, які постійно вагаються, бояться зробити перший крок та наважитись здійснити свої мрії.

Музична основа: Last Chance(Alt Version) - CHPTRS

Стиль: сучасна музика

Жанр музики: поп

Тривалість композиції: 7 хвилин 10 секунд

Використані інструменти: фортепіано, електрогітара, акустична гітара.

Музичний розмір: 4/4.

Художнє оформлення: танцювальна студія в темних кольорах, для глибинної передачі хореографічних образів.

Костюми.

Головний герой: чорні штани, чорна майка, чорні шкарпетки.

Інші дійові особи(дует, тріо): чорні штани, синій топ-майка, чорні шкарпетки.

Драматургія хореографічної композиції

Експозиція

Шестеро танцівників знаходяться в кадрі – знаходяться в низькому рівні, як пташки, які готуються до злету. Один з танцівників умовно показує, що хоче взлетіти о своєї мрії, всі інші підхоплюють його ідею.

Зав'язка

Група розділяється на 3 лінії розвитку подій:

- Головний герой (Ікар) – рухається, швидко та впевнено, з вогником в очах.
- Пара – рухаються спокійно, плавно, але впевнено. З поступовим нарощенням амплітуди руху.

- Тріо – Залишаються в більш низькому рівні, їх руки напружені, скуті страхом.

Розвиток дій

Груповий кадр- всі починають рухатись однаково, потім соліст(Ікар) відділяється від усіх і починає танцювати більш експресивно. Пара- продовжують спокійно та врівноважено, тріо- намагаються, пробують, але так і не наважуються.

Кульмінація

Соліст(Ікар) який так швидко і впевнено йшов до своєї мрії падає, інші приймають цей факт і продовжують йти своїм шляхом.

Розв'язка

Почерзі кадри з усіх 3 ліній розвитку: впевнений початок і неминуче падіння соліста; стабільність, підтримка і віра пари; боротьба зі страхом і не рішучість тріо. Та загальний кадр результатів- показані всі танцівники, всі шляхи і всі висновки.

Архітектоніка хореографічної композиції

Експозиція (1-12 такт 4/4)

Знайомство з персонажами. Самий впевнений головний герой (Ікар), пара- які йдуть разом до кінця, тріо- які бояться навіть спробувати. Їх прагнення здійснити свою мрію та спроби взлетіти.

Зав'язка (13-38 такт 4/4)

Розділення на 3 шляхи. Окремо показано характер кожного з героїв, їх прагнення та настрої.

Розвиток дій (39-74 такт 4/4)

Загальна комбінація, але кожен танцює в своєму образі, в своєму настрої.

Головний герой вже починає вибиватись з групи, та активно взлітати до своєї мети.

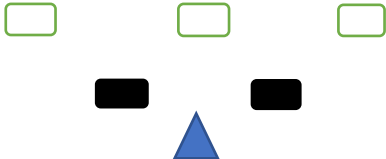
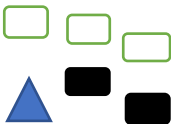
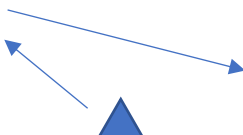
Кульмінація (75- 98 такт 4/4)

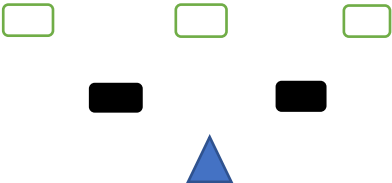
Головний герой неминуче падає- так само як Ікар впав, коли його крила розтанули на сонці. Всі інші звертають на нього увагу, але продовжують далі йти до своєї мети.

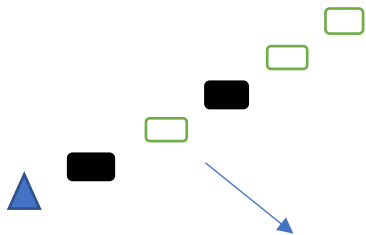
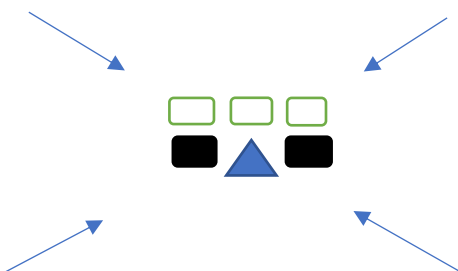
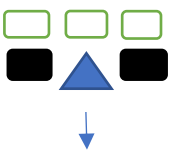
Розв'язка (99-136 такт 4/4)

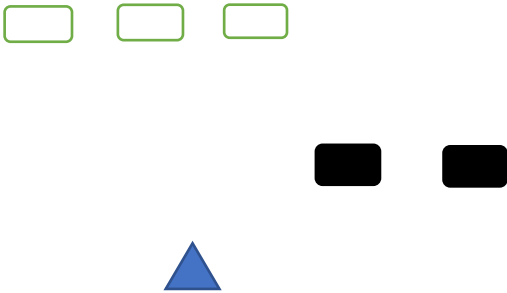
Показані всі герої і їх результати.

2.1. План мізансцен балетмейстерської хореографічної композиції

№	Малюнок танцю	Такт	Опис
Експозиція			
1.		1-8	Знайомство з героями.
2.		9-12	Починають мріяти та пробують взлетіти.
Зав'язка			
3.		13-16	Соло головного героя(Ікар)

4.		16-19	Дует пари, які підтримують один одного.
5.		20-23	Дует. Поступово йдуть до своєї мети.
6.		24-27	Дует пари.
7.		28-31	Тріо. Пробують зробити перший крок.
8.		32-26	Намагаються, але ніяк не можуть.
Розвиток дій			
9.		27- 38	Загальна комбінація. Соліст починає виділятися.

10.		39-50	Всі разом пробують взлетіти. Хтось падає, але продовжує, а хтось ні.
11.		50-74	Емоційно напружений момент. Всі відчувають страх.
Кульмінація			
12.		75-87	Головний герой падає.
13.		88-98	Всі інші продовжують йти своїм шляхом.

Розв'язка			
14.		98-136	Головний герой стрімко йшов, але впав. Пара спокійно доходять до мрії. Тріо так і не наважились спробувати.

ВИСНОВКИ

Досліджуючи тему драматургії можна встановити, що драматургія є ключовим структурним елементом хореографічних театральних проєктів, як правило забезпечує цілісність художнього задуму, логіку розкриття образів та смислового наповнення. Саме драматургія дає можливість виходити за межі та перевтілювати танець на засіб глибокого художнього висловлювання.

Проаналізувавши теоретичні підходи, історичний розвиток та сучасні практики, можна зазначити, що драматургія у хореографії виконує кілька важливих функцій: формує структуру постановки, відповідає за ритмічність та динамічність, взаємодію персонажів, сприяє створенню емоційної напруги та розкриттю теми. Завдяки цьому зберігаються смислові сенси та цілісні образи, які стають максимально зрозумілими для глядача.

Хореографічний театральний проєкт потребує тісної взаємодії драматурга, режисера та хореографа, адже саме синтез драматургічного мислення й хореографічного інструментарію створює умови для появи інноваційних форм сучасного танцювального театру. У таких проєктах драматургія перестає бути суто словесною конструкцією й набуває універсального характеру, проявляючись у світлових, сценографічних та музичних рішеннях і передусім у пластиці виконавця.

Отже, можна зазначити, що роль драматургії в хореографічних театральних проєктах визначається її здатністю забезпечити художню єдність, розкрити концепцію та підсилити художнє наповнення хореографічного твору. Драматургія виступає не лише основою композиційної системи, а й важливим інструментом формування інформаційно-образної виразності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Варченко З.О. Еволюція танцювальних стилів: від класичного балету до сучасних напрямків. Тенденції і перспективи розвитку хореографічного мистецтва у контексті культурно-освітніх процесів. Полтава, 2024. С. 15–16.
2. Вергелес С.Г. Роль мультимедійних технологій у підготовці сучасних хореографів. Тенденції і перспективи розвитку хореографічного мистецтва у контексті культурно-освітніх процесів. Полтава, 2024. С. 185.
3. Верешагіна-Білявська О.С., Сушицький М.І. Хореографічне мистецтво України у контексті соціокультурних процесів першої третини ХХ століття. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 2023. Вип. 29. С. 192–198.
4. Габор А.В., Лиманська О.В. Жіночі образи в ментальності українського народу та особливості їх втілення в танцювальних творах. Тенденції і перспективи розвитку хореографічного мистецтва у контексті культурно-освітніх процесів. Полтава, 2024. С. 17–19.
5. Гвоздєв О.О. З історії театру і драми. пер. з рос. Є. Стародиноївої; наук. ред. Б. Козак. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. – 200 с.
6. Демченко Н. Взаємодія народного і характерного танцю та класичного балету у історичній перспективі (до створення напрямку «*demi-caractère*»). Актуальні питання гуманітарних наук, вип. 71, том 1, с. 98–104.
7. Долженкова О.С. Стили сучасної хореографії. Тенденції і перспективи розвитку хореографічного мистецтва у контексті культурно-освітніх процесів. Полтава, 2024. С. 22–23.
8. Єременко М.Г. Вплив візуальних форм мистецтва на створення хореографічного твору. Суми: Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка, 2020. 74 с.

9. Костецький С.В. Сучасні підходи до визначення поняття «сценічний бальний танець». Мистецтвознавчі записки. 2017. Вип. 31. С. 325–331. DOI: <https://doi.org/10.32461/150158>.
10. Костів-Верховинець, В. Теорія українського народного танка / В. Костів-Верховинець. DOI: <https://tanci.etnoua.info/vse/teoriya-ukrayinskoho-narodnoho-tanki-vasyl-kostiv-verkhovynets/>
11. Крипчук М.В. Драматургія перформансу в площині сучасних театралізованих форм. Міжгалузеві диспути: динаміка та розвиток сучасних наукових досліджень. – Рівне, Україна, 2022. – С. 147–148.
12. Крись А.І. Тенденції розвитку драматургії сценічної бальної хореографії в контексті світових процесів. Мистецтвознавчі записки. 2019. Вип. 35. С. 189–194. DOI: <https://doi.org/10.32461/181582>.
13. Литвиненко В.А. Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2017. 245 с.
14. Лягущенко А.Г. Вплив хореографічного мистецтва на розвиток театральної справи України: історичний аспект. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 4. С. 305–309.
15. Никоненко Р.М. Експериментальна творча майстерня «Театр у кошику»: засоби пластичної виразності. Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2020. Вип. 42. С. 178–182. DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207649.
16. Погребняк М.М. Нові напрями театрального танцю ХХ – початку ХХІ століття: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія : монографія. Полтава : ПП «Астроя», 2020. 327 с.
17. Ревенко А.В. Виразні засоби хореографічної композиції. Суми: СумДПУ ім. А.С. Макаренка, 2021. 62 с.
18. Рой Є.Є., Литвиненко В.А. Синкретизм танцювального і театрального мистецтва та його прояв у художньо-образній структурі драматургічної канви сценічного дійства. Вісник КНУКіМ. Серія:

Мистецтвознавство. 2019. Вип. 40. С. 68–74. DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172678.

19. Сидоренко К.О. Синтез мистецтва і спорту: спортивні танці на льоду. Тенденції і перспективи розвитку хореографічного мистецтва у контексті культурно-освітніх процесів. Полтава, 2024. С. 212–213.

20. Сокіл Л. Інтерпретація літературних творів у хореографічному мистецтві України XX – початку XXI століття // Філософські обрії. 2024. № 48. С. 81–92.

21. Таранцева О.О. Становлення та розвиток національної народно-сценічної хореографії Педагогічні науки : збірник наукових праць. – 2020. – Вип. 90. –DOI: <https://ps.journal.kspu.edu/index.php/ps/article/view/4316/3814>

22. Ярош Я.І. Інтеграція хореографічних елементів у художній гімнастиці. Тенденції і перспективи розвитку хореографічного мистецтва у контексті культурно-освітніх процесів. Полтава, 2024. С. 224.

23. Behrndt S.K. Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking. Contemporary Theatre Review, 2010, Vol. 20, No. 2, pp. 185–196.

24. Cools, G. On Dance Dramaturgy. Revista Cena, 2019. (29), 42–52. DOI:10.22456/2236-3254.97633

25. Emmanuel-Olowonubi, O. M. The Basis of Drama and Performance: An Introduction. Perspectives on Research and Sustainable Development in the 21st Century Nigeria. ed. by O. L. Ovwasa. Lokoja: Faculty of Arts and Social Sciences, Federal University Lokoja, 2019, pp. 183–192.

26. Hansen P. An Act of Rendering: Dance and Movement Dramaturgy. Contemporary Theatre Review. 2010. № 20 (2). С. 185–196. DOI: 10.3138/ctr.155.001.

27. Leon A. Expanded Choreographies – Choreographic Histories: Trans-Historical Perspectives Beyond Dance and Human Bodies in Motion. Bielefeld: transcript Verlag, 2022. 440 p. (Critical Dance Studies; vol. 63). ISBN 978-3-8376-6105-7.

28. Vedel, K. (2021). Expanded choreography and history writing in the flesh: Independent dance artists claiming their past. *Nordic Theatre Studies*, 33(1), 57–71.
29. Yimeng Liu Interaction Design for Human-AI Choreography Co-creation. *GenAICHI: CHI 2024 Workshop on Generative AI and HCI*. – 2024. – C. 1–5.
30. Zinchenko V. Typology of Contemporary Ukrainian Ballet: A Musicological Perspective. *Edukacja Muzyczna*. 2021. No. XVI. – P. 135–147. DOI: <http://dx.doi.org/10.16926/em.2021.16.06>.