

УДК 7.038.51

В.Г. Плахотнюк

**ТЕНДЕНЦІЇ СТАНОВЛЕННЯ ЕСТРАДНОГО СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ**

*Актуальність вивчення естрадного синтезу мистецтв обумовлена тим, що цей синтез відбувається в межах номеру, концерту загалом, у межах жанру, метахудожніх та метакультурних вимірах.*

Проблемами естради, шоу-бізнесу займаються М. Поплавський, М. Переверзєв, Т. Косцов, М. Мозговий, І. Васілітіна, М. Мельник, Д. Макаревський, Ю. Панасє та ін, але ще не достатньо визначена синтетична специфіка естради як певного синтезу мистецтв [8, 7, 5, 1, 4, 3, 6].

Естраду характеризує короткочасність, персональність і бурлеск – сценічний синтез, що відповідає так званому розважальному жанру. Шоу-бізнес більше театральний, визначений і орієнтований на принесення економічного результату арт-проект. Продюсерство – вже технологія здійснення шоу-бізнесу. Тобто ці три пов'язані реалії не можна розглядати окремо.

Якщо звернемося до словника з естетики, де визначається термін «естрадне мистецтво», то з'ясуємо, що воно походить від французького – поміст, піднесена площина. І означає синтетичний вид сценічного мистецтва, поєднуючий малі форми драми, комедії, музики, а також співу, художнього читання, хореографії, ексцентрики, пантоміми, акробатики, жонглювання, ілюзіонізму і тому подібного.

Незважаючи на свою інтернаціональну природу, естрада зберігає народне коріння, котре надає їй особливої національної забарвленості. Народившись у епоху Ренесансу на вуличних підмостках і почавши з клоунади, примітивних фарсів, скомороства, естрада в різних країнах еволюціонувала, віддаючи переваги то одним, то іншим образам-маскам.

«В естрадних програмах, що виникли пізніше, – салонах, гуртках і клубах, в балаганчиках, мюзик-холах, кафешантанах, в кабаре, театрах мініатюр і на збережених садово-паркових площадках переважали життєрадісний гумор, гострослів'я, пародії, шаржі і їдка загальножиттєва сатира, загострена гіпербола, буфонада, гротеск, іронія, задушевна лірика. В в моді були задушевні музичні ритми. Окремі номери не рідко скріплювали конферансом або нескладним сюжетом, а в театрах одним із двох актів були балетні, музичні й інші оригінальні репертуари, власна драматургія» [3; 427].

Важливо, що сама по собі естрада як сценічна, популярна, театралізована, реальність мала певні ознаки. Вони походять від віденської оперети, джазу, фольклору народів світу, мають свої певні домінанти. Так, у просторі, пов'язаному з радянською естрадою, домінували, передусім, жанри, що несли в собі розмовний характер і більшою мірою структурувалися навколо вербального дискурсу. Для Франції характерним є шансон, вокал, орієнтований на шлягер, популярну мелодіку.

У Великій Британії стає домінативною ексцентрика, мюзик-хол. Якщо згадати американську естраду, що стала домінативною саме в 60-70-ті роки, то тут виникає симбіоз темпоритму простору, що поєднує в собі жанри вокалу, інструментальної музики і разом танцювальні засади.

У просторі інших культур ця тотальна сцена не була такою єдино вимірною. Вона була визначена між іншими жанрами-субструктурами. Мюзик-хол, кафешантани, вар'єте, кабаре, шоу – характерні для Західної Європи жанри, що характеризують саме те, що у нас зветься традиційно естрадою. Можливо, поєднання естради з популярною музикою свідчить про те, що різні музичні жанри, форми сценічного втілення здійснюються у предметі надання музично-розважальних послуг. Можна стверджувати, що феномен поп-музики тримається на сталому і визначеному комерційному успіхові твору, що твір не просувається на ринок. Якщо він не стає самодостатнім і потрібним як ринковий феномен, він випадає з простору поп-культури.

Так, відома тема ексцентрики, тема комічного жанру, тема вокальної естради ніколи не закривається. Проте вже в другій половині ХХ ст. моножанр зникає з естрадних програм. Якщо він і існує, то на правах паритетного доповнення, але не на правах домінативної реальності. Нову поп-музику, що виникла саме в 50-х роках, пов'язують із джазом, ритм-енд-блюзом, кантрі, рок-н-ролом, іншими жанровими конфігураціями.

Таким чином, можемо свідчити, що сам синтез мистецтв, що є актуальним у контексті естради, просувається в простір культуротворення. Це синтез, передусім, не видів мистецтв, а синтез жанрових, більше того, культурних, метакультурних специфікацій музичної культури, де поєднуються інтуїції року, джазу, що утворюються на основі фольклору народів Європи та афро-американського культурного простору. Якщо говорити про джерела поп-культури, яка фактично формувала образи естради, зокрема, естради в Україні, то вона здійснювалась під впливом синтезу культурних інтенцій різних народів.

Так, засади цього синтезу склали блюз-спірічуелс і регтайм. Важливо, що спірічуелс, як певна духовна ізографія, вплинув на творчість не лише джазових композиторів, а й багатьох представників поп-культури; регтайм формується саме у специфічній манері акцентування гри на фортепіано, що зветься ударною. Афроамериканці зосередили акцент на ударних інструментальних компонентах, які починають метрувати музику і надавати їй активних елементів структурних доміант. Однією з синтезуючих і разом доміантних інтонацій естради став шлягер. Він має два виміри: високий і автентично-культурологічний. Високий або той, що корелює з ним – низький, свідчить або про популярність цього жанру або його занепад. Тобто бачимо перед собою своєрідну комерціалізацію, що визначається як «шлягеризація» – спрощений мелодичний малюнок, метризація і разом орієнтація на досить прості й зрозумілі істинні цінності свого часу.

Синтез мистецтв в естраді – своєрідна реальність, що підштовхує до того, щоб визначити її актуальність, як подію, акт входження в буденний простір людського існування.

Ю. Легенький зазначає, що поняття «синтез мистецтв» у сучасній мистецтвознавчій і естетичній літературі використовується занадто широко і характеризує велике коло явищ мистецтва; традиційно синтез мистецтв пов'язують із твором мистецтва [3]. «Це поняття означає взаємодію видів мистецтв в архітектурному ансамблі. Це ж можна сказати про синтез мистецтв для характеристики театру, кінематографу, балету і ін. Синтез реалізується в сценічному творі просторових або часових мистецтв. Виникають і більш складні жанри, що функціонують у рамках традиційних шкіл, але, за своєю культурною, естетичною сутністю, є багатокомпонентними. Так, наприклад, вплив театру на живопис визначається в певному мізансценуванні предметного середовища, предметний світ картини живе вже як театральна реальність, уподібнюється в своєрідній пантомімі речей» [3; 394].

Можна стверджувати, що естрада не так швидко входила в життя. Балаган, видовища ринкових площ, вертеп та інші форми розваг, все, що пов'язане з ярмарковим мистецьким синтезом, – певною мірою носило карнавальний характер, тоді як локальний, розважальний, зосереджений в полі окремих реальностей культури, виглядав якщо не екстравагантним, то, у всякому разі, елітарним або відірваним від народної культури загалом.

Це була не стільки естрада, скільки щеплення до естради західного зразка кафешантану. Прорив відбувся з індустріалізацією, з виникненням нових видів мистецтв, зокрема кінематографу. Саме кінематограф сприяв широкій адаптації, досвіду інокультурних реальностей і дав можливість виводити певні персони, персонажі героїв перших кінострічок у простір екрану і естради.

Щодо національних витоків естради, то вони теж синтетичні. В основі української естради лежить симбіоз ідишу, польської, угорської та інших мов. Тобто можемо засвідчити, що виникла певна діалектна конфігурація, коли ідіоми, або синтетичні й діалектичні дискурси естрадного простору, почали набувати надзвичайної популярності. Так, у Львові створюється багато різних угруповань, зокрема, виник самобутній пісенний жанр, що належить до так званої бродяжницької пісні, що адаптує польську мову до української. Вже в Одесі були поєднанні жаргони-діалекти, які несли в собі суміш ідишу, українізмів та русизмів.

Цікаво, що для здійснення образу саме національної естради велику роль відіграли західні регіони. М. Поплавський в «Антології сучасної української естради» свідчить, що українська естрада виникла на основі трьох китів. Це ансамбль «Смерічка», де сформувалося в достатньо піднесеному вигляді творчість В. Івасюка, а також діяльність С. Ротару [8].

Проте, можна назвати дві найбільш контрастні і не схожі постаті української естради, які останнім часом набувають вже харизматичних ознак – це Андрій Данилко з його Веркою Сердючкою та Енвер Ізмайлов, українсько-татарський гітарист-віртуоз, який відтворює абсолютно протилежну модель естради. Якщо перший працює в карнавальному типологічному просторі трансверсії і перетворює її на тип-маску, соціальну маску, то другий – у фольк-просторі, де звучання його ансамблю з десятків інструментів, імітованих у звучанні гітари, доповнюється вокалом. А. Данилко теж співає, і ми чуємо своєрідні синтези співу і оркестровки: одна оркестровка – це інструментальний простір аранжування, а інша – простір трансвестії та безкінечного карнавалу.

М. Поплавський пише про Ізмайлова: «Представляти цього гітариста-віртуоза не треба, його володіння інструментом настільки дивовижне, що про нього знають всі. І не тільки в Україні, а й на всіх континентах світу. До речі, сам Ізмайлов живе в досить звичайному кримському селищі біля Джанкою, куди перебрався на ПМП з Фергани 1988 р., після відомих трагічних подій. Початок творчого шляху ферганського хлопчика з родини репатрійованих кримських татар сьогодні виглядає майже екзотичним – з п'ятнадцяти років він грав на узбецьких весіллях, паралельно вчився в музичному училищі по класу домри, опанував і гру на фаготі.

А перший професійний досвід Енвер набрав у групі «Сато», створеній ним з братами Атабековими 1981 р. Цей колектив працював в основному в джаз-фольковому ключі, причому настільки успішно, що через шість років на фірмі «Мелодія» вийшли два вінілові диски «Сато»: «Легенда» і «Передай добро по колу». Після переїзду в Україну Ізмайлов виступає, як правило, сольо, але стиль його – фольк-джаз» [8; 265-266].

Ці рядки достатньо характеризують талановитого виконавця, занурюють у проблему синтезу естради, що можливий саме в сьогоденні і, передусім, у фольклорному контексті, який індустріалізується, драматизується в просторі сучасних музичних інновацій, що є надзвичайно важливим для осмислення синтетичних властивостей сучасної естради. Таким чином, вже в паралелі цих двох протилежних іпостасей української естради можна побачити два синтезуючих виміри. Перший – це людина-оркестр, а друга людина, яку можна пов'язати з трансгресіями, змінами. Це людина-маска, людина-маріонетка, або над маріонетка, за Г. Греггом.

Ці дві іпостасі, одна – трансформативна, пластична, а інша – вокальна і динамічна, фактично є двома головними напрямками синтезу в естраді. Проте, в українській естраді вони ще не доопрацьовані. Варто, але важко поставити когось поруч із Данилком, але ж нема кого, тому й нема парадну трансвертистів. Як і не можна поставити нікого поруч із Ізмайловим, немає людей-оркестрів на естраді. Отже, персональність і поліфонія звучання, персональність та інша буттєвість людини як сценічна метаморфоза її втілення або перевтілення – ті крайні маркери, що дають можливість здійснення естрадного синтезу як синтезу мистецтв.

Цього достатню, щоб зазначити, що синтез мистецтв в естраді – це не лише синтез звуку, вокалу, інструментовки, танку й інших форм взаємодії, це той ідеальний глибинний синтез, модель світу, яка здійснюється у формах персональної презентації цієї моделі. Персональність і адекватність шляху стають саме формами того синтезування, від яких залежить як вони відображають реальність, стають іміджами, маркерами, ідеалами, символами поп-культури, або тієї культури, що зветься популярною, масовою.

Проте, етномистецькі виміри естрадних синтез свідчать, що саме фольклор стає засадою таких шедеврів, які певною мірою стають легендою музичної поп-культури. Якщо згадати такі роботи, як «Дикі гуси», «Чарівна скрипка» І. Поклада, «Червона троянда» А. Горчинського, «Два кольори», «Ясени», «Цвітуть осінні тихі небеса» О. Білаша, «На долині туман» В. Буєвського, то відчуємо, що ці роботи виходять за рамки технологічної індустрії. Їх не можна вписати в простір сучасного музикування, вони вже належать часові, вони вже на дистанції і вони ще популярні, вони ще поруч із нами. Коли вони звучать у ремінісценціях естрадних виконавських добірок, то завжди зворушують усіх: і тих, хто жив у ті часи і був молодим, і тих, хто їх чує вперше.

Якщо знову згадати висновки Л. Корній [2], то можна зазначити, що традиції козацької кантової авторської пісні й поліський магічно-заклинальний поп, коломийський реп стають своєрідними синтезами як метахудожні, метакультурні й фольклорні форми звернення до витоків. Тобто, формула естради може визначитися як симбіоз, інтеграція, як адаптація і як екстенсивний вибух, розширення, театралізація, драматизація одного-єдиного мотиву або одного-єдиного ритмічного малюнку.

Ця надмірність поліморфізму, поліфонії та простота звучання моністичних лінійних конфігурацій, яку можна порівняти лише з монодіями давньо-християнського співу, вражає тим, що естрада грає на контрастах. Естрада не може бути сірою, проміжною, не означеною певною домінантою. І ця контрастність набуває нині ознак серединного рівня, ознак адаптивних, інколи деструктивних, а інколи й надзвичайно драматичних. Все це свідчить про те, що естрадний симбіоз як динаміка сценічного втілення образу – складна реальність, що потребує адекватного бачення і адекватного розуміння її в просторі сучасних інновацій.

Цікаво, що важливу роль у синтезах естрадного типу відіграє регіональний принцип. Недарма західноукраїнський регіон став настільки вибухово продукуючим на різних етапах розвитку естради України, починаючи від «Смерічки» і закінчуючи вояжами Руслани й Ані Лорак та інших артистів. Можна стверджувати, що межова лінія Сходу і Заходу як інтонування межі певною мірою належить загальноукраїнському типу розуміння культури і бачення світу. Але в естраді це набуває гострих і непередбачених синтез, які кожного разу потребують все іншого й іншого образного втілення. Цікаві, ба навіть дивні метаморфози відбуваються на семантичному терені образів, що відбуваються на естраді.

Так, образ руги як отрути, який широко застосовується в народній творчості поруч з його перевтіленням у новому мотиві, що здійснив В. Івасюк у пісні «Червона рута», говорить про те, що рута стає образом кохання, але злого кохання, палкого кохання і образом єдності людини і Всесвіту. Отже, семантична поліфонія теж стає засадою синтезу естрадного простору.

Таким чином, можна висновувати, що синтез здійснюється іманентними засобами, тобто засобами сцени тут і зараз, в цьому просторі, загально-художніми, які походять від семантичних, вербальних кліше канонів, норм, культурних образів, від допоміжних засобів інструментовки, аранжування і всієї поліфонії здійснення простору, а також як метакультурний, іншопольклорний та іншокультурний тип єднання в естрадному просторі різних інтонацій, образів і типів культуротворення.

Верхівкою поєднання всіх інтенцій є композиторська творчість, коли відомі композитори звертаються до естрадних типів музикування. Це, зокрема, творчість Л. Дичко, О. Зуєва, В. Ільїна, І. Карабіця, М. Скорика та ін. Відомо, що М. Скорик, написавши музику для кінофільму, переінтонував її вже в зовсім іншу форму. І така міграція музичних форм, що знаходить своє вираження в іншому просторі, а інколи і в протилежному просторі, що протиставляється всій творчості композитора, дає можливість нових і нових синтезів.

Варто згадати, що С. Ейзенштейн, почувши музику С. Прокоф'єва для його «Олександра Невського», переробив увесь сценарій. Сама драматургія сценарію змінилася через музику, і твір надзвичайно виграв від цього. Тобто музичне інтонування стає домінативним для культурно-історичної презентації та репрезентації цього величного образу, який сприймався в той час як образ Батьківщини, образ захисника, образ, що рятує світ.

Цей приклад добре ілюструє думку, що не завжди все можна передбачити, не завжди все здійснюється так, як задумувалося у студії.

Л. Дутківський згадує, що перші пісні, які приніс Івасюк, були «Червона рута», «Водограй», і йому більше подобався «Водограй», вони й почали з нього, але згодом «Червона рута» набула такої слави, яка фактично стала над символом української естради.

Важливо, що ця інтонація стає провідним принципом синтезування, а все інше не лише поєднується, а розбудовується в контексті цієї висхідної провідної мотивації, думки або типу само здійснення сценічного образу.

Функцію селекції та інтеграції виконують засоби масової інформації, телевізійний простір і будь-які інші презентації. Так, популярна музика досить серйозно ставиться до одних виконавців, а інші мають сприятливі умови просування своїх брендів на поп-ринок. Найвідоміші гурти, що набули в останні часи найбільшої популярності – «Океан Ельзи», «ВВ», «Друга ріка», виконавці І. Білик, Н. Могилевська та Т. Повалій, Ані Лорак тощо, підлягають закону селекції. Все це вже стосується продюсерської політики. Але нині в цьому контексті варто зазначити, що сценічний синтез мистецтв виходить на простір екранний, який стає простором реклаमाції і синтезування, єднання можливостей, здібностей, талантів.

Варто вказати на ще один аспект, інтегративний, міцний, соціально зазначений – це політичний аспект. Хто не згадає сьогодні, як швидко піднялися в просторі «Гринджоли» після Помаранчевої революції, і мало хто їх згадає тепер. І тут справа не у професіоналізмі, а в кон'юнктурі. Отже, кон'юнктура стає неактуальною. Якщо вона виглядала цілком природно, коли було піднесеним бажання бачити все помаранчевим, то тепер вона виглядає вже дратівливою і, більше того, не зовсім культурною іронією на те, що могло би бути. Проблема єднання естради і політики є надзвичайно актуальною.

Політика завжди експлуатувала і експлуатує те, що зветься естрадою, естрадним сценічним простором. Часто співаки, рок-співаки і співаки проміжної ланки теж експлуатувалися політикою, масовими почуттями. Це не тема для даної проблеми, це певна ремарка, яка вносить ще один аспект, синтезуючий і деструктивний, для осмислення сучасної естради, осмислення сцени як поліморфного безкінечного та обмеженого шматка для презентації цих особистостей.

І останнє, на чому хотілося б наголосити: всі зазначенні чинники є лише чинниками, ознаками, інтегративними факторами, але не системоутворюючими засадами. Системоутворюючим принципом естрадного симбіозу, естрадного синтезу мистецтв завжди залишається особистість: яскрава, вольова чи, навпаки, та, що сумно піддається меланхолії блюзу, але її хочуть бачити, вона очікувана і вона здійснює чуттєвий контакт, чуттєву симфонію, чуттєвий образ світу, що пов'язується з образом естради.

#### Список використаної літератури

1. **Василитина І. А.** Клавдия Шульженко / И. А. Василитина. – М. : Искусство, 1979. – 176 с.
2. **Корній Л.** «Червона рута» – школа національної поп-музики / Л. Корній // Голос України. – 1996. – 27 січ.
3. **Легенький Ю. Г.** Культурология изображения (опыт композиционного синтеза) / Ю. Г. Легенький. – К. : ГАЛПУ, 1995. – 412 с.
4. **Макаревский Д. Я.** Про этот нелегкий «легкий» жанр / Д. Я. Макаревский. – О. : Астропринт, 2006. – 103 с.

5. **Мозговий М. П.** Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: автореф. дис ... канд. мистецтв. : спец.17.00.01 – «Теорія та історія культури» / М. П. Мозговий. – К., 2007. – 19 с.
6. **Панасьє Ю.** История подлинного джаза / Ю. Панасьє. – М. : Музыка, 1978. – 128 с.
7. **Переверзев М. А.** Менеджмент в сфере культуры и искусства / М. П. Переверзев, Т. В. Косцов. – М. : ИНФРА-М, 2007. – 192 с.
8. **Поплавський М. М.** Антологія сучасної української естради / М. М. Поплавський. – К. : Преса України, 2004. – 416 с.
9. **Эстрадное искусство** // Эстетика : словарь / под ред. А. А. Беляева и др. – М. : Политиздат, 1989. – С. 427–428.

### Резюме

Естрада визначається у контексті поп-культури, шоу-бізнесу як метахудожній, метакультурний синтез мистецтв. Надається аналіз та генеалогія розвитку сценічних форм втілення художнього образу.

**Ключові слова:** поп-культура, шоу-бізнес, естрада, синтез мистецтв.

### Summary

#### **Plahotnyuk V. Tendencies of becoming of vaudeville synthesis of arts**

Variety characterizes brevity, individuality and burlesque – stage synthesis, which corresponds to the so-called entertainment genre. Showbiz theater more determined and focused on bringing economic performance art project. Prodyuserstvo – is the implementation of technology of show business. That these three related realities can not be considered separately.

Despite their internationalist nature preserves pop folk roots, which gives it a special national zabarvlenosti. Born in the Renaissance stage and on the street starting with the clown, primitive farce skomorostva and pop music evolved in different countries, giving preference then another, then another mask images.

«The variety programs that emerged later – lounges, clubs and clubs in balahanchykah, music halls, kafeshantanah in cabarets, theaters and miniatures preserved landscape gardening sites dominated cheerful humor, hostrosliv'ya, parodies, caricatures and fretting zahalnozhyttyeva satire, pointed hyperbole, buffoonery, grotesque, irony, intimate lyrics. As in fashion intimate musical rhythms. Some rooms are not uncommon knitted ceremonies or simple story, but one of the theaters were two acts ballet, musical and other original repertoire, its own drama» [3; 427].

It is important in itself as a theatrical stage, popular theatrical reality had certain characteristics. They come from Viennese operetta, jazz, folklore nations, with their specific dominant. Thus, in the space associated with the Soviet music, dominated by first of all genres, which carried a conversational in nature and are more round been structured verbal discourse. For France is characterized chanson, vocal, which is oriented to hit on a popular melody.

The UK is dominatyvnoyu clowning, music hall. If you remember the American stage, it became dominatyvnoyu 60-70 years, then there is a symbiosis temporytmu space that combines the genres of singing, instrumental music and dance with principles.

In the space of other cultures, this total scene was not as measurable only. It was determined between other sub-genres.

Thus, we can testify that he synthesis of the arts that is relevant in the context of the stage, moving in the space of culture creation. This synthesis, above all, not arts and synthesis genre, moreover, cultural, metakulturnogo sheets of musical culture, where the combination of intuition, the jazz, formed on the basis of folklore of the peoples of Europe and the African-American cultural space. Speaking about the sources of popular culture that actually shaped the images of pop music, including pop in Ukraine, it was done under the influence of cultural synthesis intentions of various nations.

Regarding national origins stage, they too synthetic. At the heart of Ukrainian Variety is the symbiosis Yiddish, Polish, Hungarian and other languages. That can attest that there was a certain dialect configuration when the idiom or dialectical discourses and synthetic pop space began to take extraordinary popularity.

The article analyzes the specifics synthesis of the arts through the prism of its vision of modern representatives of show business.

Thus, the stage is defined by the author in the context of pop culture, show business as metahudozhniy, metakulturnogo synthesis of the arts. Available analysis and genealogy forms of embodiment of stage art image. And the synthesis of the arts in the stage - it's not only the synthesis of sound, vocals, instrumentation, dance and other forms of interaction, it is the perfect synthesis of deep, world model, which is implemented in the form of personal presentation of the model.

**Key words:** pop culture, show business and pop music, the synthesis of art, Ukrainian art, show business, stage form, entertainment genres, specific forms of influence on public, national origins variety of genres, modern stage, the evolution of the genre, cultural space.

#### Аннотація

**Плахотнюк В.Г. Тенденції становлення естрадного синтеза мистецтва**

Естрада определяється в контексті поп-культури, шоу як метахудожественний, метакультурний синтез мистецтв. Предоставляється аналіз і генеалогії розвитку сценічних форм втілення художественного образу.

**Ключевые слова:** поп-культура, шоу, естрада, синтез мистецтв.

*Надійшла до редакції 11.11.2014 р.*

УДК 793.3.03

*Л.Ф. Хоцяновська*

### ВИРАЗНІ МОЖЛИВОСТІ АБСТРАКТНОГО ТАНЦЮ

*Постановка проблеми.* На початку нового тисячоліття мистецтво танцю переживає момент піднесення популярності і виявляє високий рівень розвитку. Танець, увійшовши до контексту сучасного мистецтва, поступово трансформується в нову форму, набуваючи нового сенсу й ролі. Танець, як і раніше, є видовищем, формою дозвілля, соціальним ритуалом, але головна його функція полягає у тому, що він є сучасним мистецтвом, актуальним художнім висловом. У хореографічному світі протягом століть залишається актуальною проблема пошуку виразних засобів для втілення різноманітних балетмейстерських задумів. Поняття «виразних засобів» включає: тип побудови вистави (дивертисмент, колаж, наскрізний симфонічний розвиток і т.д.), хореографічний текст, що складається з сольних і ансамблевих форм різних видів танцю, взаємодія хореографічних і музичних форм, вибір теми, ідеї, сюжету твору. Поняття також включає сукупність засобів сценічної виразності, яку складає пластична ідея, музична ідея, стенографічна ідея, індивідуальність артиста. Щоб покращити якість твору загалом необхідно удосконалити всі його компоненти. Звичайно, як що мова йде про мистецтво хореографії, то провідне значення має саме пластична ідея. Актуальності набуває дослідження питання виразності абстрагованого танцювального мотиву поза контекстом сукупних чинників, так як саме танцювальний рух є матеріалом мистецтва хореографії.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Огляду історичних процесів, що відбувались у хореографії, присвячено роботи загально-мистецького та історіографічного спрямування таких авторів, як Е. Суриц, Л. Блок, Ю. Яковлева. Біографічний та автобіографічний огляд певних персоналій міститься у книгах П. Курта, С. Лифаря. Особливо цікавими є думки щодо виразних можливостей танцю практиків балету М. Фокіна, С. Лифаря. Праці М. Гватеріні, Д. І. Шарикова, присвячені переважно висвітленню історії та деяких питань теорії різних видів танцю загалом. Але невпинний процес розвитку й трансформації сучасних хореографічних форм зумовлює необхідність подальших наукових розвідок. Аналіз наукових джерел дає висновок, що дефініція «абстрактний танець» та його виразні можливості досі на стали об'єктом окремого дослідження, що робить звернення до даної теми виправданим.

*Мета статті* полягає у з'ясуванні сутності поняття «абстрактний танець» та дослідження його виразних можливостей як матеріалу художнього твору.

*Результати дослідження.* Абстрактне не фігуративне мистецтво замінило безпосереднє відтворення натурної дійсності мальовничо-пластичними знаками і символами або «чистою» грою художніх форм. «Чисту» абстракцію слід сприймати умовно, оскільки навіть у самих абстрактних від конкретної натури образах завжди можна вгадати певні предметно-фігурні мотиви.

Абстрактне мистецтво як мистецтво безпредметне, принципово відмовилося від будь-яких ознак зображення реальних предметів у живописі, скульптурі й графіці. В танці цей принцип виражається відсутністю прив'язки до конкретних героїв, персонажів, літературної фабули, конкретного місця та часу дії, не залишаючи жодних реалій, окрім самого руху тіла, що танцює.

Програма абстрактного мистецтва полягає у вираженні якихось «очищених від реальності» духовних сутностей, чисто суб'єктивних емоцій і підсвідомих імпульсів. Практика абстрактного мистецтва зводиться до складання за допомогою відокремлених елементів художньої форми