

2. Bernadsky D. (2005). The phenomenon of synthesis of arts in contemporary Ukrainian stage choreography. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
3. Gutnik I. (2009). To the problem of folk dance stylization. In the Actual problems of the history, theory and practice of artistic culture. Kyiv: Millenium, Issue XXII, 251-257 [in Ukrainian].
4. Nemerovskyi A. (1988). Plastic expressiveness of the actor. Moscow: Art [in Russian].
5. Pisklova I. (2015). Features of processing of dance folklore (on the example of modern productions). In the Folk art and ethnology, №5, 64-70 [in Ukrainian].
6. Shishkin A. (2014). Techniques and methods of stylization in folk choreography: methodical recommendations. Samara [in Russian].
7. Striganova V. (1998). Modern ballroom dance. Moscow: Education [in Russian].
8. Sharikov D. (2008). Classification of Modern Choreography: Directions, Styles, Types. Kyiv: Publisher V. Karpenko [in Ukrainian].
9. Shankina S. (2011). Theoretical aspects of aesthetic values of sports ballroom dances. In the scientific and methodical journal "Culture physical and health", №1 (31), 70-72 [in Russian].
10. Shevchenko V. (2006). The art of the choreographer in folk-stage choreography: a teaching aids for higher educational institutions of culture and arts of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

УДК 793.31+792.83

*Литвиненко Віктор Андрійович,
старший викладач Київського національного
університету культури і мистецтв*

СТВОРЕННЯ ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ СУЧАСНИКА В НАРОДНО-СЦЕНІЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Мета роботи – проаналізувати особливості виражально-зображальних засобів у створенні театралізованого художньо-сценічного образу сучасника в українському народно-танцювальному мистецтві. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного і мистецтвознавчого методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити та піддати аналізу особливості використання виражально-зображальних засобів у творчій роботі відомих балетмейстерів України, виявити відмінні особливості їхнього використання в залежності від жанру і виду танцювального мистецтва. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні процесу творчої асоціативної уяви балетмейстера-постановника, яка набуває особливої поетичності під час слухання музики, а також виявити напрямки у збереженні задуму танцю, самобутність і своєрідність малюнку, або манери виконання, помноживши все це на досягнення професійного народного хореографічного мистецтва – підняти його над першоджерелом. **Висновки.** Здійсню-ючи сценічну постановку народного танцю, де головним героєм є художньо-сценічний образ сучасника, балетмейстер, об'єднуючи у музично-пластичному синтезі різні мистецтва і володіючи всіма виразними засобами танцю, повинен добре розуміти, що «жоден з видів танцю не випадковий. Він розкриває темперамент народу, систему координації рухів, яка у різних народів буває різною, взаємини між рухами і музикою, зв'язок з історією і побутом народу» [6, 10].

Ключові слова: танець, виражально-зображальні засоби танцю, музика, танцювальний рух, змістовна пластика, театралізований художньо-сценічний образ, синтез мистецтв, балетмейстер, Павло Вірський, А. Рубіна, О. Сегаль.

Литвиненко Виктор Андреевич, старший преподаватель Киевского национального университета культуры и искусств

Создание театрализованно-художественного образа современника в народно-сценическом танце

Цель работы - проанализировать особенности выразительно-изобразительных средств в создании театрализованного художественно-сценического образа современника в украинском народно-танцевальном искусстве. **Методология исследования** заключается в применении сравнительного и искусствоведческого методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу отличительные особенности использования выразительно-изобразительных средств в творческой работе известных балетмейстеров Украины, выявить отличительные особенности их использования в зависимости от жанра и вида танцевального искусства. **Научная новизна** работы заключается в расширении процесса творческого ассоциативного воображения балетмейстера-постановщика, которое приобретает особую поэтичность во время прослушивания музыки, а также выявить направления в сохранении замысла танца, самобытность и своеобразие рисунка, или манеры исполнения, умножив все это на достижение профессионального народного хореографического искусства – поднять его над первоисточником. **Выводы.** Осуществляя сценическую постановку народного танца, где главным героем является художественно-сценический образ современника, балетмейстер, объединяя в музыкально-пластическом синтезе различные искусства и обладая всеми выразительными средствами танца, должен хорошо понимать, что «ни один из видов танца не случаен. Он раскрывает характер народа, систему координации движений, которая у разных народов бывает разной, взаимоотношения между движениями и музыкой, связь с историей и бытом народа» [6, 10].

Ключевые слова: танец, изображающие средства хореографии, музыка, танцевальное движение, содержательная пластика, театрализованный художественно-сценический образ, синтез искусств, балетмейстер, Павел Вирский, А. Рубина, А. Сегаль.

Lytvynenko Viktor, Senior Lecturer of the Kiev National University of Culture and Arts.

Expressive and artistic means of ukrainian folk dance in creating an artistic image of a contemporary

Purpose of Article. The study deals with the development and research of original methods for creating an artistic image of a contemporary in folk and stage choreography. A significant role in the mentioned creative process is conducted by the professional skills of the ballet masters that in specific cases are not entirely careful with the enrichment of art pieces peculiarities with other expressive elements of dance, and perceive it as a requirement to take a few expressive and artistic means of choreography and mix them into one. **Methodology.** The research methodology is based on the use of comparative and critical methods. The specified methodological approach allows revealing and analyzing the distinctive features of the application of expressive and artistic means in the creative and production work of famous ballet masters of Ukraine, to identify distinctive features of their implementation due to the genre and type of the dance art. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the work lies in the extension of the associative process of creative imagination of a ballet master and director, which acquires a particular poetry while listening to music, and, also, to identify the areas of the dance's idea preservation, identity and originality of the dance pattern or manner of a performance, with a multiplying of the mentioned aspects by the achievement of the professional folk choreography art to raise it above the original. **Conclusions.** Carrying out stage performance of folk dance, where the main character is an image of a contemporary, the ballet master, combining in musical and visual synthesis various arts, and possessing all the expressive means of dance, should understand that "none of the types of dance is accidental. It reveals the temperament of the people, the system of movements coordination, which is different in different peoples, the relationship between movements and music, connection with the history and life of the people" [6, 10].

Key words: dance, expressive and artistic means of dance, music, dance movement, meaningful plastic, artistic image, synthesis of arts, ballet master, Pavlo Virsky, A. Rubina, O. Segal.

Актуальність теми дослідження. Українське народно-сценічне танцювальне мистецтво, яке є органічною складовою художньої культури нації, отримало найвище визнання у багатьох куточках земної кулі передусім завдяки творчим здобуткам талановитих балетмейстерів-постановників П. Вірського, О. Сегалю, К. Балог, М. Вантуха, О. Гомона, Л. Калініна, А. Кривохижи, Д. Ластівки, Р. Малиновського, В. Петрика тощо. Використовуючи в своїй роботі різноманітні виражально-зображальні засоби танцю для створення художньо-сценічних творів, вони об'єднали у музично-пластичному синтезі різні мистецтва, щоб барвистою красою і глибокою думкою, єдністю змісту і форми, тонким лаконізмом і чарівною силою контрасту донести мовою танцю до глядача і зміст, і драматургію своїх авторських задумів. Саме знання естетичних законів танцю, його пластичної лексики, а також виражально-зображальної палітри і давніх традицій, котрі передавалися з покоління у покоління хореографами та композиторами, допомагали їм у створенні різнопланових хореографічних композицій і мініатюр. Народна хореографія, джерела якої перебували у невичерпній національній фольклорній спадщині, набувала особливого сучасного забарвлення, пройшовши крізь призму їх творчості.

Мета: проаналізувати особливості виражально-зображальних засобів у створенні театралізованого художньо-сценічного образу сучасника в українському народно-танцювальному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Загальновідомо, що у всі часи завжди актуальною в хореографічному мистецтві була і залишається центральна проблема – створення пластичного образу людини сьогодення, а тому «хореографічне мистецтво не може зростати та мати розвиток без балетмейстерів-постановників, які володіючи палітрою виражально-зображальних засобів танцю і поетичною фантазією, вміють поєднувати культуру нашого чудового мистецтва з розумінням змісту і ритмами сучасності» [5, 208]. На користь цього свідчить також і той факт, що в останні десятиліття проблема розвитку українського народно-танцювального мистецтва і реальне життя змушують шукати нових форм цього хореографічного напрямку і для створення сучасних високопрофесійних художньо-сценічних творів. Ця проблема, на думку мистецтвознавця Ю. Станішевського, перш за все, пов'язана з намаганням подолати поетичні умовності хореографічного мистецтва, ставлячи знак рівності між реалізмом і уподобанням життя [8, 221]. Це важливе проблемне питання частково висвітлювалося у наукових працях і інших відомих мистецтвознавців К. Василенка [1], Г. Кремшевської [7], Є. Луцької [4], а також побіжно відомими балетмейстерами-постановниками П. Вірським [11] А. Кривохижою [3], І. Мойсеєвим [6] тощо. Незважаючи на значну кількість публікацій, які присвячені даному дослідженню, необхідність розширення та уточнення знань, спрямованих на створення художньо-сценічного образу сучасника в українському народному танцювальному мистецтві, а також значенню виражально-зображальних засобів у творчому процесі хореографа, обумовило вибір теми статті. Танці сьогоднішні танцює нова людина, людина нового життя, що відповідно і вимагає пошуку нових виразно-зображальних засобів хореографії.

Засоби пластичних художніх образів у народно-сценічному танцювальному мистецтві, які використовували митці у своїх хореографічних постановках, ставали близькими і зрозумілими глядачеві лише тоді, коли балетмейстери-постановники спрямовували зусилля на те, щоб споглядальне мистецтво танцю перетворити на мистецтво, здатне розкрити виражальними засобами танцю образ життя і морально-інтелектуальні інтереси сучасника. А це значить, у постановочній роботі виносити на розсуд глядача не тільки естетичні ідеї, але й торкатися проблем, співзвучних сучасності у творенні танцювальних засобів в хореографічному творі. При цьому дуже важливо ще на початковому етапі виникнення цілісного задуму хореографічного твору розуміти, що сучасна тема закладається не лише в сюжеті, а й великою мірою в тих принципах його художньої побудови, хореографічних узагальненнях засобів танцю, трактуванні характерів дійових сценічних героїв, а також в емоційно-психологічній побудові всієї композиції. Кожен балетмейстер, аналізуючи побачені ним нові художні твори, в яких успішно розв'язується в хореографії сучасна тема, може впевнитись, що в цих творах балетмейстери-постановники збагачують національний фольклор не лише необхідними характерними для художнього образу елементами побутового чи класичного танцю, але і сучасною змістовною танцювальною пластикою, завдяки чому твір завойовує увагу і любов глядача.

Необхідно зауважити, що змістовна танцювальна пластика тіла, це один з багатьох засобів виражально-зображальної палітри у створенні сучасника і найпотужніший інструмент «імпровізації» в танцювальному мистецтві. Настільки потужний інструмент, що за досконалого володіння танцювальною пластикою тіла на достатньому рівні можна поєднати її з повсякденними побутовими рухами людини, і, відтворивши їх, глядачі спроможні будуть сприймати це за своєрідний танець. При цьому «сучасна танцювальна пластика за своєю витончено-живописною природою не має меж. Пластичні танцювальні рухи – це рухи розслаблені і можуть бути як швидкими, так і повільними, а останні у більшості випадків їхнього використання в танці набувають найбільшої виразності» [11]. Тому пластичні рухи в народному танці у синтезі з іншими видами хореографічного мистецтва, включаючи при цьому сучасні танцювальні стилі, сприяє створенню найбільш достеменного художнього образу сучасника в українській народно-сценічній хореографії. Але, коли ми говоримо про збагачення національного фольклору елементами сучасного побутового і класичного танцю та змістовної танцювальної пластики в танцювальних засобах вираження, щоб створити сценічну форму хореографії задля розкриття типового художнього образу сучасника, не слід цей процес розуміти грубо, не творчо. Не можна процес збагачення сценічного твору іншими елементами танцювальних засобів вираження розуміти вульгарно, як вимогу брати декілька різних виражально-зображувальних засобів хореографії та змішувати їх в єдине ціле. Важливо зрозуміти, що «хореографія, безумовно, не бере з інших форм мистецтва елементів невластивих для того чи іншого виду або жанру. Механічне перенесення рухів з одного виду хореографії до іншого збіднює виражальні можливості мистецтва, порушує його не тільки формотворчу, але й ідейно-естетичну сутність і тематичну побудову» [1,

177]. У цьому творчому процесі потрібна не лише філігранна обробка кожного руху в цілому, його деталей, підпорядкування їх новим завданням, але і поезія та нюансування почуттів до виразних засобів у створенні танцювальних художньо-образних характеристик. В одному випадку танець створюється на народному танцювальному матеріалі, в нього вводяться тонкі лірично-пластичні елементи, і цим балетмейстер досягає розвитку сюжету. Сюди включається декілька характерних образних інтонацій у розрахунку на акторську майстерність. Прикладами такого збагачення елементами змістовної танцювальної пластики та акторської майстерності в народно-сценічній хореографії можуть слугувати танцювальна мініатюра балетмейстера-режисера Павла Вірського «Ляльки» і хореографічна картинка балетмейстера О. Сегалє «Сват і жених» (муз. І. Іващенко). В іншому випадку балетмейстер спирається на класичний танець і також бере частину характерних елементів народної хореографії та змістовної пластики, яка в сучасній темі має широкі можливості по створенню художньо-сценічних танцювальних образів. Такий синтез класичних танцювальних форм з пластичними елементами та акторською майстерністю виконавців необхідний: в ньому зароджується не лише сучасно-реалістична простота, яка пронизує суворість класичних ліній життєво-правдивими жестами та танцювальними позами, але й ідейно-естетична спрямованість і думка. Прикладом можуть слугувати хореографічні картини Павла Вірського «Ми пам'ятаємо» (муз. В. Мураделі), «Сестри» (муз. І. Дунаєвського), танцювальні мініатюри балетмейстера А. Рубіної «Біліє парус» (муз. Ю. Совалова), «Колискова» (муз. І. Стравінського). У цих творах простежується майстерність балетмейстерів: вони, зберігаючи свою причетність до народного чи до класичного танцю, виявляють вміння органічно об'єднувати воедино «свій» вид хореографії з іншими хореографічними напрямками, щоб створити засоби вираження, в яких може формуватися художній образ сучасника.

Щоб показати сучасну молодь, беручи для цього танцювальний фольклор будь-якого народу, не можна обійтись також і без побутового танцю, найпростіших його елементів, змістовного правдивого жесту та інших виражальних засобів хореографії. Вони органічно вплітаються в ритмопластичну тканину танцю, і глядач не виділяє їх окремо, а сприймає в гармонії розвитку композиційної побудови танцю. Правдиві жести, манера і частина танцювальних рухів композиційно вводяться у чітко вивірену і розроблену балетмейстером сценічно-хореографічну дію, а її найменші хореографічні частини, нюанси та танцювальні рухи органічно створюють у художньому сценічному образі прикмети сучасної людини. При цьому виразні засоби народного танцю хоч і тонуються ближче до виражально-зображальних сучасних пластичних елементів, залишаючись як народний фундамент, дозволяють виявляти та розвивати у хореографічному творі національний характер образів і його лексику.

При створенні лексичних засобів вираження, в яких повинен формуватися хореографічний текст, балетмейстеру-постановнику необхідно свідомо зрозуміти, в яких умовах починають зароджуватись і виявлятися в рухах тіла думки, почуття, образна виразність і формуватись текст. Якщо уважно переглянути та проаналізувати танцювальні мініатюри Павла Вірського «Ой, під виш-

нею» (муз. Я. Лапинського), або «Чумацькі радощі» (муз. І. Іващенко), можна побачити і впевнено сказати, що текст танцю в них формується з емоційно-духовних почуттів, в основі яких морально-інтелектуальний інтерес, під впливом яких створюються і виникають рухи кожного виконавця хореографічного образу. За словами балетмейстера А. Кривохижі, хореографічний текст «це смислова конструкція логічної організації думки балетмейстера» [3, 46]. У цих хореографічних постановках «розкриваються не тільки певний зміст, а й емоції людини, які підпорядковуються образно-тематичному розвиткові характеру сценічного героя на основі яких у балетмейстера і виникає танцювальний текст» [1, 147].

Для того, щоб мати можливість творити образну танцювальну лексику, з якої повинна формуватися лінія дії поведінки сценічних персонажів, у балетмейстера повинен визріти більш-менш виразний ідейно-естетичний художній задум образів хореографічного твору. Балетмейстер-режисер у творчому процесі розробляє з літературного першоджерела сценарій, ідейно-естетичну дійову основу для хореографічної сьїти, картини чи акта, що й становить інтелектуальну частину майбутнього твору. Як правило, на цій основі балетмейстер створює свій сценарний план, дійову розробку теми, дрібнення на танцювальні епізоди та сцени. Така детальна розробка наштовхує його почуття на те, в якому жанрі створювати цей твір. У цьому ж середовищі він бачить контури наскрізної сюжетної лінії, життєву характеристику танцювальних образів, бачення сценічних виражально-зображувальних засобів, що йдуть від внутрішньої емоційно-спрямованої, до найменших подробиць детально опрацьованої драматичної дії, які і створюють головну частину хореографії, ідейно-естетичну та духовну силу майбутнього твору. За такою сценічною розробкою композитор може створювати музику, яка «стає змістовною основою хореографічної дії, повідомляє їй специфічні для неї особливості драматургії» і стане музичною драматургією хореографічного твору [7, 18]. Особливості музики проникають як в драматургію, так і нерідко в структуру хореографії. Завдяки музичному звучанню на основі емоційних почуттів і переживань, виникає хореографічна лексика, яка за своєю будовою складається з танцювальних рухів і пластики нашого тіла. Балетмейстеру слід саме з урахуванням цієї особливості розробляти танцювально-виразну лексику як виражально-зображальний засіб боротьби за досягнення мети, якою повинні жити створювані ним художні сценічні образи. Таким чином, балетмейстер повинен заздалегідь накреслити дії і їхні цілі, поставити перед собою певне завдання для досягнення того, що заздалегідь розроблено і записано в сценарії хореографічного твору, і що підкаже йому його творча фантазія та уява. При цьому найбільш динамічний аспект асоціативної уяви – акт формування уявних образів того, чого ще не існує у фізичному світі. І що характерно, інша сила вибудовує нові ідеї та їхні комбінації, стимульовані попереднім досвідом і основані на ньому. Творча уява – це крок на щабель вище, ніж формування уявних образів. Вона втілює ідеї в дійсність. Створює і породжує, виробляє і здійснює. Творчо уявляючи що-небудь, ми по суті створюємо річ, художній образ, сценічно-танцювальну драматичну дію тощо, оскільки вони

спочатку формуються в нашому розумі. «Образи нашого розуму містять в собі творчу силу і змінюються за допомогою асоціативної уяви. Яку б ідею балетмейстер не утримував у своїй уяві – позитивну чи негативну, конструктивну або деструктивну – вона реалізується в матерії» [10, 280].

При цьому процес творчої уяви набуває своїх властивостей під час слухання музики, коли уява стає особливо поетичною. Оціночне ставлення теж дуже своєрідне, бо воно безпосередньо пов'язане з чуттєвими переживаннями та спрямоване на сприйняття єдності форми й змісту, якості музичного матеріалу, в якому окремі його побудови розділи, частини змінюючи один одного в певній послідовності, виконують різноманітні змістовні завдання. Зрештою, естетичні емоції набувають особливої схвильованості, поетичності, піднесеності та спрямовують балетмейстера до вибору виражально-зображальних засобів у відтворенні сценічних образів в хореографії.

Наукова новизна полягає в тому, що в дослідженні на основі вивчення значної кількості джерел і літератури :

- здійснено аналіз наукових праць мистецтвознавців, присвячених тематиці даного дослідження;
- проаналізовано сценічно-хореографічний доробок відомих балетмейстерів П. Вірського, О. Сегалія, А. Рубіної та їхній досвід збагачення сценічного твору іншими елементами танцювальних засобів вираження;
- з'ясовано, що «якість і характер почуттів, інтересів, нахилів та здібностей дає підставу судити про рівень естетичної вихованості, про якість естетичного ставлення балетмейстера до життя і мистецтва» [2, 58].

Балетмейстеру необхідно постійно набувати життєві спостереження, які б дали йому змогу інтерпретувати у виразних засобах прикмети сучасника і поєднувати їх з різноманітними формами народного танцю. Таким джерелом можуть бути твори сучасного образотворчого мистецтва. У пошуках образної характеристики можна знайти різні пластичні мотиви у динаміці, пластиці, емоційних ракурсах, що несуть прикмети нашого часу. Кожен сучасний образ наприклад, у монументальному мистецтві, наділений різними гранями свого характеру, він викликає асоціації у створенні танцювальної сценічної дії. Балетмейстеру слід звертати увагу на зображувальні характеристики сучасника, якого він бачить в усіх видах мистецтва, при цьому в нього може і повинна виникати асоціативна режисерська уява, яка і підкаже йому вибір виражально-зображальних засобів його хореографічного твору. Але у цьому творчому процесі слід пам'ятати: для того, щоб іти далі обраним нами шляхом, треба знати фольклор, його минуле і сучасне. Всесвітньовідомий балетмейстер М. Фокін у своїй науковій праці «Против течения» дав дуже влучне образно-емоційне визначення народному танцю, зазначивши, що внутрішня основа народних танців – це сік землі, який дає життя чудовій квітці – мистецтву [9, 67].

Висновки. Отже, підсумовуючи, слід сказати, що у запропонованій статті автор намагався свідомо загострити проблему створення художньо-сценічного образу сучасника і значенні виражально-зображальних засобів у творчій роботі балетмейстера. Це, передусім, заклик до митців сьогодення, які створюють ху-

дожньо-сценічний образ сучасника у своїх хореографічних постановках, звернення до них: бережіть народний танець, без спотворення самотності, особливостей народного аромату, він – саме життя, завдяки якому існує сценічна хореографія. Майстерність балетмейстера-постановника визначається тим, наскільки і як він оволодів виражально-зображальними засобами, притаманними хореографічному мистецтву, як розкриває сценічно-художній образ сучасника в своєму хореографічному творі, «не втрачаючи те основне, що створює серцевину танцю яка побутує в народі, його етичну й естетичну суть» [4, 22.]

Українське народне хореографічне мистецтво у всьому світі користується гучною славою, всім людством визнано і «однією з найважчих і складних цікавих тем в хореографії є тема сучасності. Висловити засобами мистецтва сьогоднішній день і сценічний образ сучасника у всьому його різноманітті ось завдання художника (Павло Вірський) [12].

Література

1. Василенко К. Український танець : підручник для спец. ін-тів культури / Кім Юхимович Василенко. – К. : ІПК ПК, 1997. – 282 с.
2. Ветлугіна Н. Музичний розвиток дитини / Н. Ветлугіна. – К.: Музична Україна, 1978. – 255 с.
3. Кривохижа А. Гармонія танцю: навчально-методичний посібник з викладання курсу «Мистецтво балетмейстера» для хореографічних відділень педагогічних університетів / А. Кривохижа. – Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. Винниченка, 2006. – 100 с.
4. Луцкая Е.Л. Жизнь в танце / Е.Л. Луцкая. – М. : Искусство, 1968. – 81 с.
5. Мессерер А. Танец. Мысль. Время / А Мессерер // Предисл. Б. Ахмадулиной. – 2-е изд., доп. – М. : Искусство, 1990. – 265 с.
6. Моисеев И. А. Богатство и многообразие народных танцев. Народная танцевальная культура, ее взаимосвязь и взаимообогащение / И. А. Моисеев // Материалы творческой конф. всесоюзного фестиваля самодеятельных ансамблей народного танца в Молдавской ССР. – Кишинев, 1970. – С. 9-15.
7. Музыка и хореография современного балета. Вип. 2. : сб. ст. / сост. Г. Д. Кремшеская; общая ред. П. А. Гусева. – М. : Музыка, 1977. – 239 с.
8. Станишевский Ю. Украинский балетный театр : история и современность / Ю. Станишевский. – К. : Муз. Україна, 2008. – 411 с.
9. Фокин М. Против течения / Воспоминания балетмейстера : (статьи, письма) / М. М. Фокин. – М. ; Л. : Искусство, 1962. – 630 с.
10. Энтони Роберт. Секрет уверенности в себе / Роберт Энтони. – М. : МИРТ, 1994. – 415 с.
11. Пластика, как вид танцев /// <http://www.electroteck.ru/plastika-tela.html>
12. Рождение танца : документальный фильм [Видеозапись] / реж. Алла Сурикова. – К. : Киностудия им. А. Довженко, 1975.

References

1. Vasylenko K. (1997). *Ukrainskyi tanets : pidruchnyk dlia spets. instytutiv kultury*, (282). Kyiv [in Ukrainian].
2. Vetlughina N. (1978). *Muzychnyi rozvytok dytyny*, (255). Kyiv [in Ukrainian].
3. Kryvokhyzha A. (2006). *Harmoniia tantsiu: navchalno-metodychnyi posibnyk z vykladannia kursu «Mystetstvo baletmeistera» dlia khoreohrafichnykh viddilen pedahohichnykh universytetiv*, (100). Kirovograd [in Ukrainian].
4. Lutskaia E. (1968). *Zhyzn v tantse*, (81). Moscow [in Russian].

5. Messerer A. (1990). Tanets. Musl. Vremia, (265). Moscow [in Russian].
6. Moiseyev I. (1970). Bogatstvo i mnogoobraziye narodnikh tantsev. Narodnaya tantseval'naya kul'tura, yeye vzaimosvyaz' i vzaimoobagoshcheniye, (9-15). Kishinev [in Russian].
7. Huseva. A. (1997). Muzyka y khoreohrafiya sovremennoho baleta, (239). [in Russian].
8. Stanyshevskiy I. (2008). Ukraynyskiy baletnyi teatr: istoriya y sovremennost, (411). Kyiv [in Ukrainian].
9. Fokin M. (1962). Protiv techeniya. Vospomynaniya baletmeistera : (staty, pysma), (630). Moscow [in Russian].
10. Entony Robert. (1994). Sekret uverennosti v sebe, (415). Moscow [in Russian].
11. Plastyka, kak vyd tantsev. Retrieved from: <http://www.electroteck.ru/plastika-tela.html>
12. Alla Surykova. (1975). Rozhdenye tantsa: dokumentalniy fylm. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=JW_h17xrXFE

УДК [792.027.2:82.111] (510)

*Лі Чжень Сін,
аспірант Харківської державної
академії культури*

КЛАСИКА СВІТОВОЇ ДРАМАТУРГІЇ НА КИТАЙСЬКІЙ СЦЕНІ ХХ СТ.

Мета роботи: знайти узагальнюючі риси та закономірності звернення китайського драматичного (мовного) театру до творів класики світової драматургії У. Шекспіра, Г. Ібсена, А. Чехова у статусі об'єктів художньої рецепції та його зміни в конкретно-історичному контексті культурного життя і соціуму. Узагальнити причини розширення кола авторів світової літератури та визначних драматургів з метою більш достеменного і повного висвітлення впливу на китайську драматургію та «мовний» театр. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного та історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити та піддати аналізу певні зразки застосування ідей та образів російської та західної літератури стосовно ідеологічних моделей китайського суспільства в конкретних історичних умовах, тобто наближеними до відповідних сюжетних мотивів та ідейних джерел певного періоду. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про вплив класичної світової драматургії на репертуар та засоби інтерпретування п'єс новими театральними трупамі Китаю. Зокрема, показано відмінності «мовного» театру від «пекінської опери» та становлення національного театру з огляду на вплив європейської драматургії від Шекспіра до Чехова. **Висновки.** Для проблем сприйняття перекладеного тексту художнього твору в інокультурному середовищі є важливим, що рецептивна естетика акцентує питання про історизм і соціальні засади даного трактування як в літературі й драматургії, так і в театральній культурі в цілому. Доведено, що в зазначений період часу у китайській драматургії відбувався відхід від легенд і переказів традиційного народного театру (сицюй) до реального життя людини, тобто китайські автори навчалися у європейських класиків створювати достеменні життєві моделі п'єс, сполучати воєдино драматизм і ліризм, створювати нові типи характерів та готувати особливий жанр «лірико-психологічної драми». На початку ХХ ст. освічена молодь відмовлялася приймати норми поведінки, що визначалися конфуціанською етикою: поєднувати чесноти, дотримуватися норм пристойності і вести сімейне господарство), тож подібна мораль потроху себе зживала. Цей стан справ можна якраз проілюструвати реакцією, викликаною до життя п'єсою «Ляльковий будинок» Генріка Ібсена, коли жіночий рух в Китаї став називатися «норайзм» за ім'ям головної героїні Нори.