

возможность, то выигрывают все: и постановщики, и зрители, так как только при таком сотрудничестве удастся создать шедевр. Анализируя самые яркие, порой канонические образы, созданные различными исполнителями главных ролей в мюзиклах, невольно напрашивается один очевидный вывод: те артисты, которые сотрудничали с композиторами, сценаристами и либреттистами на этапе создания мюзикла, смогли создать незабываемые сценические образы. Роль процесса сотворчества, как чрезвычайно важного для создания и самой основы спектакля, и его постановки в мюзикле невозможно переоценить. Тем более что образ, созданный в процессе постановки его первым исполнителем, затем, при последующем прокате спектакля остается по требованию выпускающих компаний неизменным. Если в драматическом театре приветствуются импровизация, вариации на тему исполнения той или иной роли различными актерами, то в мюзикле, напротив, требуется максимальное приближение к первоначально заданному эталону. Поэтому на первых исполнителях лежит высокая ответственность за сценическую судьбу их героев. И разделить ее с композитором и либреттистом артист может только в том случае, если он «допущен» к производственному цеху.

Для того чтобы научить артиста-вокалиста работать в мюзикле, ему нужно четко уяснить различия стилей актерской игры в разных жанрах музыкального театра: европейской оперетте, оперетте Гилберта и Салливана, музыкальной комедии, музыкальной драме Золотого века, поп-опере, рок-опере и современном мюзикле. Даже отличная подготовка в плане актерского мастерства без глубокого знания определенной стилистики того или иного жанра, не обеспечит создание такого высокохудожественного образа, который будет аутентичен времени и той социальной модели поведения, которая ему соответствует. Из психологии известно, что приверженность к какому-то стилю, связанному с одними стереотипами, неизбежно повлечет за собой необходимость выработки новых стереотипов. Поэтому понимание того, что стиль должен видоизменяться со временем, также необходимо развивать у исполнителей.

Культурная жизнь общества, отраженная через призму движущих мотивов реального поведения как отдельных персонажей, так и целых групп, представляющих ту или иную часть общества, в том числе и этнических групп, принципов духовной регуляции различных сфер человеческого бытия – обязательный базовый элемент любого современного мюзикла. Сценарий и либретто, также как и стиль актерской игры, включая вокально-техническое исполнение, должны быть конгруэнтны той системе ценностей, которая сегодня воспринимается обществом как аутентичная. На протяжении всей истории зарождения и развития американского мюзикла прослеживается четкая связь периодов его становления, видоизменения с преобразованиями в общественной жизни.

Проведенный сравнительно-исторический анализ социального идеала меняющегося общества как нельзя более ярко оказывается отраженным в бродвейских мюзиклах, что делает их интереснейшим предметом для углубленного социально-культурологического исследования. Исследования показали, что важнейшими факторами являются разнообразные большие способности, потребность в профессиональных достижениях, стремление к самореализации, высокие личностные и профессиональные стандарты, высокий уровень профессионального восприятия и мышления, а так же все субъективное, способствующее росту профессионализма.

**Солодка Лілія Олексіївна**

*Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г.Короленка*

### **НОВАТОРСТВО МАРТИ ГРЕХЕМ У СВІТЛІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Ім'я танцівниці Марти Грехем захоплює своєю велично граційною естетикою рухів, руйнацією канонів. Танцювальна школа Грехем і її техніка стали основою для хореографії модерну, і впливу на розвиток балету у всьому світі.

Творчі пошуки Марти Грехем базувалися на розкритті у хореографії неусвідомлених експресій. В основі її техніки були закладені дві основні підвалини: протилежності –

розслаблення та напруження. Особливу увагу Грехем приділяла нижній частині тіла як джерел натхнення і сили. Для неї рух був виявом загальних пристрастей та зосередженням на кризових моментах. Танцівниця провідну роль надавала соло. Чимале значення відводилося символічності простору, у якому об'єкти розглядалися як відтворення уяви, страхів, образів внутрішнього світу, постановника танцю [1].

Сім'я Грехем була релігійною і вважала танці гріхом, одного разу Марті було дозволено відвідати концерт відомої танцівниці Рут Сен-Дені, після якого Марта захотіла стати танцівницею. Крім цього, попри консервативність поглядів, батьки Марти були не проти її навчання в коледжі. У 1913 році їй дозволили вступити до Школи експресії в Лос-Анджелесі; після чого Марта навчалася в школі Денішоун, заснованій самою Сен-Дені з партнером Тедом Шоуном в Іспанії.

У роки навчання Грехем до танцю ставилися в основному як до розваги – він був складником водевілів, костюмованих вистав, балів. Статус мистецтва мав лише один вид танцю – балет, що вважався в Америці європейською штучкою. В американських же танцювальних школах учениць готували до участі в шоу і кабаре – з відповідним відношенням до них. Але Марта хотіла бути не дівчиною з кабаре, а справжньою артисткою. Вона з гордістю згадувала пізніше в мемуарах, що єдина в школі була звільнена від пильного нагляду, котрому підлягали всі інші дівчата, на тій підставі, що «Грехем – це мистецтво». Усі чоловіки дивилися на неї, як на художницю і генія.

В епоху Марти Грем побутували жорсткі стереотипи чоловічого та жіночого характеру, наприклад, про те, що чоловіки церебральні, а жінки емоційні; чоловіки в танці виражають себе в прямолінійних рухах, а жінки – в плавних рухах; Грехем заявила, що вона «не хоче бути ні деревом, ні квіткою, ні хвилею». У своїх танцях вона відмовилась від стандартного погляду на жіночність і прагнула зробити своїх персонажів безликими, умовно-формальними, сильними і навіть маскулітними. У тілі танцівника, за переконанням Грехем, аудиторія повинна бачити людину загалом – дисципліновану, здатну до високої концентрації, сильну. Багато хто приписував її творчості зв'язок з фемінізмом. На суперобкладинці однієї з її біографій розміщено цитату зі статті «Нью-Йорк Таймс»: «Найбільш войовнича і найбільш талановита феміністка, Марта Грехем звільнила і жінку, і танець!». Хоч сама вона вважала, що не брала участі в русі за емансипацію, своїм танцем Грехем ламала стереотип «жінка – слабка істота». Свідомого того не бажаючи, належала до плеяди сильних духом жінок, які не підкорялися суспільству і встановленим канонам.

Марта Грехем прийшла в хореографію в 20 років, тому класичний танець їй давався важко, однак він її особливо і не цікавив. Тед Шоун побачив у Грехем енергію і здібності, зробивши для неї прекрасну постановку. У танцівниці відбувся синтез динамічності і краси. Вона пристрасно полюбила модерн, який був не лише домінуючим у світлі хореографічного мистецтва, але й у світлі її внутрішнього світу. Із дитинства вона чула міркування батька про те, що рухи здатні передавати внутрішнє полотно емоцій і відчуттів. Саме ця ідея привела її до створення власної техніки. Вираження внутрішніх почуттів за допомогою лексики і мови рухів – ось той беззаперечний критерій передачі емоційності, експресивності глядачам.

Пошук пластичних можливостей був актуальним для танцюристки. Вона прагнула ліквідувати гендерну нерівноправність в танці, дати жінці право висловлювати сильні і пристрасні почуття за допомогою різких рухів. Грехем хотіла створити техніку, яка допоможе танцюристам суголосно втілювати емоцію та ідею. Вона вимагала від танцюристів дисциплінованості, високої концентрації. Для неї емоції слугували канвою показу почуттів і душевної рівноваги. Роздуми й творчі пошуки допомогли Грехем зрозуміти, що танець базується на трьох русійних силах: часу, енергії та просторі. Енергія пов'язана з емоціями, які викликають рух, це здатність виражати свої почуття танцювальною лексикою.

Уроки в класі Марти починалися з ланцюжка простих рухів, які перепліталися у складні композиційні малюнки, тобто домінував принцип «від простого до складного», що є початком педагогічної техніки в уроках Грехем. Техніка побутувала на двох принципах: контракшн (стиснений) і реліз (подовжений). Вона змушувала танцюристів сконцентруватися на центрі і

підкорятися анатомічним законам пластики, відчуті своє тіло у всіх його проявах. Пошуки самовираження в танці дозволили Грехем створити унікальну техніку, в якій важливу роль відіграло дихання і концентрація. Вона змогла зрозуміти і використовувати в естетичних цілях феноменальні можливості руху людського тіла. Її техніка до цих пір є базовою для танцю модерн і входить в усі програми підготовки професійних танцівників.

Грехем збрала свою трупу в 1927 р., яка спочатку була суто жіночою. Роль жінки в суспільстві хвилювала її, тож вона присвятила цій темі кілька постановок: «Сретик», «Кордон» і знаменитий «Плач». У цих постановках Грехем утілює свої ідеї і знахідки, зачаровуючи глядачів новою пластикою. У 1938 р. у трупі з'являється перший чоловік – Ерік Хоукінс, який спонукає Марту на модернізацію техніки танцю, вона збагачується класичними елементами. Трохи пізніше в трупу прийшов Мерс Каннінгем, який прославився як руйнівник традиційних хореографічних канонів. Світову популярність трупа Марти отримала після туру Європою.

Творчий доробок Марти Грехем складає 180 вистав, її танцювальна спадщина вражає різноманітністю і багатством. Її спектаклі вирізнялися не лише проникливою хореографією, але й продуманістю до дрібниць. Вона добирала костюми, музику, брала участь у створенні декорацій. Її спектаклі і до сьогодні є класичним посібником для танцюристів і хореографів.

Як бачимо, Марта Грехем радикально вплинула на світову культуру ХХ ст. Вона створила низку цитат, що характеризують її і як танцівницю, і як прекрасну жінку. Її слова закарбувалися золотим спомином у душах нащадків: «Рух ніколи не бреші, тіло передає температуру душі». Усе це має неймовірну вагу на обрях танцювального мистецтва. Вона змогла вибудувати пластичну мову танцю, зробити почуття головною ідеєю танцювального мистецтва. Вона не лише створила унікальну, талановиту трупу, а й ставила спектаклі для багатьох театрів, в яких глядач зміг побачити таких чудових танцюристів, як Рудольф Нурієв, Марго Фонтейн, Майя Плісецька, Михайло Барішніков, Наталія Макарова.

Отже, значення образу Марти Грехем – неоціненна скарбниця талановитості, новаторства, краси, синтезуючого поняття танцюристики і славного педагога.

Список використаних джерел

1. Красовская В. Западноевропейский балетный театр: очерки истории. От истоков до середины XVIII века / В. Красовская; Ленинград. гос. ин-т театра музыки и кинематографии. – Ленинград : Искусство, 1979. – 295 с.

**Канкаш Галина Дмитрівна**  
*Сумський національний аграрний університет*

## ОФІЦІЙНО-ДІЛОВИЙ СТИЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

Витоки ділової мови сягають у давноруські часи. У 30-х рр. XI ст. при Ярославі Мудрому оформлюється оригінальний звід світських законів – «Руська правда», у якому відбиті юридичні норми кінця X-XI ст., що вважається яскравим взірцем офіційно-ділової мови.

В «Руській Правді» наявна юридична термінологія, це переважно слова на позначення соціального стану, видів правопорушень та їх наслідків, взаємних зобов'язань, видів майна тощо. Окрім того, «Руська Правда» багата ще й на адміністративно-правову лексику. Іншими словами, і лексичні, і морфологічні особливості ділового стилю раннього періоду вже цілком помітні.

Найбільшою пам'яткою української культури у час литовської доби є Литовський статут, що являє собою зведення законів феодального права, яке діяло у Великому князівстві Литовському (1529, 1566, 1688 рр.) Олександром Карвіном Кгосевським.

Інша яскрава пам'ятка ділового письма пер пол. XVII ст. – «Реєстр всього Війська Запорізького» 1649 р., який створений гетьманською канцелярією після Зборовської угоди Богдана Хмельницького з польським королем Яном Казимиром.

Найбільша кількість ділових текстів сконцентрована в актових книгах. Від XVI-XVII ст. збереглися численні книги записів актів громадянського стану (купівлі, продажу, поділу майна між спадкоємцями та ін.). Офіційні актові книги були запроваджені Литовським статутом.