

**ЛЬВІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ФІЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
ІМЕНІ ІВАНА БОБЕРСЬКОГО
ФАКУЛЬТЕТ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФІЇ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА**

**ТЕМА: ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ
ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ**

тези лекцій - 2 год. для студентів V курсу з дисципліни:

«ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ»

**Другого (магістерського) рівня вищої освіти
За спеціальністю 024 «Хореографія»
Галузі знань 02 «Культура і мистецтво»
Кваліфікація: магістр хореографії
Освітньо-професійна програма – Хореографія**

Розробив: викладач Бойко А.Б.

«ЗАТВЕРДЖЕНО»

на засіданні кафедри хореографії та
мистецтвознавства

Протокол № 1 від «31» серпня 2022 р.

Зав. кафедри: проф., к.п.н. _____ Сосіна В. Ю.

Львів – 2015 р.

Тема: Особливості драматургії хореографічного твору.

План.

1. Основна мета та завдання хореографічного твору.
2. Зв'язок танцювальної форми та змісту.
3. Вплив сучасності на народну творчість.
4. Розвиток та збереження образності народного танцю.
5. Синтез хореографії та інших видів мистецтва.

Основна мета хореографічного твору – вираження засобами хореографії змісту твору, його ідеї, взаємостосунків між героями, які народжуються і виникають у драматургічному задумі балетмейстера, який первісно знаходив своє визволення у сценарному плані.

Сценарний план – стисла фіксація усіх основних позицій як загального балетмейстерського задуму, так і роботи окремих епізодів твору. За суттю є постановочним планом у схематичній формі, який потім обробляється і набуває розгорнутої літературної форми.

Коли балетмейстер спирається на сценарний задум без хореографічного перевтілення в пластичну мову, відбувається пряме ілюстративне зображення жестами побутових подробиць, описаних у сценарії, зникає правда в хореографії. Яким би хореографічний образ ми не брали, ця закономірність простежується всюди, тому що особливість хореографічного образу і змісту полягає в тому, що дійсність специфічно сприймається і переосмислюється думкою балетмейстера саме в танцювальній структурі образу. Тому образ Спартака у виконанні В. Васильєва, чи образ Красса у виконанні М. Лієпи в балеті «Спартак» наприклад, сприймалися реалістично, а при зображенні сучасника, коли ми йдемо прямо від тексту і копіюємо побутові звички без хореографічного переломлення, специфічний дар «мови» потрібного в танцювальній структурі не досягає мети. Прикладом цього служать різні за жанрами яскраві хореографічні мініатюри Павла Вірського, де розвивається

танцювальна стихія, в якій ми вичитуємо хореографічну мову. Це спостерігається там, де балетмейстер, створюючи композицію і розвиваючи її зміст, вкладаючи своє бачення, всю побудову твору створював від внутрішнього осмислення. До цієї осмисленої структури добавлялося перевтілення танцюриста, яке подвоювало і багато в чому визначало розвиток драматургії.

Танцюрист у змозі був у зовнішніх формах передавати внутрішній зміст. Це можливо було завдяки тому, що кожний рух створювався балетмейстером в тій формі, яка розвивала зміст, характер, лінію образу, а танцюрист все це осмислював в гармонії натхненних почуттів.

Яка ж помилка нерідко супроводжує творчість починаючих балетмейстерів початківців?

Інколи вони створюють хореографічні форми, які не дають можливості виявити дію. Хоч ці форми і сучасні, але вони вносять суперечливі думки у розвиток ідеї. Цю втрату правдивості, втрату почуття ширості у багатьох балетмейстерів створює сама творча позиція, коли вони не враховують єдність змісту і форми. У всіх видах мистецтва – це один з найважливіших законів художньої творчості. Він обережно оберігає балетмейстерів від формалізму. Суть цього закону полягає в тому, що форма танцювального твору органічно зв'язана з змістом і визначається ним.

Про це часто забувають сучасні балетмейстери. Спостерігаючи за творчою думкою балетмейстера, ми не відчуваємо, що його відправні пошуки йдуть від змісту. Часто вони йдуть від форми, коли тільки форма – модна і незвичайна – влаштовує їх, і тут вони забувають, що форма є вираження певного змісту, розвитку певного образу у формуванні певної епохи, що якраз вона, ця форма, є ланкою у розвитку драматургії твору.

«Якщо танець позбавлений виразності, або в ньому немає виразних картин, сильних моментів, він буде лише видовищем холодним і безликим»

Зміст народного танцю незвичайно місткий. Якщо подивитися на розповсюджену його форму «Гопак» і проаналізувати, можна сказати, що він

є концентрацією думок, почуттів і прагнень народу, його душевного настрою: любові, веселості, радості, оптимізму, сміливості, цнотливості та ін.

Безумовно, що у певних соціально–економічних умовах народна творчість одержує подальший розвиток, знаходить і народжує нові форми. Тому слід зазначити, що тільки там можливі зрушення у бік прогресу, де виробляється сучасна трактовка хореографічних засобів. Необхідною умовою зародження новаторської суті є музична основа, в якій закладено музичний зміст, він же наштовхує на пошук нових засобів хореографічної виразності.

Ось чому немає сьогодні такого балетмейстера, який не знав би такої крилатої фрази: «Спрямована атака на розвиток сучасності не діє як в класичному, так і в народно-сценічному танці. Народний танець за своєю природою наділений зоровою наочністю, ясністю передачі найтонших відтінків почуття і думок, притаманних сучаснику».

Розглянемо композицію П. Вірського «Миттевість» як показовий приклад методичного підходу до виразних засобів у даній композиції. Балетмейстерське бачення вносить цінний доробок у розвиток змістовної хореографії. Постановник розвиває інтонаційну драматургію, засобами академічного народно-сценічного танцю і пластикою тіла. Це своєрідний хореографічний заклик до природи і її єдності з людським життям до боротьби за життя, що миттевість, як вітер раптом пролетить, несподівано затихне і знову почнеться все спочатку. Тут всі засоби, що створюють це полотно, сучасні, починаючи від хореографічної драматургії і закінчуючи драматургією оформлення. Тут все підпорядковано осмисленню часу, стихії природи у поєднанні з силами людського духу.

У даній хореографічній композиції сучасні форми вираження абсолютно реалістичні. Ідейна спрямованість всіляко піднімає і збагачує балетмейстерський задум. Балетмейстерські засоби реально виразні, насичені танцювальними узагальненнями і є справжньою основою для створення такої теми. Для того щоб створити сучасний і образний твір, П. Вірський ввів у

композицію справжню драматургічну логіку, строгий смак, почуття міри. Ці особливості завжди були властиві творцю мистецтва П. П. Вірському.

У хореографічній композиції може бути так, що лексика, методи і вся система виразних засобів – «не дійові» у цьому випадку, сучасність не захопить глядача. Глядач хоче співпереживати, роздумувати, плакати і сміятись, а він цього не переживає. Це значить, що у хореографії немає змісту, немає драматургії. А глядач хоче побачити у сучасному творі свій світ, свої прикмети, де він впізнає себе. Драматургія і засоби, що розвивають життя, змушують його страждати і радіти, робити потрібні висновки.

Все це здатні зробити виразні засоби, виконавська майстерність і драматургія. Тільки в такому світлі осмислюється твір про нашого сучасника. Той, хто сприймає це мистецтво, може співвіднести сценічні дії з своїм життєвим досвідом і одержати гаму переживань, що схвилюють його.

Всі виконавські сили і всі балетмейстери є сучасниками, вони можуть впроваджувати сучасні принципи у сферу народного танцю. Однак це є зрозумілим тоді, коли живе хвилювання посилюється в залі у хвилини пізнавання хореографічних характеристик і прикмет часу. Хіба ми не знаємо, як відповідає зал, якраз сьогодні, вже не на трюки, а на гостру сучасну тему у танці.

Таким чином, сучасність не мислиться без розвиненої драматургії, без актуальної сучасної думки, технічно відточеної форми в усіх засобах хореографічного мистецтва.

Балетмейстер зобов'язаний думати про розширення меж у хореографічних темах, щоб розкрити сучасника в праці, в його пошуках, в його перемогах, щоб висвітлити його нове світорозуміння, що складається в процесі творчого перевтілення. Сучасність хореографічного образу у сценарному задумі криється в тому, що художнє осмислення проникає в усі фази віртуозності танцю, а конкретизація в образах з найдрібніших нюансів виростає у велике психологічне зерно. Інтонаційне переміщення акцентів

сприймається не як урочистість танцювальної техніки, а як ствердження оптимістичного і героїчного починання.

«Техніка» у народному танці, через який би фільтр театралізації він не пройшов, не може мати перевагу над специфічним колоритом, замінити характер і душу народу, який його створив. Я умисно беру слово «техніка» у лапки тому, що мені здається переконливим таке вузьке і однобічне розуміння цього терміну. Технікою танцю не можна називати злагодженість рядів, стрункість вибивання ритму, одночасне виконання рухів разом і їх координація з музичним акомпанементом (останнім часом дуже розповсюджений «прийом» у мистецтві танцю). Ця елементарна якість виконання рухів ансамблем повинна бути притаманна кожному гарному танцювальному колективу».

Техніка виконання, музика і костюми покликані передати глибоку ідею танцю. Танцювальна техніка, у широкому розумінні слова – розроблена пластичність тіла, яка дозволяє переборювати танцювальні труднощі у поєднанні з тонкою музикальністю, – ось синтез, який повинний слугувати рамкою для всебічного виявлення художнього образу хореографічного твору. Саме без такої техніки не може бути справжнього сценічного танцю. І саме така техніка лежить в основі зразків народної хореографії, створеної П. Вірським. Хореографічні композиції, створені майстром українського, танцю хвилюють нас і сьогодні. Це – «Запорожці», «Повзунець», «Моряки флотилії «Україна», «Гопак» та ін. У цих хореографічних творах глибокий зміст поєднується з своєрідною і складною технологією, далекою від виконання лише трюків. Танцювальні композиції, створені видатним майстром української хореографії, не вкладалися у традиційні схеми – побудови і тому балетмейстер знаходив нові композиційні методи, збагачував лексику, музику новітніми засобами виразності.

Вирішуючи на сценічному майданчику той чи інший народний танець, балетмейстер зобов'язаний з певною відповідальністю підійти до змісту і форми народного танцю, дбайливо працювати над розвитком і збереженням

його образності, композиційною цілісністю і усіх складових частин його колориту. Це означає, що тільки глибинно засвоївши зміст народного танцю, його специфіку народного художньо-образного мислення і його психологію, можна створити справжні перлини народного танцювального мистецтва.

Сучасний ритм життя вимагає від митців використання нових методів і засобів у творчому процесі. Насамперед, це компактність обрядового змісту, драматургічна завершеність, використання високих технічних та акторських можливостей танцюриста і, безперечно, нові технічні можливості сценічного оформлення.

Танцювальний образ повинен мати своє певне відображення, свою аналогію з формами дійсності. При цьому під вірогідністю слід розуміти не буквальну, або абстрактну, а творчу, реалістичну відповідність дійсності. Особливості сучасного життя роблять важливим безпосередній зв'язок між різними напрямками хореографічного мистецтва. Тим більше, що виникають нові форми передачі і сприйняття творів мистецтва, відтворення емоційних переживань, більш орієнтованих на реальну дійсність.

Сьогодні з'являються твори хореографічного мистецтва, в яких існує не тільки синтез з іншими видами мистецтва, а і синтез різних хореографічних напрямів в одному творі. Це дає ще більше можливості в розкритті природи людини, її матеріальних та духовних цінностей в різних образах. Професійна хореографічна досконалість, творча фантазія, ефективне використання цих компонентів здатні залучити і викликати у молоді інтерес до власних історично-культурних цінностей, зберегти обрядову, жанрову лексичну танцювальну спадщину, а разом з тим передати найтонші відтінки почуттів і думок, властивих сучаснику.

Література

1. Архипенко Є. Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку: Матеріали науково-практичної конференції / Є. Архипенко, Г. Кириліна – К. : Стилос, 2002.

2. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю / Г. Боримська – К. : Мистецтво, 1971.
4. Василенко К. Вопросы развития современного народно-сценического танца / К. Василенко – К. : АН УССР, 1965.
5. Василенко К. Композиція українського народно-сценічного танцю / К. Василенко – К. : Мистецтво, 1988.
6. Верховинець В. Теорія українського народного танцю / В. Верховинець – К. : Мистецтво, 1968.
7. Вірський П. У вихорі танцю: репертуарний збірник / П. Вірський – К.: Мистецтво, 1977. – Вип. 1, 2, 3, 4, 5, 6.
8. Гварамадзе Л. Матеріали творчої конференції ансамблів народного танцю / Л. Гварамадзе. Кишинів, 1970.
9. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України / А. Гуменюк – К. : Наукова думка, 1963.
10. Станішевський Ю. П. Вірський / Ю. Станішевський – К., 1962.
11. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України / Ю. Станішевський – К. : Музична Україна, 1986.
12. Станішевський Ю. Сучасність в танці / Ю. Станішевський – К., 1986.