

Міністерство освіти і науки України
Ніжинський державний університет ім. М. Гоголя
Факультет педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв
Кафедра музичної педагогіки та хореографії

ОП Хореографія

зі спеціальності 024 Хореографія

ПОЯНІЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

до творчого проєкту - кваліфікаційної роботи на здобуття освітнього ступеня

«Магістр»

«Інь та Ян: китайські акварелі на українській хореографічній сцені»

Яо Хуей

Науковий керівник:

Ростовська Юлія Олександрівна,

доцент, кандидат педагогічних наук

Керівник творчої роботи:

Пархоменко Олександр Миколайович,

доцент, кандидат педагогічних наук

Рецензент:

Ревенчук Валентина Василівна,

доцент, кандидат педагогічних наук

Допущено до захисту _____

в.о. завідувача кафедри музичної педагогіки та хореографії

доцент Олена КОВАЛЬ _____

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Історіографія творчого проєкту «Інь та Ян: китайські акварелі на українській хореографічній сцені».....	
1.1. Історичний шлях становлення та розвитку хореографічного мистецтва Китаю.....	
1.2. Особливості розвитку національних хореографічних традицій Китаю.....	
1.3. Міфопоетична символіка у хореографічній Культурі Китаю.....	
Висновки до першого розділу.....	
РОЗДІЛ 2. Художні особливості творчого проєкту «Інь та Ян: китайські акварелі на українській хореографічній сцені»: хореографічна постановка «Небесне купання».....	
2.1. Лібрето та дійові особи, їх характеристика.....	
2.2. Форма, жанр, стиль; ідейно-тематичний аналіз.....	
2.3. Композиційно-архітектонічна будова та сценарно-композиційний план.....	
2.4. Характеристика музичної основи хореографічного твору та сценографія.....	
Висновки до другого розділу.....	
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	
ДОДАТКИ	

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми творчого проєкту. Сучасний Китай набуває все більшої вагомості у міжнародних стосунках, проте багато компонентів культурної спадщини країни залишаються невідомими за її межами. Це стосується й хореографічного мистецтва, де особливо відчутні результати застосування ідей та образів китайської художньої культури порівняно з моделями китайського суспільства в конкретних історичних умовах.

У сучасному Китаї значно розширюються основи розвитку національних традицій хореографії. Особлива увага приділяється збереженню традицій народного танцю, він входить до числа найбільш значущих компонентів традиційної китайської культури.

Хореографія Китаю існує як синтетичне мистецтво, у якому переплетені духовно-релігійні ідеї, елементи бойового мистецтва, акробатики та народні традиції. Такий симбіоз елементів надає унікальності китайській танцювальній культурі і викликає великий інтерес у балетмейстерів та хореографів інших країн, що і спонукало нас обрати тему магістерської роботи – кваліфікаційного проєкту **«Інь та Ян: китайські акварелі на українській хореографічній сцені»**.

Мета творчого проєкту – дослідити особливості танцювальної культури Китаю через хореографічне втілення постановки «Небесне купання».

Завдання творчого проєкту:

- проаналізувати історичний шлях становлення та розвитку хореографічного мистецтва Китаю;
- розглянути особливості розвитку національних хореографічних традицій Китаю;
- висвітлити міфопоетичну символіку у хореографічній культурі Китаю;

- розкрити ідейно-тематичне та композиційне рішення постановки «Небесне купання» у контексті здійснення творчого проєкту «Інь та Ян: китайські акварелі на українській хореографічній сцені»;

- обґрунтувати засоби виразності хореографічної композиції.

Новизна творчого проєкту полягає в:

- оригінальній інтерпретації хореографічної композиції китайського балетмейстера Ву Хуаня «Небесне купання»;

- режисерських, лексичних та сценографічних знахідках, що полягають у переосмисленні художнього сприйняття твору;

- застосуванні власних підходів до репетиційної роботи з виконавцями, оригінального поєднання форм роботи.

Практичне значення творчого проєкту. Завдяки композиційному та сценографічному рішення творчий проєкт «Інь та Ян: китайські акварелі на українській хореографічній сцені» може бути реалізований до показу як окремих концертних номерів, так і цілісної хореографічної міні-вистави.

Мистецькі, хореографічно-технологічні, педагогічні та балетмейстерські знахідки стануть у нагоді практикам та теоретикам хореографічного мистецтва. Участь танцівників у творчому проєкті сприятиме підвищенню їх виконавського рівня, розширенню акторського діапазону, набутті досвіду роботи із балетмейстером-постановником.

Очевидною є просвітницька та виховна роль творчого проєкту, який надає можливість танцівникам та глядачам поглибити уявлення про хореографічну культуру Китаю та побачити.

Апробація творчого проєкту. Досвід реалізації творчого проєкту відображений у доповідях на IV Всеукраїнській студентській конференції «Мистецька освіта очима молодого науковця» (Ніжинський державний університет імені М. Гоголя, 19 листопада 2021 р.) на тему: *«Теоретичний аналіз джерельної бази творчого проєкту «Інь та Ян: китайські акварелі на українській хореографічній сцені»*; у доповіді на V Всеукраїнській студентській конференції «Мистецька освіта очима молодого науковця»

(Ніжинський державний університет ім. М. Гоголя, 25 листопада 2022 року)
на тему *«Особливості розвитку національних хореографічних особливостей
Китаю»*.

Структура та обсяг пояснювальної записки. Пояснювальна записка складається зі вступу, двох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (22 найменування), додатків. Загальний обсяг роботи – 50 сторінок, з них основного тексту – 40 сторінок.

РОЗДІЛ 1. Історіографія творчого проєкту «Інь та Ян: китайські акварелі на українській хореографічній сцені»

1.1. Історичний шлях становлення та розвитку хореографічного мистецтва Китаю

Одним із найстародавніших видів традиційної культури Китаю є народна танцювальна творчість. Впродовж кількох тисячоліть, історія його розвитку вирізняється неповторними рисами. На тлі постійних змін правлячих династій, китайська цивілізація, якій більше п'яти тисяч років, залишила у сфері національної хореографії різноманітні та самобутні цінності.

За багато віків до християнської ери танцювальне мистецтво Китаю знаходилося у періоді свого повного розквіту. За свідченнями китайських істориків, музика і танці були популярні дуже довгий період, який тривав протягом 2450 років, за часів Гуанг-Та до часів Тхеу. Європейська цивілізація ще не існувала, а при дворах китайських імператорів вже віддавали великі почесті мистецтву хореографії.

Аналізуючи описи стародавніх китайських танців у танцювальному словарі Компана, дослідники передбачали хореографічному мистецтву блискуче майбутнє. Однак, це не сталося, бо на стародавніх китайських танцях лежав тягар суворих релігійних вірувань Серединної імперії. І донині моральні ідеали китайця складають відсутність сильних пристрасних почуттів та спокій духу; шанується стриманість душевних проявів та чуттєвих насолод [14, 26].

Природно, це не могло не відобразитися на характері стародавньої хореографії Китаю: музика китайців однаково монотонна, як одноманітний погляд китайця минулого на весь світ, поезії майже не існувало. Китайська хореографія того часу обмежувалася тільки зовнішніми, мало життєвими формами, була позбавлена всіх пристрасних рухів, оскільки були відсутні головні елементи, які складають душу танцю – музика та поезія.

Танець не давав стародавнім китайцям уявлення про стрибки, кабріолі, піруети тощо. Жести, присідання і різні уклони під час танцю слугували засобом виразу різноманітних почуттів, вони повинні були донести до глядача суть того, що відбувається. Танцівники велично та стримано рухалися вправо, у ліво, то опускаючи голову, то підіймаючи очі вгору. Це була рухома мімічна мораль, яка схилялася перед «силою»; під час виконання не було ніяких веселощів. Тому й темпи музики були завжди повільні і величні, що залежало й від національного одягу, який сковував рухи, а також від незручного взуття [14, 27].

Китайські імператори, народжені у «колисці» моралі і філософії, використовували танці для зміцнення своєї власної могутності. За їх думкою, мімічні дії навчали людей обожнювати прекрасне, любити добро, вкорінювали віру, що усі щедроті світу надходять від влади. У стінах імператорського палацу для навчання танцювальному мистецтву була створена Академія, яку очолювали два чиновники - музичні мандарини.

Танці були предметом обов'язкового вивчення для усієї китайської знаті та для імператорської сім'ї. Хлопчиків-учнів з 13-ти до 16-ти років навчали уклонам, присіданням та хорошим манерам. У наступних класах для розвитку почуття відданості імператору і покірності його наказам їм викладали вдосконалену міміку і рухи, тобто вся система освіти носила суто політичне спрямування.

Записи у «Книзі Пісень» про танцювальні фестивалі в роки правління династії Чжоу (1100-221 до н.е.) є яскравим прикладом того, що танець був прерогативою правлячої еліти Китаю. У хореографічному мистецтві проявилася і притаманна китайцям сувора ієрархія. Залежно від рангу танцівників, імператорськими наказами було визначено їх кількість.

Так, вісім самотійних танців по вісім виконавців у кожному виконувалися у імператорському палаці. Тільки на шість танців по шість виконавців мали право намісники імператора; а князі і міністри могли користуватися тільки чотирма танцями з такою ж кількістю танцівників.

Тільки два танці з двома виконавцями були присвоєні вченим і від подібної регламентації не допускалися ніякі відступи [14, 28].

Існували у Китаї школи танцю і для простих людей. Наприклад, за часів правління династії Хань згадуються два види музично-танцювальних навчальних закладів: Тай юе шу – заклади, які навчали церемоніальним танцям китайську знать і Юефу, де навчали національним танцям простих людей. В обох закладах усі повинні були обов'язково навчатися виконувати танці на честь процвітання імператора, держави чи світу.

Землеробство, радощі від жнив, труднощі війни, мир та спокій складали основний зміст і значення танців. Дослідниками знайдено описи тільки восьми стародавніх китайських танців:

1. «*Іві-мен*» – рух хмар, на честь духів неба;
2. «*Та-кнен*» – виконували під час принесення жертви на вівтар у вигляді кола самим імператором;
3. «*Та-гієн*» – загальний танець, коли приносили жертву біля чотирикутного вівтаря;
4. «*Та-тао*» – один із самих граціозних танців, який виконувався під час жертвопринесення чотирьом світилам;
5. «*Гіа*» – який зображав чесноти правителя Гіа; він був величним і повільним. Виконувався під час прославляння річкових і гірських духів;
6. «*Та-гу*» – благодійний, виконувався в честь пам'яті предків жіночого роду;
7. «*Та-у*» – великий войовничий, у пам'ять предків чоловічого роду; служив також для прославляння перемоги чи для пробудження військової відваги;
8. «*У-гієнтзе*» – танець руху води, який виконувався під час принесення у жертву духам земним, а також під час свят на честь пращурів.

Філософи відзиваються про усі ці танці з великою похвалою, зазначаючи, що стародавні китайські імператори вимагали, щоб при виконанні цих танців керувалися красою природи [14, 29].

Ще 6 танців китайці вчили з дитячого віку - їх називали «малими танцями» та виконували з метою запрошення духів на свята під час жертвопринесень:

1. «*Фу-у*» - танець прапорів, на честь духів жнив та землі. Під час дійства танцівники тримали невеликі, розшиті різними кольорами, прапорці;

2. «*Лу-у*» - танець білого пір'я, на честь духів чотирьох країн світу. Його виконували зі жмутом білого пір'я на кінці палички, яку виконавці тримали у руках;

3. «*Гоанг*» - танець на честь священного птаха, який зрошував землю. Виконавці «гоангу» тримали у руках палички з пір'ям п'яти різних яскравих кольорів;

4. «*Мао-у*» - танець хвоста бика. Виконуючи його, танцівники розмахували джгутами, ніби хвостами бика;

5. «*Кан-у*» - танець зброї на честь духів війни. Виконавці танцювали з щитом і невеликою сокиркою у руках;

6. «*Ген-у*» - танець людини, особливість якого полягала у тому, що один із танцівників віддалявся від загалу та стояв нерухомо, у той час інші виконавці танцювали, помахуючи сокирами та щитами. Пізніше соліст демонстрував власні войовничі рухи [14, 31].

Здавна китайці покращували своє здоров'я за допомогою танців, імітуючи рухи тварин та наслідуючи їх крики. Таким чином, почали виникати певні сталі рухи, які використовувалися як тренувальні вправи для зміцнення здоров'я, а також застосовувалися у бойовому мистецтві. Ці рухи носили назви тварин, у яких вони були запозичені (наприклад, гра пtiці, гра мавпи, гра тигра тощо).

При дворах китайських імператорів танці були у великій повазі. Самі вельможі, навіть у похилому віці, не соромилися танцювати у присутності власних придворних. Спадкоємці престолу вважалися титулованими танцюристами. Під час розваг танцями, мандарини керували їхніми рухами і подавали їм аксесуари, які використовувалися під час символічних танців.

На час правління двох династій доби феодалізму Суй і Тан припадає найвищий розквіт танцювальної культури Китаю. На той час при імператорському палаці були популярними два види ритуальних танців: *Вень-у* та *У-у*.

Танець *Вень-у* – спокійний і повільний; його виконавці були вдягнені у чорні костюми зі шкіряними поясами, з коронами на головах та білими стрічками у волоссі. У лівій руці виконавці тримали кадило, у правій – пір'я птахів. Танець *У-у* складався із енергійних рухів *у-шу* – бойового мистецтва; його виконавці були вдягнені у червону броню, зображаючи солдатів, яких китайський імператор відправляв для охорони північних та південних територій [22, 126].

На думку дослідників, ці танці мали зображати цілісність світу (імператора), з одного боку, та його захист – з іншого. У них закладався глибокий, сакральний сенс двох світів, на чолі якого стоїть імператор. Цей інший світ пов'язаний з танцем *Вень-у*, якому характерні повільні рухи. Верхній світ зображався короною, білим кольором стрічок на голові танцюючих і пташиним пір'ям у правій руці. Танець *У-у* пов'язаний з реальним світом, якому притаманний енергійний темп, червоний колір і зброя [22, 126].

На думку істориків-китаєзнавців, епохою найвищого розквіту феодальної культури і мистецтва вважається час правління династії Тан (618-907 рр. н.е.). У ті часи музика, танець і поезія знаходилися у найбільш тісних відносинах. Люди могли вільно читати вірші, на їх основі створювати пісні, які, у свою чергу, ставали джерелом танців.

Визначні культурні події відбулися у цей трьохсотлітній період – засновані два навчальні заклади: Імператорська Академія і Академія «Грушевий сад» («Ліюань») – за назвою імператорського саду всередині палацу (заснована імператором Лі Лунцзи (712-756 н.е.)). Сотні молодих людей навчалися при імператорському палаці у музично-театральній трупі «Грушевий сад». Так, у Китаї з'явилася перша професійна трупа. Дякуючи

взаємовпливу міжкультурних зв'язків Стародавнього Китаю і його сусідів – Кореї, Японії, В'єтнаму збагачувалися репертуар, зміст і стилі китайської хореографії [13, 183].

У створенні і постановці балетів китайці були дуже майстерні. У діалогах стародавнього китайського філософа і політичного діяча періоду *Чуньцю Конфуція* (прибл. 551 – прибл. 479 до н.е.) зберігся опис одного балету. Він зазначав, що імператор Ю-Ванг, який проживав за 1100 років до християнської віри, сам створив алегоричний балет і написав до нього музику. Метою цього історичного дійства було прославляння сходження на престол автора цього балету. За словами Конфуція, глядачі були впевнені, що це видовище було їм послано самим небом [14, 30].

З плином часу на зміну мімічним виставам прийшли повільні, малозмістовні рухи у такт музиці. Спостерігаючи за гімнастичними вправами, позбавленими колишнього благородного змісту і значення, Конфуцій із сумом відмічав: «...І вони називають це танцями!». Збереглася ще одна історична згадка про китайський пантомімний балет, представлений у імператорському палаці у кінці XVIII століття, який вирізнявся своїм символізмом і був досить оригінальним. Автор цієї алегорії зобразив шлюб Океану із Землею, а також визнання цими стихіями всемогутності імператора [14, 30].

До початку XX століття деякі танцювальні традиції ще збереглися, хоча виховне значення танців поступово втрачало свій характер. Хоча танці при дворі все ще були наповнені пихатості, гордовитості і навіть витонченості, вони вже не мали нічого спільного із символізмом стародавніх вистав і стали блідим наслідуванням давніх китайських балетів.

Проте, китайці навіть у XX-му столітті мали навчатися мистецтву робити уклони для різних випадків життя, дякуючи церемоніям, які зберегли своє значення. Ці уклони і жести, які їх супроводжують, дуже різноманітні, і залежать від того, кому вони робляться. Цьому навчали особливі учителі.

Але це вже були не ті танці, які були у великій повазі в давнину, а просто маніпуляції руками і ногами [14, 32].

На початку XX століття із різних частин всієї імперії запрошували артистів. Кожна народність у своєму національному костюмі танцювала під звуки своїх національних інструментів. У приватні будинки на обіди і бали запрошувалися артисти, які давали мімічні вистави, сюжет яких в основному зображав боротьбу добрих і злих духів.

Особисто китайці у цей період танцями не розважалися, в основному спостерігали за виступами професійних артистів. Сільська і міська молодь для танців не збиралися. Розважалися малорухливі китайці, спостерігаючи у садах і театрах за мандруючими трупами професійних акторів і танцівників, виконання якими одноманітних рухів і жестів не відрізнялося ні вишуканістю рухів, ні грацією [14, 33].

У китайців не існувало власне національного танцю. Європейські балетмейстери XIX – початку XX століття використовували китайські танці, які не давали ніякої уяви про їх національний характер. Постановники, які ніколи не бували у закритому Китаї, де не ступала нога європейця, вимушені були проявляти власну фантазію. За думкою балетмейстерів, під час танцю ноги, за натурою китайця, не повинні відігравати головну роль. Головними дійовими засобами виразності мають виступати голова і руки з піднятими пальцями.

За зразок хореографи брали порцелянові статуетки китайців, які підіймали руки і вклонялися. Проте, не дивлячись на різноманітність фантазії європейських балетмейстерів, їм доводилося повторюватися при створенні танців, названих ними ж китайськими: ті ж дрібні кроки, ті ж підняті руки, зігнуті у ліктях, ті ж розмахування головою і віями та

Постановки китайських балетів намагалися здійснювати на багатьох європейських сценах. Так, французький хореограф Е. Тітус створив «Кіа-кінг», італійський балетмейстер Ф. Кальцеваро – «Китайське весілля», а

видатний французький діяч А. Сен-Леон поставив балет «Лілія» із сюжетом, побудованим ніби на китайських традиціях.

Однак, не зважаючи на багато оздоблені декорації, усі ці хореографічні твори успіхом не користувалися. Глядачам, які звикли до балетної віртуозності європейських танцівників, до їх витонченої техніки класичного танцю, така одноманітність танців не сподобалася.

Справжнім народним святом, якого протягом багатьох століть дотримуються у Китаї, є яскраве і видовищне січневе «Свято ліхтарів» – свято на честь сонця, яке є джерелом життя. Воно урочисто відмічається три дні і у містах і в селах. Ліхтарями прикрашаються палаци, храми, хатинки і навіть тюрми. Галасливі процесії з ліхтарями вечорами ходять по вулицях. Спеціальних танців не танцюють, але бісяться і стрибають, створюючи із ліхтарів різноманітні фігурки [20, 34].

Це суто національне свято було перенесене на китайські сцени, де артисти зображають оригінальний за своїми темпами, фігурами і групами «танець ліхтарів». Цілі слова і вислови складаються із букв, намальованих на різнокольорових ліхтарях. Глядачі розбирають ці слова і виражають своє схвалення, голосно промовляючи їх.

Отож, Китай хоч і вважається найстародавнішою у світі культурною державою із його своєрідною цивілізацією, у розвитку хореографічного мистецтва ця країна майже ніяких вершин не досягла. Причиною цього явища є дух китайського народу, здавна вихованого на релігійній, суто зовнішній доктрині спокійної, матеріальної праці, коли кожний крок китайця у суспільному житті наперед розрахований і оточений церемоніями з умовними пристайностями [14, 34].

1.2. Особливості розвитку національних хореографічних традицій Китаю

У суспільному житті кожного народу є види мистецтва з певними естетичними характеристиками, які виражають його життя, емоції та почуття. Китайські національні хореографічні традиції – явища культури з тривалою історією, що увібрали в себе народні основи танцю, придворні танці, елементи бойових мистецтв і китайської філософії, мистецтво китайської опери.

Від покоління до покоління, від однієї історичної епохи до іншої відбувався розвиток китайських танцювальних традицій і у своєму сучасному вигляді вони складають комплекс традиційних основ, оформлених у струнку систему, вивчення і збереження якої є одним із пріоритетних наукових напрямів для Китаю [17, 82].

Для кожного народу танець – самий ранній вид мистецтва, найтриваліший в історії, найрозповсюдженіший і придатний для виразу емоцій, а також найкращий для демонстрації національних особливостей, прояву національного характеру й естетичних смаків. Люди будь-якого народу, коли чують знайому їм музику або танцювальний ритм, відчують, як цей ритм доходить до всіх частин тіла, яке рухається природно у ритмі цього танцю. Це є конкретним проявом інстинкту естетичної свідомості певної групи людей.

Різні народи живуть у різних географічних, політичних умовах, у них різна історія, релігія, народні звичаї, що сприяє формуванню стилів із різними національними та локальними особливостями, у яких закладений естетичний смак народу та його естетичні характеристики [17, 83].

Основним чинником формування народного танцю, на думку О. Помпи, є сусідство етносів, оскільки танець, який дає змогу виразити та охарактеризувати колорит культури народу, залежить від регіональних

особливостей, культурно-історичних, соціально-економічних умов життя [11, 217].

Народний танець – це фольклорний танець, який має певні традиційні для своєї місцевості рухи, ритми, костюми тощо та виконується у природному середовищі. Термін «народний танець» відноситься до танців, які значною мірою пов'язані з традицією та зародилися у ті часи, коли існували відмінності між танцями простого народу і танцями вищого суспільства. А також цей термін застосовується до танців, які мають історичне значення в європейській культурі та історії [21, 35].

Протягом багатьох століть історія китайського танцю безпосередньо пов'язана з національною історією Китаю. Як свідчать артефакти, що збереглися до нашого часу, спочатку танець був формою поклоніння імператору. Також за допомогою танців демонструвалася військова міць імперії та духовне багатство нації. Розважальним дійством танець став пізніше.

Сучасним китайським класичним танцем і традиційним танцем Пекінської опери є Танець з рукавами, успадкований саме з вистав опери. «Сюань Цзи» – найбільш відомий і популярний. Рукави, віяло і меч стали своєрідними символами танцю Китаю. Танець з мечем символізує мужній характер, під час його виконання повільні плавні рухи з мечем змінюються швидкими, різкими. В епоху династії Тан танець з мечами виконували жінки.

Як правило, китайські традиційні танці мають дуже поетичні назви. Відомий, наприклад, Дуньхуан – Шовковий Танець. Під ніжну мелодію «Танець шовку, який ллється» кілька танцівниць втілюють на сцені сюжет, зображений на фресці епохи династії Вей (220-266 н.е.). Дуньхуан – це оазис і місто у китайській провінції Ганьсу, яке у стародавні часи служило брамою у Китай на Великому Шовковому Шляху.

Китайський традиційний танець до XX століття умовно поділявся на дві великі категорії – *народний танець і сценічний*. Сценічні танці, які виконувалися в палацах імператора, втілювали образи художнього

мистецтва, скульптури та поезії того часу. Ось чому китайські танці, як і будь-яка традиційна форма китайського мистецтва, є такими багатими та витонченими. Як правило, у китайському сценічному, і в національних китайських танцях рухи ідуть по спіралі та колу, оскільки в китайській культурі коло символізує гармонію. Також китайському танцю притаманне специфічне підкреслення рухів рук і положень пальців, а також координація очей [12, 55].

У залежності від історії, способу життя, релігійних вірувань, накопичених звичок і звичаїв, а також від природного середовища, де існували різні національності, утворилися різні етнічні стилі й локальні особливості. Оскільки кожна нація має власний стиль народного танцю, ці танці мають велике значення. Одним із найвиразніших видів народного танцю в Китаї є «янге». Північно-східне «янге», яке розповсюджене у трьох північно-східних провінціях Китаю, має довгу історію.

Улюблений китайцями вид танцю на відкритому просторі включає техніку вищого рівня виконання. Сильні звуки інструментів, яскравий музичний ритм і гарячі рухи танцюючих створюють радісний настрій. Зурна і барабан є незмінними інструментами для північно-східного «янге». Унікальний барабанний дріб використовується під час зміни емоцій чи в кінці танцю.

Північно-східний «янге» наповнений гнучкими, спритними, енергійними рухами; при виконанні танцювальних кроків необхідно швидко рухатися або міцно стояти на підлозі. Коліна танцівників під час танцю згинаються і розгинаються коротко й еластично; плечі виконують роль центру для кружляння. Для висловлювання емоцій і почуттів використовують різнокольорові хустинки, які бувають кількох видів: внутрішні зав'язані хустинки, зовнішні зав'язані хустинки, хустинки з дрібними квітами, внутрішні листові хустинки, зовнішні листові хустинки тощо [8, 86].

Особливо активно північно-східне «янге» почало розвиватися після створення Нового Китаю. З «янге» нового типу було знято багато телевізійних передач, наприклад, «Велике янге», «Танець з віями», «У фруктовому саду» та інші. За межі північно-східного Китаю «янге» вийшло у 80-х роках і його люблять не тільки у всій країні, а й за кордоном. Оновлене «янге» вплинуло на всі інші стилі китайських танців Ансамбль «Серп місяця п'ятої сторожі» є таким яскравим прикладом. Це танцювальний колектив, який вивів старе національне «янге» на високу танцювальну сцену, завдяки чому став популярним у наш час [17, 86].

На землі Дайського автономного району Сішуанбаньна, у південній частині китайської провінції Юньнань, проживає народ дай, який за історію свого існування створив яскраві народні танці «з природним ароматом» (наприклад, «танець гагуан», «танець барабану ніг слона», «танець павича» тощо, які широко розповсюджувалися у Дайському районі).

Ці танців побудовані на вишуканих і красивих танцювальних позах, які передають відчуття скульптури. Хоча сам стиль танцю досить чуттєвий та багатозначний, рухи танцівниць сором'язливі та ніжні. У дайських танцях вигинаються усі суглоби тіла та рук, формуючи унікальні «три повороти». Демонструючи внутрішню силу танцюючих, руки виконують гнучкі поштовхи, витягування і перевертання долонь,

Ноги під час танцю перебувають у напівзігнутому стані, коліна то згинаються, то розгинаються. Утворюючи динамічну танцювальну позу «три повороти», стегна під час танців коливаються з боку в бік разом із поворотами тіла. Основний рух дайських танців – тремтіння тіла танцівника згори до низу [5, 87].

Відповідно до естетичних уподобань дайського народу утворився стиль їх народних танців. Наприклад, типовим представником дайських танців є «танець павича». Павич для дайців є національним тотемом, вони вбачають у ньому символ удачі, щастя та краси [5, 88].

Ще один відомий китайський поетичний образ – «Квітка сливи у снігу». У Китаї дерево сливи на снігу символізує стійкість перед життєвими негараздами. Цей образ на сцені у 80-х роках втілила китайська танцівниця Вей Но у чудовій постановці з біло-рожевим тремтячим віялом. Це був один із перших продемонстрованих на міжнародній сцені китайських танців.

У китайських традиціях символом витривалості, довголіття і успіху вважається бамбук, тож зрозуміло, що у Китаї існує і бамбуковий танець. Танцівниця у оригінальному світло-зеленому костюмі під приємну мелодію бамбукової флейти із чітким ритмом витончено зображає, як росте бамбук, хитаючись від вітру [3, 9].

Талісманом миру і удачі для китайців є Дракон – один із самих традиційних символів Китаю, тож не дивно, що танець дракона став улюбленим народним танцем, який жителі Піднебесної виконують на всіх національних святах. Протягом тисячоліть китайської цивілізації цей танець набув великої кількості форм. На сьогодні існує більше ста видів Танцю Дракона.

Цей танець виконують один або двоє танцівників, але іноді його можуть танцювати до сотні виконавців. Десятки сильних чоловіків під час вистави тримають важкі опори; зображаючи політ Дракона по Небу, стрибають і бігають. Дракон приймає різні пози, наприклад «б'є хвостом», «катається по землі», «повзе по стовпу» тощо.

Ця міфічна істота у довжину може сягати десяти метрів і виготовляють її із різнокольорового шовку. Дракон «пролітає» біля натовпу, який ударяє в барабани і в гонги, під гучний тріск хлопавок і вогні феєрверків. Цей танець дуже вражаючий і наснажує танцівників і глядачів, викликаючи у них почуття долучення до стародавніх китайських традицій. Вважається, що танець Дракона є національним танцем етнічної групи *хань*, яка складає біля дев'яноста двох процентів населення Китаю [3, 10].

Відомий Танець Лева також належить до національних танців *хань*. Він виконується під час китайського Нового Року за місячним календарем –

головного традиційного свята Китаю. Хань щиро вірять, що Лев у новорічну ніч проганяє злих духів і приносить у дім щастя і добробут, тому із великим задоволенням виконують Танцю Лева.

Цей танець зазвичай танцюють двоє – передній виконавець тримає у руках голову звіра, а передні лапи лева зображають його ноги; тулуб і задні ноги звіра втілює другий виконавець. Золотиста тканина з навісками, імітуючи шерсть Царя звірів, покриває тулуб «лева». Щоб успішно втілити рухи тварини, обидва виконавці повинні рухатися дуже злагоджено. У танець іноді включається грайливе і симпатичне левеня, якого виконує ще один танцівник. Танець Лева по праву є перлиною китайського народного танцю. Цей номер після заснування Китайської Народної Республіки багаточислені танцювальні трупи Китаю включають у свій професійний репертуар [3, 10].

Корейський народ, який проживає переважно у провінціях Дзилінь, Ляонін, Хейлунцзян, є однією з національних меншин Китаю. Корейський етнос славиться своїм співом і танцями та має давні художні традиції. Серед найвідоміших народних танців корейців слід відзначити «танець монаха», виразний і ніжний танець з напоясним барабаном («танець довгого барабана») та жвавий танець святкування збору урожаю.

Корейський народ, маючи чотири тисячі років своєї історії та культури, сформував свій скромний, працелюбний, стриманий і щирий характер. Національні риси корейців знайшли своє втілення в унікальному та неповторному танцювальному мистецтві. Оскільки у корейського народу є звичка носити речі на голові, естетичні характеристики корейських танців виражаються у способах їх переміщення – така особливість проявилася у малорухливості верхньої частини тіла для утримання балансу, а нижня частина тіла, особливо ноги, рухаються швидко, роблячи впевнені кроки.

Рухи рук корейських танцівників, виконуючи дуги та хвилі, формують коло. Танцівники часто використовують дихання як продовження руху, що є однією із особливостей корейського танцю, яка керується кроками, згинанням та розгинанням колін, усім тілом до пальців рук та ніг. Таким

чином, дихання формує перебіг танцювальних поз, коли усі танцювальні рухи відбуваються в єдиному ритмі [18, 300].

Корейці вважають символом щастя і чистоти журавлів, захоплюючись їх легкими, спокійними і красивими рухами. Обравши для національних костюмів білий колір, вони, втілюючи журавлів, поєднали його з граціозними, м'якими танцювальними рухами (наприклад, « кроки журавля», «великі кроки журавля», «середні кроки журавля» тощо) [18, 300].

Загалом, Китай є багатонаціональною країною. Щоб виразити та продемонструвати свої емоції, передати різні навички розумний, емоційний китайський народ з давніх-давен створює танцювальні рухи з різноманітними жестами. Упродовж тривалого історичного процесу національні танці створювалися колективною творчістю народних мас, висловлюючи думки і почуття, ідеали й прагнення свого народу. Існуючи у межах своєї національної культури, більша їх частина – це сценічні експромти із відносно стабільним стилем, основна їх функція яких - розвага [17, 84].

У період створення Китайської Республіки, який відбувався з 1912 по 1949 роки, багато китайців у різних формах починають контактувати з виконавською культурою західного танцю. Це стосується, насамперед, китайських студентів, які навчаються поза межами Китаю, зокрема у вищих навчальних закладах України, а також працівників дипломатичних представництв династії Цин, які вперше побували за кордоном і записали зразки хореографічного мистецтва, що відрізнялися від китайських традицій: класичний балет, народні танці інших етносів, західноєвропейські бальні танці.

1.3. Міфопоетична символіка у хореографічній культурі Китаю

У характеристики розвитку китайського класичного танцю кожна з династій Китаю привносила власні стилі. Це є результатом взаємодії та впливу різних етнічних шарів сучасного Китаю, у якому сьогодні панують процеси суміщення культурних процесів багатьох етнічних груп та народів. Легенди, де поклоніння божествам певним чином відбиті у китайських танцях, посідають серед них суттєве місце: там є і побутові, і фантастичні сюжети, а також відчувається бажання зрозуміти будову Неба і Піднебесної, як і досі китайці називають свою країну [12, 54].

Ще за династії Чжоу (1122 до н.е. – 249 до н.е.) при палаці імператора навчали музикантів і танцівників в організованих школах музики і танцю. Також у цих школах розвивали та досліджували релігійні, народні танці й танці інших народів. Основним обов'язком танцівників, які належали до нижчого соціального класу, було давати вистави для імператора і його вельмож.

Індійські та іранські танці, які дуже вплинули на розвиток китайського танцю, прийшли до Китаю Шовковим Шляхом Окрім персів, індусів та інших народів, які вели торгівлю, буддійські ченці також почали здійснювати подорожі у Китай. Так, вплинувши на китайську культуру, у Піднебесній з'явився буддизм.

У той період на численних фресках у вигляді прекрасних жінок були зафіксовані літаючі Апсари-напівбогині, які справили великий вплив на китайський класичний танець. Дякуючи унікальним позам цих божеств, на сцені з'явилася імітація «літаючого польоту», яким так захоплюються глядачі усього світу [1, 7].

«Танцюючий імператор» Лі Шимінь (627-649) з династії Тан став першим китайським хореографом. Інший імператор Лі Лунцзі був великим музикантом і постановником, який створив відому хореографічну постановку «Пісня Вічного Суму». Можна порівняти сюжет цього танцю з фантастичним

балетом композитора А. Адана у постановці балетмейстерів Ж. Перро та Ж. Кораллі «Жізель». Танцівники у «Пісні Вічного Суму», як у чарівному сні, рухаються на сцені подібно до віліс у другій дії балету «Жізель». Лі Лунцзі уміло поєднав ідею танцю з високою танцювальною технікою, яка прийшла з індійського танцю з класичним китайським танцем імператорського палацу [22, 58].

Наложниця імператора Ян Гуїфей, відома як найкрасивіша дівчина Піднебесної, на той час була натхненням для створення багатьох танцювальних композицій. Вона також танцювала «Пісню Вічного Суму». Цей танець і сьогодні вважається одним із важливих досягнень китайської танцювальної культури, яка наслідувала багатовікові традиції.

Три незвичні для західної людини елементи присутні у підґрунті створення китайського танцю: цзин (концентрація), ци (вияв енергії) і Шен (дух). У танець ці естетичні поняття прийшли із трьох основних релігій Китаю, що становлять культурну основу китайської цивілізації – даосизму, конфуціанства і буддизму [12, 55].

«Єдність усього тіла» підкреслює класичний китайський танець. Кожну деталь танцівники навчаються враховувати: як руки піднімаються вгору і опускаються вниз, як рухається тіло, голова й очі; як потрібно дихати. Коли здійснюєш навіть один маленький рух, потрібно пам'ятати, у який момент руху відпочити й розслабитися.

Такі основні прийоми, як поворот, нахил, обертання й вигини складають форму китайського танцю. На поверхні вистава здається простою і витонченою, проте танець має цілий комплекс непомітних внутрішніх складників, оскільки простота й граціозність китайського класичного танцю несе у собі глибокий зміст.

Особлива риса, якою повинні володіти танцівники – «юнь» («внутрішній зміст»), надає унікальності китайському танцю. Досить важливою для китайського класичного танцю є танцювальна техніка (багато рухів по колу, акробатичні трюки), однак не менш важливими є внутрішні

почуття виконавців - погляд, вираз обличчя танцівника допомагають завершити образ [12, 56].

Внутрішнім ритмом зовнішньої дії та виявленням рівня її контрастності є сила. Це один із важливих аспектів китайського танцю, оскільки ритм класичного китайського танцю відрізняється від звичайних ритмів 2/4, 3/4, 4/4. Більш зручним для виконавського стилю є вільний ритм, який ще й краще сприймається візуально. Відповідний вигляд у малюнку танцю отримують темп музичного твору та його динаміка, тобто малюнок танцю повністю залежить від музики. Як і в музиці, де одна фраза логічно переходить в іншу, один малюнок танцю логічно змінює інший.

Творчість видатної китайської танцівниці Юй Жунлін може слугувати прикладом вище сказаного. У 1901 році вона співпрацювала із засновницею танцю модерн Айседорою Дункан у Європі. Повернувшись до Китаю у 1903 році Юй Жунлін познайомила вельможних осіб у Королівському палаці імператриці Ці Сі та численних глядачів із деякими західними класичними танцями. Тоді ж танцівниця продемонструвала і власну постановку «Танець феї Лотоса» на традиційній основі. Вважається, що з цього твору почався відлік сучасної(у межах ХХ століття) традиції образного відтворення філософсько-етичних уявлень про світ та символіки Лотоса в китайській традиційній культурі [21, 60].

У цьому ж стилістичному напрямі діяла вихованка Пекінського хореографічного училища Дай Ай-лянь, яка стала наступницею Юй Жунлін. Про неї згадують як про майстерну виконавицю із досконалою пластикою, яка спиралася на бездоганну класичну школу. Дай Ай-лянь на початку 1950-х років теж створила заснований на старовинній традиції «Танець лотоса», який ніс свої стилістичні особливості та по-новому відтворював смислову наповненість.

На платформі у вигляді квітки лотоса, що розпустилася, група дівчат, вдягнених у довгі, стилізовані під старовинний костюм одяжі, виконувала цей танець. Своєю постановкою Дай Ай-лянь намагалася передати ауру

натхнення та людської краси без посилення до якогось танцювального стилю та певного історичного періоду.

Цей хореографічний номер став по-справжньому експериментальною постановкою, оскільки у ньому балетмейстер вперше використала деякі елементи класичного європейського балету. «Танець лотоса» Дай Ай-лян одразу ж став досить популярним не тільки серед китайських глядачів, а й в гастрольному репертуарі інших країн [10, 145].

Для китайців Лотос – символ достойної людини, яка може вирости із бруду, але ним не забрудниться. Хоч коріння цієї рослини знаходяться у багнюці, гнучкі стебла лотосу через товщу води тягнуться до світла, а бутон і сама квітка завжди повертаються до сонця. Лотос є символом духовного зростання людини, прагнення її душі до досконалості.

Також лотос уособлює відродження Сонця, розкриваючись на світанку і закриваючись на заході, та будь-яке інше відродження, повернення молодості, відновлення життєвих сил, безсмертя. Лотос – це Космос, що піднявся з водяного хаосу, подібно до Сонця, що зійшло на початку часів; це результат взаємодії творчих сил Сонця і місячних сил води. Тобто, як зазначає американський дослідник міфології Дж. Кемпбел, «світ розвивається у вихорі перероджень» [5, 20].

На переконання філософів, лотос символізує життя людини і Всесвіту. Квітка лотоса не змочується водою, як дух не плямується матерією, тому лотос уособлює безсмертну природу людини, вічне життя, духовне розкриття» [25, 16]. Представники теософських товариств, які виникали у XIX столітті у Європі та Північній Америці, були впевнені, що десь у високогірних долинах між Монголією та Непалом проживають безсмертні істоти Махатми, які керують долею світу своїми астральними силами [12, 57].

Всередині класичних буддистських мандал зображається Будда, який сидить у квітці Лотосу. У християнській традиції подібний мотив теж фігурує. Так, сліди лотосової символіки втілюють образи Лілії та Тюльпана, а

середньовічні гімни прославляють Діву Марію як «квітковий келих, на який у вигляді птаха сідає Христос і спочиває там у безпеці» [7, 13].

Ще до поширення буддизму лотос у Китаї шанували як священну рослину, яка уособлює чистоту і цнотливість, продуктивну силу і родючість, надаючи йому значення духовної витонченості, плодючості, жіночого генія. Більш ширшу символіку приписує китайський буддизм, у якому лотос – один із Восьми Дорогоцінних Речей, а саме: твердість, рішучість, чесність, сімейну гармонію і процвітання, а також благословення багатодітністю. Тож, основний зміст китайського «Танцю Лотоса» полягає у твердженні, що квіти лотоса залишаються витонченими та чистими, не зважаючи на багнюку, у якій вони ростуть [12, 58].

Китайська династія Хань була першою, хто оцінив і почав розвивати цю форму танцювального мистецтва, сповнену символіки. Виникнення цього танцю датується приблизно 200 р. н. е. і до наших днів він існує. «Танець Лотоса» пройшов через покоління, дякуючи своїй унікальності та зацікавленості у ньому правлячої династії, і став більше сімейною традицією, ніж орієнтованим на обраних мистецтвом.

Образотворчі мотиви танцю втілюються за допомогою позицій рук та ніг, коли, наприклад, руки розкриваються у формі лотоса або центр ваги тіла переноситься з однієї ноги на іншу для ілюстрації коливань квітки на воді. Певні особливості танцювального руху відтворюються у нарисах тих чи інших ієрогліфів, що відносяться до тематики постановки і які зрозумілі письменній аудиторії. Для доповнення образу квітки лотоса у певних випадках використовується віяло, що ніби граціозно коливається на поверхні води [12, 58].

На початку XX століття танець лотосу, видозмінюючись протягом кількох тисячоліть, набув нових рис та естетичних ознак. Це пов'язано зі змінами поглядів китайців на міфологічну основу танцю та впливом європейської академічної школи на китайський класичний танець, який набув інших художніх форм на новому етапі свого розвитку в наслідок відсутних

політичних зрушень та міжнародних контактів. Європейські артисти та педагоги класичної балетної школи почали приїжджати у Китай. З цього часу розпочалося поступове злиття китайського класичного танцю з академічним балетом, хоча сучасний китайський танець і досі кардинально відрізняється від сучасного західного танцю.

Висновки до першого розділу

1. Проаналізовано, що одним із найдавніших видів традиційної культури Китаю є народна танцювальна творчість, історія розвитку якої впродовж кількох тисячоліть вирізняється своїми неповторними рисами. На тлі постійних змін правлячих династій, китайська цивілізація залишила самобутні і різноманітні цінності у сфері національної хореографії.

Найвищий розквіт танцювальної культури Китаю припадає на час правління двох династій – Суй і Тан за доби феодалізму. За думкою істориків-китаєзнавців, династія Тан вважається епохою найвищого розквіту феодальної культури і мистецтва. У цей трьохсотлітній період відбулися визначні культурні події – були засновані два заклади: Імператорська Академія і Академія «Грушевий сад». Так, у Китаї з'явилася перша професійна труппа.

Одне із самих яскравих і видовищних китайських свят – січневе «Свято ліхтарів». Це суто національне світо було перенесене на китайські сцени, де артисти зображають «танець ліхтарів».

Тож, культура, традиції та побут китайського народу утворили умови для зародження, створення самобутніх і неповторних танцювальних форм національного хореографічного мистецтва. Особливості народних танців відображають дух народу, його смаки та уподобання, сприяють створенню сучасних зразків і шедеврів хореографічного мистецтва.

2. Встановлено, що розвиток китайських танцювальних традицій відбувався від покоління до покоління, від однієї історичної епохи до іншої, і

у своєму сучасному вигляді є комплексом традиційних основ, оформлених у струнку систему. Китайські національні хореографічні традиції увібрали в себе народні основи танцю, придворні танці, мистецтво китайської опери, елементи бойових мистецтв і китайської філософії.

До XX століття китайський традиційний танець умовно можна було поділити на дві великі категорії – народний танець і сценічний. Сценічні танці виконувалися в палацах імператора і втілювали образи поезії, художнього мистецтва та скульптури того часу.

Традиційним танцем Пекінської опери і сучасним китайським класичним танцем є Танець з рукавами. Цей стиль успадкований саме з вистав опери. Одним із самих традиційних символів Китаю є Дракон – талісман миру і удачі. Протягом тисячоліть китайської цивілізації цей танець набув великої кількості форм і на сучасному етапі існує більше ста видів Танцю Дракона. Також до національних танців хань належить і Танець Лева, який виконується під час китайського Нового Року за місячним календарем – головного традиційного свята Китаю.

3. З'ясовано, що кожна з династій Китаю привносила власні стилі в розвиток китайського класичного танцю. Суттєве місце в китайській культурі посідають легенди, де поклоніння божествам, почуття людей певним чином відбиті у китайських танцях. У підґрунті створення китайського танцю присутні три елементи: цзин (концентрація), ци (вияв енергії) і Шен (дух). Ці естетичні поняття прийшли в танець із трьох основних релігій Китаю – даосизму, конфуціанства і буддизму, що становлять культурну основу китайської цивілізації.

Символом духовного зростання для китайців є Лотос. У Китаї лотос шанували як священну рослину ще до поширення буддизму. Витоки танцю Лотоса сягають династії Хань, його виникнення датується приблизно 200 р. н. е. Династія Хань була першою, хто оцінив і почав розвивати цю форму танцювального

На початку XX століття танець Лотосу набув нових рис та естетичних ознак, пов'язаних зі змінами поглядів на міфологічну основу танцю та впливом на китайський класичний танець європейської академічної школи. З цього часу простежуються витоки поступового злиття китайського класичного танцю з академічним балетом, хоча сучасний китайський танець і досі кардинально відрізняється від сучасного західного танцю.

РОЗДІЛ 2. Художні особливості творчого проєкту «Інь та Ян: китайські акварелі на українській хореографічній сцені»: хореографічна постановка «Небесне купання»

2.1. Лібрето та дійові особи, їх характеристика

Ранок. Над озером сходить сонце, навколо співають птахи. Вода з водоспаду веселим дзюрчанням падає у лоно гірського озера, і розлітаючись на маленькі краплі, надає повітрю надзвичайної свіжості.

По берегу повільним кроком вдихаючи ранню прохолоду води, йдуть дівчата. Заходячи в чисту воду озера, граються з хвилями, колихаючись на них. Вони мов білі лебідоньки, плывуть по плесу озера, граційно повторюючи рухи хвиль які виникають під впливом вітру.

Одна з дівчат, плескаючись, вдаряє долонями поверху води відбиваючи ритм, який нагадує танець. Танцюючи, дівчата, повторюють пластичні рухи дівчини-солістки збираючись у невеликі групи, то розходячись по лініях, утворюють орнаментальні рисунки імітуючи бурхливі хвилі озера.

Дівчата грайливо піднімаючись вверх над водою пірнають в неї, плесканням в долоні вони підбадьорюють одна одну до чудового танцю у воді, підтримуючи традиційне купання просто неба – денна ванна або «Небесне купання».

Своїми пластичними рухами, вони звертаються до вищих сил «очистити їх тіло та душу». Згідно за легендою, небесна ванна здатна вивести з тіла бруд, хворобу й гріхи. В очах тибетців вода в небі – це гаряче джерело миру й щастя, місце де зустрічаються душа і життя, - це благословення дароване богами.

І ось, сталося диво - промінь з неба освітив дівчат, охрестивши їх у небесній купальні. Благословення богів, омивання бруду, очищення душі демонструють святість і простоту тибетських дівчат та їхню пристрасть до вищих сил, віра у себе та надприродні явища.

Характеристика головних героїв

Дівчата – у творчому проєкті задіяно 16 дівчат – витонченні, одягнуті в довгі шовкові сукні з широкими рукавами, ніжно-блакитного кольору, що танцюють ніби в чарівному світі. Крім того, в даній хореографічній композиції властиве характерне підкреслення рухів рук і положень пальців.

Дівчина-солістка – одна з 16 дівчат, одягнута в подібне вбрання, що і дівчата. Вона заводить дівчат за різними танцювальними рисунками, надаючи відповідну манеру, й темп виконання танцю.

2.2. Ідейно-тематичний аналіз творчого проєкту; форма, жанр, стиль хореографічної постановки «Небесне купання»

Тема: обрядовість, звичаї та традиції тибетських китайців.

Ідея: продемонструвати сцени гри й купання, прийняття хрещення в небесній купальні, відчуття благословення богів та очищення душі.

Надзавдання: показати глядачеві одну дуже просту філософську істину – святість і простота тибетських дівчат, їхня пристрасть до природи.

Конфлікт: будується на основі лінії сюжету, між природними явищами та буттям людини – взаємозв'язок душі та бога.

Наскрізна дія: використовує поєднання традиційних і сучасних хореографічних технік, чудово зображуючи тибетських дівчат, які танцюють із хвилями біля озера Намцо.

Час дії: межа XX-XXI століття.

Місце дії: озеро Намцо. Тибет.

Форма: великий ансамбль.

Стиль: народна стилізована хореографія.

Жанр: побутовий.

2.3. Композиційно-архітектонічна будова та сценарно-композиційний план

Хореографічна драматургія постановки

Експозиція: Ранок. Схід сонця. Дівчата йдуть до озера приймати «небесну ванну».

Зав'язка: дівчата спілкуються з природою озера, граються на воді з хвилями.

Етапи розвитку дії:

I ступінь – дівчата граючись у воді перебудовуються з груп у лінії.

II ступінь – дівчина-солістка імітує сплеск води, та заводить дівчат на коло.

III ступінь – дівчата, активно танцюють по колу, просячи у «Небесних сил» очистити їх душу, й тіло від хвороби і гріхів.

Кульмінація: поява з неба проміння світла як «божий дар», що дарує розраду та спасіння – це прекрасна картина гармонії між людиною і природою...

Розв'язка: Дівчата, насолодившись красою озера, та отримавши «Божий дар» з небес, тихою ходою розходяться на дві лінії, і опустившись на коліна впадають у тихий сон.

Музична драматургія проєкту

Основні частини	Такти
<i>Експозиція</i>	<i>16 тактів</i>
<i>Зав'язка</i>	<i>16 тактів</i>
<i>Розвиток дії</i>	<i>I ступінь – 48 тактів</i> <i>II ступінь – 16 тактів</i> <i>III ступінь – 88 тактів</i>
<i>Кульмінація</i>	<i>12 тактів</i>
<i>Розв'язка</i>	<i>16 тактів</i>

Сценарно-композиційний план

Епізоди	Тривалість
1. «Вихід дівчат до озера»	01 хв. 10 с.
2. «Спілкування дівчат з природою озера»	00 хв. 23 с.
3. «Дівчата граються на воді з хвилями»	00 хв. 32 с.
4. «Перебудова дівчат з групи в лінії»	00 хв. 25 с.
5. «Дівчина-солістка заводить дівчат на коло»	01 хв. 00 с.
6. «Загальний танець дівчат»	01 хв. 20 с.
7. «Дівчата повторюють пластичні рухи дівчини-солістки імітуючи гру з водою»	02 хв. 00 с.
8. «Промінь світла з неба як благословення «вищих сил»»	00 хв. 20 с.
9. «Дівчата благословенні «Небесними Силами», щасливі, йдуть на берег озера»	01 хв. 00 с.

Загальна тривалість хореографічної композиції – 7 хв. 30 с.

2.4. Характеристика музичної основи хореографічного твору та сценографія

У творчому проєкті «Інь, Ян китайська філософія на українському сценічному просторі: хореографічна постановка «Небесне купання», використовується музика китайського композитора Ден Юна (Deng Yun).

Композитор використовує поєднання традиційних і сучасних технік – це шум водоспаду, плескання води, що чудово відображає характер тибетських дівчат, які танцюють із хвилями біля озера Намцо.

З першого по четвертий епізоди: музичний розмір має 4/4 – повільне, ліричне музичне звучання, що підкреслює витончені танцювальні жести акторів.

П'ятий, шостий, сьомий епізоди: музичний розмір 2/4 – це швидкі сцени гри та купання, прийняття хрещення в небесній купальні.

Восьмий, дев'ятий епізоди: перехід на музичний розмір 4/4 – ліричний характер, що відображає відчуття благословення богів, омивання бруду та очищення душі.

Також, композитор у музичному матеріалі до хореографічної композиції використовує шумові ефекти: **перший епізод** – шум водоспаду та спів пташок, у **сьомому** – плеск води.

Композитор для ліричного сприймання музичного матеріалу у **першому епізоді** додав жіночий вокаліз, а впродовж **другого, п'ятого епізодів** та у кульмінаційному моменті (**восьмому**) ми спостерігаємо жіночий спів, що додало композиції граційності та пластичності рухів.

Саме такий підхід композитора до створення музичного матеріалу доповнив образи та характери виконавців, додав завершеності кожному танцювальному епізоду.

Костюми

Костюм є одним із засобів виразності танцювальної композиції. Він акцентує на історичну, географічну соціальну відповідність хореографічного номера, підкреслюючи стиль виконавця, доповнюючи його сценічний образ.

Час дії у хореографічній постановці «Небесне купання» відбувається у літню пору, відповідно, і сценічний костюм виконавець буде легкий, повітряний, світло-блакитного кольору подібно до плеса води (див. Додаток, рис.1).

Костюм дівчат складається з довгого шовкового плаття світло-блакитного кольору, розшитого шовковими нитками, з візерунками

традиційних для тібецьких китайських дівчат. На голові легенький віночок із біло-рожевих квітів.

Освітлення

Сценічне освітлення – це невід’ємна частина балетмейстерсько-режисерського задуму, що підсилює хореографічну композицію і є одним із сегментів хореографічної виразності танцювального твору.

За допомогою світлових ефектів, балетмейстер розкриває події, які відбуваються на сценічному майданчику, посилюючи враження у глядача – колір, гра фарб, тіньові ефекти тощо.

У нашому творчому проєкті світові ефекти органічно поєднуються з музичним матеріалом, лексичним текстом та пластично-ігровими моментами:

- **перший епізод:** час дії 0:00:01- 0:01:18 – сцена затемнена, поступове освітлення всього сценічного майданчику;
- **другий епізод:** час дії 0:01:19 - 0:01:57 – включаються верхні софіти, які імітують розпускання квітів;
- **третій епізод:** час дії 0:01:58 - 0:02:29 – бокові прожектори (білі, рожеві, червоні фільтри) освітлюють групу дівчат, що перебудувалися в одну групу на середині сцени;
- **четвертий епізод:** час дії 0:02:30 - 0:03:28 – сцену освітлюють верхні софіти, які імітують розпускання квітів;
- **п’ятий епізод:** час дії 0:03:29 - 0:03:49 – загальне освітлення сцени – голубе світло;
- **шостий епізод:** час дії 0:03:50 - 0:04:22 – задній план сцени затемнений, освітлюється голубим світлом авансцена, на якій знаходяться виконавиці;
- **сьомий епізод:** час дії 0:04:23 - 0:04:38 – сцена повністю освітлюється у світло-голубий тон;

- **восьмий епізод:** час дії 0:04:39 - 0:05:00 – прожектор на лівому задньому плані сцени освітлює солістку біля другої правої куліси, прожектор на правому задньому плані сцени освітлює групу дівчат біля другої лівої куліси;
- **дев'ятий епізод:** час дії 0:05:01 - 0:06:01 – сцена повністю освітлюється у світло-голубий тон;
- **десятий епізод:** час дії 0:06:02 - 0:06:41 – три проміння з правих задніх прожекторів направлені на групу дівчат біля другої лівої куліси;
- **одинадцятий епізод:** час дії 0:06:42 - 0:07:17 – сцена повністю освітлюється у світло-голубий тон;
- **дванадцятий епізод:** час дії 0:07:18 - 0:07:28 – сцена затемнюється, прожектори освітлюють солісту та дівчат.

Висновки до 2 розділу

1. Працюючи над творчим проєктом «Інь та Ян: китайські акварелі на українській хореографічній сцені» у повній мірі було розкрито художні особливості здійсненої нами хореографічної постановки «Небесне купання», а саме: ґрунтуючись на китайську легенду та хореографічну постановку китайського балетмейстера Ву Хуань жіночого групового танцю «Небесний дощ» на музику композитора Ден Юна, написано лібрето хореографічної композиції.

Сформульовано *тему, ідею*, означено *конфліктну ситуацію*, визначено *надзавдання та наскрізну дію* хореографічної постановки.

Вказано час та місце, де відбуваються події, а саме: подорож балетмейстера Ву Хуана з Ліцзяна до Шанґрі-Ла, що надихнула митця на створення хореографічної композиції «Небесний дощ» та китайської легенди про «Небесне купання», яка є усвідомленням краси і чистоти

тибетської водної культури, художнім відображенням тибетського традиційного свята купання.

У хореографічній композиції, використовується китайська традиційна народно-сценічна лексична мова у поєднанні з сучасною танцювальною технікою.

2. Проаналізовано композиційно-архітектонічну будову творчого проєкту, що вміщує в собі музично-хореографічну драматургію; поділено на епізоди сюжетну лінію та музичний матеріал який пораховано потактово.

Визначено тривалість кожного танцювального епізоду, охарактеризовано музичний супровід до кожного епізоду. Опрацьована інформація про створення музичних композицій та вказаний вплив певного музичного супроводу на розкриття ідейно-тематичного змісту.

Описано кожен елемент танцювального костюму виконавиць, сценографію, що дає змогу повністю зануритись у сюжетну лінію творчого проєкту. Проведено роботу із освітленням сцени, що доповнювало загальну картину сприйняття постановки глядачем.

Усі названі компоненти роблять наш творчий проєкт цілісним, виразним та доступним до сприйняття глядачем.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У процесі роботи над творчим проєктом «Інь та Ян: китайські акварелі на українській хореографічній сцені» нами було проаналізовано велику кількість літературних, мистецтвознавчих та наукових джерел вітчизняних та зарубіжних дослідників (З. Алфьорової, А. Максименко, Д. Шарикова, Сунь Цяна, Чжан Гоміна, Чжитао Пана та інших), а також відео – та інтернет джерел і на основі визначених завдань нами було зроблено наступні висновки:

1. Проаналізовано, що історія розвитку хореографічної культури Китаю налічує кілька тисячоліть і має свої неповторні риси. У сфері національної хореографії китайська цивілізація залишила самобутні і різноманітні цінності. Епохою найвищого розквіту феодальної культури і мистецтва Китаю вважається час правління двох династій – Суй і Тан за доби феодалізму, коли музика, танець і поезія були міцно взаємопов'язані. У цей трьохсотлітній період були засновані два заклади: Імператорська Академія і Академія «Грушевий сад».

Протягом багатьох століть у Китаї вважається справжнім народним святом січневе «Свято ліхтарів», яке з часом було перенесене на сцени, де артисти зображають «танець ліхтарів», оригінальний за своїми темпами, фігурами і групами.

Умови для зародження, створення самобутніх і неповторних танцювальних форм національного хореографічного мистецтва створили традиції, культура та побут китайського народу. Особливості народних танців відображають дух китайського народу, його смаки, сприяють створенню сучасних зразків і шедеврів хореографічного мистецтва.

2. Встановлено, що китайські танцювальні традиції у сучасному вигляді являють собою комплекс традиційних основ, оформлених у струнку систему. Вони увібрали в себе народні основи танцю, придворні танці, мистецтво китайської опери, елементи бойових мистецтв і китайської

філософії. Китайські національні хореографічні традиції розвивалися від покоління до покоління, від однієї історичної епохи до іншої і являються одним із пріоритетних наукових напрямів для Китаю.

Китайський традиційний танець до XX століття умовно поділявся на народний танець і сценічний. Сценічні танці виконувалися в палацах імператора і втілювали образи поезії, художнього мистецтва та скульптури того часу. Китайські традиційні танці мають дуже поетичні назви. Наприклад, відомий Шовковий Танець Дуньхуана. Традиційним танцем Пекінської опери і сучасним китайським класичним танцем є Танець з рукавами.

Одним із традиційних символів Китаю є Дракон. Протягом тисячоліть китайської цивілізації цей танець Набувши великої кількості форм протягом тисячоліть цей танець на сучасному етапі має більше ста видів. Також до національних танців Танець Лева, який виконується під час китайського Нового Року за місячним календарем.

З'ясовано, що у розвиток китайського класичного танцю кожна з династій Китаю привносила власні стилі. Суттєве місце в китайській культурі посідають легенди. Із трьох основних релігій Китаю (даосизму, конфуціанства і буддизму), що становлять культурну основу китайської цивілізації, у танець прийшли естетичні поняття «цзин», «ци», «Шен».

Символом духовного зростання у Китаї є Лотос, який ще до поширення буддизму шанували як священну рослину. Витоки танцю Лотоса сягають династії Хань, яка була першою, хто почав розвивати цю форму танцювального

На початку XX століття, дякуючи змінам у поглядах на міфологічну основу танцю та впливом на китайський класичний танець європейської академічної школи танець, танець Лотосу набув нових рис та естетичних ознак. Відбулося поступове злиття китайського класичного танцю з академічним балетом, хоча відмінність сучасного китайського танцю від сучасного західного танцю залишається.

4.Працюючи над творчим проектом «Інь та Ян: китайські акварелі на українській хореографічній сцені» нами було здійснено танець «Небесне купання» на основі хореографічної постановки китайського балетмейстера Ву Хуань на музику китайського композитора Ден Юна, які майстерно втілили китайську легенду; у повній мірі було розкрито художні особливості здійсненого твору та написано лібрето цієї хореографічної композиції.

Сформульовано *тему постановки* (обрядовість, звичаї та традиції тибетських китайців), *ідею*(демонстрація сцени гри й купання, прийняття хрещення в небесній купальні, відчуття благословення богів та очищення душі), означено *конфліктну ситуацію*, яка будується на основі лінії сюжету, між природними явищами та буттям людини – взаємозв’язок душі та бога; визначено *надзавдання* (показати просту філософську істину – святість і простота тибетських дівчат, їхня любов до природи) та *наскрізну дію* хореографічної постановки(поєднання традиційних і сучасних хореографічних технік, зображуючи тибетських дівчат, танцюючих із хвилями біля озера Намцо).

Вказано час та місце, де відбуваються події, а саме: подорож балетмейстера Ву Хуана, з Ліцзяна до Шангрі-Ла, що надихнула митця на створення хореографічної композиції «Небесний дощ», на основі якої створювався наш творчий проєкт. У хореографічній композиції, використовується китайська традиційна народно-сценічна лексична мова у поєднанні з сучасною танцювальною технікою.

5.Досліджено композиційно-архітектонічну побудову, що вміщає у собі хореографічну та музичну драматургію. Сюжетну лінію поділено на епізоди, зазначено тривалість кожного епізоду. Здійснена характеристика музичного супроводу до кожного епізоду. Музичний супровід аналогічно поділено на етапи сюжетного розвитку; пораховано кількість тактів. Опрацьована інформація про створення музичних композицій та вказаний вплив певного музичного супроводу на розкриття ідейно-тематичного змісту.

Описано кожен елемент танцювального костюму виконавиць, сценографію, що дає змогу повністю зануритись у сюжетну лінію творчого проєкту. Проведено роботу із освітленням сцени, що доповнювало загальну картину сприйняття постановки глядачем.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алфьорова З. І. Візуальне мистецтво кінця XX – початку XXI століття: автореф. дис. д-ра мистецтвознавства: спец. 26.00.01. Х: Харківська державна академія культури, 2008. 40 с.
2. Актуальні філософські та культурні проблеми сучасності : зб. наук. праць / наук. ред.. М. М. Бровко, О. Г. Шутова. К.: Вид. центр КДЛУ, 2000. 339 с
3. Безклубенко С. Д. Теорія культури : навч. посібник. К.: КНУКІМ, 2002. 324 с.
4. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв у сучасній українській сценічній хореографії: автореф. дис.. канд.. мистецтвознавства: спец. 17.00.01. К.: Київ. Нац.. ун-т культури і мистецтв, 2005. 20 с.
5. Волчукова В. М. Проблеми розвитку і роль ритуального танцю у ранньохристиянській культурі: автореф. дис.. канд., мистецтвознавства: спец. 17.00.01. Х: Харківська державна академія культури, 2002. 19 с.
6. Девдера К. М. Літературна творчість Олега Лишеги : інтерпретація, контекст, рецепція/ автореф. дис.. канд.. філологіч. Наук. Інститут літератури ім.. Т. Шевченка НАН України, Київ. 2018. 250 с.
7. Лі Ж Методика обучения китайских национальных и народных танцев. Шэньян: Ваныцзюань. 2006. 208 с.
8. Максименко А. І. Хореографічна освіта в Китаї: традиції і сучасність. Актуальні питання мистецької освіти та виховання. 2014. № 1-2 (3-4). С. 105-113.
9. Плахотнюк О. А. Стилi та напрямки сучасного хореографічного мистецтва. Львів: ЦТ ДЮГ, 2009. 80 с.
10. Помпа О. Д. Чинники формування народних танців. Актуальні питання культурології. 2016. Вип. 16. С. 215-218.
11. Сісі Я Міфологічна символіка лотоса у хореографічній культурі Китаю. Танцювальні студії. 2018. Вип. 2. С. 52-60.

12. Сунь Цян Танцевальное искусство Китая XX века: национальное своеобразие и влияние западных традиций. Пекин, 1992. С. 183-184.
13. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи XX століття: монографія. Х.: Харківська держ. академія культури, 2007. 344 с.: іл..
14. Чепалов О. І. Хореологічні засади дослідження танцю (за методикою Лобанівського центру). Х.: Харківська держ. академія культури, 2005. С. 161-169.
15. Чжан Гомінь Традиції народного танцю у Китайській народній республіці / Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школі, № 6, Т. 1. Харків: Національний педагогічний університет імені Г. Сковороди, 2019. С. 82-86.
16. Чжитао Пан Пособие и методы обучения китайских народных танцев. Шанхай : Шанхайское издательство музыки, 2001. С. 331.
17. Шариков Д. І. Стилiстичний розвиток балетного мистецтва: ренессанс, барокко, класицизм // Вісник НАКККІМ : зб. наук. праць, вип.. № 4. К.: НАКККІМ. Міленіум, 2012. С. 113-117. (Серія «Мистецтвознавство»).
18. Шариков Д. І. Первісний і давньосхідний танець: розвиток і виражальні форми // Вісник НАКККІМ : зб. наук. праць, вип.. № 3. К.: НАКККІМ. Міленіум, 2012. С. 163-167. (Серія «Мистецтвознавство»).
19. Шариков Д. І. Імпресіонізм та імпровізація у сучасній хореографії // Вісник НАКККІМ : зб. наук. праць, вип.. № 1. К.: НАКККІМ. Міленіум, 2012. С. 141-144. (Серія «Мистецтвознавство»).
20. Шариков Д. І. Античний танець – філософія, історичний розвиток, виражальні форми // Хореографія в мистецько-освітньому просторі : матеріали Міжнар. наук.-практ. конференції (12-13 березня 2012 р.): Вісник. Рівно: РДГУ, 2012. С. 15-18.
21. Шариков Д. І. Розвиток балетного стилю в сучасній хореографії від неокласики до постмодерну. Актуальні проблеми історії, теорії та

практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. № 27. К.: НАКККІМ. Міленіум, 2011. С. 255-263. (Серія «Мистецтвознавство»).

22. Щерба С. П. Філософія: короткий виклад: навч. посіб. К.: Кондор, 2003. 152 с..

ДОДАТКИ

Додаток А

Опис епізодів



«Ранок»



«Купання дівчат»



«Гра дівчат у воді»



«Перебудування в групі»



«Гра солістки з дівчатами»



«Гра дівчат з водою»



«Небесне купання»



«Сходження Небесної Благодаті»

Костюми**Костюм виконавиць**

Декорації



Озеро Намцо Чукмо (Тибет, Китай)



Декорації до творчого проєкту «Небесне купання»

Освітлення



Загальне



Групове



Для солістки та окремих груп