МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

Навчально-науковий інститут мистецтв

Імені Олександра Ростовського

Кафедра музичної педагогіки та хореографії

ОП хореографія

Зі спеціальності 024 хореографія

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**

На здобуття освітнього ступеня магістра

**Поліжанровість хореографічного мистецтва**

**у соціокультурному просторі   
ХХ – початку ХХІ століття**

**Перегуди Олександра Ігоровича**

Науковий керівник:

**Спіліоті Олена Володимирівна**,

кандидат педагогічних наук, доцент

Рецензенти:

**Рожок В. І.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичної педагогіки та хореографії НДУ імені Миколи Гоголя

**Благова Т. О.** – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри хореографії ПНПУ імені В. Г. Короленка

Допущено до захисту 10.12.2019 р.

Завідувач кафедри музичної педагогіки

та хореографії, професор

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ В. І. Рожок

Ніжин – 2019 р.

**Анотація**

Роботу присвячено теоретичному дослідженню проблеми поліжанровості хореографічного мистецтва у соціокультурному просторі ХХ – початку ХХІ століття. У ній проаналізовані процеси становлення та розвитку хореографічного мистецтва, розкрито особливість класифікації хореографічних жанрів у контексті їх розвитку, обґрунтовано сутність поняття «поліжанровість хореографічного мистецтва» та «соціокультурний простір», досліджено процес становлення та трансформації сучасних хореографічних жанрів у соціокультурному просторі ХХ – початку ХХІ століття, висвітлено проблематику існування одночасно різних хореографічних жанрів та поєднання характерних жанрових ознак. Уперше обґрунтовано та конкретизовано визначення поліжанровості хореографічного мистецтва; узагальнено жанрова система хореографічного мистецтва у процесі її становлення та розвитку.

***Ключові слова****:* поліжанровість хореографічного мистецтва, хореографічний жанр, соціокультурний простір, процес становлення та розвитку хореографічного мистецтва.

**ANNOTATION**

The work is devoted to the theoretical study of the problem of poly-genre of choreographic art in the socio-cultural space of the XX – early XXI centuries. The processes of formation and development of choreographic art are under analysis. The work reveals the peculiarity of the classification of choreographic genres in the context of their development, substantiates the essence of the concept of «poly-genre of choreographic art» and «sociocultural space», investigates the process of formation and transformation of contemporary choreography, the problems of the existence of simultaneously different choreographic genres and a combination of characteristic genre traits are highlighted. The definition of poly-genre of choreographic art is substantiated and specified for the first time; Genre system of choreographic art in the process of its formation and development is generalized.

***Key words****:* poly-genre of choreographic art, choreographic genre, sociocultural space, process of formation and development of choreographic art.

**Зміст**

**Вступ**…………………………………………………………………………………5

**Розділ І. Провідні жанри у хореографічному мистецтві..**… 10

* 1. Хореографія як вид мистецтва………………………………………………...10
  2. Становлення та розвиток жанрів хореографічного мистецтва…………..…..20
  3. Класифікація та диференціація хореографічних жанрів……………………..30

**Висновки до першого розділу**…………………………………………...45

**Розділ ІІ. Проблема поліжанровості у хореографічному мистецтві: ретроспективний аналіз**…………………………………47

2.1. Щодо сутності поняття поліжанровість у хореографічному мистецтві………………………………………………………………………….…...47

2.2. Становлення та трансформація сучасних хореографічних жанрів у соціокультурному просторі ХХ – початку ХХІ століття………………………..….55

**Висновки до другого розділу**…………………………………………....68

**Загальні висновки**……………………………………………………….…...70

**Список використаних джерел**…………………………………….……73

**Додатки**……………………………………………………………………………..83

**Вступ**

В сучасному культурному просторі категорія хореографічного жанру перетворюється на широку платформу, де співіснують різні наукові та творчі бачення шляхів розвитку мистецтва. Хореографічні постановки провідних майстрів і талановитих ентузіастів стали випробувальним майданчиком, на якому сходилися відразу багато ідей, кожна з яких доводила власну значущість, в той час як інші оспорювали її. Проблематика жанру, включаючи весь динамічний спектр його становлення та розвитку, стає об’єктом глибокого аналізу та осмислення. В сучасних умовах жанр розвивається як явище множинне.

У мистецтвознавстві суттєво переглядається коло змісту традиційних жанрів, особливо, їх складне перетворення та трансформація, яка пов’язана з сильним впливом з боку наукового прогресу та розвитком сучасних видів мистецтв. Все більшої актуальності набувають дослідження хореографічного мистецтва, починаючи з ретроспективи поняття хореографія, процесу становлення та трансформації хореографічних жанрів, і завершуючи співіснуванням їх в наш час. Сьогоднішнє одночасне існування різних жанрів, як чистих так й жанрів гібридів, проектується як принцип множинності та викристалізовується в поняття поліжанровість.

Теорія формування жанрів у хореографічному мистецтві створює серйозну проблему для вивчення структури різних видів мистецтв. Історичний аналіз розвитку хореографічних жанрів, дозволяє зрозуміти систему традиційного танцювального мистецтва, його новий облік в сучасних формах танцю.

Проблемі хореографічного жанру та його трансформації були присвячені праці таких науковців Д. Базела, Т. Благова, О. Гудошник, Н. Горбатова, С. Дункевич, О. Касьянова, С. Овчаренка, Н. Тихолоз та ін. Питанням зародження сучасних жанрів та напрямків таких як контемпорарі та імпровізація приділяли Ф. ле Моль, М. Марсель, І. Жіно. У галузі мистецтвознавства питанням розвитку таких танцювальних форм як модерн, імпресіоністичний танець, присвячені праці багатьох авторів (В. Е. Баглай, П. М. Білаш, Л. Л. Васильєва, Т. Г. Кохан, В. В. Пастух, В. І. Романко, М. М. Шкарабан, С. М. Худеков та ін.). Значущим постають дослідження культурологічного аспекту становлення мистецтва ХХ – ХХІ століття, які розкриті в роботах Ю. Л. Афанасьєва, С. Д. Безклубенка, В. І. Рожка. Проблема зародження та розвиток ритмопластики проаналізовані в працях Ф. Дельсарта, Е. Жак-Далькроза. Велике значення в осмисленні сучасної хореографії займає фундаментальні дослідження Дж. Баланчині, Ф. Мейсона, М. Гваттеріні, Ю. Станішевського, які у своїх наукових поглядах продемонстрували основні тенденції розвитку сучасного балету. Аспект синтезу мистецтв, зокрема хореографія у взаємодії різних видів мистецтв розглядався Б. Асаф’євим, Т. Куришевою, М. Лобановою та ін. Феномену синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії присвячене дисертаційне дослідження Д. П. Бердянської. Проблематиці морфології хореографічного мистецтва приділяв М. С. Каган.

Теоретичний аналіз наукових досліджень свідчить про те, що висвітлення окремих аспектів сконцентровано саме на проблемі становлення, розвитку та трансформації хореографічних жанрів, їх класифікації та диференціації. Однак питанню поліжанровості хореографічного мистецтва приділялося не достатньо уваги, що визначило актуальність обраної теми магістерської роботи: **«Поліжанровість хореографічного мистецтва у соціокультурному просторі ХХ – початку ХХІ століття».**

***Об’єкт дослідження*** – хореографічне мистецтво ХХ – початку ХХІ століття.

***Предметом дослідження*** виступає поліжанровість хореографічного мистецтва у соціокультурному просторі ХХ – початку ХХІ століття.

***Мета******дослідження*** полягає у теоретичному обґрунтуванні поліжанровості хореографічного мистецтва як соціокультурного феномену ХХ – початку ХХІ століття.

У відповідності з метою дослідження визначено такі *завдання*:

* проаналізувати процес становлення та розвитку хореографічного мистецтва;
* конкретизувати визначення «жанр», «хореографічний жанр» та «поліжанровість у хореографії»;
* розкрити особливості класифікації хореографічних жанрів у контексті їх розвитку;
* обґрунтувати сутність поняття «поліжанровість хореографічного мистецтва»;
* дослідити процес становлення та трансформації сучасних хореографічних жанрів у соціокультурному просторі ХХ – початку ХХІ століття.

***Методи дослідження.*** Для вирішення поставлених завдань використано методи теоретичного та емпіричного рівнів. *Першу групу* склали методи аналізу філософської, соціологічної, мистецтвознавчої та музикознавчої літератури. З їх допомогою розкрито сутність поняття жанр, поліжанровість хореографічного мистецтва, класифікація жанрів, соціокультурний простір. До *другої групи* увійшли такі методи як спостереження за розвитком сучасного хореографічного мистецтва ХХ – ХХІ ст., та творче осягнення проблеми поліжанровості хореографічного мистецтва в особистій виконавській практиці.

***Наукова новизна*** магістерської роботи полягає у теоретичному обґрунтуванні та конкретизації визначення поліжанровості хореографічного мистецтва; в узагальненні жанрової системи хореографічного мистецтва у процесі її становлення та розвитку.

***Теоретичне значення*** дослідження полягає у мистецтвознавчому аналізі актуальних питань становлення та розвитку хореографічного мистецтва, а саме: в осмисленні поняття «хореографічний жанр» та «поліжанровість хореографічного мистецтва», в узагальнені класифікації та диференціації хореографічних жанрів, у розкритті проблематики становлення та трансформації сучасних хореографічних жанрів, у розробці структурної моделі класифікації хореографічних жанрів.

***Практичне значення*** магістерської роботи визначається можливістю використання її матеріалів при викладанні теоретичних курсів з хореографії, при розробці спец курсів, при викладанні хореографічних дисциплін в школах, коледжах, та вищих навчальних закладів мистецького спрямування, у подальших наукових дослідженнях. Висвітлені матеріали магістерської роботи сприятимуть збагаченню фахових знань і вмінь хореографів.

***Апробація результатів дослідження.*** Основні положення та результати дослідження обговорювалися на міжнародних та всеукраїнських конференціях:

* IV Міжнародна науково-практична конференція молодих вчених та студентів «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (Одесса, 2018 р.);
* V Міжнародна науково-практична конференція молодих вчених та студентів «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (Одесса, 2019 р.);
* Всеукраїнська студентська науково-практична конференція «Мистецька освіта очима молодого науковця» (Ніжин, 2018 р.);
* ІІІ Мистецько-педагогічні читання пам’яті професора О. Я. Ростовського «Мистецька освіта України: європейський вектор розвитку» (Ніжин, 2019 р.);
* VІІ Всеукраїнська науково-практична конференція «Актуальні питання мистецької педагогіки: історичні передумови і перспективи сучасної мистецької педагогіки» (Хмельницький, 2019 р.);
* Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецька освіта України в сучасних умовах» (Ніжин, 2019 р.);
* Всеукраїнська науково-практична конференція «Стратегічні напрямки розвитку мистецької педагогіки та виконання у контексті сучасних освітніх перетворень» (Ніжин, 2019 р.);
* V Всеукраїнська науково-практична конференція (з міжнародною участю) «Художні практики та мистецька освіта у кроскультурному просторі сучасності» (Полтава, 2019 р.);
* «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (Ніжин, 2019 р.);

***Публікації.*** Основні теоретичні положення і висновки дослідження висвітлені у 4 публікаціях:

1. Перегуда О. І. До сутності поняття «хореографічний жанр». *Мистецька освіта України у сучасних вимірах*: зб. тез за матеріалами Всеукраїнської науково-педагогічної конференції, Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2018. − С.141–144.

2. Перегуда О. І. Щодо класифікації жанрів у хореографічному мистецтві. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства.* Матеріали і тези ІV Міжнародної конференції молодих учених та студентів . Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2018. С. 62 – 64.

3. Перегуда О. І. До проблеми класифікації та диференціації жанрів балету. *Теорія і методика мистецької освіти*: зб. наук-метод. Статей / за ред. Ю. Ф. Дворника, О. В. Коваль. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2019. С. 53 – 58.

4. Спіліоті О. В., Перегуда О. І. Етнічний танець як первісний жанр хореографічного мистецтва. *Стратегічні напрямки розвитку мистецької педагогіки та виконавства у контексті сучасних освітніх перетворень*: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2019. С. 95 – 98.

Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаної літератури, додатків.

**Розділ І.**

**Провідні жанри у хореографічному мистецтві**

* 1. **Хореографії як вид мистецтва**

Хореографічне мистецтво – це багатогранне поняття, яке включає балет, мистецтво народного, сучасного та бального танцю. Хореографія створила систему специфічних засобів і прийомів, особливу виразну мову. Завдяки специфіки мови руху створюється хореографічний образ, який має узагальнений характер і розкриває внутрішній стан і духовний світ людини. Рух – є основою хореографічного образу. Він безпосередньо пов’язаний з ритмом. Безумовно, хореографія тісно пов’язана з музикою, яка допомагає розкрити танцювальний образ. Музика впливає на темп та ритмічну побудову хореографічної композиції.

Відомо, що сутність музичного мистецтва полягає в існуванні такого зв’язку як композитор – виконавець. Однак, у хореографії цей зв’язок ускладняється через існування хореографа-балетмейстера між композитором та виконавцем. Цей синтез творців (композитор, хореограф-балетмейстер, виконавець) і робить хореографію видом мистецтва.

Перші історичні згадки про зародження хореографічного мистецтва з’являються на наскальних зображеннях, фресках, у перших літературних творах, з яких можна дізнатися, що танець мав певну ритуальну функцію. Ця особлива тенденція продовжувалася та культурно розвивалася у часи Стародавнього Єгипту та Греції, хоча в Стародавньому Римі танець сприймали як театральне видовище.

Мова жестів – стародавня, і виразні можливості її великі. Т. Куришева зазначає, що мова жестів не пов’язана тільки з імітацією пластичних образів реальної дійсності. Так, у східному театрі це метафоричний «жест-ієрогліф». Спираючись на дослідження З. Фрейда, Т. Куришева виокремлює чотири компонента у структурі пластичного художнього образу:

* *пластичне зображення абстрактного поняття;*
* *зсув* (за зовнішнім приховуються інші змістові значення);
* *згущення* (багатозначність вираження);
* *прагнення прийняти раціональну форму* («ілюзія правильності», яка вносить стрункість у хаосі образів) [53, с. 30].

Окреслені компоненти визначають складність пластичного вираження. Науковець Т. Куришева робить висновок, що «мова пластичного художнього вимовляння буває абстрагованою, алогічною з позиції просторового світу. Завдяки цьому мова пластики здатна віддзеркалювати глибинні психологічні процеси» [53, с. 30].

До питання витоків та сутності танцю, його ролі у житті суспільства зверталися автори різних історичних епох. Так, Платон у діалозі «Алківіад», проводячи паралель між людьми та тваринами, стверджував, що рух є їх суть. Відповідно, походження танцю слід шукати у самій природі людей. Відомий дослідник танцю ХІХ століття С. Худеков пояснював, що танець з’явився одночасно з людиною, спочатку для розваги, а потім як засіб поклоніння Богам. Вчений вважав, що символіка танцю підказувала шляхи формування людської мови [30, с. 6].

У мистецтвознавців є доречні думки про те, що танець підкоряється правилам обчислення, порядку, тобто, існує у рамках загальних законів світу. Прості форми танцювального руху та їх поєднання вимірюються такими ж тривалостями, що й музика. Організація танцю підкоряється законам певної музичної системи.

Не випадково, індійська філософія розглядає музику як синтез трьох мистецтв – спів, гра на музичних інструментах та танець [59, с 45]. Так, екстатичні танці та музика завдяки своєму емоційному впливу на учасників ритуальних дійств, наділялись божественною силою. Згідно індійської міфології Бог Шива навчив людей мистецтву йогі, а також музиці та танцю, щоб вони могли спілкуватися з богами [30, с. 12].

Т. Куришева досліджуючи спорідненість музики та пластики, акцентує увагу на тому, що два цих явища базуються на єдності процесуальної природи, на здібності відображати світ душевних рухів, психологічних станів, на образ, що спирається на складну та замкнуту систему засобів. Вчена доводить, що пластичне вимовляння – це спирання на музичний синтаксис, композицію та драматургію, те, що зорово створює «мотиви» та «фрази», повторність чи контраст побудов, зростання та спади, репризу, де розгортання спирається на музично-часові закономірності [53. с. 30].

Сучасні погляди доводять, що витоки танцю мали місто у тваринному світі. Мається на увазі різноманітні явища, що нагадують танці, у житті різних видів тварин та птах. Так, у тварин зустрічаються рухи, які нагадують танець, але вони пов’язані з весільними іграми або поєдинку осіб однієї статі. Однак, це явище більш нагадує вид біокомунікації.

Кожний танець відповідає характеру, духу того народу, в якому він народився. У процесі зміни соціального устрою, умов життя змінювався його характер та тематика. Танець з’являється з виникненням первісних людей. Їх життя тісно переплітається з природою та залежало від її поведінки. Саме це вплинуло на мистецтво танцю. Через танець первісна людина виражала свої відчуття.

Племінне суспільство по суті є самодостатньою системою. Хоча вона може мати складні культурні та соціальні структури, її технологічні та економічні структури, як правило, примітивні. До кінця ХХ століття таких суспільств ставало все рідше, і багато племінних танців або загинули, або модернізувалися. Деякі племінні танці збереглися, навіть у тих випадках, коли племена були втягнуті в інші соціальні структури, як засіб збереження культурної ідентичності та відчуття історичної спадкоємності. Це досить часто зустрічається у багатьох африканських державах. Часто описується обряд короля Собузи II, Ngwenyama («Лев») Свазіленду, який у 1966 році приєднався до свого народу в шестиденному Інквалі. Одягнений в шкури тварин і яскравому оперенні, Собуза виконував танці, які б спонукали оновлення землі, царя і народу.

В існуючих племінних суспільствах, таких як індіанці північно-східної Аризони, танці зберігають більшу частину своєї традиційної форми і значення. *Хопі* все ще танцюють як форму поклоніння, з особливими танцями для різних церемоній. Такі танці, як і в будь-якій іншій традиції, зазнали неминучих змін і розвитку протягом всієї історії. Вони не можуть бути використані як точні докази того, якою були племінні танці ранньої людини. Узагальнення про племінний танець ускладнюється не тільки відсутністю доказів щодо його витоків і швидкого вмирання існуючих форм, а й тим, що термін «племінний» охоплює так багато різних видів танцю. Племінні танці не тільки мігрують від одного племені до іншого, але також потрапляють у різні категорії, такі як танці зброї, танці родючості, танці сонця і поклоніння Місяцям, танці посвячення, танці війни і танці полювання.

Наведено два приклади племінного танцю, що збереглися до 20-го століття. [53,c.16].

Цікаву паралель з племінними танцями можна знайти у брейк-дансі, який охопив Сполучені Штати і Великобританію у 1980-х. Звичайно танцівники не були членами племені в будь-якому суворому розумінні, вони були членами окремої групи, які мали свій власний стиль та ідентичність. Ці групи були частиною більшої групи молодих людей, знову ж таки з власним стилем і звичаями, яких можна було б відрізнити від інших груп, таких як панки або скінхеди. Дві танцювальні форми характеризувалися енергійним свінгом, за допомогою якого танцюрист рухався навколо на шиї, голові або на плечах, одночасно виконуючи складні дрібні рухи тіла. Суперники часто змагалися один з одним на вулиці, демонструючи майстерність і винахідливість своїх рухів. Насьогодні це явище отримало назву танцювальний батл.

Описуючи багато танців, часто посилаються на їх етнічні витоки. Етнічний танець – це танець характерний для певної культурної групи. Згідно з цим визначенням, навіть полька, яка майже завжди вважається соціальним танцем, може бути названа етнічною, оскільки вона з’явилася в культурному регіоні Європи. Фламенко, який з’явився як імпровізований танець серед андалузьких циган, поєднує носок і п’яту, додаючи рухи тіла. Характерні ознаки рухів фламенко мають схожість з індійськими танцями.

Індійські танці можна вважати загальним етнічним типом. Однак існують численні форми і традиції. Якщо проаналізувати хореографічну культуру Індії, то можна з’ясувати, що танець поділяється на класичний індійський (танцюють виключно фахівці цього мистецтва), та на інші – популярні, які танцюють неспеціалісти під час свят та відпочинку.

У цьому обговоренні мистецтва танцю найбільш правильним є закріплення етнічного призначення для тих жанрів, які перебувають у стані перехідного періоду. Ці танці досі практикуються унікальною культурною групою, зберігають комунікативні та ритуальні функції та не досягли професійного стану класичного або народного танцю.

Народний танець є одним з древніх видів у структурі народної творчості. Він народжується з певними потребами, ідеями та інтересами, якими живе народ. Мова йдеться про *етнос*(від [дав.-гр.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B0%D0%B2%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B5%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) *ἐθνικός* — [народ](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4)) – стійке [соціальне угруповання](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D1%86%D1%96%D1%83%D0%BC) [людей](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%8E%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0), що виникло упродовж тривалого [історичного розвитку](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%8F) на певній [території](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%8F), де люди мають власну [біологічну складову](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%96%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0_%D0%B0%D0%BD%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%8F) (раса, спільне походження), [мову](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%B2%D0%B0), [культуру](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0), усвідомлення власної єдності і відмінності від інших етносів. Важливі умови формування етносу – спільність мови і території [106]. Сам же термін «етнічний танець» і «традиційний танець» використовують, щоб закцентувати на культурні витоки танцю. Відтак, майже всі народні танці є етнічними [71].

На початковому етапі становлення та розвитку танцю джерелом був *ритуал*. В цей час танець був частиною синкретичного комплексу, у якому поєднувалися музика, танець, спів, драматична дія. Наприклад, ритуал включав танець, музичне виконавство та спів (релігійний спів, молитва, заклинання тощо) [2, с. 7]. Безумовно, цей комплекс відображав світогляд людини на світ та свого значення у ньому. Релігійно-міфологічний світогляд домінував у стародавньому часі, тому й виражався у формі ритуалу. Різні ритуальні дії, що широко практикувалися в давнину, були віддзеркаленням дій богів, хоча образи мали витоки з живої природи.

До ритуалів були прив’язані різні обрядові танці. Прикладом таких ритуалів є цейлонський танець вогню, норвезький танець з факелом, слов’янські хороводи (пов’язані з обрядами завивання берізки, плетіння вінків, запалення огневу тощо). Люди вірили в те, що завдяки танцю вони встановлюють зв’язок зі своїми богами. Первісні люди вважали, що танець може догодити богам, які у свій час допоможуть їм у праці, вилікують від хвороби, підтримують у військових битвах. Тому неолітичне мистецтво, наприклад Пенья де Кандамо в Іспанії, печера Камбарелль у Франції, представляло ритуальні сцени, частиною яких були танці.

Танець у житті людини – це засіб мислення та життя. Під час танцю, люди зображають певних тварин, та використовують специфічні мисливські прийоми. Людина є частиною природи, тому в своїх танцювальних рухах відображали ритми та різні явища природи, її стихії (див. додаток А, рис. 1.).

У первісному суспільстві не існувало виконавців-артистів, хоча в деяких племенах були професійні танцюристи. Вони не мали більше ніяких обов’язків крім як виконувати ритуальні танці. З часом, вони ставали справжніми майстрами.

Історія свідчить, що первісні танці виконувалися групами, вони мали певну мету: вигнати злих духів, зцілити хворого, відігнати горе від племені тощо. Це визначило розповсюдженні та універсальні рухи – тупотіння, танці на присядці, обертання та стрибки. Однак, у процесі танцювання не було регламентації у техніці, тому витримка, фізична підготовка дозволяла танцюристам повністю віддаватися танцю. Безперервні стрибки, обертання часто доводили виконавців до екстатичного стану, а іноді вони втрачали свідомість. Звичайно, танцюристи були одягнути в спеціальні костюми, головні убори, а їх тіла були ритуально розфарбовані. В якості акомпанементу використовували таки прийоми як: тупотіння, плескання у долоні та найпростіші музичні інструменти (різні ударні, дудочки, сопілки тощо) [2. c, 9].

Характерно помітити, що деякі ритуальні танці залишилися й сьогодні. Розповсюдженими є хоровод навколо дерева (пов’язаний з древнім та унікальним культом світового дерева). Так, хоровод навколо майського дерева як форма привітання та зустрічі пробудження природи, характерне для європейських країн, а його джерело спостерігається в діонісійських святах. Відображення боротьби зими та літа можна помітити в стародавньому грецькому обряді, де важливим був військовий танець. Подібна релігійна традиція шанування природи відображається у танці навколо вогню в ніч на Івана Купала. Це стосується південного танцю «коло» (різновиди кругового танцю, що символізує сонце), також танці навколо вбитої тварини у мисливців тощо [2. c, 10].

У часи християнства Київської Русі, церква звичайно була проти обрядів язичників, традицій та звичаїв народного мистецтва. Однак не досягнувши поставленої мети, вони використали більшість народних традицій та звичаїв до свого календаря: зустріч весни до великоднів християнських свят; русальні свята – до християнської Трійці; Івана Купала – до свята Іоанна Хрестителя; Коляду – до різдвяних, щедрівки – до йорданських свят. Певні обрядові ритуали, церква використовувала для себе. Скажімо, посвячення паски та крашанок на Великдень, обжинкових вінків – на Маковія, яблук – на Спаса тощо [14].

Отже, характерною рисою етнічного танцю – колективність. Етнічний танець – це безперервний ланцюг творчого акту, який здійснювався в діалектичній єдності масового та особистого (індивідуального). Будь-який етнічний танець мав свого автора, але доведенням його цінності – це втрата авторства. З часом народ вносив зміни та деталізував їх. З цих причин можна вважати, що творцем етнічного танцю є народ та етнос.

В епоху середньовіччя танець та танцювальна музика розвивалася неоднозначно. Християнська мораль та ідеологія того часу в Європі не визначало танцю, оскільки духовенство вважало що в танці виражаються гріховні сторони людини. Головну роль у житті середньовічної людини відігравала релігія та церква. Церква мала великий вплив на політику, мораль, науку, освіту та мистецтво. Тому світогляд людини був теологічним.

Середньовічний танець був схожий на імпровізацію, яка наповнювалася смислом. Танець не мав конкретної структури та виконувався під час різнобічних язичеських свят. Людина на той час мала великий страх перед смертю, у зв’язку з наявністю великої кількості воїн та чуми. Відповідно, танці були необхідні людям для розрядки, свого роду своєрідним засобом у боротьбі з депресією та подоланням різних життєвих проблем. Танець у Середньовіччя це не тільки інструмент зняття напруги у суспільстві, а й головна розвага людини.

Як вище було зазначено церква негативно ставилася до хореографічного мистецтва. На початку вона лояльно відносилася до танцювального дійства, інколи використовувала танці у своїх обрядах. Наприклад, в Іспанії крім католицької священного танцю, мали свої місце так звані «набожні фарси». Це дійство уявляло собою розповідь релігійного характеру під супровід не дуже благопристойних танців. З часом церква наклало вето на поняття танець для віруючої людини.

Особливий внесок у розвиток хореографічного мистецтва привнесла Елеонора Аквітанська (Алієнор) (1122 – 1204 р). Вона зробила великий внесок не тільки у хореографію, а й у розвиток всієї культури Європи. З ХІІ століття, танець стає звичайною справою для лицаря, часто використовувалися як альтернатива лицарським турнірам [31].

Від грецького дифірамбу виник танець – *кароль*. Це танець-пісня, який мав популярність та виконувався у травневий період. Потім став обов’язковою частиною всіх свят в Англії та Франції. Особливої уваги заслуговує розвиток нових танцювальних стилів, які прийшли з Південної Франції та захопили всю Європу. Ці танці мали нову структуру, концепцію. Нові танцювальні композиції уявляли собою зброю для змагання за серця дами. Саме в цей період виникають специфічні рухи такі як поклони, реверанси тощо. Це стало поштовхом для виникнення та розвитку придворних танців (див. додаток А, рис. 2.). З часом танцям стали приділяти велику увагу. Вони стали предметом змагання для королів та знаті. Влаштовувалися яскраві бали та маскаради. Особливим урочистим та яскравим танцем був з факелом. Отже, середньовічні танці задали рухливий темп для розвитку нових стилів та видів танців Відродження та Бароко [104].

Відновлення хореографічного мистецтва пов’язаний з добою Відродження. Саме в Італії у XIV-XV столітті з’являються перші танцмейстери. На базі народного танцю зароджується бальний танець, придворний. Особливу театралізацію танцю представляє Іспанія, де сюжетну танцювальну сцену називають *мореськой* (маврітанська пляска), а в Англії – маскою.

Новий виток розквіту хореографічного мистецтва припадає на XVI-XVII століття. В цей час виникає фігурний, винахідливий танець, який створюється по типу складання геометричних фігур (балло-фігурато), відомий як *Балет турчанок*. Балет був виконаний у 1615 році при дворі Медичі у Флоренції. Важливу роль у винахідливому танці займають міфологічні персонажі. На початку XVI століття свій лицарський слід залишає в існуванні кінного балету, де вершники стрибали на конях під музику [105].

Хореографія – це субстанція балетного мистецтва, яке паралельно з класичним і народно характерним танцем використовує елементи пантоміми тощо. Спираючись на історичні факти розвиток балетного мистецтва починається у XVII ст.. Саме в цей час у Франції створюється Королівська академія танцю (1661 р.), яка стає еталоном, зразком для всіх балетних шкіл Європи [4].

Ключовою фігурою стає Новерр Жан Жорж (1727-1810) – видатний французький хореограф, відомий як реформатор західноєвропейського балету.

Теоретичні та художні пошуки Новерра концентрувалися на розробці двох вагомих складових, а саме: ритмі та концепції природних якостей танцівника. Головна думка Новерра, яка викладена в його теоретичній праці «Листи про танець», полягає втому, що професійна майстерність танцівника повинна гармонічно поєднуватися з емоційним началом. Саме це допоможе у процесі виконавства створити цілісний художній образ [60].

Вагомим внеском Ж.Ж. Новерра вважається розробка жанрової структури балету, яка мала вплив на розвиток хореографічного мистецтва ХІХ століття.

Академія розробила основну систему класичної хореографії, яка стала фундаментом балету. Балет (від італ. *ballare* – танцюю) – це синтетичний вид сценічного мистецтва, особливий жанр, що має свою структуру та зміст, який розкривається засобами танцю, музики та міміки [129].

Балет, звичайно, зазнав багато стилістичних змін. Романтичний стиль початку та середини ХІХ-го століття був набагато м’якішим, менш обтяжений віртуозними стрибками і поворотами, ніж класичний стиль кінця XIX – початку XX ст. Російський балет, який неодноразово розглядається як парадигма класичної школи, сам по собі поєднує м’яку і декоративну французьку школу, більш крихкий і віртуозний стиль італійців і енергійні рухи російських народних танців.

Загальна картина класичного балету традиційно симетрична у формах, які виконуються тілами танцюристів, у групуванні танцюристів на сцені і навіть у структурі всього танцю. Наприклад, якщо два головних танцюриста виконують па-де-де (танець для двох), інші танцюристи на сцені залишаються нерухомими, розташовані в симетричних обрамленнях, або рухаються в гармонії з головним танцем, не відволікаючись від нього. Навіть коли великі групи танцюристів рухаються, вони зазвичай розташовуються у формальних лініях або колах. Жан-Жорж Новерре в ХVІІІ столітті стверджував, що така формальна симетрія завдала шкоди драматичному натуралізму балету. Власна хореографія Фокіна заохочувала використання менш складних і штучних угруповань у балеті, як у драматичних творах Кеннета Макміллана, де сцени натовпу часто складаються з асиметричних груп, які рідко здаються штучними [4;134].

# Отже, хореографічне мистецтво – це об’ємне та глибоке поняття, яке має історичне становлення та розвиток, включає балет, мистецтво народного та сучасного танцю. Воно створило цілу систему специфічних засобів та прийомів, свою унікальну художньо виразну мову, за допомогою якою створюється хореографічний образ. Танець тісно пов’язаний з музикою та виникає з музично ритмічних рухів. Хореографічна композиція має обумовлений характер та розкриває внутрішній стан людини та його духовний світ.

* 1. **Становлення та розвиток жанрів хореографічного мистецтва.**

Поряд з розвитком культури та суспільства у цілому, розвивається й хореографічне мистецтво. Паралельно зароджуються та еволюціонують танцювальні жанри та їх різновиди. Здійснюється становлення, розвиток та трансформація танцювальних форм, з’являються нові види танцю, збагачується їх лексика. У культурі суспільства нове століття відзначалося появою нових характерних танців. Процес еволюції хореографічного мистецтва характеризувався витисненням старих жанрів новими, концентрацією в собі людського побуту, рис того чи іншого художнього стилю.

На сьогодні проблема дослідження жанрів у хореографічному мистецтві стає все більш актуальною. Цей факт пов’язаний з постійним оновленням та трансформацією хореографічних жанрів, впливом сучасних напрямків музичного мистецтва на танець.

Теоретичне розуміння поняття жанр включає широкий спектр проблем осягнення художньо-образної системи мистецтв. Пізнання закономірностей жанру традиційно пов’язується з розв’язанням фундаментальних проблем змісту та форми. Так, Т. Смірнова розглядає поняття жанр як естетичну категорію, яка відбиває діалектичний процес типізації художнього образу. Процес визначається характером взаємовідношення основних естетичних категорій та реалізується у матеріалі певного виду мистецтв відповідного соціального середовища [76].

Жанр(від [фр.](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%83%D0%B7%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) *Genre* — [«манера](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%80%D0%B0), [різновид»](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%96%D0%B7%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%B4)) у [мистецтвознавстві](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE) тлумачиться як [рід](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%96%D0%B4_(%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F)) [твору](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B2%D1%96%D1%80), що характеризується сукупністю [формальних](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0) і [змістовних](https://uk.wiktionary.org/wiki/%D0%B7%D0%BC%D1%96%D1%81%D1%82) [особливостей](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D0%B2%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C). У кожній галузі художньої діяльності жанрова диференціація особлива, залежить від специфіки виду [мистецтва](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE). Наведемо такі приклади жанрів як портрет, пейзаж, натюрморт – властиві живопису. Їх неможливо зустріти в музиці, літературі, кіномистецтві (однак у програмній музиці надаються співзвучні назви) [106].

Скажімо, «пісні – романс – кантата – ораторія» – ці жанри властиві музичному мистецтву (звичайно, ми не беремо до уваги картини М. Чюрльоніса, які мали музичні назви). Все ж такі, існують для всіх видів мистецтв загальні риси диференціації, які лише по-своєму відбиваються в кожному виді, зокрема у хореографії.

Жанр визначається специфічними ознаками: ідеєю, темою, сюжетом, традиціями, характерними засобами сценічного жанру. За своїм походженням та життєвому призначенню жанри поділяються на побутові жанри та жанри, які не мають певних життєво-побутових функцій [53, с.8]. У музиці, наприклад, до побутових жанрів, які тісно пов’язані з трудовими та обрядовими діями можна віднести *пісню, танець, марш*. Відповідно, ці жанри закріпили за собою назву – *первинні.* Тоді як опера, симфонія, кантата – відноситься до вторинних жанрів [54]. Чи не подібна класифікація існує в хореографічному мистецтві?

Перші танці давніх часів мали далеку схожість з сьогоденною хореографією. Різноманітними виразними рухами та жестами людина передавала свої відчуття та враження від навколишнього світу, Вона вкладала в танці свій настрій, рухи душі. Різні вигуки, пісні, пантомімна гра були тісно пов’язані з танцем.

Протягом всього існування людства, танець виконував особливі функції, відігравав важливу роль у житті та побуті люди. Кожен танець відбиває характер і дух того народу, де він з’явився. В контексті змін соціального устрою, умов життя перетворювався характер танців та їх тематика. Своїм корінням він глибоко сягає народної творчості. Таку тенденцію можна прослідкувати досліджуючи культуру регіонів України, та проаналізувати багатогранність народного фольклору, зокрема народний танець, його особливі риси, залежність та взаємозв’язок з національною культурою.

Зауважимо, що історико-етнографічне регіонування України співпадають з локально-територіальними особливостями фольклору. Найбільш лаконічним є словесний, музичний і танцювальний фольклор центрально-східних районів [107]. Відтак, до первинних жанрів у хореографії відносяться ті танці, які тісно пов’язані з фольклором. Прикладом є хоровод.

*Хороводи* – це стародавній жанр народного мистецтва, який існує майже у всіх народів світу. У хороводі текст розкриває зміст танцю, відображає образну сутність танцюючих, характер виконання, а лірична мелодійна лінія доповнює зміст твору. Не виключено, що у давнину виконання хороводів було пов’язане з певними обрядами, що входили до традиційних календарних циклів, а саме: зустріч весни (веснянки, гаївки, гагілки тощо); відзначення ліга (Купайла, русалії, Спаса тощо); осінній цикл (збирання врожаю); зимовий (колядки, щедрівки) тощо.

Тематика ж хороводів була різною, головною відмінністю були елементи, запозичені з релігії язичників.

Тематикою вони поділяються на чіткі три групи:

* Перша – хороводи в яких чітко виражені трудові будні людей, та їх процеси;
* Друга ‒ танці в яких оспівувалася природа, та навколишній світ, характер природи та тварин, самі тварини та птахи, яких люди бачили на власні очі;
* Третя ‒ хоровод, в якому людина розкриває свій характер, у різних буденних ситуаціях (жартівливий характер, ліричний).

Саме композиційно та лексично хороводні танці не складні, адже їх можна виконувати просто. Також були прості тексти, які допомагали танцю, а мелодія збагачувала композицію через розкриття образів та емоцій танцюючих.

У визначенні терміну хороводний танець, доцільним буде звернення до думок К. Голезовського, який доводив що хоровод явище дуже самобутнє, і тому багато автентичних хороводів різних національностей залишили свою первісну назву (болгарський, сербський, гуцульський танці «коло»).

Як і у всіх інших танцях, зустрічалися солісти виконавці, актори з народу, які могли бути прародичами скоморохів. Вибирали одного чи одну провідницю хороводу, обдаровану людину, яка найкраще всіх співала, або ж танцювала, залежно від характеру хороводу. Солісти хороводу досить гарно знали послідовність танцю, репертуар, користувались популярністю публіки, мали кмітливість та дотепність.

Вони вирішували репертуар пісень та були керівниками танців, ігор. На території нашої країни вибирали зазвичай дівчину керівницю, однак в деяких хороводах був і хлопець [17, c.329].

Обрані солісти, хлопець та дівчина, мали симпатію один до одного. Ці теплі відчуття допомагали танцівникам знайти правильний настрій танцю. Ведучи хороводу мали змогу змінювати образи. Так, завдяки гриму та використанню штучних вусів та бороди танцівники додавали образу реальності та справжності (наприклад: мотузка, яка нагадувала хвіст, створювала образ тварини). Важливим було те, що солісти надавали певний знак до початку хороводу, а саме: використовували палицю, стрічки, різні ударні інструменти, зокрема репліки-заклики [89, c.19].

Хоровод з використанням пісні, переважно виконувався у повільному темпі. Візьмемо наприклад цікавий хороводний танець під назвою Марена, у процесі якого дівчата співають, танцюють, плетуть вінки, та пускають їх по воді, з думками зустріти своє кохання. Саме в цьому танці прості візерунки танцюючих під супроводом пісні дівчат, такі як коло, два кола, лінія, діагональ, дає гармонію зачарованості [95, c.18].

Лексикою таких хороводних танців є прості кроки, припадання, прості доріжки. Учасники не слугують фоном танцю, вони разом с солістами беруть учать у хороводі. Слід сказати, що солісти виконують рухи імпровізаційно, а всі інші танцівники повторюють за солістами. Це вже є поєднанням хороводного танцю з побутовим.

Також у зимовий період, під час колядування, щедрування, всі виконували танець *Хурделиця*. Дівчата були одягнені у найкращий одяг, та хустки. Хороводні танці чергувалися з іграми та розвагами, також був присутній вертеп, який був задіяний для масового дійства.

В українському фольклорі є чимало танців, які мають спільну назву, але приналежать до різних жанрів, наприклад, «Шевчики», «Льонок», «Ковалі». Ці танці водночас і хороводи, і сюжетні. Спробуємо розглянемо різницю між ними.

У хороводі дія точно супроводжується простими рухами пантоміма за поетичним текстом, аналогічно це пов’язано із піснею, яку самі ж танцюристи виконують. *Сюжетний танець* – це зовсім новий якісний рівень розвитку хореографічного мистецтва. Незважаючи на менш розгорнуту лексику пантоміма, елементи акторської гри мають метафоричне значення. Ця складність полягає у тому, що зміст танцю, інколи, необхідно розкрити й без тексту. Пантоміма тут поступається розгорнутій лексиці, а елементи акторської гри мають глибокий підтекст. За тематико сюжетні танці перегукуються з хороводами, однак останні інколи мають характерні риси побутових танців, таких як гопаків, козачків, гуцулок тощо.

*Побутові танці* – це наступний крок розвитку хороводів, який характеризується розширенням тематики та пори виконання. Підґрунтям українських побутових танців складає танцювальні пісні, які чітко визначили різновиди: гопаки, козачки, метелиці, гуцулки тощо. Побутові танці значно розширили діапазон лексики, композиції, мелодійну та метроритмічну музичну композицію [55].

Оскільки хороводи, сюжетні танці та побутові жанри можна віднести до первинних, то що себе вбирають вторинні жанри? На нашу думку, до вторинних жанрів відносяться професійні хореографічні види мистецтва, а саме: класичний танець, бальний танець, народно-сценічний танець та сучасний танець, які є похідними від первинних.

Категорію класичного танцю представляє – балет, сучасний танець (contemporary).

Балет – це вид мистецтва, в якому думка творця здійснюється засобами хореографії. Балетний спектакль обов’язково має сюжет, ідею тему, драматургію, лібрето. Однак, в мистецький практиці зустрічаються безсюжетні балети. У балеті танцівники мають передавати відчуття, зміст, розвиток дії засобами хореографії. Танцюрист балету, перш за все, – актор, який передає відношення героїв, головну змістову ідею на сцені.

Історично балет виник в Італії у ХVI столітті, як епізод в музичних виставах, операх. Пізніше, вже у Франції, балет набуває свого розвитку та уявляє собою піднесено-придворне дійство. В 1581 році видатний італійський балетмейстер Бальтазаріні представив французькій публіці своє творіння – балет «Царцея» («Комедійний балет королеви»). Перші французьки балети мали придворні та народні танці, мелодії. Крім того, балет включав діалоги та драматичні сцени [93].

Особливість класичної хореографія полягає у вивертанні позиції ніг. Оскільки перші виконавці були аристократи, то вини обов’язково володіли навиками фехтування. Головною вимогою цього мистецтва була вивернута позиція ніг, яка дозволяла рухатися вільно у будь якому напрямку. Саме з фехтування вимоги, щодо позицій, емігрували у класичний балет. Також, другою особливістю класичної хореографії – виконавство на пальцях ніг. Вперше цю техніку представила Марія Тальоні.

Розквіт балету припадає на XVII століття. Балет в цей час стає популярним завдяки Людовіку XIV, який разом з дворянами брав участь у спектаклях. Відомий факт, коли Людовік XIV отримав ім’я «Король-сонця» за роль у балеті придворного композитора Люллі. У 1661 році Людовік XIV започаткував першу у світі балетну школу – Королівська Академія танцю. Керівником школи став Люллі, який визначив розвиток балету на майбутнє. Композитор встановив залежність танцювальних рухів від побудов музичних фраз, характер хореографічних рухів – від характеру музики. Разом з Мол’єром та П’єром Бошаном (вчителі Людовіка XIV) формувалися теоретичні та практичні основи балетного мистецтва. П’єр Бошан створив термінологію класичного танцю (терміни, значення, описання балетних позицій та їх комбінації), яка використовується на французькій мові по сей день [4].

У XVII столітті балет оновлюється новими жанрами, такими як балет-опера, балет-комедія. Виникають спроби створити спектакль, в якому музика відображала змістову лінію, а танець органічно поєднувався з музикою. Так чином, формуються основи балетного мистецтва, а саме: єдність музики, танцю та драматургії. З 1681 року в балетних спектаклях беруть участь жінки. Зрілості балет набуває в XVIII столітті завдяки новаторству французького балетмейстера Ж.Ж. Новера. Реформаторським було акцентування на музиці, як основа балетного спектаклю.

Поступово балет з’являється в Росії (1673 рік). Свій особистий внесок у розвиток російського балету здійснює Шарль-Луї Дідло. Він акцентує свою увагу на жіночі партії у танці, збільшує кордебалет, посилює зв’язок між танцем та пантомімою. Справжнім вибухом у розвитку балету стає творчість П. І. Чайковського. Балети «Лускунчик», «Лебедине озера» та «Спляча красуня» є справжніми діамантами серед музичних та танцювальних жанрів.

У 1783 році Катерина ІІ створює Імперський Театр Опери та Балету в Санкт-Петербурзі та Великий Кам’яний театр у Москві. На сценах театрів з’являються зірки балету М. Петіпа, Г. Павлова, М. Данілова, М. Плясецька, В. Васил’єв, Г. Уланова та ін [47].

Двадцяте століття характеризується появою нового напрямку в балеті – *модерн*, який вільно трактує техніку класичного танцю. Започаткувала цей жанр Айседора Дункан.

Балету двадцятого століття надається особлива характеристика – музичний театр без слів. У ньому фокусується та переплітаються художні тенденції часу, проявляється скриті можливості. Динамічний розквіт балету у мистецтві ХХ століття був пов’язаний кількох причин. По-перше, це прогресуюча тенденція до синтезу мистецтв; по-друге, – відродження провідної ролі *видовища* у сучасній культурі; в-третіх, – потреба до симфонізації музичного театру [49].

Симфонізація музичного театру, відмова від детальної сюжетної конкретизації повертає художників у театр без слів. Саме ці тенденції й визначають «золоте століття» сучасного балету, в якому органічно поєднуються театрально-видовищний початок та великий симфонізм. Таку ідею передбачав Р. Вагнер, доводячи, що тільки драматична дія, яка показана на сцені може виражати думку симфонії [53, c.72].

Симфонізація музичного театру вимагала від балетмейстерів специфічного візуалізованого мислення. Так, М. Бежар мріяв про створення балету братства людей різних рас, та випадково сконцентрувався на дев’ятій симфонії Л. в. Бетховена, і тільки потім шукав конкретні шляхи втілення творчих ідей. Хореограф зауважував, що у нього не було ніякої уяви про рисунок танцю. Він просто глибоко занурювався у музику, і хореографія виникала раптово. М. Бежар йшов по методу узагальнено-симфонічної танцювальної мови [11, с. 19].

М. Римський-Корсаков на початку ХХ століття песимістично стверджував, що жанр балету вироджується. Однак, композитори двадцятого століття підняли балет на високу щабель. Цей жанр привернув до себе велику увагу діячів мистецтв, перетворився в сферу великих творчих пошуків та експериментів. Таки композитори як Дебюссі, Равель, Стравінський, Прокоф’єв, Барток, Онеггер, Шостакович – спроектували балет на нову платформу хореографічного та музичного мислення [53, c.75].

Особливої уваги заслуговує становлення та розвиток українського класичного балету у площині світового хореографічного мистецтва. Ця проблема все більше досліджується мистецтвознавцями.

Джерелами балету є народна творчість, різноманітні звичаї, обряди, традиції. Український фольклор завжди приваблював своєю яскравістю, унікальністю та колоритом. Прикладом слугує звернення до українських джерел відомого російського композитора П. Чайковського, який так точно та виразно передає українськи національні традиції, специфічний побут в опері «Мазепа», «Черевички», у другій симфонії (у фіналі використовується українська пісня «Журавель»), першому фортепіанному концерті (3 частина, тема «Вийди, вийди Іванку») тощо.

Український танок здаваних часів славиться своєю яскравістю, динамікою, емоційністю, багатством жанрових відтінків [33, c. 7]. Слід звернути увагу на те, що українські побутові танці стали основою розвитку українського національного балетного мистецтва. Гопаки, козачки, коломийки характерні не тільки виразним та унікальним хореографічним малюнком, але мають власне та неповторне музичне обличчя. Саме це й приваблює багатьох композиторів світу. В українських побутових танцях сформувалися стійкі та типові мелодико-інтонаційні звороти, властиві лише їм засоби музичного відображення танцювальних рухів [33, c. 8]

Своєю близькою спорідненістю музичного фольклору з балетом старовинні хороводи-веснянки, гагілки, купальські гри. Досліджуючи скарбницю української народної творчості, можна знайти цікаві приклади використання танцю і музики, що його супроводжує частини театралізованої обрядової дії. Наприклад, танець займає визначне місце у розгорнутій драматургії українського весілля.

Суттєва на розвиток українського балету вплинуло існування кріпацьких театрів XVIII ст., а у ХІХ ст. це явище цікавить видатних українських композиторів таких як: С. С. Гулак-Артемовський (опера «Наталка Полтавка»), М. В. Лисенко (опери «Наталка Полтавка» та «Тарас Бульба»). Проблемі становленню та розвитку хореографічного мистецтва присвячували свої роботи таки вчені як П. Білаш, О. Васильєва, О. Єгоров, О. Кульчицька, Г. Морозовська, Ю. Станішевський, О. Попик, Р. Сторожук, О. Таранцев, Є. Тихонова А. Тараканова, З. Шаповал, та ін.

Прийнято вважати становлення українського балету як самостійний жанр у 20-30-х р. ХХ ст.. Саме в цей час відкриваються в Україні державні оперні театри (1925-1926 рр.). На сценах українських театрів ставляться балети українських композиторів: М. Вериківського «Ягелло» та «Весняна казка», П. Козицького на лібрето А. Петрицького «Вогні великого міста”. Не можна не згадати «Майську ніч» Л. Лісовського, який саме в цей час починає працювати над ескізами першого українського балету. Хроніка 30-х років ХХ ст. представлена в балеті М. Форрегера «Дніпресталь», яка присвячена будівництву гідроелектростанції [77; 80].

На початку ХХ століття здійснюються певні зміни у балетній драматургії. Ця тенденція приводить до тісного поєднання сюжетно-програмної, пантомімно-драматичної і танцювальної сфери. В цей час з’являються героїко-революційні балети В. Фемеліді «Карманьола» та Б. Яновського «Ференджі». Так Ю. Станішевський наголошував, що ці балети створювались під впливом «Червоного маку» Р. Глієра, і «в них відбились як його позитивні, новаторські риси, так і недоліки, пов’язані з елементами відвертої розважальності, дивертисментності» [77].

Отже, процес становлення та розвитку жанрів хореографічного мистецтва здійснюється системно та послідовно в залежності від загальних закономірностей розвитку культури та суспільства. Жанри у хореографічному мистецтві поділяються: на первинні – хороводи, сюжетні та побутові танці; вторинні – професійні танці, які спираються на первинні жанри.

**1.3. Класифікація та диференціація хореографічних жанрів.**

Аналіз історії становлення та розвитку хореографічної культури дає можливість класифікувати танці на жанри та їх підвиди. На сьогодні прийнято поділяти хореографічне мистецтво на чотири основні види:

* ***Народний танець (етнічний);***
* ***Класичний танець;***
* ***Бальний танець;***
* ***Сучасний танець;***

Кожний з цих видів має диференціацію, яка ідентифікується за певними характерними ознаками (див. додаток В).

Народний танець – це перш за все фольклорний танець, який зароджується у своєму природному середовище, має місцевими традиції, унікальні та специфічні рухи, ритми, костюми тощо.

Відомо, що з стародавніх часів танець та танцювальна музика була безпосередньо пов’язана з побутом та трудовою діяльністю людини. У танцях, хороводних дійств знаходили вираження різнобічні душевні стани людини: радість та сум, лірику та святковість, урочистість.

Будь який народний танець має свої особливі засоби виразності. Один з них – це рисунок. Композиційне розташування танцівників виражає з одного боку дійство, з іншого – має асоціативний характер та допомагає розкрити природу та настрій постановки. Прикладом може бути універсальна форма танцю *коло*. В деяких народах це образ сонця, але також може розкривати образ ярмаркової каруселі, або підкреслювати емоційний стан танцюючих [2, c. 22].

У кожного народу формуються свої танцювальні традиції, іншими словами індивідуальна пластична мова хореографії, яка створюється завдяки особливій координації рухів, вибірковим прийомам співвідношення рухів з музикою. Так у одних народів побудова танцювальної фрази синхронізовано з музикою, у інших (наприклад болгар) – не синхронізовано. Особливою ознакою народного танцю є співвідношення рухів корпусу, рук та ніг. Західноєвропейські народні танці базуються на русі ніг (руки та корпус виконують роль акомпанементу), а у танцях народів Середньої Азії головна увага приділяється рухам рук та корпусу.

У народному танці завжди домінує ритм, який акцентується танцюристом. Етнічна хореографія існує не хаотично, вона зароджується та розвивається за законами життя, етносу. Цей факт дає можливість класифікувати етнічні танці. Так у хореографічному мистецтві використовуються різні типи класифікації етнічних танців: *обрядові, побутові, сюжетні, безсюжетні, індивідуальні, парні, колективні* тощо.

У народному танці віддзеркалюється соціальні та естетичні ідеали народу. Людство в етнічному танці завжди створює ідеальний образ. Народний танець відображає дійсність, передає духовну культуру, світосприйняття народу, його уяву про прекрасне.

Отже, народний танець, як мелодичне та ритмічне вираження людського тіла, розкриває характер народу, його думки, філософське розуміння світу. У сучасному світі народний танець отримує нове життя. З середини ХХ століття і по сей день все більш зростає зацікавленість до етнографічного танцювального фольклору. Ця тенденція приводить до створенню професійних танцювальних колективів та збереженню національних культурних традицій. Слід відзначити, що етнічні танцювальні мотиви відіграють важливу роль у балеті [2, c. 26].

У ході розвитку балетного мистецтва та усіх можливостей хореографії неминучим стало розділення на жанри. Внутрішня єдність балетних жанрів, наявність у кожному з них різних елементів, є основою їх взаємодії. Ця особливість приводить до «поліжанровості» творів, які включають в себе характерні якості різних жанрів. Механізм міграції одного жанру в інший характеризується перенесенням на знаковому рівні відповідних жанрових ознак.

Для XX і XXI століть властива тенденція до змішування сценічних жанрів, становлення та розвитку проміжних, нових жанрів. Це питання потребує зосередження на визначенні критеріїв диференціації, а саме: музичні, драматичні, та літературні жанри. Для конкретизації поняття диференціація жанрів у хореографічному мистецтві слід звернутися до більш дослідженого та систематизованого на сьогодні у цьому питанні балетного мистецтва.

У системі та класифікації балетних жанрів з’являються категорії, які властиві для інших мистецтв: поема, симфонія, плакат, епопея, новела, сюїта, трагедія, мініатюра, казка тощо. Це обумовлено відсутністю єдиного принципу жанрової класифікації і особливо це стосується балету. Досліджуючи хореографічний спектакль виникає прагнення, з одного боку, включити балетну музику у низку музичних жанрів та аналізувати спираючись на закони драматургії, специфіки музичної форми та виразних засобів, з іншого – розглядати постановку вистави як театральний твір.

 Відомий балетмейстер та викладач Р. Захаров, звертаючись до жанрового аспекту хореографічної постанови, вважав, що у балетах, які базуються на сюжетах з класичної літератури, саме літературні жанри й визначають форму їх художнього втілення в музику та хореографію. Інколи балетмейстер сам характеризує жанр власних постановок: «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф’єва – романтична поема, «Кавказький бранець» Б. Асаф’єва – соціально-романтична повість, «Попелюшка» С. Прокоф’єва – казкова балет-феєрія, «Ромео і Джульєтта – трагедія тощо. Отже, Р. Захаров спирається на літературні жанри та їх різновиди. Науковець пропонує визначати жанр виходячи з ідеї та змісту програми [35].

В основі класифікації та диференціації балетних жанрів покладено характер пластики. П. Карп виокремлює три провідних жанри – *епічний*, *ліричний, драматичний*, які розрізняються за ознаками пластики, характеру музики та дії. Так, балет епічного жанру має виражальний початок, тому притаманна для нього виражальна-пластична сторона. У літературі епос припускає розгорнуту розповідь про людське життя. Епічний балет характеризує, перш за все, зображання об’єктивної картини дії. Тут мова йде не про відображення прямої сюжетної сцени, а про передачу об’єктивності через пластику. Яскравим прикладом епічного балету є «Полум’я Парижу» Б. Асаф’єва. У ньому велике значення займають масові характерні танці. Відомий балетмейстер В. Вайнонен розкрив характер народу через французький національний танець [41, с. 7].

Нерідко епічний балет спирається на фольклор. Образні характеристики створюються за допомогою виконання народного танцю з його особливим пластичним малюнком.

Риси епічного балету через пластику яскраво представлені в «Спартаку» А. Хачатуряна у постановці Л. Якобсона. Балетмейстер демонструє різнохарактерні пластичні мотиви та пантоміму в танці. Велике значення в «Спартаку» займають статичні картини (горельєфи).

Жанр *ліричного балету* визначається тим, що домінуючим аспектом є музика, яка тісно пов’язана з хореографією. Від музичного матеріалу залежить структура хореографічної постановки. Якщо у епічному балеті музика підкреслює об’єктивний характер хореографії, то в ліричному балеті синтез музики та танцю трансформується до оповідача. Цей феномен є провідною ознакою ліричного балету. Ключові властивості ліричного балету зосереджені на переживаннях головних героїв.

Ліричний балет має свої різновиди такі, як: балет-симфонія, балет-сюїта, балет-дивертисмент. Класифікація їх пов’язана з побудови музичної форми. Наведені жанри виконують роль ідентифікатора, за допомогою яких можна розмежовувати *безсюжетні балети, ліричні мініатюри* тощо.

*Балет-симфонія* – включає внутрішній розвиток, взаємозв’язок різних переживань образа. Найкращим зразком балету-симфонії вважається друга картина «Лебединого озера» П. І. Чайковскього.

*Балет-сюїта* – це низка переживань, які змінюються, та не взаємодіють один з одним. Прикладом сюїтного ліричного балету є «Шопеніана».

*Драматичний балет* є одним з основних хореографічних жанрів*,* в якому домінуючою стороною є дія. Драматична хореографія поєднює характерні якості лірики та епосу, що приводить до глибокого відображенню дійсності. Зміст у балетній драмі розкривається за допомогою розвитку дії. Доступна сюжетна наочність драматичного балету зумовлює її актуальність серед інших жанрів.

Слід зазначити, що складність сюжету приводить до детального його обґрунтування, використання специфічної хореографічної мови, яка носить більше характер пантоміми, і танцю залишаються незначні епізоди. До драматичних сюжетів можна віднести такі шедеври як «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф’єва, «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф’єва. Справжнім ідеологом цього жанру став балетмейстер Ростислав Захаров. Основні принципи драматичного балету він висвітлив у книзі «Мистецтво балетмейстера» [35].

З розвитком симфонічної музики зароджуються нові жанри у музиці, під впливом яких з’являються нові жанри хореографічного мистецтва. Наприклад, хореографічна поема та хореографічна симфонія. Звичайно, жанри балету як «поема» та «симфонія» безпосередньо нас спрямовують до музичних жанрів. Це говорить про те, що балетмейстери прагнули здійснити хореографічний розвиток на основі музичних засобів виразності. Прикладом можуть бути «Етюди» Х. Ландлера на музику К. Черні, «Шопеніана» на музику Ф. Шопена, «Прелюдія» М. Фокіна на музику Ф. Ліста, «Клас-концерт» А. Мессерера на музику Й. С. Баха тощо. В цих балетних постановках спільне з музикою те, що на фронтальну позицію виходить емоційна складова. Зазвичай, такі балети безсюжетні.

Серед українського балетного мистецтва до жанру *хореографічна поема* можна віднести «Лісову пісню» М. Скорульського. Літератрурна основа балету – однойменна драма-феєрія Лесі Українки. В сюжетній лінії, в якій розповідається про кохання дівчини Мавки та хлопця Лукаша, виходить за межі казки-феєрії. Одна з характерних рис твору – це тісний зв’язок з фольклором. У ньому ожили образи казок та легенд, постаті одухотвореної природи. Разом з тим, народна фантастика, поетичні алегорії поєднуються з правдою реальних людських почуттів і все це має глибоке філософське узагальнення.

Центральне місце в балеті належить поетичному образові Мавки. Композитор використав цілий комплекс музично-драматичних прийомів балетного жанру.

Поява симфонічної музики вимагає музичної драматургії, що тісно пов’язано з драматичними діями балетного спектаклю. Цей феномен передбачає прагнення передати ідею, сюжет, образи танцювальними засобами.

Проблема класифікації жанрів, на сьогодні, має велику платформу для наукових дискусій, особливо щодо питання: чи є жанр категорією змісту чи категорією форми. Більшість наукових джерел пропонують враховувати декілька дефініцій з визначення жанру та його властивостей, особливо – *змістовність*. Відомо, що жанр виник як засіб втілення певного змісту. Його характерними ознаками є сюжет та композиція танцю. Так, Г. Товстоногов у книзі «Про професію режисера» вказував, що твір, будь яким чином, віддзеркалює життя людини і засіб цього відлуння є кут зору автора на дійсність, який перетворився в художній образ. Це й є жанр – важлива риса, здібність віддзеркалення світогляду автора, який безсумнівно визначає змістову сторону жанру» [85, с. 171]. Він стверджує, що тип життєвого конфлікту є важливою змістовою ознакою жанру та впливає на стійкість образів, прийомів розвитку дій та структуру твору тощо.

Диференціація мистецтва танцю за функціональними ознаками має два підрозділи: *художньо-професійна* та *народно-побутова хореографія*. Художньо-професійний танець поділяється на *естрадний* та *балет*. Щодо балету, то тут танець з’єднується з сюжетом, зі складним драматичним розвитком образів.

Особливу диференціацію видів танцювального мистецтва надає М. Каган у своїй книзі «Морфологія мистецтва». Вчений виокремлює *сюжетно-образотворчий танець* (пантоміма), *необразотворчий* (той, що нагадує динамічний орнаментований візерунок) та *класичний танець* (що об’єднує можливості орнаментованого з розповідним) [40, с. 406].

Слід зауважити, що жанри драматичного театру визначають жанри хореографії. Таку позицію відстоював К. Станіславський, який відрізняв жанри балетного театру: трагедію, комедію, драму та їх різновиди. Головною ознакою жанротворення є тип конфлікту, який впливає на музично-хореографічні образи та засоби виразності [81].

На сьогодні в мистецтвознавстві домінує актуальне дискусійне питання щодо існування феєрії, як незалежного балетного жанру. Однак, більшість з науковців визначають феєрію як форму викладення казкового сюжету, а вже казка може бути й комедійною, драматичною та трагедійною. Окрім того, зберігаючи академічні форми класичного балету, в залежності від творчої індивідуальності та авторського стилю, казка може розповідати про своїх героїв з ліричною наповненістю почуттів, паралельно драматично загострюючи конфліктні зіткнення (наприклад балети П. І. Чайковського «Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Лускунчик»). У сучасному балеті феєрія трактується не як спектакль, а як витвір мистецтв, у якому синтезується драматичне, комедійне та трагедійне. Прикладом таких життєвих протиріч є в балетах Р. Щедріна «Горбоконик», С. Прокоф’єва «Кам’яна квітка» тощо [112].

Отже, жанри балетного театру створюються поступово, в залежності від того, як хореографічні вистави наповнювалися дійсністю, драматичною цілісністю. Балети ХХ століття слід розрізняти не лише стилістично, а й за принципом відбору сюжету, образів, життєвого змісту. Аналізуючи еволюцію жанрів, неможливо не враховувати, як історично змінювалося сприйняття балетного мистецтва. Жанри хореографії та їх різновиди накопичували конкретні риси (теми, образи, засоби виразності) на певних історичних етапах. У перспективі хореографічні жанри набувають найбільшої стилістичної ясності та піддаються серйозним перевтіленням та трансформації.

Насьогодні сучасна хореографія вважається складною та різнобічною формою мистецтва. Еталоном та зразком залишається балет, який органічно поєднує елементи мистецтва та спорту. Цей синтез розкриває нові перспективи для майбутнього розвитку хореографічного мистецтва.

Спорт це завжди пошук та прагнення до перемоги, а танець – створення прекрасного. Гармонічне сплетення фізичної сили та краси створює унікальний синтез, який виокремлюється в жанр та отримує свій цікавий шлях розвитку.

Спортивні танці відрізняються технікою, костюмами та ритмом, але всі вони мають спільні елементи, такі як контроль та згуртованість, витонченість та поточність. Різні стилі роблять його танцем для людей усіх танцювальних рівнів, включаючи початківців. Через піднесення танцювальних видів спорту, сьогодні сфера бальних танців стала вузькою, і позначає всесвітньо визнані два стилі: *стандартний бальний танець* та *латинський бальний танець.*

***Стандартні стилі бального танцю.***

Види бальних танців регулюються Всесвітньою радою танців та Всесвітньою федерацією танцю. Нижче наведені типи, які характеризуються як стандартні стилі бальних танців.

*Вальс*

Вперше вальс танцювали як народний танець у Баварії та Австрії у ХVII столітті, а пізніше був запроваджений в Англії в XIX столітті. Вальс походить від франц. valse, від нім. Walzer, англ. waltz, італ. valzero –  вивертати ногами у танці, обертатися. Назва «Вальс» з’являється у 70 роках ХVIII ст. як народний танець Південної Німеччини та Австрії (лендлер, або «німецький танець»).

У той час коли танець потрапив у Відень танцювальні рухи та музика стає плавним, темп – більш швидшим, характерним стають акценти на першу долю такту, ритмічна формула . На початку ХІХ століття вальс стає самими популярним танцем у європейському суспільстві.

Особливо, можна прослідкувати розвиток вальсу у Відні. Розквіт віденського танцю пов’язаний з творчістю Й. Ланнера, Й. Штрауса-батька, а пізніше його синів Йозефа та Йоганна, якого називали «королем вальсу». Великий внесок Й. Штрауса-сина полягає у тому, що він розвинув вальсову формулу свого батька, яка складалася з п’яти вальсів («Walzerkette» – «ланцюг вальсів»), з інтродукцією та кодою. Віденський композитор збагатив ритміку, гармонію та інструментовку [31].

У бальній програмі «Вальс» легший тип серед усіх танців. Він складається з безперервних поворотів, підйомів і довгих, текучих рухів. Вальс передбачає пози, коли чоловік тримає жінку біля свого тіла. Під час танцю верхня частина тіла підтримується у лівий бік протягом усіх позицій. На ходах, де жінка покидає чоловіка, вона повинна знаходитися на його правій стороні, поки її голова повертається, щоб слідувати ліктю. Рухи у вальсі передбачають обертання з невеликим підйомом і коливання на півпальцях.

*Танго*

Танго з’явилося в Аргентині. Це був народний танець, у якому переважно танцювали чоловіки на вулицях міста та у барах. З часом цей танець став парним, однак характерною ознакою його – це чоловічий стиль ведіння. Жінка повністю підвласна чоловіку, та слідкує саме туди, куди її поведе партнер.

Історія становлення та розвитку танго виокремлює багато стилів та видів. Найбільш розповсюджений з них два – аргентинське танго та танго європейскої програми бальних танців.

Аргентинське танго відноситься до соціальних танців. Його можливість полягає у тому, що виконувати танець можна з різними партнерами, при цьому отримувати задоволення від процесу спілкування та відвідування мілонги (вечірки, де танцювали танго). Аргентинське танго відноситься до автентичних танців, де існують старовині традиції у музиці. Так у супроводі використовується обмежений набір музичних інструментів. Аргентинське танго поєднує різні стилі, які розвивалися в різні часи у різних регіонах Аргентини та Уругваю [108]. До аргентинського танго можна віднести: канженге, салон, оріл’єро, мілонгеро, нуево, сценічне танго. За музичними жанрами аргентинське танго поділяється на: класичне танго, танго-вальс, мілонга, танго-фокстрот, канженге, кандомбе.

Другий вид танго – танець, який входить до європейської програми бальних танців. На відміну від аргентинського, у танці відсутня імпровізація. Головна мета бального танго – це змагання та оцінка публіки. Усі рухи танцю починаються з положення голови, корпусу тіла та завершується кроковими елементами. Характерною особливістю та відмінною ознакою бального танго є наявність ударних інструментів, що додає більшої чіткості [109].

*Фокстрот*

Фокстрот з’явився у сполучених штатах у 1920 роках. Напочатку він зароджувався в афро-американських нічних клубах. Пізніше цей танець популяризує Вернон та Ірен Замок. Дослідники вважають що цей танець назвали на честь Гаррі Фокса.

Повільний фокстрот – улюблений серед багатьох бальних танцюристів. Слід згадати про плавні танці Фреда та Джинджера. Через його гладкість його часто називають «Rolls Royce» із стандартних танців. Більш швидка версія фокстроту перетворилася на швидку сходинку, залишивши тільки назву.

Фокстрот – романтичний танець, який складається з досить простих рухів. Танець поєднує повільні кроки та швидкі кроки. Робота ніг зазвичай «повільний, швидкий, швидкий» або «повільний, повільний, швидкий, швидкий». Фокстрот танцюється дуже плавно, без різких рухів тіла. Важливою складовою фокстроту є хронометраж. Оскільки фокстрот є більш складним, ніж інші стилі танцю, зазвичай перед його опануванням рекомендується освоїти вальс і квікстеп.

Фокстрот, як правило, танцюється під музику в стилі свінг-гурту (розмір 4/4, темп від 120 до 136 ударів в хвилину), але може виконуватися під більшість типів музики. У фокстроті перший і третій удари акцентуються сильніше, ніж другий і четвертий удари [135; 136].

*Швидкий крок*

Швидкий крок – це нащадок Бостона та Єдиного кроку, що з’явилися на американській сцені з приходом музики Ragtime та Jazz наприкінці ХІХ століття. Ці два танця були першими серед бальних, в основі якої лежить рух вперед (крок вперед). Вони використовували відведення п’ятки з наступними двома або більше кроками на носках.

Він вперше був виконаний на сцені в Нью-Йорку в 1922 році в чорному ревю Джорджа Уайта, а потім у сценічному шоу «Біг диких» в 1923 році Ziegfeld Follies, який гастролював по США. В Європі популяризувала *Швидкий крок* Джозефіна Бейкер (Париж, 1920 р.). Рухи танцю були дуже активними: велика амплітуда змахів рук, бічні удари під музику зі швидкістю від 200 до 240 ударів за хвилину. Згодом він став дуже популярним у всьому світі, але дикий характер та манера танцю з часом змінилася на більш спокійніший настрій.

Стиль став дуже популярним між 1910 і 1920 роками в США, Він став національним захопленням, особливо, після виконання у шоу Зігфельда в 1922 році. У 1923 році, після відвідування колективом Пола Вітмена Великобританії, «*швидкий крок»* поглинув у більш швидку версію Фокстрота, і став відомим як *Квікстеп* (Quickstep).

*Квікстеп* був розроблений для інтерпретації музики з більш швидким темпом. Основний рух танця – прогресуючи кроки, повороти, кікі, тіпсі. На змаганнях квікстеп триває 1,5 – 2 хвилини (темп 200 ударів за хвилину). У танці акцент здійснюється на першу та третю долю такту, в кінці першої долі – підйом угору, який триває на другій і третій долі, а на четвертій долі корпус позиційно знижується [137].

**Латинський танець** має цікаву та тривалу історію. Головні характерні риси та елементи латинського танцю, які залишаються незмінними, – це ритм та самовираження. Латинськи танці виходять з однієї культурної сфери, та більшість мають три ключові ознаки, а саме: місцевий вплив, європейський вплив високого класу та африканський вплив.

Перші історичні згадки про існування латинських танців були описані європейськими дослідниками у XV столітті. Географічно, Південна та Центральна Америка вважається землею, де зароджувався цей екзотичний жанр. На становлення та розвиток латиноамериканських танців впливала культура та традиції європейських та африканських стилів. Це можна спостерігати аналізуючи танцювальні рухи та музику.

Відомий моряк дослідник Амеріго Веспуччі у ХVI столітті, після цікавої подорожі до Португалії та Іспанії, розповідав про свої враження від знайомства з культурою народів ацтеків та інків, які виконували складні танці. Існування та тривалість цих танцювальних традицій невідомо, однак з того часу, коли європейці досліджували цей жанр, він був вже розроблений та мав ритуальне значення. Танці гармонічно з’єднувалися зі повсякденним життям. Вони зосереджувалися навколо людських дій та понять (полювання, сільське господарство або астрономія) [98].

На початку ХVI століття регіони Південної Америки почали колонізувати європейські поселенці та конкістадори (Ернандо Кортес). У цей час місцеві традиції танцю збагачувалися новими рисами. Так, у танці католицькі поселенці, зберігаючи місцеві автентичні рухи, додали у дійство католицьких святих та їх історії. Масштабні були ацтекські танці, оскільки вони включали багато танцюристів, які рухалися синхронно. Європейські народні танці та африканські племінні танці об’єдналися та створили базу, на якій сформувалися сучасні латинські танці.

Традиції Європейських народних танців, які з’являлися в Америці з поселенцями, не дозволяли чоловікам та жінкам торкатися один одного. Практика танцювання з партнером була новою. У групових племінних танцях чоловік та жінка не розглядалася як пара. В європейських танцях поєднувалася музика та соціальні можливості. З часом цей синтез інтегрувався в латинський жанр танцю. Значна частина танцювальних елементів сфокусувалася на ритмі та кроках. Що стосується руху, то європейський вплив додав певну пишність місцевим танцям Латинської Америки. Відповідно, визначальною рисою латинського танцю – поєднання європейської витонченості з нестримним ударом африканських барабанів [93].

Специфічні рухи та особливі музичні ритми Африки віддзеркалися на танцях Латинської Америки. Танці та музика, яку принесли африканські раби з європейськими поселенцями у Північній Америці вижили краще, ніж у Північній Америці. Спільні характерні елементи руху можна простежити у латинських та африканських танцях: поліцентричні ритми, поліцентричний рух, скручені коліна та фокус нахилу замість прямих спин угору, імпровізація, ізоляції тіла (наприклад, іммобілізуючи верхню частину тіла, роблячи активні рухи стегнами), тощо.

Різні латинські танці розвиваються в окремих країнах. Деякі танці поширюються по різним регіонах, інші обмежуються одним містом. Однак, багато популярних сучасних танців з Латинської Америки розвивалися в соціальних сферах, і музиканти відігравали не менш значну роль у супроводі. Так, після 1850 року латинські танці перетворилися на повноцінні жанри. Вони сформувалися після європейського вальсу та польки. Музика відігравала важливу роль у характері виконання.

Різні латиноамериканські місцевості мали особливі музичні стилі, і з кожного музичного жанру або комбінації стилів народився цей танцювальний жанр. Наприклад, Мамбо, який виник у 1940-х роках, є синтезом американської свінгуючої музики та кубинської. Слід зазначити, що латинський танець включає імпровізаційний компонент, який доповнює специфічні танцювальні кроки.

Різні типи латинських танців мають багату культурну історію. Кожен танець можна вивчати окремо та спостерігати його розвиток та трансформацію. Латино-американськи танці мають декілька різних форм. Нажаль, під час спортивних змагань з бальних танців, глядач бачить лише частину цього хореографічного мистецтва. Окремої уваги потребує дослідження таких культурних подій як бразильський карнавал, де можна глибше познайомиться з жанрами латинського танцю [110].

*Самба* – це жвавий, ритмічний танець бразильського походження, який має дводольний розмір та танцюється під музику Самба. Є два основні потоки танцю Самба, які суттєво відрізняються: сучасна бальна самба та традиційна бразильська самба. Ріо-де-Жанейро – тип Самба, який спостерігається на парадах Бразильського карнавалу.

У бальній залі Самба танцюють під музику у розмірі 2/4 або 4/4. Основні рухи рахуються або на 1-2, або на 1-а-2, і танцюють при легкому відбиваючому або ледь присідаючи кроку вниз. Ця дія створюється за допомогою згинання та випрямлення колін, при цьому згинання відбувається на ударах 1 і 2, а випрямлення відбувається на «а».

Як бальний танець, самба – це танець-партнер. Бальна самба, як і інші бальні танці, дуже відрізняються від витоків та еволюції музики та танцю, що дає їй свою назву. Це форма, створена для її придатності як танець партнера. Танцювальні рухи, які не змінюються залежно від стилю музики самби, запозичуються з традиційно афро-бразильських танців.

*Ча-ча.* Спочатку називався ча-ча-ча, цей танець розвивався з мамбо та румба на кубинських танцювальних майданчиках у 1950-х роках. Він танцюється під латинську музику з африканськими та кубинськими ритмами. У Cha-cha є синхронізація 4/4, де танцюють 5 кроків під 4 удари музики. Тактування «один, два, ча-ча-ча» вимагає від танцюристів невеликих кроків. Ча-ча – це дуже кокетливий танець, наповнений ставленням, під час якого партнери заграють один до одного. Рухи стегнами, згинання та випрямлення колін надають Ча-ча класичний кубинський рух. Партнери працюють разом, щоб синхронізувати свої рухи в ідеальному, паралельному вирівнюванні [138].

*Румба,* що вважається найромантичним і найчутливішим латинським танцем, має магнітну взаємодію між своїми партнерами. Іноді Румбу називали Дідом латинських танців, який пройшов шлях з Куби до США на початку 1920 року. Музика Румби виконується у розмірі 4/4 (чотири удари в кожному вимірі). Для повного основного кроку потрібно два підходу музики, та у чотирьох музичних ударах робиться три кроки. Важливим для Румби є кубинський рух, досягнутий за допомогою випрямлення колін, гойдання вісімки стегнами та повороту ніг. Для Румби характерні сильні та прямі просування.

*Пасодобль* (Paso Doble) зародився у Франції, але нагадує звук, драму та рух іспанської кориди. Іспанською мовою Paso Doble означає «два кроки» – це танець, який заповнює сцену сильними тривимірними формами та рухами, танцюється з гордістю та гідністю.

Роль жінки змінюється залежно від інтерпретації танцю. Жінка може приймати роль помічника матадора, бика або навіть матадора в різний час в рамках танцю. Характер Paso Doble маршоподібний, потужні кроки та рухи, створюють напругу між обома танцюристами. КАПЕ ЧАССЕЗ – це особлива частина танцю, коли чоловік використовує жінку як накидку для того, щоб повернути її. ARPEL – це частина, коли чоловік тупотить ногою так, ніби намагається привернути увагу биків. Під час танцю моделюється використання кастаньєтів. ARPEL – це початок руху з поштовхом ніг, де чоловік і жінка ходять в різних напрямках.

*Джайв* (Jive) – стиль танцю, який виник серед афроамериканців на початку 40-х років. Це жвава і невгамована варіація Джиттербуга, що належить до танцювальної групи Swing. Сучасний Jive, який іноді називають французьким Jive – це танець, що виник у 1980-х роках. Він походить від Swing, Lindy Hop і може включати Rock-n-Roll. Головним нововведенням є спрощення роботи ніг. Також можуть бути включені рухи з багатьох форм бального танцю, включаючи сальсу та танго [97].

Отже, хореографічне мистецтво має свою класифікацію жанрів: *народний, класичний (балет), бальний, сучасний*. Кожен з видів поділяється на більш дрібні види (підвиди), які мають характерні ознаки.

**Висновки до першого розділу**

Хореографія – самобутній вид творчої діяльності людини, який підкоряється закономірностям культурного розвитку суспільства. Танець – це мистецтво, яке відображає дійсність у художньо-образній формі. Специфіка хореографії полягає у тому, що думки, відчуття, переживання людини відображаються через мову рухів та міміки.

Історично танець змінювався та віддзеркалював культурний розвиток суспільства. Хореографічне мистецтво присутнє у культурі кожного етносу, етнічній групі. Етнічний танець – це творчий акт, у якому присутня діалектична єдність масового та особистого. Творцем етнічного танцю вважається народ та етнос.

Традиційна народна хореографія займає домінуюче місце у соціальному житті людства як на ранніх етапах розвитку суспільства, так й сьогодні. Вона виконує одну з функцій культури, є одним з специфічним інститутом соціалізації людей.

Визначено, що етнічний танець – це творчий акт, який здійснюється в діалектичній єдності масового та особистого. Характерною рисою етнічного танцю є колективність.

Відомо, середньовічний танець розвивався неоднозначно. Світогляд людини того часу був теологічним і церква впливала на політику, мораль, науку, освіту та мистецтво. Танці доби середньовіччя більш нагадували імпровізацію, яка немала смислу. Новий розвиток хореографічного мистецтва припадає на добу відродження. У цей час з’являються танцмейстери, та на основі народних танців з’являються бальний, придворний танець та сюжетні театральні сцени.

З розвитком культури та суспільства зароджується та еволюціонують танцювальні жанри, здійснюється становлення, розвиток та трансформація танцювальних форм, з’являються нові види танцю, збагачується їх лексика.

Поняття жанр це спектр проблем осмислення та осягнення художньо-образної системи мистецтв. З’ясовано, що жанр це рід твору, який характеризується сукупністю [формальних](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0) і [змістовних](https://uk.wiktionary.org/wiki/%D0%B7%D0%BC%D1%96%D1%81%D1%82) [особливостей](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D0%B2%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C). Хореографічні жанри у широкому розумінні поділяються на первинні – етнічний танець (народний) та вторинні – професіональні танці, які мають своє походження від первинних.

Історичний аналіз становлення та розвитку хореографічних жанрів дав змогу їх класифікувати. Визначено, що хореографічне мистецтво поділяється на *народний танець, класичний танець (балет, модерн), бальний танець (європейська програма, латинська програма) та сучасний танець.* Кожний вид має диференціацію та ідентифікується за характерними ознаками. Встановлено, що провідні жанри балету розрізняються за ознаками пластики, характеру музики, дії, та класифікуються у таки жанри як: епічний, ліричний, драматичний. Серед балетних жанрів є *сюжетні та безсюжетні балети*, серед яких: *балет-симфонія, балет-сюїта*. Доведено, що хореографічне мистецтво поділяється на *художньо-професійну* та *народно-побутову хореографію*, *сюжетно-образотворчий танець*, *необразотворчий класичний танець*.

**Розділ ІІ.**

**Проблема поліжанровості у хореографічному мистецтві: ретроспективний аналіз.**

**2.1. Щодо сутності поняття поліжанровість у хореографічному мистецтві.**

Двадцяте століття характерно руйнуванням класичних канонів, втрачанням цільності стилів та жанрів не тільки в сфері музики, а й у хореографії. Домінуючою стає точна постановка задачі художника. Інновація як одна з установок культури, створює значущу платформу для жанрових пошуків. Аналізуючи становлення та розвиток хореографічних жанрів ХХ – ХХІ століття, спостерігаючи за тим як здійснюється експерименти, можна побачити певну логіку. У цей період все частіше з’являються змішані жанри, однак їх існування ламало всі стереотипи. Спробуємо цей феномен розглянути у музичному мистецтві, оскільки музика тісно пов’язана з хореографією.

Тенденції до змішування жанрів можна спостерігати у ХІХ столітті. Це ярко виражається в музичному мистецтві. Жанровий зміст твору може бути багатогранним, завдяки взаємозв’язку різних ознак жанрів. Відтак, жанром можна вважати якість виведеного з практики абстрактної уяви, канону, завдяки якому створюється музика. В музиці при збереженні жанрових архетипів, може одночасно здійснюватися жанрова дифузія, жанровий синтез та жанрове розчеплення. Так, Т. Самвелян зазначає, що жанровий синтез у музиці має багато форм: «жанрова поліфонія», «жанрова винахідливість», «жанрове цитування», «жанрова модуляція», «жанрова мутація», «жанрова інтерпретація». Наведені прийоми приводять до розчеплення таких жанрів як: «відбиваючий» та «той, що відбиває». Для ХІХ століття це явище стає характерним та формує індивідуальність стилю композитора (Шопен, Брамс, Мусоргський та ін.) [73].

Жанрова семантика композиторів використовувалися в якості музичної лексики. Так тенденцію можна продемонструвати на прикладі до-мінорної прелюдії Шопена, а саме, прелюдія імітує траурний марш. Так, з одного боку *прелюдія* – «жанр відбиваючий», з іншого *марш* – «той що відбиває». Відповідно науковець підкреслює, що центральним предметом дослідження є особлива форма множинності, яка виникає в результаті використання у рамках одного твору існування двох та більше властивостей музичних жанрів, при цьому кожний зберігає свою типізовану жанром семантику. Саме таке явище вчена визначає як **поліжанровість** [73].

Поліжанровість змінює всю жанрову драматургію твору як у музичному мистецтві, так й в літературному, хореографічному, образотворчому, театральному тощо. Витвори мистецтв отримують новий подих, нове життя. Їх художній смисл оновлюється різножанровим матеріалом. Нові твори народили новий, вторинний жанр та нову жанрову систему. Так, новий жанр, який раніше мав моножанровий зміст, став зразком художнього твору з оновленим смислом та змістом. Т. Самвелян доводить, що поліжанровість не ліквідувала саму жанрову категорію, а навпаки, поглибшала та збагатила її. На підставі глибокого аналізу вчена зазначає: «Взаємодія жанрів визначається нами як навмисне знакове-семантичне використання різних жанрів» [73]. На думку Т. Самвелян саме навмисність є важливим фактором, який дозволяє відрізняти метод поліжанровості. Отже, ***поліжанровість з одного боку – це свідомий метод, прийом, який використовує митець для втілення специфічного замислу, з іншого – основна форма, якою визначається типізований зміст. Поліжанровість – це взаємодія одночасно різних жанрів, як явище приводить до нового синтезованого жанру, який має свої особливі характерні риси та володіє самобутністю*** [73; 113]***.***

Риси поліжанровості вже присутні у дивертисменті «Лоскунчика» П. І. Чайковського. Так другій акт включає в себе різнохарактерні танці: танець шоколаду (блискучий іспанський танець). Кава (витончений східний танець), чай (ярко характерний та насичено комічний китайській танець) та російський трепак. Ярко виражений синтез етнічної (народної) хореографії та балетного мистецтва доводить нам про наявність принципу поліжанровості у балеті. Провадження в балетну манеру виконання рухів, які властиві народним танцям надають композиціям особливий облік та індивідуальність.

Для того, щоб зрозуміти головну концепцію становлення, розвитку та трансформації хореографічних жанрів, доцільним стане звернення до обґрунтувань М. Лобанової, яка у своїх дослідженнях розкриває принцип множинності жанру ХХ століття в музичному мистецтві. Вище неодноразово підкреслювалося, що хореографічне мистецтво тісно пов’язана з музикою.

Науковець зазначає, що у двадцятому столітті музичний жанр підкоряється діалогу, який має універсальні властивості у сучасній культурі. На її думку втрачається типологічна стійкість жанру-роду. Жанровий гібрид, що замінив цілісні, нормовані структури, які возведенні у закони класичної естетики, має такі властивості нового жанру, як диффузність, відкритість. М. Лобанова стверджує, що жанр стає своєрідним полем, у якому співіснують та борються різні точки зору, де зустрічаються декілька ідей, що піддаються сперечанню у первісності. Вчена пише: «Саме життя жанру у її динаміці стає об’єктом теоретичного осмислення, у наш час – епоху формування нової стильової та жанрової концепції» [55, c. 162].

Відповідно, на думку вченої, в цих умовах жанр розвивається як явище множинне. Суттєво переглядається коло змісту старих жанрів, вони мають потужний вплив з боку нових.

Цікавими стають наукові погляди М. Лобанової стосовно існування принципів змішування жанрів. Вчена розглядає цю проблему, аналізуючи ключову тенденцію в різних видах мистецтв. Так, жанрові та стилістичні експерименти, опора на метод монтажу, співіснують у ХХ столітті з жанровою дифузністю. Читки аналогії виникають при порівнянні процесів, що здійснюються в різних видах мистецтв. Відчувається безпосередній вплив стилістики плакату на оформлення у книгах О. Дейнека та В. Лєбєдєва. В радянській поезії В.  Маяковський створює синтез різних стильових, жанрових, лексичних засобів у своєму творчості, тим самим вирішуючи проблему знаходження перебудови нового слова на поетичне [55, c. 165].

Театральний спектакль тяжіє до цирковому видовищу та акробатиці. Прикладом може стати творчі рішення Мейєрхольда та Ейзенштейна. Принципи монтажу та плакату можна помітити в балеті «Болт» Д. Шостаковича, у симфоніях Д. Шостаковича, В. Шебаліна, а прийоми агіттеатра використовується в балеті В. Дешевова «Червоний вихрь».

У спогадах І. Соллертинського, порівнюючи новий спектакль «Болт» з минулим («Золоте століття») говориться про принцип плакатності, а саме: «партитура «Болта» структурно простіше, виразніше та по плакатному яскравіше. В ньому більше фокусів, ефективних тембрових комбінацій, більше пародійно використаного вуличного, навмисно банального матеріалу…» [129].

У балеті «Золоте століття» ярко виражаються принципи поліжанровості. Балет написаний як спектакль-ревю та включає багато танцювальний дивертисментів. Хореографічне рішення базувалося на протиставленні елементів гімнастики, акробатики і фізкультурних рухів танців сучасного Заходу (балет включав фокстрот, канкан, танго, чечітку, сцени боксу, гру у карти та футбольний матч). У 1980 роках «Золоте століття» міняє хореографічну концепцію, завдяки переробці лібрето та партитури Юрієм Григоровичем. Співавтором цього шедевру став мистецтвознавець Ісак Глікман. В основі балету лежить класичний танець, якій включає елементи фольклорного танцю та фізкультури. Для негативних героїв використовуються елементи побутових танців: танго та фокстрот [130].

Особливу роль у процесі змішування різних жанрів відіграє масова пісня, яка органічно вплітається в опери, симфонії, та балети. Цей ефект приводить до фольклоризації класичних жанрів. Принцип фольклоризації існує у балетах російського композитора Ігоря Стравінського. Ярким прикладом може стати балет «Весіллячко», у якому демонструється синтез хореографічного та вокального жанру [1; 131].

«Весіллячко» – неординарний твір, який завершує так званий «російський період». Ігор Стравінський присвячує цей балет своєму найкращому другу Сергію Павловичу Дягілєву. Твір викристалізовувався протягом десяти років. Свою творчу ідею композитор сформував цікавою композиційною побудовою. Так, автор заміняє партію оркестру хором, чотирма роялями та групою ударних інструментів. Стравінській мріяв, щоб на сцені крім танцівників знаходився хор та оркестр. Однак, на прем’єрі йому прийшлося погодитися тільки на роялі. Це рішення було оригінальним, оскільки чотири рояля грали роль декорації. Костюми танцівників органічно поєднували всю картину вистави. На жінках були одягнути коричневі сарафани та білі сорочки, у чоловіків – білі сорочки та коричневі штани. Головні герої не виділялися з загальної маси. Відома поетеса Марія Цвєтаєва писала про свої враженнях від прем’єри: «Музика Стравінського уносить не в вухах, а в очах» [131].

Цікавими є спогадами Вацлава Ніжинського. Так, відомий діяч згадує: «Хореографія була самостійною частиною партитури. Артисти балету повинні були звучати в акорді як музичні інструменти. Я не хотів відображати весільний ритуал, обряди, справжнє весілля. Пантоміма була для мене не рідною, театральні аксесуари не потрібні. «Весіллячко» відкривало для мене можливість нового шляху в хореографії: возведення кордебалету в першу артистичну ступінь». В. Ніжинський продовжує: «Я хотів, щоб у цьому спектаклі не було головних акторів, щоб всі вони зливалися в русі та створювали єдине ціле. Жіночий ансамбль очолювала Любов Чернишова, яка завдяки своєму артистизму, захоплювала всіх тих, хто танцював маленькі сольні фрагменти. Чоловічий ансамбль очолював блискучий танцівник Леон Войцеховський» [131].

Трансформація хореографічного мистецтва сьогоденна розглядається у площині поліжанровості. Процес становлення та розвитку жанрів завжди віддзеркалював соціальну культуру кожного століття. Зародження сучасних жанрів та форм у хореографії, перенесення характерних жанрових ознак у традиційні форми свідчать про необхідну потребу пошуку нових засобів виразності, про феномен творчого вираження людини, відображення його внутрішніх станів тощо.

А. Гацалюк зазначає, що поліжанровість хореографічного мистецтва виступає як прийом, якому підвласно змінити жанровий напрям композиції, визначити його як нове та інноваційне. Сукупність явищ таких як синтез, трансформація, інтеграція жанрів перетворює новий хореографічний твір на унікальну композицію, у контексті якого канонізується форма та зміст. Відтак на думку вченої поліжанровість збагачує хореографію завдяки жанровій багатоманітності. Синтезування жанрів це свідомий вибір хореографа, який розуміє процес сприйняття глядача, та для правильного тлумачення його задуму використовує знакову-семантичну гібридизацію [26, c. 279].

В наукових працях з хореографії можна зустріти терміни, які синонімічні поняттю поліжанровісті: жанрове цитування, жанрова мутація, жанрова поліфонія тощо. Типологізація хореографічної композиції залежить від кількісного використання різних жанрових ознак, від сили їх взаємодії. Цей новий синтезований продукт і є унікальним та специфічним витвором мистецтв, який попадає автоматично в категорію поліжанровості.

За визначенням А. Гацалюк, поліжанровість у хореографії – це складне та багатоаспектне явище культури, специфічною властивістю якою є самоорганізація та саморегулювання. Саморегулювання тлумачиться як специфічні активні дії суб’єкта для реалізації його внутрішніх потенціалів специфічними засобами. Авторка роз’яснює, що творчість та інноваційність засобів хореографії як результат їх поліжанровості є наслідком саморегулювання хореографії [26, c. 281].

Процес дослідження сучасної поліжанровості хореографічного мистецтва на сьогодні стає все більш актуальною. Стежачи за стрімкими темпами розвитку танцювальних напрямків, розумієш багатогранність та складність творчих процесів. Комплекс різних жанрових ознак в одній новій хореографічній композиції сприймається як калейдоскоп виразних рухів, який зчитується ретроспективно. Ярким прикладом стає TEP-dance (теп-данс) – сучасний хореографічний жанр, який має американо-європейське коріння, включає танцювальні техніки ірландської жиги, афро-американського тепу, іспанського сапатео. Тенденція мікшування спостерігається в сучасному контемпорарі дансі (контемп), де органічно поєднується неокласичний танець, модерн, імпровізація, танцювальний перфоманс тощо. Принцип поліжанровості, також, прослідковується у фанку, модерні джаз танці, хіп-хопі, джайві тощо.

Інноваційність у хореографічному мистецтві характеризується перш за все синтезованістю. Традиційні види доповнюються новими рухами (перфоманс у танці, постмодерний балет, естрадний танець тощо).

Синтезованість хореографічного мистецтва ярко виражається в шоу, де на перший план виступає видовищність, презентаційність, інтерактивність. У центрі уваги особистість-зірка.

Неможливо обійти факт становлення таких інтегрованих жанрів як рок-фольк-опери-балети. Мистецтвознавець Г. Степаненко так підкреслює поліжанрову тенденцію: «Режисер-хореограф фольк-опери-балету «Купало», що є другою дією фольк-опери «Цвіт папороті» Євгена Станковича, та балетної фольк-містерії «Обранець сонця» Олексія Шимка Алла Рубіна відобразила язичницький колорит слов’янського світу в неофольклористичному стилі, відтворюючи синтез народної манери співу і симфонічного звучання оркестру через поєднання модернової лексики танцю з елементами давньої фольклорної семантики» [82, с. 5].

До проблеми взаємодії та синтезу мистецтв в сучасній культурі зверталися багато науковців. У творчій діяльності режисерів, драматургів, композиторів, балетмейстерів, піднімалося питання до осмислення процесів об’єднання різних видів мистецтв. Звичайно, це стосується синтетичних художних видів – театр, кіно, особливі форми масових дійств під відкритим небом. Двадцяте, особливо, двадцять перше століття характерне інтенсивною еволюцією зорового, театрально-кінематографічного мислення. Сучасні зразки мистецтва час від часу пропонують слухачам та глядачам витвори з нестандартними з’єднаннями різних жанрів таких як, слово, зображення, звук тощо. Художнє мислення, що пособі тяжіє до синтезу, змінює композиційні принципи творів літератури, музикальних, образотворчих, зокрема хореографічних. Вчені вважають, що саме ця тенденція є одним з головних шляхів оновлення традиційних мистецтв.

Історики називають ХХ століття – «століття великого синтезу» [53. c. 15]. Мистецтво відзначається зростанням синтетичних форм, посиленням тенденції до взаємопроникненню не тільки різних художніх видів, але й до мутації у рамках кожного з них. Наприклад, у музиці це виражається в багатогранному жанровому змішуванні.

Тетяна Куришева вважає, спорідненість музики та пластики як мистецтва візуального вираження базується на єдності процесуальної природи, на здібності віддзеркалювати світ душевних рухів, психологічних станів, і головне, на позапонятійній, позапредметній образності, що спирається у кожному випадку на складну та замкнуту систему засобів [53. c. 30]. Для пластичного вираження це, в першу чергу, спирання на музичний синтаксис, композицію та драматургію, те, що зорово створює мотиви та фрази, повторність та контраст побудови, зростання та спади, репризні замкнення тощо.

Синтетичний характер мислення властивий і композитору, і хореографу. Коли музикант приступає до роботи, безумовно, отримує балетмейстерську, режисерську потребу. Так В. Лютославський відчуваючи тяжіння до йще не опанованому їм жанру балет, вже заздалегідь композиторські осмислює схему цілого: «Зв’язок танця та музики повинна базуватися на контрасті, частіше на своєрідному контрапункті, де жести та події на сцені діалогізують з музикою, створюючи таким чином нерозривну композицію» [53. c. 37]. Композитор уточнює, що ритміка та процес зорової частини композиції повинна мати свою точну запис, яка складає частину партитури.

В мистецтвознавстві виокремлюють різновиди синтезу мистецтв. Їх визначають зазвичай за ознакою простих мистецтв та їх характеру (наприклад, статичні та динамічні). Відтак, розрізняють синтез мистецтв на: архітектурно-художній синтез (поєднує статичні мистецтва) та театральний синтез (його основа – динамічне мистецтво). Цікаву модель синтезу мистецтв запропонував П. О. Флоренський, описуючи храмове богослужіння [132]. Автор доводить крім з’єднання просторового та часового мистецтва є такі види, які в житті не відносимо. Відомий дослідник М. С. Каган пропонує свої критерія для визначення жанру за його ознаками:

• Сюжетно-тематичний;

• Структурний (композиційний);

• Ступінь пізнання масштабності [40].

Автор пропонує систему жанрів, де чітко виражається його концепція жанро-видового ділення та їх синтез, взаємодія жанрових одиниць. М. С. Каган надає ілюстровані схеми в його ґрунтовній праці «Міфологія мистецтва» (див. Додаток С, рис.2, 3, 4, 5, 6, ).

**2.2. Становлення та трансформація сучасних хореографічних жанрів у соціокультурному просторі ХХ початку ХХІ століття.**

Розвиток суспільства не можливий без усвідомлення їм соціокультурного простору, який вбирає в себе поняття колективний інтелект, самоорганізацію, саморозвиток. Саме це надає людству духовну культуру та свободу, формує національну самосвідомість.

Поняття «соціокультурний простір» розглядався у взаємозв’язку з близькими йому значеннями «культурний простір», «соціокультурна діяльність», «соціокультурна комунікація». Цей аспект досліджувався О. М. Астаф’євою, Т. Ф. Берестовою, А. М. Бистровою, Г. В. Головіною, В. І. Грачовим, А.  С.  Карміним, М. В. Клягіним, Б. Г. Мосальовим, В. Я. Суртаєвим, А. В. Соколовим, В. Є. Тріодіним, В. В. Туєвим, В. С. Цукерманом, та ін.

Соціокультурний простір – це специфіка та характер комунікативних процесів, якісні та кількісні відмінки, горизонтальні та вертикальні взаємозв’язки всіх соціальних та культурних елементів. За визначенням О. В. Орлової – це просторове середовище, яке будує людина, фізичне та ментальне вираження організації простору особистості. Людина та його соціальні зв’язки створюють соціокультурний простір [116].

С точки зору системного підходу соціокультурний простір створює платформу для соціокультурної діяльності (СКД). За концепцією А. В. Соколова СКД визначається як культурна діяльність суб’єктів, щодо: а) створення культурних цінностей; б) розвитку здібностей індивідів та обслуговування їх творчої діяльності; в) комунікації — поширення, збереження і громадського використання всіх видів культурних цінностей [83, с. 18]. За поглядом А. С. Карміна соціокультурний простір утворюється завдяки різних феноменів культури, які взаємодіють один з одним.

Французький дослідник А. Моль культурний простір визначає як особливу сферу, в якій функціонує та поширюється культурна інформація, це, свого роду, простір комунікативного процесу, де існує можливість передавати знання простору колективної культури в простір індивідуально-культурний [27, c.22].

Становлення та розвиток сучасного хореографічного мистецтва фіксується більше практичними досягненнями. Все більш складніше стає етап аналізу та усвідомлення новітніх напрямків та тенденцій у хореографічному мистецтві. Це ускладняється тим, що сучасна хореографія має тенденцію активної міграції з одного жанру в інший, проникнення у чисті види танців різних жанрових та стилістичних ознак, що приводить до недостатнього теоретичного обґрунтуванню напрямків. Так, одночасно у соціокультурному просторі ХХ – початку ХХІ століття співіснують різни хореографічні жанри, що самостійно з’являються, вважаються похідними від чистих жанрів, зокрема, збагачуються складною танцювальною мовою. Цей феномен у нашому досліджені ми називаємо як ***ефект поліжанровості*** хореографічного мистецтва у соціокультурному просторі ХХ початку ХХІ століття.

Через аспект осягнення соціокультурного простору ХХ – початку ХХІ століття спробуємо розглянути та проаналізувати становлення, розвиток та трансформацію сучасних хореографічних жанрів.

На сьогодні стає складним чітко та однозначно класифікувати сучасні жанри. Дисертаційних дослідженнях П. М. Білаша, Л.Л. Васильової, Т.Г. Кохана, В.В. Пастуха аналізується окремі танцювальні форми жанру модерн, танцювальні форми імпресіоністичного танцю, зокрема перфоманс.

Перфоманс (від англ. Performance – виступ, гра, виконання) – вид та сукупність різних постмодерних авторських виконань у сучасній хореографії американо-європейського походження. Основою перфомансу вважається експеримент. Перфоманс включає в себе певні техніки сучасного танцю та мистецтва – contraction & release, contactly improvisation, body art, відео, кіно, новітні технології (світло, піротехніку, музику, доповнену реальність). Представниками перфомансу можна виокремити композиції та танцювальні техніки Пени Бауш, Тріши Браун, Стіва Пекстона. Однією з найвідоміших експериментальних хореографічних форм в Україні стала «TanzLaboratorium» Л. Венедиктової, яка створила її у 2000 році в Києві, перфоманс Ольги Кебас «Personal spring», Анастасії Рембецької – перфоманс власної хореографії «Spirited force», тощо [16, c. 242].

За дослідженням О.С. Бойко велика кількість танцювальних перфомансів фактично не є танцювальними. Вчена підкреслює, що основним виразним засобом виступає людське тіло, а не хореографічний рух. Отже, перфоманс є прогресивним та перспективним жанром у хореографічному мистецтві, збільшує діапазон виражальних рухів та активізує пошуки та створення сучасних танцювальних комбінацій. Перфоманс сприяє розвитку нових засобів виразності завдяки взаємодії з іншими видами мистецтв [16, c. 244].

Сучасне хореографічне мистецтво ХХІ століття виходить на новий рівень. Танцювальна культура збагачується новими стилями та жанрами завдяки інтеграції різних видів мистецтв. Комунікативні можливості сьогодення створює платформу для творчих пошуків танцюристів.

У науковій літературі все частіше виникає дискусійне обговорення проблеми хореографічної термінології. Так, поняття жанр підміняють поняттям стиль.

Сучасна танцювальна термінологія – це відкрита, рухома система назв танців, танцювальних рухів, фігур та позицій. Для неї характерні лексико семантичні взаємозв’язки з загальнолітературною мовою та іншою термінологією. Для чіткого визначення та розуміння понять жанр та стиль, необхідним постає обґрунтування сутності поняття стиль, зокрема у хореографії. Відтак, виникає питання ієрархічного розуміння а саме, що ширше за значенням – жанр чи стиль.

Стиль визначається, як: етапи розвитку мистецтва (бароко, класицизм, романтизм тощо), яка має цілу художню систему, що має внутрішню та зовнішню єдність; признаки того чи іншого національного мистецтва; індивідуальна творча манера художника, композитора, балетмейстера, виконавця [117].

Єдність композиції, теми та стилю розглядався М. М. Бахтіним. У цій моделі жанру, стиль сприймається як обмежуючий та обмежений фактор. М. М. Бахтін стверджував: «там де стиль там жанр» [102].

Стилістичний фон твору визначається темою та композицією тексту, однак, тема та композиція проявляється на певному стилістичному фоні. Таким чином, стиль як вибір, що визначає специфіку жанру, є мерилом побудови тексту, яке створює рівновагу його ознак та дозволяє ідентифікувати жанрову приналежність тексту, відрізняти один жанр від іншого. Виходячи з цієї гіпотези, стиль виконує функцію атрибуту та індивідуалізує жанр. Отже, жанр на нашу думку є ширшим поняттям, а стиль виконує роль інструменту для її ідентифікації [17].

У процесі дослідження сучасного хореографічного мистецтво, ми з’ясували, що сучасні хореографічні жанри мають свою класифікацію та поділяються на види. Хоча, в деяких характеристиках, нижче наведені види сучасних танців, називають «стилем».

Один з таких танців, який відноситься до категорії сучасного жанру хореографічного мистецтва є D’N’B’ dance.

**D’N’B’ dance** (drum and bass step) – це напрямок сучасного  танцю, що виник одночасно з музичним стилем. Цей танець достатньо молодий та виконується під музику в стилі DnB. Він має певний формат виконання, а саме на неформальних вечірках та батлах. D’N’B’ dance поєднує елементи брейк-біта та хіп-хопу. Характерною ознакою D’N’B’ це акцент на рух ніг (інколи їх називають «фінти» ніг). Основний рух – п’ятка носок, п’ятка носок, техніка змаху вперед, обертання на 360°, півоберта на п’ятці  або на носках. Школа танцю  D’N’B’ продовжує розвиватися та набуває нових рис.  D’N’B’ dance виконують в спеціальному взутті та одязі  (кедах або кросівках на пласкій підошві — скейтерах),  джинсах або штанах, в яких зручно танцювати.

Існує чіткі вимогі до техніки виконання танцю. Основна база це:

•       техніка чергування носок – п’ятка, носок – п’ятка;

•       техніка махів ніг вперед, у бік та схрещування;

•       техніка поворотів та на п’ятці, на носку, іноді в повітрі;

•       техніка розворотів на 180°, 360°.

На сьогодні існує декілька видів D’n’B dance: oldschool, x-outing, Panda, Vengr.   Важливою складовою Drum and Bass танцю є кут — амплітуда. Кут під яким нога торкається землі, має бути рівним та правильним. Сама музика D’n’B є електронною, тому прямого відношення до хіп-хопу формально не має. У даний час популярність D’n’B dance зросла настільки, що йому може навчитися широке коло бажаючих. Танцювальні школи все частіше включають його у свої навчальні програми як один із модних напрямів, Існує безліч навчальних відео, як і для початківців,  так і для танцівників вищого рівня. Все більше людей танцює Drum & Bass в клубах [118].

Інновації в музичних технологіях стимулює створення нових видів танців. Введення електронної та рок-музики принесло епоху танцю House, Punk, Rave та Disco.

**House dance.** Після багатьох років популярності, на майданчиках дискотек Нью-Йорку та Чикаго, а також в клубах, народився жанр House music, та house dance. Побудований на основі ритмів джазу, латині, соулу, фанку, R&B та багатьох інших музичних стилів, цей соціальний танець швидко розвинувся до рівня професійних постановок.

Що насправді цікаво, це група, в якій беруть участь і b-бои, і хаус-танцюристи. Дуже багато танцюристів почали поєднувати ці два стилі, але чим доросліше вони ставали, тим більше цінували красу танців, віддаючи танцю перевагу перед звичайним набором різноманітних трюків. Немає чіткого визначення того, що таке Хаус-танці. Це водночас вільна течія, вільне самовираження і поєднання почуттів і цілої власної Хаус-культури. Хаус-культура це явище яке заслуговує окремого розгляду і аналізу. Вона впливає на формування особистості і захоплює весь стиль життя і самовираження. Адепти цієї культури стверджують, що хаус пульсує, живе в людині, його не можна одіти чи зняти, він і є ти.

Сьогоднішній House Dance бурхливо розвинувся із андеграунд-стилю урбаністичного танцю до явища масової культури. Вагомими є культурні та мистецькі внески таких танцюристів, як Югсон Хоук (з його командою «Серіал Степперс»), Хіро Судзукі, Мех (O Trip House). З появою жінок танцюристів House, відбувся відчутний поштовх до подальшого розвитку стиля. Професіоналізм дівчат не поступається хлопцям. Танцюристки займають лідируючі позиції та перемагають у великих міжнародних змаганнях в останні роки [119].

**Панк-танець.**Для багатьох ці слова асоціюються є безглуздим поєднанням музичних стилів, які не мають нічого спільного. Це культурне явище не нове, кожен хто дізнається, що зазначений стиль називається танцювальний панк, – констатуватиме, що чув цей стиль музики та відчував її вплив раніше. У 2014 році відбулося неймовірне відродження того, що починали вважати вмираючим жанром, і це відродження є найважливішим трендом року в музиці.

Витоки танцювального панку можна простежити до межі десятиліття наприкінці сімдесятих. Деякі артисти після панку, такі як Cure та Joy, виступили передвісниками руху New Age. Паралельно в Німеччині, в цей період Краут-рок був на підйомі, і такі німецькі митці, як Фауст і Крафтверк, були одними з перших, хто спробував сполучити електроніку з експериментальним роком. В Америці, техно-рух у Детройті, а також усі піджанри електронної музики у Великобританії протягом 80-х років, мали безпосередній вплив на жанр. Однак Dance Punk, як відомо сьогодні, не набув своєї форми до початку 2000-х.

Хоча Dance Punk був широко розповсюдженим жанром з багатьма артистами, виділяється один, і його слід згадати як основний акт; Проект Джеймса Мерфі **LCD Soundsystem**. Мерфі був активним на музичній сцені в Нью-Йорку вже більше десяти років, і його багатий досвід, ймовірно, сприяв швидкому успіху його групи. **LCD Soundsystem** утворилася в 2001 році під час народження пост-панк-відродження. Протягом наступних чотирьох років вони випустили багато синглів, що призвело до їх довгоочікуваного одноіменного, подвійного альбому, дебюту.

Танцювальний панк – це саме те, що є поєднанням музики «панку» сімдесятих та початку вісімдесятих, та танцювальної музики вісімдесятих та дев’яностих. Ідеальний танцювальний панк-стиль – був задекларований як той, що зосереджується в першу чергу на інструментах танцю, але використовує підхід до написання композицій притаманний авторам рок-музики [120].

**Боллівудський танець.**   Точне його визначення, географічне поширення та стилістичні характеристики аморфні. Однак, незважаючи на все це, він дивно впізнаваний.

У строгому розумінні термін «Боллівуд» відноситься до хінді культури, мистецтва та кіноіндустрії з Бомбея. Інші кіноцентри Південної Азії часто називають власними позначеннями (наприклад, Лоллівуд (Лахор), Толлівуд (Андхра-Прадеш)). Однак, оскільки фільм-індустрія Бомбея на хінді подавляє інші виробничі центри, термін «Боллівуд», як правило, поширюється на всю кінокультуру Південної Азії. Міжнародне визнання боллівудських танців – це наслідок того, що вже багато десятиліть розвивається і підтримується тисячами професійних танцівників і хореографів. Спочатку його було помічено лише в місцях, де був доступ до продукту кіноіндустрії. Крім Індії і азійського регіону явище торкнулося країн колишнього Радянського Союзу і близького Сходу. Так було поки кілька років тому цей стиль танцю не набув популярним в Європі, США та Канаді. Сьогодні танцювальні школи, які викладають цей стиль, є в більшості великих міст [121].

Пісня і танець у індійських фільмах. Важливо зрозуміти взаємозв’язок театру, музики та танцю в Південній Азії. На відміну від Заходу, де «мюзикл» вважається лише одним із численних жанрів, у південних азіатців дуже важко знайти будь-яке театральне видовище, яке не позбавлене музики та танцю. Фільми, які виробляються по західній технології (без музики та танцю), віднесені до категорії «арт-фільм» і, як правило, мають дуже обмежений комерційний успіх. Єдиним театральним жанром, де пісні та танцю не передбачено, є лише сучасні телевізійні драми. В Індії неперервана традиція пов’язувати театр, музику та танець простежується аж до Натії Шастри (близько ІІ століття до н. е.)

Фільми в Боллівуді повинні мати пісню та танець, тому постає необхідність вивчити стилі цих танцювальних форм. Стиль має складності з формальним визначенням через велику кількість танцювальних стилів, які були вкладені в нього. Крім того, за роки боллівудські танці сильно змінилися за півстоліття свого становлення.

Фільми до 1960 року, як правило, привертали увагу до класичного та народного танцю. Оскільки ані класичний танець, ані народний танець не є однорідними утвореннями, можна, природно очікувати значних варіацій. Хореографія в кіно не приносить великої слави, тому що сприймається як належне. Повз увагу глядача проходить прихований етап постановки кожного танцю відпрацювання кожного руху. Актори та актриси не просто стають перед камерою, і танцюють спонтанно, як здається глядачеві – повинен бути хореограф цієї постановки.

Індійська кіноіндустрія в минулому спиралася на талановитих митців таких як Б. Соханлал («Сахіб Бібі аур Гулам», «Викрадач Коштовностей», «Чаудвін ка Чанд «), Лаху Махарадж («Махал», «Пакеза «, «Могул-е-Азам»), Чиман-Сет («Мати Індія»), Крішна Кумар («Аваара»,«Мадош»,«Андааз») та безліч інших. Сьогодні існує низка хореографів, які продовжують цю традицію. Шиамак Давар («Таал», «Банті-аур-Бублі», «Діл до Пагал-Хай»), Сарой Хан («Баазігар», «Солдат», «Вір Зара»), Ахмед Хан («Ранджела», Пардес, «Мере Яар кі Шаді Хай»), Раджу Хан («Лагаан», «Кріш»), Вайбхаві Купець («Дхум», «Свадеш», «Ранг де Басанті»), Ремо («Жо Боле Со Ніхал») [121].

**Хіп-хоп.** Танець хіп-хопу включає широкий спектр стилів «вуличного танцю», які асоціюються з культурою хіп-хопу, що народилася в Нью-Йорку в середині 70-х. Традиційно оригінальний танець хіп-хопу був «Breaking», який був домінуючим стилем з 1970-х до середини 80-х. Починаючи з Бронкса, Breaking поширився по всьому світу за допомогою фільмів, таких як Wild Style, Beat Street і Breakdance – The Movie, а також гастролей, таких митців як New York City Rap і Wild Style Tours, які демонстрували нову культуру та стилі танцю у 80-х.

Танцівники, як Buddha Stretch, Link, Loose Joint, Shaik, Rosie Perez, Peter Paul, Scoob and Scrap та інші, були в авангарді того, що відбувається, і вважалися новаторами цього нового стилю. Були сформовані різні колективи, багато хто танцював під музику артистів того часу.

Хіп-хоп фрістайл у ХХІ столітті – це об’єднання всіх цих стилів та іншого. Він продовжує постійно розвиватися і пристосовуватися до часу.

Танець Хіп-Хоп розвинувся з музичного стилю, який був вперше представлений у 1970-х. Користуючись великою популярністю, в засобах масової інформації, фільмах та телевізійних програмах, танці хіп-хопу зайняли важливе місце в мас культурі США, Франції, Великобританії та Південній Кореї. Дуже схожий різновид під назвою Фанк також був створений у 1970-х роках, і сьогодні він вважається одним із найвпливовіших напрямків танцю хіп-хопу [122].

**Брейк-данс** (Breaking)

Енергійна форма танцю, популяризована афроамериканцями та американськими латиноамериканцями, що включає роботу ніг та атлетичні рухи, такі як танцювання на колінах, руках чи голові. Брейк-танці виникли в Нью-Йорку наприкінці 1960-х та на початку 1970-х років з рухів бойових мистецтв, розроблених вуличними бандами. Рухи, спочатку засвоєні як форма самозахисту від інших банд, з часом переросли в складні та атлетичні рухи, що характеризують сучасні брейк-данси.

Брейк-данс багато в чому імпровізаційний, без «стандартних» рухів чи кроків. Акцент робиться на енергії, русі, творчості та стихії небезпеки. Він покликаний передати бурхливий світ вуличних банд, з яких він зародився. Це також асоціюється з певним стилем одягу, який включає мішкуваті штани або толстовки, бейсболки, одягнені набік або назад, та кросівки (необхідні через небезпечний характер багатьох рухів).

Термін «Брейк» позначає особливі ритми та звуки, що створюються діджеями, які змішують звуки із записів, створюючи безперервний танець. Техніку запровадив DJ Kool Herc (Клайв Кемпбелл), ямайський диджей у Нью-Йорку, який змішував ударні брейкі з двох однакових записів. Неодноразово граючи і перемикаючись з одного запису на інший, Кул Герк створив те, що він назвав «різанням пауз». Під час своїх живих виступів у танцювальних клубах Нью-Йорка Кул Герк кричав: «Б-бої йдуть!» – сигнал для танцюристів для виконання гімнастичних рухів, які є ознакою брейк-танців [133].

З тих ранніх коренів, брейк-танцюристи почали додавати різні рухи до своєї програми, такі як *попс* та *кейс*, що привнесло роботоподібну стилістику у танець. Цей стиль був популяризований на початку 1970-х художниками, зокрема Чарлі Роботом, який виступав у популярній телевізійній програмі Soul Train. Дискотеки почали наслідувати ті рухи, які потім увійшли в мейнстрім дискокультури. У той час, однак, брейк-данси та культура хіп-хопу, з якої вона виникла, ще були пов’язані із кримінальними субкультурою насильством і бандами.

У 80-х роках брейк-данс поширився на велику аудиторію, коли його прийняли на озброєння провідні артисти, такі як Майкл Джексон. Місячна стежка Джексона – крок, який передбачав ковзання назад і підняття підошви ніг, щоб він здавався ковзанням або плаванням. Це явище стало сенсацією серед підлітків усіх рас. Продюсери звукозапису, побачивши зростаючу популярність жанру, підписали контракти з артистами, які могли наслідувати вуличний стиль брейкерів, представляючи при цьому більш безпечний і менш кримінальний образ, який сподобається мейнстрім-аудиторії. Брейк-танці перейшли від вуличного танцю до явища мас культури в міжнародному масштабі.

Брейк-танці мали величезний вплив на сучасні стилі танцю, і його офшоти виконувались у багатьох музичних, особливо реп-роликах, а також у концертах популярних артистів, таких як Брітні Спірс. Мейнстрім жанру ніколи не був чіткіше продемонстрований, ніж у 2004 році, коли танцюристів-брейкерів запросили виступити у Ватикані перед папою Іваном Павлом II.

Bounce - Born. Народившись у 1980-х роках як поєднання хіп-хоп-музики Нового Орлеана та традицій індійських пісень Марді Гра, танець Bounce - Born можна сьогодні побачити як на його батьківщині, так і на світових сценах. Але, оскільки вона настільки тісно пов’язана з традиціями культури Марді Гра, сьогодні багато форм Bounce - Born залишаються вузько-регіональними, і їх рідко можна побачити, як танцюють поза музичними сценами Нового Орлеана, Маямі, Балтімора та інших музичних центрів [123].

Electric boogaloo – функціональний стиль хіп-хопу був популяризований не тільки своєю музикою, а й світовим прийняттям відомого стилю танцю під назвою Electric Boogaloo, який спочатку пропагувався у 1970-х роках однойменним танцювальним колективом. Танцюючи як окремими людьми, так і групами як у вільній формі, так і у хореографії, Electric Boogaloo наповнений широким розмаїттям рухів, орієнтованих на рух ніг, стегон, колін та частого використання перебільшених роботоподібних рухів [124].

Вуличний джаз – створений під впливом афро-американських рабів, джазовий танець набув популярності на початку 20 століття як решта форм танців, яка виконувалась поряд з новою джазовою музикою. Джазовий танець, дуже імпровізований вільний за формою, швидко перетворився на виступи, що імітували елементи балету. Сьогодні джазовий танець користується багатьма формами, які в сукупності називають *сучасним джазовим танцем* [125].

Jookin’ - Jookin’ або так званий стиль танцю «gangsta waling» – це вуличний танець, що виник зовсім недавно в 90-х роках на вулицях Мемфіса, штат Теннессі. Танець характеризується набором рухів, який намагається наслідувати «відскок» у стрижневій музиці, яка часто супроводжує цей стиль танцю. Незважаючи на те, що цей танець знайшов деяку популярність у всьому світі, він все-таки є регіональним танцем, який рідко можна побачити за межами міста Мемфіс.

Locking – функціональний танець надзвичайно різноманітний, і одна з його відомих варіацій - «фіксація». Основний трюк цього стилю хіп-хоп-танцю - раптово зупинитися і затримати позицію (або зафіксуватися) посеред танцювальних процедур, а потім раптово відновити танець. Це вимагає повного руху тіла, але більша частина танцю зосереджена на верхній половині тіла. Багато танцюристів, що танцюють в цьому стилі, вважають за краще використовувати різні акробатичні та фізично вимогливі рухи для посилення своїх танцювальних виразності танцю [126].

**Поппінг** – дуже близький за стилем з популярним Electric Boogaloo, Popping – це ще одна варіація вуличного танцю з тематикою фанку 1960-х та 1970-х, що знайшов популярність у всьому світі. Техніка, яку потрібно освоїти танцюристам, щоб правильно танцювати Поппінг – це контрольоване і швидке контрастне стискання і розслаблення м’язів, що створить відчуття ривка по всьому тілу. Цей ривок називають «попсом» або «ударом» і його можна використовувати для посилення виразності танцювальних рухів, та демонстрації віртуозності [127].

**Krump** – скорочена назва, розшифровується як: Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise (Імперія Абсолютної Сили Духовної Похвали). Всі засновники Krump – люди віруючі. Танець став відповіддю на те насильство, яке поширилося в містах Америки наприкінці двадцятого століття. Крамп – один з вуличних танців, настільки вдалий, що отримав швидке поширення по всьому світу. Зародився він у темних закутках гетто.

Темп танцю дуже швидкий, характер крампа досить різкий і бурхливий і в основному залежить від характеру людини, який його виконує.

Танець настільки різкий, що коли відбувається вуличний баттл (змагання), його можна переплутати з бійкою. Нерідкі були випадки, коли перехожі викликали поліцію, подумавши, що виконавці танцю б’ють один одного.

Виконавців крампа називають крамперами. Також слово можна застосовувати для позначення танцювального кроку - танцюрист настільки сильно і потужно стрибає, і звук падіння звучить як «крамп».

Особливість танцю – можливість вступу танцюриста у фізичний контакт з партнерами. Також танець може виконуватися сольно. Існує кілька базових елементів танцю, і дуже важливо для виконавця навчитися пов’язувати ці елементи в єдине ціле [114, 115].

Отже, аналіз дослідження розвитку сучасних хореографічних жанрів доводить, що сучасний танець – це самостійна форма в мистецтві, де органічно поєднується рух, музика, пантоміма. Сучасна хореографія – це вільний та універсальний танець, який сформувався на базі африканських, європейських, північно та латиноамериканських традиціях. Ці традиції створювалися людьми різних соціальних верств і розвивалися, як явище андеграунду субкультури та існували в замкнутих соціальних середовищах. Тільки ставши явищем маскультури, нові сучасні жанри вийшли за рамки суто народного танцю та привернули до себе увагу видатних хореографів-балетмейстерів. Пошук нової хореографічної мови, нових виразних засобів стає мотивуючим аспектом для народження нових видів жанрів та їх складних поєднань.

**Висновки до другого розділу.**

Аналіз наукових досліджень дав змогу конкретизувати поняття «поліжанровість», а саме: з одного боку – це метод, прийом, який використовує особистість у процесі творчості для втілення специфічного замислу, з іншого – особлива багатогранна форма, якою визначається типізований зміст. Поліжанровість – це сукупність та взаємодія різних жанрів одночасно.

Поліжанровість хореографічного мистецтва – це багатогранне явище культури, характерною ознакою якою є самоорганізація та самореалізація. Поліжанровість у хореографії – це складне явище, продуктом якого є синтезованість різних жанрів одночасно існуючих в одному хореографічному творі. Складні поєднання виражається не тільки у музикальній формі та змісті, а й в режисерсько-балетмейстерській інтерпретації.

З’ясовано, що розвиток та трансформація хореографічних жанрів ХХ – ХХІ століття тісно пов’язаний з принципом множинності. Яркі приклади складних процесів поліжанровості виражені у балетному мистецтві, в основі яких органічно поєднується як різні музичні жанри, так й танцювальні. У хореографічній термінології поняття поліжанровість синонімічно поняттям жанрове цитування, жанрова мутація, жанрова поліфонія.

Встановлено, що стиль визначає специфіку жанру, є мірилом побудови тексту, яке створює рівновагу його ознак та дозволяє ідентифікувати жанрову приналежність тексту, відрізняти один жанр від іншого. Відтак, стиль виконує функцію атрибуту та індивідуалізує жанр. Отже, жанр є ширшим поняттям, а стиль виконує роль інструменту для її ідентифікації.

Головним механізмом, у процесі якого реалізуються принципи поліжанровості хореографічного мистецтва вважається синтез мистецтв. Синтетичність мистецтва ярко виражається у ХХ – ХХІ століттях, об’єктами синтезу яких є слово, зображення, звук, сучасні комп’ютерні технології тощо. Складна гібридизація та нестандартне з’єднання різних жанрів трактується як необхідна потреба для самовираження митця, що приводить до оновленню традицій мистецтв. Мистецьки процеси вони завжди прогресуючі та мають головну мотивуючу ознаку – необхідність в оновленні.

Розвиток хореографічного мистецтва може існувати виключно в соціокультурному просторі. Визначено, що соціокультурний простір – це специфічний та комунікативний процес, що включає взаємозв’язки всіх соціальних та культурних елементів. Це особлива сфера, в якій створюється та поширюється вся культурна інформація людства за допомогою комунікативного механізму.

**Загальні висновки**

Проведене дослідження дало можливість зробити висновки щодо поставлених і виділених завдань.

1. Актуальність дослідження проблеми поліжанровості у хореографії зумовлена необхідністю більш глибокого осмислення процесів становлення та розвитку сучасного хореографічного мистецтва. Хореографія це вид творчої діяльності людини, який залежить від закономірностей культурного розвитку суспільства. Специфічність хореографічного мистецтва характеризується особливістю відображати думки, відчуття, переживання людини через мову рухів.
2. З’ясовано, з розвитком культури та суспільства розвиваються танцювальні жанри, здійснюється їх становлення, трансформуються їх форми, зароджуються нові види танців, збагачується їх лексика. Поняття жанр – це багатогранний аспект осягнення та осмислення художньо-образної системи мистецтв. Визначено, що хореографічний жанр це рід твору, який характеризується сукупністю формальних та змістових особливостей. Хореографічні жанри поділяються на первинні та вторинні. До первинних жанрів відносяться усі етнічні (народні) танці, до вторинних – професійні танці, які спираються на жанри етнічного походження.

3. Встановлено, що хореографічні жанри класифікуються на *народний танець, класичний танець (балет, модерн), бальний танець (європейська програма, латинська програма) та сучасний танець.* Хореографічні жанри диференціюються та ідентифікуються за характерними ознаками. Балетний жанр поділяється на *епічний, ліричний, драматичний, комічний, балет феєрія* тощо. Визначено, що хореографічне мистецтво має таки підрозділи, як: *художньо-професійна* та *народно-побутова хореографія*, *сюжетно-образотворчий танець* (пантоміма), *необразотворчий*, *класичний танець.*

4. Доведено, що аналіз розвитку сучасних напрямків та тенденцій у хореографічному мистецтві ускладнюється у зв’язку з міграціями та трансформаціями різних жанрів. Сучасне хореографічне мистецтво оновлюється завдяки нестандартним з’єднанням літературних, зображальних, музичних жанрів. Обираючи метод синтезу, змінюється художнє мислення, та композиційні принципи хореографічних творів. З’ясовано, що стрімке зростання синтетичних форм, посилює тенденції до мутації та гібридизації хореографічних жанрів.

5. Встановлено, що суспільство розвивається у рамках усвідомлення соціокультурного простору, який включає поняття колективний інтелект, самоорганізацію, саморозвиток. Поняття соціокультурний розвиток пов’язаний зі значеннями «культурний простір», «соціокультурна діяльність», «соціокультурна комунікація». Визначено, що соціокультурний простір – це специфіка та характер комунікативних процесів, якісні та кількісні відмінки, горизонтальні та вертикальні взаємозв’язки всіх соціальних та культурних елементів.

6. Ретроспективний аналіз хореографічного мистецтва, дав змогу зрозуміти проблематику існування одночасно різних хореографічних жанрів, поєднання характерних жанрових ознак. Результати дослідження надали змогу конкретизувати поняття поліжанровість. Відтак, поліжанровість – це сукупність та взаємодія різних жанрів одночасно, що спрямовує це явище до унікального, самобутнього синтезованого жанру. Продуктом поліжанровості у хореографічному мистецтві є синтез різних жанрів одночасно існуючих в одному хореографічному творі. Принцип синтезу виражається у музичній формі, змісті та в режисерсько-балетмейстерській інтерпретації.

7. Вважається, що процес синтезу різних видів мистецтв, створює головну сприятливу умову, де здійснюються всі можливі принципи поліжанровості хореографічного мистецтва. Історичний аналіз доводить, що саме для ХХ – ХХІ ст. характерно синтетичність мистецтва. Об’єктом синтезу мистецтв є слово, зображення, звук, сучасні комп’ютерні технології тощо.

9. Визначено, що прогресуючі мистецькі процеси мають головну мотивуючу ознаку, а саме, необхідність в оновленні мови (музичної, танцювальної, художньої тощо). Сучасний метод поєднання різних жанрів виступає як необхідна потреба для самовираження митця, що приводить до оновленню мистецьких традицій.

Поєднання різних хореографічних жанрів у соціокультурному просторі ХХ – початку ХХІ століття, зумовило визначення цього феномену, як *ефекту поліжанровості.* Доведено, що найпереконливішим прикладом ефекту поліжанровсті вважається жанр перфоманс, що включає в себе певні техніки сучасних танців, різні види мистецтв та новітні технології (світло, піротехніку, музику, доповнену реальність).

Багатогранна проблема поліжанровості хореографічного мистецтва у соціокультурному просторі ХХ – початку ХХІ століття не вичерпується проведеним магістерським дослідженням. Подальшої розробки потребують теоретичні аспекти процесу розвитку та трансформації сучасних жанрів, глибокого аналізу та наукового описання характерних жанрових ознак сучасних танців, які зароджуються у масовій культурі.

**Література:**

1. Асафьев Б. В. Кнгига о Стравинском. Ленинград: Музыка, 1977. 280 с.
2. Баглай В. Е. этническая хореография народов мира: учебное пособие. Ростов н\Д: Феникс, 2007. 405 с.
3. Балет. Танец. Хореография. *Краткий словарь танцевальных терминов и понятий.* Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2008. 416 с.
4. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. Москва: Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
5. Барвистий віночок: збірка сюжетних танців для дітей молодшого і середнього шкільного віку. Київ: Музична Україна. 1978. 120 с.
6. Баришнікова Т. Азбука хореографии. Москва: Рольф, 2001. 271 с.
7. Бахрушин Ю.А. История русского балета: учеб. пособие [для ин-тов культуры, театр., хореогр. и культ.-просвет. училищ]. 3-е изд. Москва: Просвещение, 1977. 287 с.
8. 4. Бахтин М. М. Время и пространство в романе. *Вопросы литературы.*  Москва: Художественная литература, 1974. С. 133–179.
9. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: Художественная литература, 1975. 502 с.
10. Бежар М. Мгновение в жизни другого. Москва: В/О Союзтеатр, 1989. 287 с.
11. Бежар М. Танец как зримая музика. Ровесник, 1978, № 3 C. 19 – 25.
12. Берданська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Київський національний ун-т культури і мистецтв. К., 2005. 20 с.
13. Безклубенко С. Д. Народження танцю. *Радянська школа*. 1990. № 12. С. 48–53.
14. Борисенко В. К. Традиції і життєдіяльність етносу: на матеріалах святково-обрядової культури українців: навч. посібник для студ. Вищих навч. закладів. / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ: Унісерв, 2000. 190 с.
15. Березова Г. А. Классический танец в детских хореографических коллективах Київ: Муз. Украйна, 1979. 259 с.
16. Бойко О.С. Танцювальні перфоманси в сучасній Україні. *Науковий журнал «Молодий вчений» Київський національний університет культури і мистецтв*, № 10 (50). 2017. С. 242 –245.
17. Бурнаев А. Г. Теоретические основы формирования жанров в хореографическом скусстве URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskie-osnovy-formirovaniya-zhanrov-v-horeograficheskom-iskusstve/viewer>
18. Бутрова Т. От Системы к Методу. Западное искусство ХХ век. Проблема развития западного искусства ХХ века. Санкт-Петербург: 2001. С. 328–349.
19. Ваганова А. Я. Основи классического танца. 7-е изд., стер. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», 2002. 192 с.
20. Василенко К. Лексика українського народносценічного танцю: репертуарний збірник. Київ: Мистецтво, 1990. № 5. 223 с.
21. Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец. Москва: Искусство, 1962. 390 с.
22. Васильева Е. Д. Танец: учеб. пособие для театр. Вузов. Москва: Искусство, 1968. 247 с.
23. Вашкевич Н. Н. История хореографии всех веков и народов. Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2009. 192 с.
24. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. 5-те вид., доп. Київ: Музична Україна, 1990. 150 с.
25. Володько В. Ф. Роль класичного танцю у створенні українського національного балету (до сторіччя з дня народження заслуженої артистки України Г. О. Березової) URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/ Soc\_Gum/Mz/2009\_16/39/pdf
26. Горобец О. Б Стиль и жанр: соотношение и взаимосвязь понятий URL: <http://www.gramota.net/materials/2/2008/1-1/24.html>.
27. Груцынова А. П. История хореографического искусства. Романтический балет. Москва. Юрайт. 2019, ел. Підручник. URL: https://biblio-online.ru/viewer/istoriya-horeograficheskogo-iskusstva-romanticheskiy-balet-447708#/.
28. Гоцалюк А. А. Хореографія як засіб вираження поліжанрових художніх форм */ Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ: № 2, 2019. С. 280 – 284.
29. Грачев В. И. Социокультурная коммуникация в контексте cовременной художественной культуры. *Вестн. Москов. гос. универ. культуры и искусств.* 2007. № 4. С. 22 – 26.
30. Грачев В. И. Социокультурная коммуникация в контексте cовременной художественной культуры. *Вестн. Москов. гос. универ. культуры и искусств*. 2007. № 4. С. 22–26.
31. Даниэлу А. Музыка, танцы, экстаз. *Курьер Юнеско*, 1975, № 11. С. 11– 12.
32. Друскин М. Очерки по истории танцевальной музыки. Ленинград: 1936. 204 с.
33. Загайкевіч М. П. Українська балетна музика. Київ: Наукова думка, 1969. 229 с.
34. Зайцев Є. Основи народно-сценічного танцю. Київ: Мистецтво, 1975. 223 с.
35. Захаров Р. В. Записки балетмейстера. Москва: Искусство, 1976. 351 с.
36. Захаров Р. В. Сочинение танца: страницы педагогического опыта. Москва: Искусство, 1989. 235 с.
37. Зубатов С. Л. Методика роботи з хореографічним колективом. Киев: Інститут підвищення кваліфікації працівників культури, 1997. 100 с.
38. Зубатов С. Л. Основи викладання українського народно-сценічного танцю. Киев: 1995. 133 с.
39. Історія української музики, 1941-1958 рр. Т.5 / відп.ред. А.І.Муха [та ін.]. Київ: НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. 504 с.
40. Каган М. С. Морфология искусства. Ленинград: Искусство, 1972. 440 с.
41. Карп П.М. Балет и драма. Ленинград: Искусство, 1979. 246 с.
42. Кияновська Л.О. Українська музична культура: навч. посібник. Львів: Тріада плюс, 2009. 356 с.
43. Кожинов В. В. Виды искусств. Москва: Искусство, 1960. 128 с.
44. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Волгоград: Искусство, 1983. 431 с.
45. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. Волгоград: Искусство, 1979. 295 с.
46. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра. Волгоград: Искусство, 1981. 286 с.
47. Красовская В.М. История русского балета: учеб. Пособие. Волгоград: Планета Музыки, 2008. 288 с.
48. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики. Волгоград: Планета музыки, 2009. 528 с.
49. Красовская В.М. Русский балетный театр начала ХХ века. Хореографы. Волгоград: Планета музыки, 2009. 656 с.
50. Красовская В.М. Русский балетный театр от возникновения до середины XІX века. Волгоград: Планета музыки, 2008. 384 с.
51. Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины ХІХ века. Волгоград: Искусство, 1963. 551 с.
52. Красовская В.М. Русский балетный театр начала ХХ. Волгоград: Искусство, 1972. 456 с.
53. Курышева Т. А. Театральность и музыка. Москва: Сов. Композитор, 1984. 200 с.
54. Лейе Т. Е. О музыкальном жанре и различных видах обобщения через жанр / *Вопросы музыковедения*. Вып.1. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Москва: 1972. С. 5 – 27.
55. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Советнский композитор, 1990. 312 с.
56. Максименко В. І. Теорія та методика викладання історико-побутового танцю: навчально-методичний посібник. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2015. 107 с.
57. Майорова О. Українські танці. Київ: Мистецтво та освіта, 2000. № 4. С. 26 – 37.
58. Моль А. Социодинамика культуры. Москва: Изд-во ЛКИ, 2007. 404 с.
59. Музыкальная эстетика стран Востока: сб. / отв. ред. В. П. Шестаков. Москва: Музыка, 1967. с. 277.
60. Никитин В.Ю. Модерн джаз танец. Начало обучения. Москва, 1998. С. 12 – 13.
61. Новерр Ж.-Ж. [Письма о танце](http://memoirs.ru/texts/Noverr1927.htm) / Перевод А. А. Гвоздевой, примечания и статья И. И. Соллертинского.  Ленинград: Academia, 1927. 316 с.
62. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Львів: Союз українок Канади, 1963. 215 с.
63. Пасютинская В.М. Волшебный мир танца: книга для учащихся. Новосебирск: Просвещение, 1985. 223 с.
64. Погребняк М.М. Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст.: дис. кандидата мистецтвознавства. Київ: 2009. 320 с.
65. Попова Т. В. О музыкальных жанрах. Москва: Знание, 1981. 128 с.
66. Портнова Т.В. Балет в ряду пластических искусств (проблемы синтеза и формы взаимодействия): лекции. Москва: Рос. гос. акад. хореографии, 1996. 165 с.
67. Поклад І. Танець та його функції в історії людства (культурно-історичний та психологічний аналіз). Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології, 2004. С. 227 – 232.
68. Шкарабан М. Людина однієї ненаписаної книги. Київ: Український театр, 2000. №1/2. С. 16 – 18.
69. Рожок В. І. Музика і сучасність: моногр. дослідж., наук.-попул. критич. та публіц. твори. / відп. ред. Черкашина М. Р. Київ: Пошук.-видавництво агенство «Кн. Пам’яті України», 2003. 228 с.
70. Ростовська Ю. О. Методика викладання хореографії у шільних та позашкільних закладах: навчальний посібник. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2916. 230 с.
71. Самохвалова А. Використання елементів етнічної хореографії при викладанні дисциплін «Мистецтво балетмейстера».  *Вісник Львівського університету.* Серія мист-во. 2014. Вип. 14. С. 87 – 92.
72. Самсон Л. Ритмы радости. Традиции классических индийских танцев. Москва: Фестиваль Индии в СССР, 1987. 144 с.
73. Самвелян Т. Э. К понятию музыкального жанра и полижанровости URL: <http://lraber.asj-oa.am/1829/1/2000-1(170).pdf>.
74. Синев Н.М. Вирский П.П. О нём. В жизни и на. Київ: Мистецтво, 1983. 183 с.
75. Словарь искусств Хатчинсона. The Hatchinson Dictionary of the arts. Москва: «Внешсигма», 1996. 534 с.
76. Смирнова Т. Жанр как эстетическая категория. Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: Сб. ст. / Сост. Л. И. Дыс. Киев: Музична Україна, 1989. С. 68 – 74.
77. Станішевський Ю. О. Український радянський балетний театр 1925-1975. Київ: Музична Україна, 1975. 223 с.
78. Станішевський Ю. О. Координаційне бюро Енциклопедії Сучасної України Нац. акад. наук України. Київ: Музика, С. 145 – 148.
79. Станішевський Ю. О. Танець у менталітеті нації. Київ: Музика, 1997. № 3. Трав.-черв. С. 21–22.
80. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії. Київ: Муз. Україна, 2003. 440 с.
81. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. Москва: Искусство, 1953. 371 с.
82. Степанченко Г. У пошуках «Цвіту папороті». Українська музична газета. 2003. № 4. С. 5.
83. Соколов А. В. Феномен социокультурной деятельности: монография. Санкт-Петербург: 2003. С. 19.
84. Ткаченко Т. С. Народный танец. Москва: Искусство, 1967. 656 с.
85. Товстоногов Г. В. О профессии режиссера. Москва: ВТО, 1967. 355 с.
86. Уральская В. И. Народная хореография. Санкт-Петербург: Искусство, 1972. 72 с.
87. Уральская В. И. Природа танца. Санкт-Петербург: 1981. 112 с.
88. Уральская В. И. Рождение танца. Санкт-Петербург: 1982. 144 с.
89. Устяхин Сергей Владимирович. Феномен фолк-модерн танца в современной хореографии: автореф. дис. кандидата культурологии: 24.00.01. Саранск, 2006. 19 с.
90. Федорова Л. Н. Африканский танец: обычаи, ритуалы, традиции. Москва: 1986. 128 с. Наука,
91. Фокин М. Против течения: Воспоминания балетмейстера: сценарии и замыслы. Статьи, интервью, письма: ред. Г. Добровольская. Ленинград: Искусство, 1981. 510 с.
92. Худеков С. Н. Иллюстрированная история танца. Москва: Эксмо, 2009. 288 с.
93. Худеков С. Н. Искусство танца. История. Культура. Ритуал. Москва: Эксмо, 2010. 564 с.
94. Шабаліна О.М. Книга М. Пастернакової «Українська жінка в хореографії» як спроба осмислення творчості емансипованих сучасниць. Київ: Культура України : зб. наук. пр. Вип. 19. — Харків: ХДАК, 2007. С. 168-173.
95. Шариков Д. І. Теорія, історія та практика сучасної хореографії: Монографія. Київ: КиМУ, 2010. 203 с.
96. Abra, Allison. Going to the palais: a social and cultural history of dancing and dance halls in Britain, 1918–1960. *Contemporary British History* (Sep 2016) 30#3 pp. 432–433.
97. Goldenberg R.L. Perfomance Art: from Futurisme to the Present. - Singapure, 2000. Р. 156 – 157.
98. Lavelle, Doris 1983. *Latin & American dances*. 3rd ed, Black, London, 108 p.
99. Devade M. Ecrits theatriques Archives d`art contеmporain. – Paris: Lettres Modеrnes, 1990. 146 р.
100. Lincoln Kirstein, *Dance*, Dance Horizons Incorporated, New York, 1969, p. 108
101. Minden, Eliza Gaynor, [*The Ballet Companion: A Dancer's Guide*](https://books.google.co.uk/books?id=S-RuSzcrBnAC&dq=%22ballet+blanc%22&source=gbs_navlinks_s), Simon and Schuster, 2007, p. 92
102. Cohen S.J. The modern danse? Seven statements of belief. Middletown. 1966. 320 р.
103. Raftis, Alkis, *The World of Greek Dance* Finedawn, Athens (1987) p. 25.
104. URL: ttp://www.letopis.info/themes/dancing/razvitie\_tantsa\_v\_srednie\_veka.html
105. URL:https://www.krugosvet.ru/enc/kultura\_i\_obrazovanie/teatr\_i\_kino/BALET.html
106. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki>
107. URL: <http://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/10589/>
108. URL: <https://www.galladance.com/dance-guide/istoriya-tango/>
109. URL:<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%BE>
110. URL: https://dance.lovetoknow.com/History\_of\_Latin\_Dance
111. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Жанр> (дата звернення: 21.09.2019).
112. URL:<https://nsportal.ru/kultura/iskusstvo-baleta/library/2015/10/26/zhanr-v-horeograficheskom-iskusstve> (дата звернення: 21.09.2019).
113. URL: http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/polizhanrovost-v-fortepiannyh-proizvedenijah-shopena.html
114. URL: <https://sites.google.com/site/tancyetovnutrenijmir/krump>
115. URL: http://www.dancefacts.net/dance-types/types-of-dances/.
116. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsiokulturnoe-prostranstvo-k- opredeleniyu-ponyatiya/viewer>
117. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-vozniknoveniya-tantsevalnoy-terminologii/viewer>
118. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/DNB_Step>
119. URL: <https://blog.steezy.co/what-is-house-dance/>
120. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1426811>
121. URL: <https://www.dance-lviv.com/bollywood-dance.html>
122. URL: <https://one-life.lviv.ua/blog/stili/do-vashoi-uvagi-odin-iz-najvidomishih-vulichnih-tanciv-nir-nor>
123. URL: <http://hnb.com.ua/articles/s-sport-entsiklopediya_tantsa_breyk_dans-2321>
124. URL: <https://www.dictionary.com/e/pop-culture/electric-boogaloo/>
125. URL: <https://mywaydance.com/dance_style/Street-Jazz/>
126. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Locking_(dance)>
127. URL: <https://var-veka.ru/blog/enciklopediya-tanca-popping.html>
128. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki>
129. URL: <https://www.belcanto.ru/ballet_bolt.htm>
130. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/4373400/post240801431/>
131. URL: <https://www.belcanto.ru/or-stravinsky-svadebka.html>
132. URL: <https://studme.org/193904035002/etika_i_estetika/sintez_iskusstv>
133. URL: <https://inside-dancing.com/brejk-dans-2/>
134. URL: <https://balletristic.com/horeografy-russkih-sezonov-mihail-fokin/>
135. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Foxtrot
136. URL: <https://www.liveabout.com/slow-foxtrot-dance-1007195>
137. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Quickstep>
138. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Latin_dance>

**ДОДОТКИ**

**Додаток А**



Рис. 1.



Рис. 2. Дівчина з вінком у руках зустрічає танцюристів («Роман про Олександра» 1338-1344 р.)

**Додаток В**

**Класифікація хореографічних жанрів**

**Додаток С**

**Види художньої діяльності (за М. С. Каганом).**



Рис. 1.

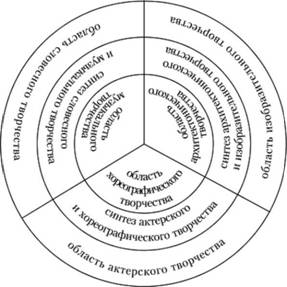


Рис. 2.

**Родовидове відношення мистецтв (за М. С. Каганом).**

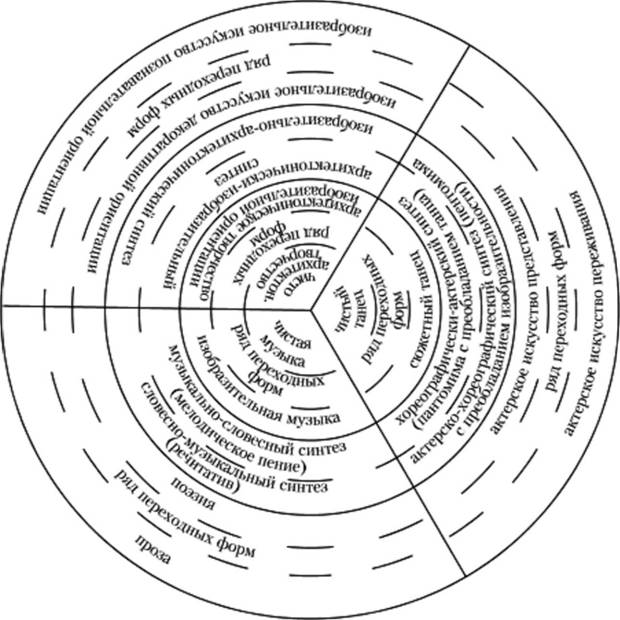
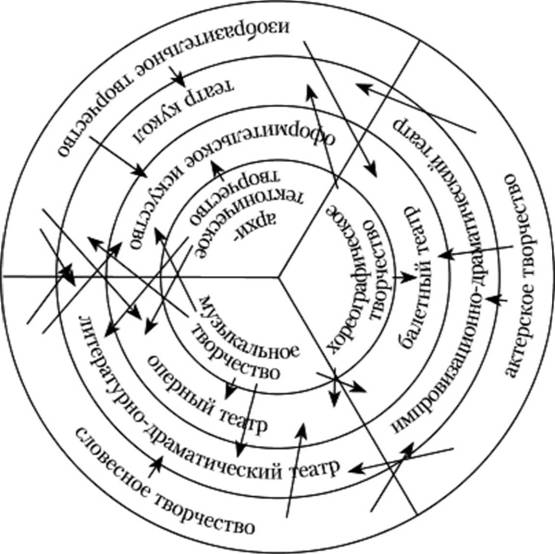


Рис. 4.



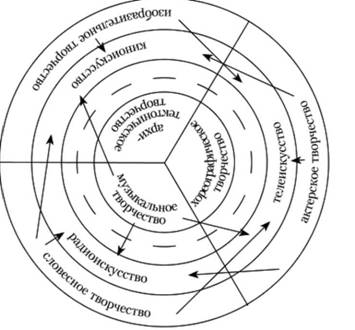


Рис. 5.