

розграбовані, спустошено бібліотеку. Викладач семінарії проф. Т. Біленький переслідувався російськими властями, у його помешканні чотири рази проводили обшуки [1]. Коли у 1915 р. австро-угорські війська знову зайняли Самбір, К. Цімерман повернувся й намагався відновити діяльність семінарії. Проте уряд не поспішав надавати кошти на відновлення закладу, не вистачало викладачів і студентів, які були мобілізовані до війська. Частина викладачів опинилися у російському полоні, зокрема І. Филипчак. За деякий час К. Цімерман зумів викопотати певні кошти на ремонт приміщень семінарії, упорядкував перший поверх будинку, зібрав незначний педагогічний колектив. Навчальний процес розпочався при незначній кількості семінаристів. Проте навіть після закінчення Першої світової (1918 р.) та українсько-польської (1919 р.) війни стан справ у семінарії був не найкращий [3, 106–107].

ЛІТЕРАТУРА

1. В. Р. 3 російських днів у Самборі (спогади, опубліковані в газеті «Діло» 17.07.1915 р.) [Ел. ресурс]. URL: <https://zbruc.eu/node/39132>
2. Стинська В. Система шкільництва в Галичині (кінець ХІХ – початок ХХ ст.): Монографія. Івано-Франківськ: Гостинець, 2007. 205 с.
3. Филипчак І. Учительська семінарія в Самборі (Історичний нарис). *Шлях виховання й навчання*. 1938. Кн. 1. С. 24–36; Кн. 2. С. 105–112; Кн. 3. С. 141–144.
4. Statut organizacyjne seminaryów nauczycielskich męskich i żeńskich. Lwów, 1909. 128 s.

Ольга ПЕТРЕНКО, Петро ФРИЗ
(Дрогобич, Україна)

СУЧАСНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК СИНТЕЗ ЗАСОБІВ МИСТЕЦЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ

Епоха постмодернізму мала неабиякий вплив на виразальні засоби класичної хореографії. Співвіднесення змін у дискурсі сценічного танцю (від класики до постмодерну) дозволяє виокремити зміну у відношенні хореографів до тілесності в культурі на різних її етапах, спостерігати тенденцію посилення ваги тіла, культ його незалежності [1]. Тіло виконавця в сучасному танці стає символом свободи і самопредставлення сучасної людини, яка втратила віру у вищі смисли абсолюту; символом втрати якогось організаційного центру, точки опори, у хаотичній, безструктурній, відносній картині світу; символом залежності від зовнішніх і непідпорядкованих його волі та розумінню факторів та обставин.

До 80-х років ХХ ст. класичний танець повернувся у вихідну точку, а бум та розвиток сучасного, некласичного танцю (або, до цього часу вже contemporary dance) продовжився – він став високотехнічним, дуже різноманітним. Дві форми танцю, класичний балет і contemporary dance, мирно співіснують пліч-о-пліч, майже не вступаючи в суперництво, але останнім часом намітилася тенденція до їхнього взаємопроникнення. «Класичним» танцівникам (яскравий приклад – Майя Плісецька) нудно танцювати тільки в традиційному балеті, їм хочеться експериментувати з

«некласичними» постановками (багато експериментує в цій галузі зараз прима-балерина Київської національної опери Катерина Кухар).

Сучасне мистецтво танцю охопила творча конкуренція. Хореографи прагнуть до того, щоб саме їхню постановку вважали провокативною. Однак досі в мистецтві домінує краса, і танець сучасності вражає професіоналізмом, гнучкістю, яких не було дотепер. Полемізуючи з естетикою авангарду, постмодерні балетмейстери повертають у свою творчість емоційність, психологізм, ускладнений метафоризм, олюднюючи таким чином своїх героїв [4]. Така тенденція посилюється включенням у балетне дійство «елементів театральної гри, хепенінгів, танцювальних соло та дуетів, які побудовані за принципом великих планів та стоп-кадрів у кіно. Ігровий, імпровізаційний початок підкреслює концептуальну розімкненість, відкритість хореографії, її незалежний асоціативний характер» [2, 66]. Відмова від балетмейстерського диктату, рівнозначні ролі хореографії та музики – балетної та небалетної – характеризують сучасний театр танцю. За допомогою імітації, наслідування постмодернізм може відтворювати будь-які інші стилі та маскуватися під них. Таким чином, еkleктизм, відсутність стилю стають особливою харизмою сучасної хореографії.

Своєрідний переворот у техніці балетного виконання спровокувала відмова балетмейстерів і виконавців від фронтальності та центричності, спрямованість на спонтанність, імпровізаційність; міміка, жест, поза, рух виступають головними елементами хореографічної мови; пропагується «оголення фізичних зусиль, узаконення позатанцювальних поз та жестів за допомогою таких характерних прийомів, як падіння, перегини, злети» [5, 68].

Особлива увага відводиться енергетиці танцю, емоційному відображенню радості, гніву. Ефект «спресовано-розрідженого» танцю досягається контрапунктом плавної музики та рваної ритмопластики, в'язкої, плавної, широкої лінії руху та дрібної, дробової, кадрової жестикуляції; поєднання класичної та суперскладної сучасної техніки (наприклад, біг по колу, пластичний симфонізм та ін.) [2].

Ідея «кодексу жестів» виявилася співзвучною шуканням творців різних напрямів постмодерністського балету: Стіва Пекстона, Тріші Браун, Поппо Шираїші та Алвіна Ейлі у США, Піни Бауш у Німеччині, Регіни Шопіно у Франції, Анні де Кеєрсмакер у Бельгії, Роберта Коен Танакі у Японії, Раду Поклітару в Україні. Вони осучаснили елементи модерністської танцювальної лексики М. Бежара, Д. Кранка, М. Грехем, неокласичної – Д. Баланчина, С. Лифаря, І. Кіліана, балетно-симфоністської – Д. Ноймайєра, Р. Петі і продовжили постмодерністські експерименти у власній творчості.

Як зазначають дослідники, «сучасна хореографія вибирає елементи танцювального мистецтва Сходу (індійський класичний танець бхарат-нат'ям, сучасний японський танець буто), прийоми ритмопластичного фольклору американських індіанців, афро-карибську танцювальну техніку» [3, 39]. Поєднання «римейків йогівської медитації та античної тілесної фактурності, класичних *la* та поліритмізму регтайму, хайлайфу, джайву, суїнту, брейка, фламенко, кантрі-дансу... створюють світ постмодерного «абсолютного» танцю, як продукту сучасності [2].

Постмодернізм приніс у мистецтво відчуття естетичної вторинності та настанову, що поєднує іронічний погляд на навколишнє з ностальгією за втраченою гармонією та красою світу мистецтва. Як синтез повернення до минулого і руху вперед постмодер-

нізм спонукав не поривати з традицією, але вивчати архетипи, синтезуючи їх із сучасними художніми реаліями. У хореографії ці ідеї знайшли реалізацію у постановках нових версій відомих балетів із принциповим переглядом сюжету, часу дії та звичних дійових осіб.

ЛІТЕРАТУРА

1. Башич Ю. Сучасний танець та місце традиційної танцювальної символіки в українській хореографії. *Філософія та політологія в контексті сучасної культури*. 2014. № 7. С. 26–31.
2. Бернадська Д. Пластика вільного танцю. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2008. № 4. С. 64–68.
3. Бігус О.О. Сучасний танець. Основи теорії і практики / О.О. Бігус, І.І. Герц, О.О. Маншилін, Д.О. Кондратюк, Л.В. Мова, А.В. Журавльова, Н.П. Донченко, Батєєва. Київ: Ліра-к, 2016. 264 с.
4. Маншилін О.О. Становлення та розвиток сучасного танцю в Україні. *Dance studies*. 2018. № 1. С. 38–47.
5. Павлішена Л. «Нелінійність» творчого мислення як характерна ознака пост-модерного хореографічного мистецтва. *Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді: тенденції та перспективи розвитку*: методичний посібник / упорядник О.А. Плахотнюк. Львів: Центр творчості дітей та юнацтва, 2014. С. 63–70.

Анна САПУНКОВА, Петро ФРИЗ
(Дрогобич, Україна)

РОЗКРИТТЯ ОБРАЗНОСТІ КРИЗЬ ПРИЗМУ МАЛИХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ФОРМ

З появою нових технік викладання, елементів і видів танцю, вигляду танцюристів, синтезу класичного танцю із сучасним, формується таке нове поняття як сучасний балетний спектакль. Безсумнівно, ці зміни зачіпають і традиційні форми танцю, які зазнали деяких змін, відійшли від консервативності й утвердилися в нових версіях. На думку мистецтвознавців «балетмейстер не обмежений у виборі засобів, прийомів, принципів та інших основних одиниць творчої діяльності, що є чільною тезою, яка спонукає до творчості і дозволяє вибудовувати форму твору на власний розсуд або трансформуючи її традиційні варіанти під дією індивідуального авторського бачення» [1].

Досліджуючи еволюцію розвитку сценічних форм танцю, Д. Шариков стверджує про те, що «протягом багатьох століть розвивалося і хореографічне мистецтво, його види і жанри, а також і танець, який зазнав багатьох змін. Відбувалася еволюція танцювальних форм, відмирили старі й зароджувалися нові форми та види танців, у яких видозмінювалася і збагачувалася лексика. Сценічне мистецтво танцю визначило основні форми, що стали канонічними: соло, дует, тріо, квартет, мініатюра, танець, соїта, хоровод, ансамбль, дивертисмент, одноактний балет, повнометражний трьохактний балет [2, 145].