МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

СВЯТЕЛИК ЮЛІЯ ВОЛОДИМИРІВНА



УДК 793.3 [792.8]

РИТМ У ХОРЕОГРАФІЇ: ІСТОРИЧНІ ТА МИСТЕЦЬКІ ВИМІРИ

26.00.01 – теорія й історія культури

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Київ – 2013

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Київському національному університеті культури і мистецтв, Міністерство культури України, м. Київ.

Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент **Підлипська Аліна Миколаївна**, Київський національний університет культури і мистецтв, доцент кафедри теорії та історії мистецтв.

Офіційні опоненти:
доктор мистецтвознавства, професор **Веселовська Ганна Іванівна**, директор Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса;

кандидат педагогічних наук, доцент **Гутник Ірина Миколаївна**, Київський національний університет культури і мистецтв, завідувач кафедри народної хореографії.

Захист відбудеться «28» лютого 2013 р. о 16 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.807.02 у Київському національному університеті культури і мистецтв (01601, м. Київ, вул. Щорса, 36, ауд. 209).

З дисертацією можна ознайомитись у науковій бібліотеці Київського національного університету культури і мистецтв (01601, м. Київ, вул. Щорса, 36).

Автореферат розісланий «25» січня 2013 р.

Учений секретар
спеціалізованої вченої ради В. О. Стрельчук

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Ритм є одним з фундаментальних явищ природи, що обумовлює постійний інтерес до цього феномену з боку фахівців різних галузей знань, зокрема, мистецтвознавців. Еволюція уявлень людини про місце та роль ритму в світі відбилася на формуванні хореографічних ритмів у різні історичні періоди. Зважаючи на відсутність універсальної системи запису танцю, його реконструкцію від перших сходинок розвитку людства і практично до моменту появи кіно- та відео-фіксації можна провести лише за іконографічними та писемними джерелами, які засвідчують вагому роль ритму у формуванні танцювальної культури. Протягом розвитку хореографічного мистецтва складалися ритмічні риси кожної історичної епохи, що потребує спеціального дослідження.

Кінець XX – початок XXI ст. позначено бурхливим розвитком різних видів, стилів та напрямів хореографічного мистецтва, що спричинено історичними, соціальними та мистецькими процесами. Зацікавленість проблемами формування та функціонування ритмів у хореографії зростає зі збільшенням їх варіативного різноманіття, що і спостерігається сьогодні.

Ритм є однією з основних властивостей хореографії як мистецтва, зокрема, композиції кожного конкретного танцювального твору. Але ритм у хореографії часто сприймається лише як відображення музичного ритму не тільки у непрофесійному середовищі, а й серед фахівців, практиків та теоретиків. Необхідність перегляду, уточнення й доповнення ряду вкорінених у вітчизняному мистецтвознавстві уявлень про танцювальний ритм зумовлюють актуальність дослідження.

Проблема специфіки ритму в різних видах мистецтва (музиці, архітектурі, образотворчому мистецтві, літературі, особливо поезії тощо) активно розробляється науковцями. Фундаментальні праці з історії та теорії хореографічного мистецтва (Л. Блок, М. Загайкевич, П. Карп, В. Красовська, М. Фокін, С. Худеков та ін.) та дослідження останніх років (Ю. Абдоков, Н. Вершиніна, Г. Галятина, Л. Моріна, С. Наборщикова, В. Ромм, Є. Ручьєвська, О. Чепалов та ін.) торкаються лише окремих історичних та мистецьких аспектів ритму в хореографії. Отже, необхідність проведення комплексного дослідження з означеної проблеми не викликає сумнівів, одним із перших кроків на цьому шляху є представлена дисертація.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до цільової комплексної програми культурологічних досліджень КНУКіМ «Трансформаційні процеси в культурі та мистецтвах України» (державний реєстраційний №0107U009539), згідно з планом наукових досліджень кафедри теорії та історії мистецтв Київського національного університету культури і мистецтв. Тему дисертації затверджено Вченою радою Київського

національного університету культури і мистецтв (протокол № 9 від 31 березня 2010 року).

Мета і завдання дослідження. *Мета дослідження* – систематизація уявлень про роль ритму в танці в історичній ретроспективі та виявлення особливостей танцювального ритму від первісної доби до початку XXI ст.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких *завдань*:

- провести історіографічний аналіз та виявити джерельну базу дослідження ритму в хореографії;
- проаналізувати хореографічний ритм як феномен танцювального мистецтва, уточнити поняття «хореоритм»;
- відтворити динаміку уявлень про ритм у танці від первісної культури до початку XXI ст.;
- висвітлити вплив теорій ритмічного сценічного руху початку XX ст. на розвиток хореографічного мистецтва;
- охарактеризувати підходи до хореоритму в творах балетмейстерів XX – початку XXI ст.

Об'єкт дослідження – ритм як властивість хореографічного мистецтва.

Предмет дослідження – історичні та мистецькі аспекти феномену хореоритму.

Хронологічні рамки дослідження охоплюють період від первісної доби до початку XXI ст. Вихідний рубіж зумовлений наявністю іконографічних джерел первісної культури, що дало змогу виявити ритмічність танців цього періоду. Верхня межа співпадає з періодом ствердження хореографії постмодерн з її політрактуванням танцювальних ритмів.

Методи дослідження. Для вирішення поставлених завдань було застосовано такі методи: аналітичний – для вивчення літератури та джерел з теми; термінологічний – для уточнення понять; хронологічний – для виявлення ролі ритму в історичній ретроспективі; порівняльний – для виявлення схожості та відмінності підходів до виявлення ролі ритму у танці в різні історичні періоди; принципів створення хореографічного ритму різними балетмейстерами тощо; мистецтвознавчий – для виявлення лексичних та стилістичних особливостей танців, створених за різними хореоритмічними принципами.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що:

- вперше було здійснено комплексний аналіз основних тенденцій та особливостей розвитку ритму в хореографії;
- охарактеризовано історіографію проблеми та джерельну базу дослідження ритму в хореографії;
- уточнено поняття «хореоритм»;
- відтворено динамку уявлень про ритм у танці від первісної доби до початку XXI ст.
- з'ясовані підходи до хореоритму в творах балетмейстерів XX – початку XXI ст.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що вони можуть бути використані в подальших теоретичних розробках, присвячених ролі ритму у різних видах хореографії; при створенні праць з історії та теорії хореографічного мистецтва; при підготовці спецкурсів, методичних посібників і підручників для студентів вищих навчальних закладів відповідного профілю; у практиці фахівців-хореографів із балетмейстерської та викладацької діяльності.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційне дослідження є самостійно виконаною науковою працею, в якій проведено комплексний аналіз ритму у хореографії в історичній ретроспективі від первісної доби до сьогодення. Усі наукові положення та висновки належать дисертантові. Наукові публікації за темою дисертації є одноосібними.

Апробація результатів дисертації. Основні результати дослідження оприлюднювалися на всеукраїнських науково-практичних та науково-теоретичних конференціях «Культурна політика у контексті етнокультурного різноманіття України» (Київ, 2010), «Тенденції та перспективи розвитку світового хореографічного мистецтва» (Полтава, 2010), «Українська культура XXI століття: стан, проблеми, тенденції» (Київ, 2010), «Народознавчі студії пам'яті В.Т. Скуратівського» (Київ, 2012); а також на міжнародній науково-практичній конференції «Тенденції розвитку наукових досліджень» (Київ, 2011).

Публікації. Основні положення дисертації опубліковано в дев'яти одноосібних працях, чотири з них – у наукових фахових виданнях, затверджених ДАК України.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаної літератури та джерел (198 найменувань). Загальний обсяг дисертації – 191 сторінка, із яких 160 – основного тексту.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовано актуальність обраної теми, вказано на зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами, визначено мету, об'єкт, предмет, завдання, методи наукового дослідження, окреслено його хронологічні межі, розкрито наукову новизну й практичне значення одержаних результатів дослідження, подано відомості про їхню апробацію, зазначено особистий внесок здобувача, висвітлено структуру дисертації.

У першому розділі – «Ритм у хореографії як предмет наукового дослідження» – проаналізовано літературу та джерела з теми, висвітлено теоретико-методологічні засади дослідження, уточнено основні поняття.

Ритм – найважливіша формотворча характеристика просторово-часової єдності і, отже, одна з основ світобудови, світорозуміння й творчості. Фундаментальність цієї категорії полягає в тому, що ритм представляє собою естетичну категорію онтологічної єдності світу та людини, макрокосму та мікрокосму.

Теоретичною основою дослідження стали праці філософів, культурологів, мистецтвознавців, що рознесені у часі та просторі. Для характеристики хореографічного мистецтва у процесі історичного розвитку, зокрема сприйняття ритму та визначення його ролі в танці у різні епохи, було застосовано теорії циклічності (Ф. Шміт, О. Шпенглер), положення про поліджерельність виникнення мистецтва, а не обмеження його витоків лише виробничою сферою, хоча праця і становить основу суспільного буття (С. Безклубенко), положення про просторово-часові мистецтва (М. Каган), теорія щодо першорядності ритму у становленні мистецтва (М. Грушевський).

Ритм властивий всім видам мистецтва, є одним з перших поштовхів до абстрактного мислення. Виходячи із суспільної практики, людина свої рухи тілом, які вона здійснювала в процесі життєдіяльності, зокрема у роботі, мимоволі узгоджувала з ритмічно організованими. Фундаментальним дослідженням ролі музичного ритму в трудовому процесі є праця К. Бюхера «Робота та ритм».

З'ясовано, що проблема ритму докладно розроблена в музикознавстві (Б. Деменко, Ю. Кон, М. Харлап, В. Холопова та ін.), теорії архітектури (О. Габричевський, А. Іконніков, В. Степанов та ін.), живопису (М. Волков, Н. Жегін, Н. Ларькова та ін.), літературознавстві (І. Юдкін, С. Аверінцев та ін.) тощо. Останнім часом з'явились музикознавчі дослідження, спеціально присвячені співвідношенню музичного та хореографічного ритму (Ю. Абдоков, А. Галятіна).

Вагомий внесок у дослідження танців первісної доби зробили Е. Корольова, В. Ромм, які на основі іконографічних джерел первісної доби провели реконструкцію танців та довели, що ритм був формотворчою категорією одночасно живопису та танцю. Найдавнішими вербальними відомостями про танці, що набувають особливої значущості у процесі визначення ролі ритму у Давній Греції та Давньому Римі, відіграли праці античних філософів: тридцять третій діалог Лукіана з Кротоном «Про танець» вважається найкращим історичним документом про «орхестику», у «Законах» та «Державі» Платон визначає місце ритму у «мусічних» мистецтвах, у «Поетиці» Аристотель відводить ритму основоположну роль в організації танцю.

Сьогодні із забуття повернено фундаментальну працю С. Худекова «Історія танців усіх часів та народів» (три томи з чотирьох, що були задумані автором, вийшли у 1914 – 1916 рр. у Петербурзі та стали бібліографічною рідкістю), яку можна розглядати як своєрідну енциклопедію уявлень про ритм у танці від архаїки до кінця XIX ст.

Значний вплив на розвиток опозиційних класичному балету форм танцю відіграли Е. Жак-Далькроз, Ф. Дельсарт, Р. Штайнер, чиї твори стали спадщиною естетичної думки початку XX ст. Захоплення теоріями ритмічного виховання спричинило появу великої кількості танцювальних студій, діяльність яких висвітлена у працях Н. Міслер, Є. Суриць, Н. Шереметьєвської та ін.

Автори фундаментальних праць з історії та теорії хореографічного мистецтва М. Вашкевич, Г. Добровольська, М. Загайкевич, П. Карп, В. Красовська та ін. торкаються проблем ритму у хореографії у контексті розгляду різних аспектів композиційної побудови танців та балетів. Специфіка хореоритму сучасної хореографії є маловивченою, на чому наголошують Л. Венедиктова, О. Сироткіна, О. Чепалов та ін.

Джерельною базою дослідження стали фото-, відео-матеріали танцювальної тематики, власне хореографічні твори.

З'ясовано, що дефініція «ритм» (від грец. ρυθμος) є однією з ключових у дослідженні хореографічного ритму в історичному та мистецькому аспектах. Загальне значення – чергування якихось елементів (звукових, мовних тощо), що відбувається в певній послідовності та з певною частотою, а також швидкість перебігу цього процесу. Походження слова «ритм» не є остаточно визначеним: його виводять від грец. ρυθμιζω – робити струнким, доводити до ладу, влаштовувати, упорядковувати (С. Безклубенко), від грец. ρεω – теку (М. Харлап) та ін. У музикознавстві ритм визначається як часова організація музики; у більш вузькому сенсі – послідовність тривалостей звуків, відокремлена від їхньої висоти (ритмічний малюнок на відміну від звуковисотного) (М. Харлап). Зустрічаємо й інші визначення, що звужують, або розширюють найвідоміше наведене, наприклад, ритм – це часова організація елементів музичної тканини, що повторюються та знаходяться в зоні безпосереднього слухового сприйняття; виражає характерні риси процесу розгортання музичного твору (Н. Афоніна).

Вважаємо, що зробити пряму екстраполяцію визначення поняття «музичний ритм» у площину танцю неможливо, оскільки ритм у танці набуває не лише часових, а й просторових ознак. Цілком виправданим є застосування по відношенню до хореографічного мистецтва поняття «хронотоп» – єдність часу і простору («hronos» – час та «topos» – простір) (термін, запозичений у А. Ейнштейна, у контексті літератури відстоює М. Бахтін). Хронотоп є своєрідним «діалогом», взаємодією просторово-часових реалій в контексті того чи іншого мистецького твору, зокрема хореографічного. Ритм у хореографії, а точніше, хореографічний ритм, «хореоритм» (Ю. Абдоков використовує поняття «хореоритміка», що, на нашу думку, є неточним) є просторово-часовою категорією (ритм хореографічної лексики, драматургії, малюнків тощо).

У сценічному просторі балетного театру ритм можна трактувати як співвідношення цілого та сумірних по істотній ознаці крупних структурних одиниць тексту, що міняються з певною частотою (А. Васильєва). Динамічний характер взаємодії декількох сценічних субтекстів, кожен з яких наділений власним внутрішнім ритмом, дозволяє констатувати поліритмічність структури театрального твору. Вибудовуючи систему співвідношень елементів та цілого тексту, ритм формує структуру спектаклю, він є тим регулятором, який дозволяє

створити балетну виставу у найбільш оптимальній лексиці, архітектоніці, малюнках тощо.

Наголошено, що в сучасному танці активно використовується термін «поліритмія» (від грец. «багато» і «ритм» – одночасне поєднання двох та більше різних ритмічних малюнків). Термін запозичений з музикознавства, де поліритмія трактується як сполучення ритмічних малюнків по вертикалі, коли відсутня найменша часова одиниця, що зіставляє усі голоси (В. Холопова). Поліритмія у сучасному танці означає вільне розділення основного хореоритму на різні підрозділи ритму у межах одного темпу (Ю. Колесніченко, В. Нікітін). В постмодерні виникає категорія «мегаритм», або розуміння ритму як універсально моделюючого принципу, який виходить за межі мистецтва, взагалі, за межі метризованих систем і стає одним із носіїв образності і культури як такої. Категорія «ритм» завжди актуалізується, коли відбувається злам парадигм (П. Паві).

Зазначено, що існує велика кількість визначень поняття «танець», у переважній більшості яких саме ритм – це один з основних параметрів віднесення тих чи інших рухів до танцювальних (К. Закс, Х. Елліс, У. Сорелл, А. Меррей, А. Хаскел, С. Худеков та ін.). Найпопулярнішим у спеціальній літературі є визначення танцю як виду просторово-часового мистецтва, художні образи якого створюються засобами естетично значущих, ритмічно систематизованих рухів та поз (В. Ванслов, М. Жорницька, Е. Корольова, Є. Суриць, А. Фомін та ін.). Нині це поняття піддається активному корегуванню (без «естетично значущих» та «ритмічно систематизованих» – В. Ромм). Вважаємо, що явище «танець без ритму» не може існувати у просторі, візуально аритмічна хореографія обов'язково має власний ритм.

У другому розділі – «Ритм у хореографії від первісної доби до XX століття» – відтворено динаміку уявлень про ритм у танці від первісної культури до XX ст., охарактеризовано хореоритм у процесі еволюції танцю від складової синкретичного мистецтва до самостійного.

З'ясовано, що у первісному суспільстві організована ритмом пластика тіла у музиці та танці мала переважне значення в культових дійствах. Слово, як фактор, що формує свідомість, проявився пізніше (І. Герасимова). Достовірне відтворення первісних танців неможливе, але часткову реконструкцію їх елементів можна провести за іконографічними джерелами (наскальний розпис, орнамент на творах ужиткового мистецтва, де зображені люди в танці, а подекуди й масштабні танцювальні сцени). У розписах ритуальних посудин прослідковується чітка рівномірна повторюваність фігур, що свідчить про пізнання ритмічних закономірностей та законів симетрії. Зображення людей, тварин, рослин на керамічних посудинах первісної доби створюють орнаменти, в яких втрачені характерні ознаки того чи іншого об'єкту, проте у математичній стрункості фігур виявлені взаємовідносини між окремими предметами та формою

їхніх зображень. Умовні пози та жести кожного окремого виконавця, підкорені певним законам симетричних та ритмічних повторів, складають єдину логічно вибудовану пластичну композицію. У первісній культурі вже визначені головні ритмічні константи – повторювальність, чергування, монтажність, структурність, періодичність і циклічність.

Аналіз показав, що до появи музичних інструментів, що здатні відтворювати мелодії, танець виконували під ритмічні звуки, що створювали різними способами за допомогою різноманітних предметів (брязкальця з бивнів мамонта, копит антилопи, панцира черепахи; плескання у долоні, лускання зубами) (С. Бібіков, Е. Корольова). Барабанам надавали особливого значення в ритуалах, святах, розвагах. Ритм танцю та супроводу співпадав, складав органічну єдність. З часом, поява музичних інструментів зробила мелодію важливим фактором створення танцю. Танці первісних племен супроводжувались також піснями, зв'язок співу з танцем визначав характер співу, у якому важливішим був ритм, а не гармонія, однак ритмічна структура пісні і танцю не завжди співпадали. Першорядність ритму у становленні мистецтва, зокрема танцювального, доводить М. Грушевський, оперуючи поняттям «комплекс ритмічного руху» (танець, пантоміма, драматична гра, спів, музика, слово). Ритмічна форма є «могутнім засобом консервування» (М. Грушевський), завдяки якій до нас дійшли архаїчні танцювальні зразки, зокрема, хороводи (А. Гуменюк, К. Василенко).

З'ясовано, що значення златності до ритмовідчуття та його ролі у пізнанні світу та творчості розглядалося у перших філософських вченнях. Ритм, за Аристидом, сприймається трьома органами: зором, як у танці; слухом, як у співі; дотиком, як биття пульсу. Танець вважали візуальним уособленням ритму. Уявлення Аристотеля про ритм, що фігурує у теорії про ритмічну організацію мистецтва, пов'язується з танцем, де вирішальну роль в ритмічному сприйнятті відіграє не моторика, а пластика, звернена до зору. Платон вводить термін «оркестрика» («орхестрика») на означення сукупності мусичного (танець, спів, інструментальна музика, декламація) та гімнастичного виховання, основні ознаки яких – гармонія і ритм. За допомогою «орхестики» Платон планував впливати на громадян, пробуджувати в них любов до краси та добра. У сучасних перекладах грецьке «орхестика» часто заміняється на «танець, пляс, пляска» (у перекладі Лукіана Н. Гнесина використовує термін «орхестика»). «Триєдина хорея» (Т. Зелінський), яка була гранично ритмічним симбіозом мистецтв (танцю, музики, поезії) у давніх греків. Слово «хорея» підкреслює сутнісну роль танцю, походить від «choros» – хор, що спочатку означало колективний танець, перед тим, як стало означати колективний спів (В. Татаркевич). Філософи античності вказували на ритм у нерухомих тілах, наприклад, у статуях, і це є специфічною відмінністю сприйняття ритму у порівнянні з трактуванням цього феномену в наступних епохах. Давньогрецька «орхестика» перетворилась у Давньому Римі на «сальтації», які втратили ознаки гармонії та

ритму як основи високодуховного мистецтва греків. У Римі значного розвитку зазнала пантоміма (ритмізована зображувальна пластика людського тіла як засіб створення художнього образу). Були закладені основи цільного видовища – пантомімного балету.

Аналіз показав, що Середньовіччя, період становлення та поширення християнської релігії, характеризується церковним гонінням на танці. На Русі у цей час танці вважалися язичницьким пережитком, було видано безліч наказів про їх заборону. Попри це отримали розвиток ритуальні (релігійні та світські) танці, де ритм відігравав провідне значення, людина відчувала себе нерозривно пов'язаною з сакральним, із Космосом через співи і танець, через ритм (І. Сумченко). Розвивались також побутові (аристократичні та народні) танці, спостерігалися перші спроби сценічних танців. Розвиток музики дав поштовх до ускладнення танцювального ритму, ритмічна структура супроводу не завжди співпадала з танцювальним ритмом.

З'ясовано, що ускладнення світосприйняття у добу Відродження відображається в ускладнені ритму різних видів мистецтва, зокрема танцювального. У добу Відродження було закладено основи класичного танцю та формування балетного мистецтва (перший балет «Комедійний балет королеви», Франція, 1581 – синтетична вистава, що поєднувала танці, музику, слово). Вийшли перші трактати та підручники по танцю (Ф. Корозо, 1581 та ін.), що заклали основи подальших танцювальних граматик. Середина XVII століття позначена зверненням балетного мистецтва до естетичних канонів класицизму як реакція на надмірну барочну пишність, громіздкість, помпезність придворного балету (Франція). Були розроблені канони балетної вистави, що задавали певний ритм розгортання дії, склалась французька «благородна» школа танцю (в Росії наприкінці XIX ст. «благородний» танець отримав назву «класичний», що відсилало до античних взірців давньогрецького та давньоримського мистецтва). Діяльність Ж.-Ж. Новерра, спрямована на реформування застійного розважального мистецтва, яким тоді був балет, перетворення його на змістовне, визначила стратегію розвитку хореографії на майбутнє. У «Листах про танці» (1760) Ж.-Ж. Новерр вимагав від балетмейстера уміння створювати чіткий хореографічний ритм у відповідності до музичного, застосовувати пантоміму для втілення дієвих балетів. Зразком для створення ритмічного малюнку хореографії вважали декламацію драматичних акторів (вивірені паузи, акценти тощо). Хибність власних положень щодо ритму хореографічного тексту Ж-Ж. Новерр зрозумів через сорок років після виходу першого видання «Листів..» («танець у власному розуміння цього слова – є мистецтво, якого не знали греки та римляни… я плутав його з пантомімою, що є мистецтвом жестів, балет – це щось інше, що складається з танців, узгоджених рухів, окремих па та ритмів, різноманітних до безкінечності»).

Дослідження показало, що у балеті першої половини XIX ст. сформувався дансантний тип музики (сукупність формальних властивостей музики, що робить її зручною для танцю (В. Ванслов). Дансантні якості музики (ясність метроритмічної організації, квадратність та симетрія композиційної структури, наявність ритмоформул, що повторюються тощо) упорядковані на основі ритму (балети Ц. Пуньї, Л. Мінкуса, Р. Дриго та ін.). Балети романтичної традиції були строго регламентовані за структурою: танцювальний цикл, що складається з сюїти, або дивертисменту, та дієвого танцю. Сформувалась застигла канонізована форма класичної танцювальної сюїти (дивертисменту) (Pas dex dex, Pas de trois, Pas de quatre, Grand pas), яка складається з виходу (entree) та адажіо, варіацій учасників (жіночих та чоловічих), коди. Хореографічна лексика в номерах сюїти традиційна – пози в адажіо, легкий біг на пуантах у жіночій варіації, стрибки – у чоловічій. Архітектонічний та хореолексичний ритм цих балетів був стабільним, не виявляв тенденцій до урізноманітнення та розвитку.

Встановлено, що оновлення підходів до реалізації музичного ритму у балеті відбулося у період розквіту великого академічного балету, що пов'язано з результатами діяльності М. Петіпа в останню чверть XIX ст. Потреба в ускладненні музики, а відповідно, і хореографії, зумовила звернення балетного театру до творів П. Чайковського, О. Глазунова, що призвело до «симфонізації балету» (В. Красовська). Музика стала впливати на танець, оновилося розуміння функції ритму та метру, відбувся відхід від принципів організації дансантної музики на користь наскрізного розвитку, однак, було збережено канонізовану структуру в балетах. Одночасно з кульмінацією розвитку класичного танцю у добу багатоактних балетів кінця XIX – початку XX ст. у Росії, у Європі спостерігався занепад балетного театру, народжувалися нові форми хореографії, для яких прикметним стало урізноманітнення хореоритмів (танець модерн, експресивний танець, ритмопластичний танець та ін.).

У третьому розділі – «Хореоритм як феномен танцювального мистецтва XX – початку XXI століття – простежено вплив теорій ритмічного сценічного руху на розвиток хореографічного мистецтва початку XX ст., проаналізовано підходи до хореоритму у творах балетмейстерів-реформаторів XX – початку XXI ст.

Встановлено, що початок XX ст. позначений появою низки теорій сценічного ритмічного руху: Ф. Дельсарта (система виразного жесту), Р. Штайнера (евритмія), Е. Жак-Далькроза (ритмічна гімнастика). Діяльність останнього набула всесвітнього впливу на розвиток танцювального мистецтва (організація шкіл у Хелерау та Женеві, гастролі його трупи, діяльність випускників, видання теоретичних праць та ін.). Під впливом діяльності Е. Жак-Далькроза С. Дягілев запросив до своєї балетної трупи викладача ритмічної гімнастики М. Рамбер. Послідовники в Російській імперії (С. Волконський, Н. Александрова, Н. Романова та ін.), зокрема в Україні (А. Пашковська), сприяли поширенню теорій ритмічного

виховання та відкриттю низки танцювальних студій, де викладали ритмічну гімнастику, ритмізовану пластику, ритмічний рух тощо. Освітню, наукову та мистецьку діяльність про-водили Інститути ритмічного виховання (з 1918 р. у Москві, з 1920 р. у Петрограді).

З'ясовано, що систему ритмічного виховання Е. Жак-Далькроза не можна розглядати як хореографічну, вона більшою мірою була орієнтована на масове виконання гімнастичних вправ, хоча і у поліфонічному, поліритмічному варіанті, що зближує її з тодішніми сучасними напрямками хореографічного мистецтва. Деякі хореографи, режисери (М. Фокін, В. Мейєрхольд та ін.) негативно поставились до буквального повторення музичного ритмічного малюнка у сценічному русі, відстоювали уникнення співпадінь тканин музичної та сценічної на базі метру, контрапунктне злиття музики та сценічної дії. Сліди впливу ритмічної гімнастики сучасники вбачали у «Прелюдах» М. Фокіна (1913, муз. Ф. Листа), «Весні священній» та «Іграх» В. Ніжинського (1913, муз. І. Стравінського та К. Дебюссі відповідно), «Червоному вихорі» Ф. Лопухова (1924, муз. В. Дешевова).

Встановлено, що після революційних подій 1917 р. на теренах колишньої Російської імперії у театральних концепціях Пролеткульту поряд із негативним ставленням до професійного театру та утопічними ідеями ідеалу самодіяльного мистецтва знаходили місце і теорії «естетизованого» спорту та ритмопластики. Балету, як пережитку минулого, протиставляли сучасні напрямки танцю, які, на думку теоретиків Пролеткульту, здатні були повністю змінити та оновити «мистецтво людського тіла»: вільний танець А. Дункан та її послідовниць «босоніжок», пластику та ритмічну гімнастику, спортивно-танцювальні, акробатичні композиції, музично-хореографічну пантоміму. Передбачалося виховання мас у дусі «античних ідеалів», де провідну роль відігравав ритм.

Романтизований, індивідуалізований вільний танець, прибічницею та, певною мірою, теоретиком якого була А. Дункан, повинен створюватися не на основі штучної механічної техніки рухів, що набута в результаті навчання, а шукати джерело в собі, прислуховуватися до внутрішніх ритмів, надаючи свободу виходу творчого імпульсу, дослухатися до ритмів Всесвіту (синтез фізіологічної та космологічної теорій джерел танцю). Вважалося, що ідея «фізіологічності» ритму, поряд із мріями про індустріалізацію, суспільними асоціаціями машини з пролетаріатом, знайшла прояв у «Механічних танцях» та «Танцях машин» М. Фореггера (1922 – 1923 рр.). «Танці машин», які були розтиражовані і часто ставились та виконувались на значно нижчому рівні, ніж оригінал, втратили свою привабливість через одноманітність прийомів. У середині 20-х рр. XX ст. у СРСР спорт, фізкультура, спортивний танець перебрали на себе функції в системі масового естетичного виховання, які на початку культурної революції були покладені на ритмопластику. Наприкінці 30-х рр. XX ст. усі танцювальні студії, що заявляли про свою опозиційність до балету та наміри створити нове хореографічне мистецтво, припинили існування (крім

студії імені А. Дункан, яка проіснувала до початку 50-х рр. XX ст.). Упродовж тривалого часу сучасні напрями хореографії, провісниками яких можна вважати студії, не зазнавали підтримки в СРСР, з ідеологічних міркувань, розвивалися напівпідпільно завдяки старанням ентузіастів. Постановки К. Голейзовського, зокрема втілення джазових ритмів у танцях «герлс» у мюзик-холі, «Хореофрагменти» на муз. І. Дунаєвського та ін., свідчать про хореоритмічну орієнтацію експериментів балетмейстера («Я вірю, що ритм є богом життя» (К. Голейзовський).

У XX ст. визнано, що покрокове наслідування музичної ритміки не є досконалим типом ритмочасової організації хореографічного простору. Гранична чутливість хореографії до всіх нюансів музичного ритмоутворення та подолання зовнішніх ритмоформул музичного тексту у процесі його пластичної розробки є плідним для освоєння музичного ритму засобами хореографії (Ю. Абдоков, Г. Баланчин, В. Бурмейстер, В. Ванслов, М. Фокін, та ін.).

Встановлено, що Г. Баланчин створив хореографічну мову, яка відповідала нормам сучасної музики, новим ритмам, став справжнім реформатором та апологетом неокласичного балету. Хореоритм постановок на основі традиційних партитур (І. Бах, В. Моцарт, П. Чайковський) відповідав принципам побудови неокласичних творів та був подібним до інтерпретації творів А. Веберна, І. Стравінського, П. Хіндеміта. Музичний ритм для Г. Баланчина став джерелом натхнення і формотворчим фактором. Шляхом постійного експериментування з ритмами йшов Р. Петі: хореопластика «Юноши та смерті» по відношенню до ритмічної структури музики «Пассакалії» І. Баха в інтерпретації О. Респіги є аритмічною, при цьому хореографічна лексика тісно пов'язана з музикою. У драматургії М. Бежара відбувся «монтаж» музичної, хореографічної та ритмічної реальності; лексику складали класичний танець, вільний танець, акробатика, пантоміма. М. Бежар не відтворював, а перетворював простір шляхом еклектичного поєднання елементів, створював оригінальний ритм твору. Хореографічна лексика балетмейстера та архітектонічна побудова його творів демонстративно ритмічна («Весна священна, «Болеро»). Обираючи для творів партитури широкого історико-стильового спектру, І. Кілліан детально розробив засобами пластики танцівників найменші ритмічні нюанси музики, що й виокремило його серед сучасних хореографів у плані хореоритмів. Однак строгу квадратність класичної музики порушує лексичними виходами з ритмічної симетрії, створюючи пародію на класичний танець («Symphony in D» на муз. Й. Гайдна), чи створює ритм для музики (засобами хореографічної лексики танцівники створюють ритм, згодом розгортається музика, яка без пластичної складової втрачає художню цінність («Stemping ground» на музику К. Чавеса).

Характеристика принципів створення хореоритмів усіма балетмейстерами XX – початку XXI ст. не входило до завдань дослідження. Розгорнута палітра підходів до творення хореоритму дає підстави стверджувати, що, на відміну від попередніх історичних періодів, де можна з більшою чи меншою мірою

узагальнення визначити принципи ритмічної організації танців, творча індивідуальність хореографа протягом XX – початку XXI ст. стала визначальною у процесі створення хореоритму.

У **Висновках** сформульовано результати дослідження:

1. Хореоритм як культурно-історичний феномен не був досі предметом спеціального дослідження. У хореографічній рефлексії мало задіяний досвід суміжних наук, що вивчають феномен ритму. Хореологія залишається в рамках традиційних, усталених категорій, де домінують ознаки професійної рефлексії.

2. Ритм хореографії (хореоритм) є самостійним просторово-часовим феноменом хореографічного мистецтва. Під «хореоритмом» розуміємо співвідношенням тривалостей динамічних та статичних лексичних танцювальних конструкцій, а також драматургічних структурних одиниць хореографічних творів у межах певної метричної схеми.

3. Ритмопластика зображень періоду первісної культури досить обмежено входить у простір хореографічних досліджень. Дані реконструкції зображень цього періоду доводять їхній ритмічний характер та визначеність основних ритмічних констант – повторювальність, чергування, монтажність, структурність, періодичність, циклічність, що проявились у танцювальному мистецтві наступних епох.

4. Аналіз уявлень про ритм у танці від ранніх цивілізацій дав змогу простежити еволюцію хореографічної культури від синкретичних форм до все більшої самостійності, індивідуалізації танцю. Танець досягає свого завершеного пластичного, космологічного типу у грецькій культурі. Звернення до творів Лукіана, Платона, Аристотеля дає підстави стверджувати, що «мусичне мистецтво» є завершеним симбіозом музики, танцю й поезії.

5. Еволюція уявлень про танцювальний ритм є своєрідною моделлю зміни парадигм бачення світу, зміни розуміння експресії, руху, динаміки як формотворчих начал ритму, що моделює культурну єдність часу і простору у хореографії.

6. Аспект взаємодії музики і танцю є найбільш дискусійним упродовж розвитку хореографії XX – початку XXI ст. Хореоритм від наслідування ритмічної організації музики перейшов до подолання зовнішніх ритмоформул музичного тексту, формування власного простору.

7. Початок XX ст. прикметний посиленою увагою до ритмічної організації сценічного простору засобами пластики людського тіла, що дало поштовх для розвитку сучасного танцю, зокрема, шляхом поліваріантності хореоритмів.

8. У хореографічному мистецтві XX – початку XXI ст. визначальними є індивідуальні системи хореоритмічного втілення творів балетмейстерами-реформаторами М. Фокіним, В. Ніжинським, Г. Баланчиним, Р. Петі, М. Бежаром, І. Кілліаном та ін.

Результати дослідження не вичерпують усіх аспектів окресленої проблеми. Перспективними напрямками подальшого розгляду аспектів хореоритму вважаємо виявлення місця та ролі ритму в різних видах хореографії; етапів генезису та розвитку ритмічних основ «виразного» танцю; специфіки співвідношення метру, ритму та темпу у хореографічному творі та ін.

Основні положення дисертації висвітлено в публікаціях:

1. Святелик Ю. В. Культуровимірні ознаки хореографії / Юлія Володимирівна Святелик // Актуальні філософські та культурологічні проблеми : альманах : зб. наук. пр. – К. : Вид-во КНЛУ, 2009. – Вип. 24. – С. 143 – 149.

2. Святелик Ю. В. Аритмологічний образ танцю / Юлія Володимирівна Святелик // Актуальні філософські та культурологічні проблеми : альманах : зб. наук. пр. – К. : Вид-во КНЛУ. – Вип. 25. – С. – 465 – 472.

3. Святелик Ю. В. Міфологічні засади хореографічної культури / Юлія Володимирівна Святелик // Мистецтвознавчі записки. – К., 2010. – №. 18. – С. 228 – 235.

4. Святелик Ю. В. Аретея як композиційний принцип хореографічної культури // Юлія Володимирівна Святелик // Вісник ДАККіМ. – 2011. – № 2. – С. 115 – 118.

5. Святелик Ю. В. Хореографія в метакультурному та метахудожньому просторі // Юлія Володимирівна Святелик // Культурна політика у контексті етнокультурного різноманіття України : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 29 – 30 вересня 2010 р. – К., 2010. – С. 198 – 200.

6. Святелик Ю. В. Категорія «ритм» у вимірі хореографічної культури / Юлія Володимирівна Святелик // Тенденції та перспективи розвитку світового хореографічного мистецтва : матеріали II Всеукр. наук.-практич. конф., Полтава, 6 – 7 грудня 2010 р. – Полтава, 2010. – С. 67 – 69.

7. Святелик Ю. В. Хореографія як культурно-історична цілісність / Юлія Володимирівна Святелик // Українська культура XXI століття: стан, проблеми, тенденції : зб. матеріалів Всеукр. наук.-теоретич. конф., київ, 22 грудня 2010 р. – К. : Вид-во КНУКіМ, 2010. – С. 204 – 205.

8. Святелик Ю. В. Ритм у хореографії як історична та мистецтвознавча проблема / Юлія Володимирівна Святелик // Народознавчі студії пам'яті В.Т. Скуратівського : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 23 – 24 жовтня 2012 р. – К., 2012. – С. 440 – 442 .

9. Святелик Ю. В. Культурно-історична еволюція ритмології танцю як наукова проблема / Юлія Володимирівна Святелик // Тенденції розвитку наукових досліджень : зб. Наук. пр. за матеріалами Міжнар. наук.-практ. конф., 21 лютого 2011 р., Київ. – К. : НАІРІ, 2011. – С. 112 – 114.

АНОТАЦІЯ

Святелик Ю. В. Ритм у хореографії: історичні та мистецькі виміри. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 26.00.01 – теорія й історія культури. – Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2013.

Дисертація є першим у мистецтвознавстві дослідженням ритму («хореоритму») як самостійного просторово-часового феномену. У роботі простежено динаміку змін уявлень про місце та роль ритму у танці від первісної доби до початку XXI ст. Виявлено роль ритму в процесі еволюції танцю від складової синкретичного дійства до самостійного виду мистецтва. Доведено, що еволюція уявлень про танцювальний ритм є своєрідною моделлю зміни парадигм бачення світу, особливо на перших етапах розвитку людства.

Охарактеризовано підходи до втілення хореоритму у творах балетмейстерів XX – початку XXI ст., доведено, що в цей період визначальними в аспекті осмислення ритмічного простору танцювальних творів є індивідуальні системи реформаторів. Накреслено перспективні напрямки подальших досліджень у сфері хореоритму.

Ключові слова: хореографія, ритм, хореоритм, танець, хореографічне мистецтво.

АННОТАЦИЯ

Святелик Ю. В. Ритм в хореографии: исторические и художественные измерения. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 26.00.01 – теория и история культуры. – Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, 2013.

Диссертационная работа является первым в искусствоведении исследованием ритма в хореографическом искусстве как самостоятельного пространственно-временного феномена. В работе проведена систематизация представлений о роли ритма в танце в исторической ретроспективе, а также выявлены особенности танцевального ритма, начиная с первобытной культуры до начала XXI в.

Автор диссертации оперирует понятием «хореоритм» (соотношение длительностей динамических и статических лексических танцевальных конструкций, а также драматургических структурных единиц в пределах определенной метрической схемы). На основе анализа широкого круга литературы делается вывод про недостаточное использование в хореографической рефлексии опыта смежных наук, которые изучают ритм. Хореология остается в рамках тради-

ционных установившихся категорий, где доминируют признаки профессиональной рефлексии.

Отмечено, что реконструкция ритмопластики на основе изображений первобытной культуры доказывает ее ритмический характер и определенность главных ритмических доминант: повторение, чередование, монтажность, структурность, периодичность, цикличность.

Автор основывается на теории первоочередности ритма при становлении искусства, в частности танцевального. Ритмическая форма танцев архаической культуры дала возможность сохраниться таким ее образцам, как хороводы.

На основе анализа учений античных философов, где ритм выступает как основная категория искусства, сделан вывод о первоначальном симбиозе танца с песней, музыкой, декламацией («орхестика») и неправомерности перевода термина «оркестика» как «танец».

Церковные гонения на танец в Средневековье не остановили развитие танцевальной культуры, ритм имел ведущее значение в ритуальных (религиозных и светских), а также бытовых (аристократических и народных) танцах. Усложнение мировосприятия эпохи Возрождения проявилось в усложнении ритмов разных видов искусства, в том числе и танцевального.

В диссертации выдвинуто положение о возможности проследить на основе анализа представлений о ритме в танце, начиная с ранних цивилизаций, эволюцию хореографической культуры от синкретических форм до все большей самостоятельности танца.

Отмечена дискуссионность аспекта взаимодействия музыки и танца в XIX – начале XXI в. Отмечено, что хореоритм от наследования ритмической организации музыки перешел в XX ст. к преодолению внешних ритмоформул музыкального текста, формированию собственного пространства.

В работе прослежено влияние теорий организации сценического ритмического пространства начала XX в. (Ф. Дельсарт, Э. Жак-Далькроз, Р. Штайнер) на развитие хореографического искусства, в частности на становление современной хореографии во всем многообразии хореоритмов.

Отмечена роль индивидуальных систем хореоритмической реализации произведений балетмейстерами-реформаторами М. Фокиным, В. Нижинским, Г. Баланчиным, Р. Пети, М. Бежаром, І. Киллианом и др. в хореографическом искусстве XX – начала XXI в. Автор обосновывает перспективность дальнейшей разработки проблем хореоритма.

Ключевые слова: хореография, ритм, хореоритм, танец, хореографическое искусство.

SUMMARY

Svyatelik Y. V. Rhythm in a choreography: historical and artistic measuring. – Manuscript.

Dissertation on the competition of the scientific degree of the candidate of the art in speciality 26.00.01 – Theory and History of Culture. – Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, 2013.

In this dissertation work we have done historical and cultural analyses of the choreographic rhythm (choreorhythm).

In dissertation it is grounded the use of term «choreorhythm» is on determination of independent spatiotemporal fenomen – rhythm of choreography. The dynamics of changes of pictures is trased of place and role of rhythm in the process of evolution of dance from the constituent of syncretism action to the independent type of art. It is well-proven that an evolution of pictures of dancing rhythm is the original model of change of paradigms of vision of the world, especially on the first stages of development of humanity. Going is described near embodiment of choreorhythm in works of ballet-masters of XX-beginning of XXI centuries, it is well-proven, that in this period determining in the aspect of comprehension of rhythmic space of dancing works are the individual systems of reformers(M. Fokin, V. Niginskiy, G. Balanchin, R. Peti, I. Killian and other). It is drawn perspective directions of subsequent researches in the field of choreorhythm.

Key words: choreography, rhythm, choreorhythm, dance, choreographic art.

Підп. до друку 24.01.2013. Формат 60x84 $^{1}/_{16}$. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Облік.-вид. арк. 0,75. Зам. 9. Тираж 100.

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Івана Мазепи, 21.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011.