

реалізувати в кінематографічній площині свій духовних досвід, що торкаєть-
ся глибоких життєвих рубежів і в своєму емоційному та інтелектуальному потенці-
лі спрямована на психологічно достовірне відображення сутності людини
етичного й естетичного феномену, людини, зануреної у важливі події та соці-
альні культурні процеси, що мають пряме чи опосередковане відношення до життє-
творчості яскравих представників авторського кіно.

Література:

1. Брюховецька Л. Кіносвіт Юрія Іллєнка // Брюховецька Л. – К.: Задруга, 2006. – 288 с. 2. Довженко А. П. Лекції на сценарному факультеті / А. П. Довженко. – М.: ВГИК, 1963. – 48 с. 3. Довженко О. П. Твори: В 5 т. / О. П. Довженко. – К.: Дніпро, 1984. – Т. 2. – С. 95–111. 4. Ільєнко Ю. Воображаемое интервью / Ю. Ильенко // Искусство кино. – 1972. – № 11. – С. 35–41. 5. Карпов И. П. Авторология (рабочий словарь): Литературоведение, лингвистика, философия, логика, психология / И. П. Карпов. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://slovar.lib.ru/dictionary/avtobiografizm.htm>. 6. Лемешева Л. Украинское кино: проблема одного поколения / Л. Лемешева. – М.: ВБПК, 1987. – 140 с. 7. Мани К. На повороте (жизнь и творчество) / К. Мани. – СПб.: Азбука, 2000. – 380 с. 8. «Магический реализм» в творчестве Ф. Феллини. – [Электронный ресурс]. – Заголовок з екрану. – Режим доступа: <http://www.nrada.lviv.ua/155/>. 9. Пашкова О. Мистецтво Олександра Довженка в контексті української народної культури: До 100-річчя від дня народження митця / Пашкова О. // Національна етнологія та етнографія. – 1994. – № 5 – 6. – С. 17–22. 10. Пензин С. М. Кино в системе искусств: проблема автора и героя / С. М. Пензин. – Воронеж.: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1991. – 188 с. 11. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есеїстика. Упорядкув., передм., післям. Ю. Лавріненка, Післямова Є. Сверстюка. – К.: Смолоскип, 2007. – 976 с. 12. Самохин В. Н. Эстетическое восприятие / В. Н. Самохин. – М.: Мысль, 1985. – 205 с. 13. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре / А. Тарковский // Искусство кино. – 1990. – № 8. – С. 103–112. 14. Тарковский А. Мартиролог. Дневники / А. Тарковский. – М.: Издательство «Искусство», 2008. – 623 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ethnograph.com/gnosis/atarkovskij-martirolog-otryvki.html>. 15. Тернбул Скотт Фиджеральд / Э. Тернбул. – М.: Искусство, 1981. – 241 с. 16. Чміль Г. Авторське кіно Кіри Муратової / Г. Чміль // Мистецтвознавство України: зб. ст. – К.: СПД Кравчук В. К., 2005. – Вип. 3. – С. 341–349. 17. Шевчук Ю. «Молитва за гетьмана Мазепу» в Гвардді / Ю. Шевчук // Кіно-театр. – 2005. – № 1. – С. 59–62. 18. Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления / К. Г. Юнг. – Минск: ООО «Харвест», 2003. – 496 с. 19. Bergman Ingmar. L'heure du lion / Ingmar Bergman // Cahiers du cinema. – 1968. – № 23. – P. 26–31. 20. Carrol Kathleen. Swan // fliers the coop / Kathleen Carrol // Daily News. – 1991. – September, 4. – P. 16.

Погребняк Галина Петровна
(Україна)

ЭЛЕМЕНТЫ АВТОБИОГРАФИЗМА В КИНО

Аннотация: в статье определяется сущность понятия «автобиографизм», рассматриваемого в плоскости кинематографического видения и отображения картины и образа мира. Элементы автобиографизма анализируются в творчестве выдающихся представителей европейского авторского кино

Ключевые слова: авторское кино, автобиографизм, личностный мир, авторцентризм

Pogrebniak Galina
(Ukraine)

ELEMENTS OF AUTOBIOGRAPHISM IN THE MOVIES

Annotation: This article defines the essence of the concept of "autobiographism" in the plane of cinematic vision and display pictures and images of the world. Elements of autobiographism analyzed in the works of prominent representatives of European author cinema

Key words: copyright film, autobiographism, personal world, avtotsentryzm.

UDK 793.3:792.09(476)

Стельмах Анна Михайловна,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры менеджмента СКД
Белорусского государственного
университета культуры и искусств
(г. Минск, Беларусь)

ТАНЕЦ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ

Аннотация: В статье рассматриваются взаимосвязи таких видов искусства как хореография и театр. В современном спектакле танец является важной составляющей постановки, которая значительно усиливает эмоциональную сторону зрелища и детальнее раскрывает замысел режиссера.

Ключевые слова: хореография, театр, танец, спектакль, режиссура.

Являясь по своей сути синтетическим видом искусства, театр, будь то драматический, музыкальный или пластический, зиждется на таких взаимосвязанных и взаимодополняющих столпах как хореография, музыка и драматургия. Причем эта триада характерна для всех названных выше театров.

Ни в музыкальном, ни в пластическом театре не возможна постановка спектакля без драматической коллизии, которая может быть изложена в либретто или сценарном плане.

Ни один современный драматический или пластический спектакль не обходится сегодня без музыкального материала. Инструментальная или вокальная музыка, дополняя сценическое действие, помогает раскрыть идею постановки, характеры персонажей, обозначить время (эпоху) и место действия, обострить конфликт и поддержать ритм спектакля.

Так же и без хореографии сегодня редкий обходится спектакль в драматическом и музыкальном театре. Более того, существование отдельных жанров музыкального театра, например, балета, без хореографического искусства априори невозможно.

Именно поэтому в рамках нашей статьи мы попытаемся определить значение хореографии, а именно танца, для современного драматического театра, а именно спектакля.

Что такое танец в драматическом спектакле? Чтобы ответить на этот вопрос, сначала определимся, что такое танец. Как отмечает украинский исследователь М. Рожко: «Танец является видом искусства, в котором основой для создания художественного образа являются движения и позы, пластика и мимика, динамика, темп и ритм движения, рисунок, композиция. Целесообразный и внутренне оправданный жест, дополняя или заменяя слово, помогает ярче раскрыть внутреннее содержание образа и его отношение к необходимости действия» [4, 35]. Близкое определение понятию «танец» дают и белорусские авторы: «Танец – вид искусства, материалом которого являются движения и позы человеческого тела, поэтически осмысленные, организованные во времени и в

пространстве, связанные с музыкой и составляющие некую единую художественную систему» [1, 14]. Но наиболее лаконичное и емкое определение понятия танец приводит в своей статье российский исследователь А. Зыков: «Танец – в искусстве, в котором художественный образ создается средствами пластическим и ритмическим движений человеческого тела» [3, 85]. Таким образом, танец – это искусство движения, искусство смены положений человеческого тела, через которое передаются душевные переживания танцовщика.

Танец в драматическом спектакле – это дополнительное средство пластической актерской выразительности, которое наряду с жестами и мимикой позволяет раскрыть индивидуальность персонажа и его характер, углубить его черты, придать трагичности или комичности образу. А в некоторых случаях, танец выступает визуализацией мыслей персонажа, выражением его определенных слов.

Также как жанр пьесы в некотором смысле диктует режиссеру определенные приемы ее воплощения, так и хореографическая составляющая спектакля зависит от его жанра. Танцевальные сцены спектакля плотно вплетаются в общий пластический строй постановки и, не выделяясь, становятся органичной частью спектакля, служат его общей образности и подчиняются сверхзадаче. В течение всего спектакля режиссером (в замысле), а актером, соответственно, на подмостках (исходя из индивидуальных возможностей) раскрывается пластическое решение сущности образа героя. От сцены к сцене персонаж обрывает конкретными чертами, проявляющимися в танце, и непосредственно связанными с его развитием походкой, характерными поворотами и наклонами головы и пр.

Иногда танцевальные сцены в драматическом спектакле выполняют функцию дивертисмента. Как правило, основная задача таких «вставных номеров» сводится к тому, чтобы развлечь публику (*divertissement* в переводе с французского означает «развлечение») и насытить динамикой и эмоциями театральное действо. Причем, как правило, это пластические и танцевальные миниатюры никак не связаны с действием и не отражают внутреннего состояния героев.

Так, например, в спектакле «...С приветом, Дон Кихот!» по мотивам романа М. де Сервантеса (2002, режиссер – И. Райхельгауз, антреприза «Виртуозы сцены») сюжета в традиционном смысле не было. По признанию постановщика, в основу спектакля положена идея создания нового произведения из оригинального драматургического материала, а не интерпретация известного романа испанского писателя.

Одна и та же история рассказывалась в четырех самостоятельных видах жанров искусства, которые последовательно сменяли друг друга. Актеры в течение спектакля играли драму, пели оперные арии (в спектакле звучала музыка Л. Минкуса), выполняли танцевальные номера (хореография М. Дударевой), разыгрывали клоунаду. Именно такой жанрово-видовой синтез искусства в рамках одной постановки и был весомой характеристикой спектакля. Причем жанр театральной пародии (такое определение постановке дали сами создатели) позволял некую меру условности в актерском исполнительстве: по ходу спектакля важной была сама попытка выполнения драматическими актерами оперных арий или дивертисментов, а не их «чистота».

А в спектакле «Жорж Данден, или Обманутый муж» Ж.-Б. Мольера (2000, режиссер – Е. Волобоев, антреприза «Виртуозы сцены») участвовали танцоры минского филиала московской балетной труппы «Тодес» А. Духовой. Танцевальные композиции, отличавшиеся эротическим содержанием и современным характером исполнительства, что никак не сочеталось с общей стилистикой спектакля.

Встречаются в драматическом театре спектакли танцевально-пластические номера в которых обусловлены сюжетом драматургического или литературного произведения. Например. Ромео и Джульетта у В. Шекспира знакомятся на балу. Велико значение и сцены бала у Сатаны в романе «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. И поставить то и другое произведение, минуя данные эпизоды невозможно, ибо они являются сюжетно-обусловленными – продиктованными определенными обстоятельствами действия.

Как справедливо отмечает А. Зыков: «В большинстве случаев это необходимо для создания определенной атмосферы действия. Однако постановочная сложность при работе с данным видом заключается именно в том, чтобы сделать танец «незаметным», не отвлекающим от диалогов персонажей, не довлеющим над ними, но не теряющим при этом своей художественной образности» [2, 191]. Но на практике достичь такого хрупкого равновесия получается не всегда, и либо пластике и танцам придается значение средства исключительно мощнейшего эмоционального воздействия на зрителей, либо применяются они на утилитарном уровне.

В частности, именно первый вариант мы и наблюдали в спектаклях «Мастер и Маргарита» (2004) и «Ромео и Джульетта MILLENIUM» (2006), поставленных режиссером О. Киреевым (ОДО Новый театр). Рассчитанные на современную молодежную аудиторию, которой, по словам режиссера, присуще клиповое сознание: мышление и восприятие яркими отрывочными эпизодами, спектакли выделялись динамизмом и внезапной, непредсказуемой сменой событий и объектов. И ключевая сцена бала в «Мастере и Маргарите», венчавшая образ Воланда и переносившая события из материального мира в другую плоскость, и бал в доме Капулетти характеризуются массовыми экспрессивными номерами в современной хореографии с легкоузнаваемой динамичной музыкой М. Наймана и Я. Тирсена.

В заключении хотелось бы остановиться еще на одном варианте присутствия танца в драматическом спектакле, которое российский исследователь А. Зыков обозначил как «танцевально-пластическая сцена» [2, 196], когда отдельная часть действия (или даже целое действие) решается в спектакле хореографическими средствами. В качестве примера назовем пьесу новозеландских драматургов Ж. Коллара, Э. МакКартена, С. Синклера «Ladies'night», которая с успехом не один год идет в России (2002, режиссер – В. Шамиров, балетмейстер – В. Маслий, продюсерская компания «Независимый театральный проект»), на Украине (2005, режиссер – Ю. Одинокий, хореограф – П. Ивлешкин, продюсерское агентство «P.A. Production») и в Беларуси (2010, режиссер – В. Еренькова, хореограф Н. Карчевская, театрально-концертное агентство «Альфа-Концерт»).

Белорусская версия спектакля имеет название «Ladies'night. Ночь для женщин» и как украинская постановка сделана в жанре ОБНАДЕЖИВАЮЩЕЙ комедии. В основе сюжета история шестерых взрослых мужчин, оказавшихся в ситуации безработицы и переквалифицировавшихся в стриптизеров. Белорусс-

кому зрителю, впрочем, как, наверное, и украинскому и российскому, перипетии сюжета спектакля более известны по современной хореографии, пронизывающей все второе действие. Сольные стрип танцы, сменяются дуэтами ансамблевыми сценами, с использованием различных танцевальных и пластических средств. В отсутствии текста, при максимуме движения, сочетавшегося с музыкой и сценическим светом, действие развивалось стремительно, не терпя секунды зрительского внимания.

Завершая рассмотрение некоторых возможностей танца в драматическом спектакле, следует отметить, что чем разнообразнее использование в ткани спектакля танцев, тем зрелищнее становится театральное действие и тем выше оживляемое на зрителя эмоциональное впечатление. И дело не в увеличении количества хореографических номеров, а о качестве и многоплановости функционирования танца в спектакле, когда слово заменяется жестом, диалоги персонажей превращаются в пластические этюды, а танец органично родится из предшествующего состояния исполнителя.

Література:

1. Гутковская, С. В. Хореографическое искусство : пособие / С. В. Гутковская, Н. В. Карчевская, О. Н. Парахневич. – 3-е изд., с изменен. – Минск : БГУКИ, 2016. – 54 с.
2. Зыков А. И. Основные виды функционирования танцевально-пластических составляющих драматического спектакля / А. И. Зыков // Исполнительское искусство и педагогика: история, теория, практика : сб. ст. по материалам Всерос. науч.-практич. конф., Саратов, 16–18 мая 2013г. / М-во культуры Рос. Федерации, Саратовская гос. консерватория (акад.) им. Л. В. Собинова ; отв. ред.: Л. Г. Сухова. – Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2014. – С. 189–198.
3. Зыков, А. И. Танец как совокупность пластической выразительности актера и драматического спектакля в целом / А. И. Зыков // Науч. Вестн. Акад. культуры и искусств Тамбовск. гос. ун-та им. Г.Р. Державина : межвуз. сб. науч. тр. – 2012. – Вып. 4. – С. 82 – 92.
4. Рожко, М. М. Танец як невербальна форма комунікації в соціумі / М. М. Рожко // Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : зб. матеріалів III Всеукраїнської наук.-творч. конф. Київ, 19 тр. 2015 р. – К. : НАКККіМ, 2015. – С. 35 – 39.

Стельмах Ганна Михайлівна
(Білорусія)

ТАНЕЦЬ ЯК ВИРАЗНИЙ ЗАСІБ ДРАМАТИЧНОГО СПЕКТАКЛЮ

Анотація: В статті розглядаються взаємозв'язки таких видів мистецтва як хореографія та театр. В сучасному спектаклі танець є важливою складовою постановки, яка значно посилює емоційну сторону видовища і детально розкриває задум режисера

Ключові слова: хореографія, театр, танець, спектакль, режисура

Stelmakh Hanna
(Belarus)

DANCE AS AN EXPRESSIVE RESOURCE OF THE DRAMATIC PERFORMANCE

Annotation: The article considers interrelations of such arts as choreography and theater. In the modern performance dance is an important part of the production which greatly enhances the emotional side of the show and reveals the director's plan in more detail

Key words: choreography, theater, dance, performance, direction.

УДК793.31(73) "19"

Шалана Світлана Віталіївна,
доцент кафедри хореографії,
здобувач НАКККіМ
(м. Київ, Україна)

DENISHAWN – ПЕРША ПРОФЕСІЙНА АКАДЕМІЯ ТАНЦЮ MODERN

Анотація: У статті розглянуто історію виникнення школи Денишоун Denishawn, що згодом була визнана першою професійною танцювальною академією. Школа, яка була заснована новаторами в області сучасного танцю Рут Сен-Дені та Теодом Шоуном і відома своїм впливом на світовий сучасний балет і танець modern.

Ключові слова: танець modern, новатори, сучасний танець, хореографічна освіта, перша професійна танцювальна академія «Денишоун».

Історичні процеси початку ХХ сторіччя зумовили стрімкий розвиток різних мистецьких концепцій, як традиційних, так і принципово нових, що активізувало пошук новітніх ідей творчого виразу, торкнулось це і мистецтво танцю. Таким новітнім виразом молоді хореографічної формації став танець modern, що одночасно розвивався як у США так і в Європі.

І якщо новою предтечею мистецтва танцю modern в Європі та на пострадянському просторі вважали Айседору Дункан, то основоположниками в Америці визнано Рут Сен-Дені і Теда Шоуна.

Метою статті є дослідження історичних передумов виникнення першої професійної академії танцю modern у персоналіях творчого становлення новаторів сучасної хореографії Рут Сен-Дені і Теда Шоуна.

Рут Сен-Дені (уроджена Рут Денніс), народилася 20 січня 1879 року у Нью-Йорку, штат Нью-Джерсі, США. Відома сьогодні, як американська танцівниця, педагог і хореограф, новатор в області сучасного танцю, має творчий титул «Перша леді американського танцю».

Професійна кар'єра Рут почалась з п'ятнадцятирічного віку у невеличких танцювальних партіях естрадного танцювального ансамблю, що гастролював країною з п'єсами Девіда Беласко і Дю Баррі. Беласко прозвав її «Дені», вона незабаром приєднала до нього «Saint» (Свята), відкинувши букву «t» і змінила своє ім'я на більш сценічне Рут Сен-Дені.

Деякий час навчалась класичному танцю у Марії Бонфанті, згодом виступала у водевілі виконуючи напів-акробатичні танці, «танці з спідницею» (skirt dance), грала на драматичній сцені і в тому числі у трупі Огюстена Дали [5].

Культура Східної Азії, Африки та Близького Сходу захоплювала Рут і вже у 1904 році з'являються її перші постановочні роботи в яких відчувалася подих свободи. За індійськими мотивами у 1906 році на музику Л.Деліба вона створює балет «Ратха». Відомі її постановки «Куріння», «Легенда про Павліну», «Чорний і золотий наоч» (науч – індійський танець). Рут Сен-Дені була постановником вавилонських танців у кінофільмі «Нетерпимість» (1916). За участю Теда Шоуна, Сен-Дені поставила «Міріам, сестра Мойсея», «Селянка і святий», «Єгипетський балет» та інші.