

Література

1. Білейчук Б. Спів для народу // Україна. 1985. № 6. С. 6–7.
2. Василенко Т. О. Хорові сцени з опери Петра Чайковського "Пікова дама" як об'єкт режисерської і хормейстерської роботи (на прикладі постановок Національної опери України) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. № 2 (7). С. 159–166.
3. Гнидь Б. До історії національної опери України. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. 199 с.
4. Гриник Р. Поющий сердцем // Львовская правда. 1982. 14 февраля.
5. Майбурова К. В. Прем'єри опер П. Чайковського на київській сцені (XIX – початок XX ст.) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2009. № 4 (5). С. 14–23.
6. Рожок В. І. Геній П. І. Чайковського та українська музична культура // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2009. № 4 (5). С. 4–13.
7. Ручкин А. Музыка – моя жизнь // Ленинское знамя. 1983. 2 ноября.
8. Черкашина-Губаренко М.Р. "Пиковая дама" – путешествие во времени // Черкашина-Губаренко М.Р. Музыка і театр на перехресті епох: у 2 т.Т. 2. Суми: Наука, 2002. С. 180–187.

References

1. Belyuchuk B. (1985). Singing for the people [Ukraine].
2. Vasilenko T. (2010). Choral scenes from the opera of Peter Tchaikovsky "Queen of Spades" as an object of directing and choirmaster work. [Ukraine].
3. Gnid B. (2003). To the history of the national opera of Ukraine. [Ukraine].
4. Grinick R. (1982). Singing with the heart. [Ukraine].
5. Mayburov K. (2009). The premiere of P. Tchaikovsky's opera on the Kyiv stage. [Ukraine].
6. Rozhok V. (2009). Genius P. I. Tchaikovsky and Ukrainian music culture. [Ukraine].
7. Ruchkin A. (1983). Music – my life. [Ukraine].
8. Cherkashina-Gubarenko M. (2002). "The Queen of Spades" is a journey in time. [Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 20.02.2018 р.

УДК 793/3+003

Герц Ірина Іванівна

доцент кафедри сучасної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
ira-herts@ukr.net

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТАНЦЮ ЯК ФОРМИ КОМУНІКАЦІЇ

Мета статті – з'ясувати культурологічні засади вивчення танцю як форми комунікації. **Методологічну основу** дослідження становлять загальнонаукові методи пізнання, а також методи культурної антропології. **Новизна дослідження** визначається загальною культурологічною нерозробленістю питання комунікативної природи танцю і полягає в формулюванні проблеми танцю в культурологічному контексті, у виявленні специфіки комунікативних властивостей хореографічного мистецтва. **Висновки.** З'ясовано, що виявлення комунікативного аспекту феномена танцю обґрунтовує і розкриває таку функцію танцю, як засіб передавання інформації, у тому числі думок, ідей і почуттів. Танець – комунікативний процес, що в цілому підтверджує теорію походження танцю в результаті реалізації потреби первісної людини висловлювати свої емоції і знання про світ, використовуючи своє тіло. Танець є формою комунікації в просторі культури і визначається як актуальне художнє висловлювання, в якому знаходять своє вираження світоглядні установки.

Ключові слова: танець, хореографічне мистецтво, комунікація, тілесність, знакова система.

Герц Ірина Іванівна, доцент кафедри сучасної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв

Культурологіческие основания изучения танца как формы коммуникации

Цель статьи – выяснить культурологические основы изучения танца как формы коммуникации. **Методологическую основу** исследования составляют общенаучные методы познания, а также методы культурной антропологии. **Новизна исследования** определяется общей культурологической неразработанностью вопроса комунікативной природы танца и заключается в формулировке проблемы танца в культурологическом контексте, в выявлении специфичности комунікативных свойств хореографического искусства. **Выводы.** Выяснено, что выявление комунікативного аспекта феномена танца обосновывает и раскрывает такую функцию танца,

как средство передачи информации, в том числе мыслей, идей и чувств. Танец – коммуникативный процесс, что в целом подтверждает теорию происхождения танца в результате реализации потребности первобытного человека выражать свои эмоции и знания о мире, используя свое тело. Танец является формой коммуникации в пространстве культуры и определяется как актуальное художественное высказывание, в котором находят свое выражение мировоззренческие установки.

Ключевые слова: танец, хореографическое искусство, коммуникация, телесность, знаковая система.

Hertz Iryna, Associate Professor of the Modern Choreography Department, Kiev National University of Culture and Arts

Cultural studies of dance as a form of communication

The purpose of the article is to elucidate the culturological foundations of the education of dance as a form of communication. Methodology. The **methodological** basis of the research consists of general scientific methods of cognition, as well as methods of cultural anthropology. **Scientific Novelty.** The novelty of the study is determined by the general culturological development of the communicative nature of dance and consists in the formulation of the problem of dancing in the cultural context, in the identification of the specifics of the communicative properties of choreographic art. **Conclusions.** It was found out that the identification of the communicative aspect of the phenomenon of dance justifies and reveals such a function of dance as a means of conveying information, including thoughts, ideas, and feelings. Dancing is a communicative process, which on the whole confirms the theory of the origin of dance as a result of realizing the needs of the primitive man to express his emotions and knowledge about the world using his body. Dancing is a form of communication in the space of culture and is defined as an actual artistic expression in which worldview attitudes find their appearance.

Key words: dance, choreographic art, communication, corporeality, sign system.

Актуальність теми дослідження. З культурно-семантичної точки зору, будь-який процес або феномен культури володіє символічними властивостями і тому може бути розглянутий як комунікативний, тобто такий, що містить і виражає певну інформацію. Отже в якості форми комунікації, здатної значною мірою вирішити в сучасному суспільстві проблему спілкування, виступає і танець, який не просто відіграє певну роль у соціокультурній реальності, а й відображає в собі всю культуру в її цілісності: зміни різних сфер культури зумовлюють зміни і в сфері танцю. Танцювальне мистецтво від початку виконує функцію своєрідного "дзеркала" буття, в усвідомленій або неусвідомленій формі являючи собою об'єктивний образ культури.

Будучи специфічним засобом комунікації, танець має на увазі спрямованість людей один до одного, взаємне піклування про долі один одного, глибинність спілкування. У зв'язку з цим розгляд проблеми танцю як форми комунікації в соціокультурному просторі є важливим й актуальним.

Аналіз досліджень і публікацій. На сьогодні є велика кількість мистецтвознавчих праць з питань історії і техніки танцю, проте практично неопрацьованим залишається культурологічний підхід до його вивчення. До спроб виходу за межі мистецтвознавчого аналізу можна віднести нечисленні роздуми про танець і шляхи його розвитку видатних діячів танцювального мистецтва – А. Дункан, М. Бежара, С. Лифаря, І. Моїсеєва, В. Захарова та ін. Серед дослідників хореографічного мистецтва варто виокремити Л. Блок, Е. Корольову, Ю. Станішевського, Т. Чурпіту, Л. Цветкову [13; 15; 17] та ін. Крім того, людській тілесності як соціокультурному феномену присвячені дослідження І. Биховської, С. Леонової, М. Матвейчук, М. Мерло-Понті, М. Мосса, Н. Чілікіної [3; 9; 10; 11; 12; 16] та ін. Слід відзначити й загальнотеоретичні праці з естетики та семіотики мистецтва Є. Басіна, Г. Гегеля, М. Кагана, Ю. Лотмана, А. Моля, Ч. Морріса, У. Еко [2; 5; 6; 7] та інших, в яких автори стверджують, що для того, щоб сприйняти передану інформацію, необхідно володіти його (мистецтва) мовою.

Незважаючи на значну кількість праць, проблема танцю як форми комунікації у культурологічному контексті чітко не сформульована, що й обумовлює мету статті: з'ясувати культурологічні засади вивчення танцю як форми комунікації.

Виклад основного матеріалу. Відповідно до класифікації, запропонованої М. Каганом, танець відноситься до мусичних мистецтв [7], тобто таких, які використовують для своєї реалізації сукупність матеріалів, властивих самій людині. Мова танцю ґрунтується на "чистому" людському матеріалі, хоча іноді вона може використовувати і додаткові виражальні засоби – наприклад, спеціальні костюми або атрибути, необхідні для пояснення сюжету танцю. Багато в чому це визначає специфіку мови танцю: її основою є виражальні можливості людського тіла. Танець є безмовним, але будь-яке мистецтво тим багатше, чим бідніші засоби його виражальності; кожен вид мистецтва обмежений своїм матеріалом, а художній ефект досягається подоланням цих обмежень. Звичайно, виражальні засоби танцю є "бідними" умовно: на відміну, наприклад, від актор театру, танцівник використовує тільки своє тіло, проте в танці людське тіло може бути досить виразним. Безумовно, виразність рухів тіла є одним з основних елементів танцювального мистецтва, і тому настільки часто можна зустріти

визначення танцю як "музики" тіла, а в роботах теоретиків-класиків (Л. Блок, В. Красовська) фіксується феномен "тіла, що звучить". Оскільки саме людське тіло є одним із визначальних компонентів хореографічного мистецтва, перш ніж розкрити комунікативну сутність танцю, необхідно розглянути, яку роль в системі культури він відіграє.

Поширеною є думка, що організм людини, особливо його моторика, взагалі не належить до світу явищ культури. Найчастіше його відносять до сфери "чистої" біології, і через це, на відміну від психічних, моральних, естетичних та інших явищ духовного світу людини, яким властивий соціальний характер, не зараховують до культурних явищ. Більше того, в історії культури фізична сторона природи людини подекуди оцінюється негативно, тіло сприймається як темниця духу. Багато в чому це обумовлене онтологічною суперечливістю сутності людини: як біологічна істота вона належить світу природи, а як істота, яка прагне до духовних звершень, – світу культури. Взаємодія природного і культурного, природного та "рукотворного" є основою будь-якої людської діяльності, та й сама діюча людина – це завжди "людина тілесна". Тому тілесна культура виступає як фундаментальний шар культури, і в останній завжди враховується тілесне втілення людини. Звичайно, саме по собі тіло людини, що розглядається тією мірою, в якій воно біологічно детерміноване, дане їй від природи, не належить до світу культури, оскільки культура є натура (природа), оброблена людиною. Однак не варто забувати про ту обставину, що тіло людини знаходиться поза сферою культури тільки до певного моменту. На певному етапі воно включається в систему соціальних відносин, в соціальну життєдіяльність людей, виступаючи, з одного боку, як результат цієї діяльності, а з іншого – як її засіб. А це означає, що воно включається в світ культури.

Тілесно-фізичні якості людини не є лише природним початком в ній, не обмежуються суто біологічним змістом: в процесі розвитку багато чинників соціокультурного характеру значно впливають на формування тілесної організації людини. Для людини, на відміну від тварини, характерне активне ставлення до своєї тілесності, вихід за межі "тваринної пов'язаності". Свого часу ще Г. Гегель підкреслював, що людина власну природну форму "не залишає такою, якою вона її знаходить, а навмисно змінює. У цьому причина всіх прикрас й уборів, всіх мод, якими б варварськими і позбавленими смаку вони не були ... як, наприклад, крихітні ніжки китаянок або проколювання вух і губ" [6, 34]. Так, людське тіло, перебуваючи в складній залежності від стану суспільства і способу життя людей, в кінцевому рахунку є результатом взаємодії природного і соціального. У зарубіжній науковій літературі для позначення такого перетвореного культурою тіла існує спеціальний термін "соціальне тіло" (Ж. Дельоз). У результаті подібного перетворення людиною даного їй від природи тіла останнє може бути віднесене до світу культури. Отже соматична культура виступає в якості специфічної сфери загальнокультурного простору.

Таким чином, об'єктивний погляд на цю проблему вимагає врахування того факту, що тіло не залишається незмінним протягом людського життя – на нього впливають різні чинники соціокультурного характеру. І, перш за все, тіло перетворюється духовними силами людини, а єдність і гармонія духу і тіла були усвідомлені як вищий сенс ще древніми. Дух і тіло не повинні бути розділені в свідомості людини, і вдосконалення фізичних якостей стає культурою лише тією мірою, якою воно має сенс не лише фізичного, а й особистісного, духовного розвитку (і тому перетворення тілесної досконалості в самоціль навряд чи може бути віднесено до феноменам культури). На думку Г. Гегеля, саме людське тіло становить осереддя і зміст істинної краси і мистецтва [6, 31]. Людську подобу Г. Гегель вважав досконалою саме в тому відношенні, що тільки вона одна здатна в чуттєвій формі виявити духовне начало, і "якщо тілесність належить духу як його існування, то і дух є належний тілу внутрішній початок" [5, 146]. В цьому полягає гармонізуючий зміст культури, різноманітні визначення якої виокремлюють в якості однієї з найважливіших її особливостей відтворення людини як цілісності (Г. Батищев).

Виходячи з положення про те, що психіка людини, спираючись на центральну, периферичну і вегетативну нервову систему, управляє внутрішніми і зовнішніми рухами людського організму, рухи тіла людини доцільно розглядати як зримі форми психічних процесів. Реакції тіла, таким чином, виявляються ключем до всього, що відбувається в душі людини [1, 33]. Досить складно проникнути в "душу іншого", але уявлення про неї отримати можна, адже рухи тіла людини правдиво відображають її внутрішній світ.

Здатність тіла відображати душевний стан визначає і виявляє комунікативний зміст тілесності, рухи тіла в танці характеризуються певною комунікативною спрямованістю. Це обумовлено, крім іншого, здатністю людського тіла бути посередником у спілкуванні, його орієнтованістю на комунікацію. Роль тіла в комунікативній практиці особистості досить суттєва – починаючи від тілесного контакту як найбільш інформативних, щирих і нефальсифікованих відносин між індивідами, і закінчуючи чинником "тілесного іміджу" в міжособистісних стосунках.

Людина є істотою, яка створює знаки і керує ними, і будь-яка частка її тіла пронизана інформацією, і, фактично, будь-яка частина людського тіла так чи інакше несе інформацію про інтенції партнерів по комунікації. Вивчення тілесних знаків може мати на меті інтерпретацію внутрішнього світу людини, оскільки змістом тілесного знака є "зображення душі". Тіло виступає первинним генератором символів, воно здатне продукувати символічні коди різних типів. Тіло може бути провідником духовного змісту, і з цим пов'язано розуміння "тіла як тексту" (І. Барт), і саме таким є тіло в танці – тілом, зданим "піднятися до величі знака" і створювати символи.

Універсальні тілесні схематизми, що є основою класичного танцю, дають можливість передавати, незважаючи на їх обмежену кількість, безліч відтінків в розгортанні змісту танцю. Враховуючи, що основою виражальних можливостей танцю є людське тіло, ряд мистецтвознавців виокремлює в тілі танцівника дві підгрупи виражальних засобів. В одну підгрупу входять виразні форми статури танцівника, іншу підгрупу становлять внутрішні властивості тіла, які забезпечують собою динамічні можливості руху (рухливість суглобів, еластичність зв'язок, сила і витривалість м'язів, рівень розвитку вестибулярного апарату) [8, 42].

Оскільки в танці основою виражальних можливостей є людське тіло, будь-який одиничний акт спілкування в танці має свої конкретні просторово-часові межі і свій відрізок часу, протягом якого він реалізується. Роль людського тіла в структурі виражальних засобів танцю і мистецтва в цілому надзвичайно важлива: "Все те, що робить мистецтво, воно робить в нашому тілі і через наше тіло" [4, 320]. Будучи виразником духовного, тілесне, що перетворюється людиною, правомірно відносити до сфери явищ культури. Тим більше це виправдано тієї найважливішою роллю, яку фізичне виконує в мистецтві, про яку Марина Цветаєва сказала так: "По відношенню до світу духовного – мистецтво є певним фізичним світом духовного. По відношенню до світу фізичного мистецтво є певним духовним світом фізичного" [14, 392].

Отже, знаковий, комунікативний, характер притаманний танцювальним рухам відпочатку, і, отже, мовний аспект розгляду танцювальних рухів вимагає їх визначення в якості знаків, а танцю – як знакової системи. При цьому слід зазначити, що будь-яка мова як універсальний набір знаків відрізняється від мови – індивідуального способу функціонування мови. Танець, отже, являє собою мову, тобто танцювальну мову в дії, що розгортається в часі і виражає особливості "того, хто говорить".

Змістова сторона танцю – та історія, яку він розповідає – ведеться алегоричною мовою: з використанням тілесних метафор, алегорій, асоціацій. Танець вибудовує образи, висловлюючи вербально невимовні змісти абстрактних ідей; це умовна, емоційна й узагальнено-символічна мова, здатна найбільш повно виразити чуттєво-емоційну природу людини. Висловлюючи почуття, думки й ідеї, танець формує художній образ – мовну одиницю мистецтва, яка складається з різних компонентів.

Виражальні можливості танцю формують художні образи з різним вмістом, які відображають певні фрагменти реальності, при цьому включаючи думки і почуття художника, його ставлення до зображуваного – в цій здатності й полягає виразність образу. Всі виражальні елементи та їх елементи як складники танцювального образу є засобами комунікації в цьому виді мистецтва. Через них закодована в танцювальному тексті інформація передається глядачеві. Інформація про спосіб в цілому, про героя танцювальної дії, про почуття й емоції, які він відчуває – за допомогою танцю можна розповісти всю історію цілком.

Оскільки елементам танцювальної мови властива полісемантичність, строго не фіксуючи смисли, то величезну роль для розуміння образу відіграє танцювальне виконання, щоб танець був пластичною промовою. У танцювальному образі форма і зміст, зовнішнє і внутрішнє зливаються в єдине: коли тіло стає засобом невербальної комунікації і всім своїм єством висловлює духовну сутність людини, її особистісні переваги, тоді і відбувається зняття дуалізму тілесного і духовного.

Специфічна танцювальна мова формується особливим чином: танець відбирає для себе характерні пластичні рішення з власних фізичних зусиль з різних сфер життя людини, узагальнює їх, організовує відповідно до ритму, простору і цілей виконання, вбирає в себе все більше і більше різних мовних засобів – рухів, поз, жестів, міміки. Американський вчений А. Ломакс вважає, що в танці узагальнені різноманітні рухи з повсякденного життя людей: "танець як такий є ескізом або моделлю життєво необхідного комунікативного зв'язку, який сфокусував у собі найбільш поширені моторно-рухові образи, які найбільш часто й успішно використовувалися в житті більшістю людей певної культурної спільності" [18, 233]. Ця мова починає формуватися стихійно, і пізніше усвідомлюється, отримує свою теоретичну основу.

Новизна цього дослідження визначається загальною культурологічною нерозробленістю питання комунікативної природи танцю і полягає у формулюванні проблеми танцю в культурологічному контексті, у виявленні специфіки комунікативних властивостей хореографічного мистецтва.

Висновки. На закінчення можна констатувати, що виявлення комунікативного аспекту феномена танцю обґрунтовує і розкриває таку функцію танцю, як засіб передання інформації, а саме своїх думок, ідей і почуттів. Танець – комунікативний процес: це і особисте спілкування в парі, в групі або із самим собою, і своєрідна розмова із соціумом і з іншими культурами. Це в цілому підтверджує теорію походження танцю в результаті реалізації потреби первісної людини висловлювати свої емоції і знання про світ, використовуючи своє тіло. Таким чином, танець є формою комунікації в просторі культури і визначається як актуальне художнє висловлювання, в якому знаходять своє вираження світоглядні настанови.

Література

1. Апресян В. Ю., Апресян Ю. Д. Метафора в семантическом представлении эмоций // Вопросы языкознания. 1993. № 3. С. 27–35.
2. Басин Е. Я. Семиотика об изобразительности и выразительности. Москва : Искусство, 1965. 234 с.
3. Быховская И. М. Телесность человека как объект социокультурного анализа : автореф. дис. на соиск. учен. степени д-ра филос. наук : 17.00.08. [б.м.], 1992. 35 с.
4. Выготский Л. С. Психология искусства / предисл. А. Н. Леонтьева ; коммент. Л. С. Выготского, В. В. Иванова ; общ. ред. В. В. Иванова. 3-е изд. Москва : Искусство, 1986. 573 с.
5. Гегель Г. Ф. Эстетика : в 4 т. Москва : Искусство, 1969. Т. 2. 695 с.
6. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. Книга первая // Сочинения : в XIV т., т. XII. Москва : Полиграфкнига, 1938. 494 с.
7. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ленинград, 1972. 528 с.
8. Кирилов А. П. Языковой аспект художественно-образной природы танцевального движения : дис. на соиск. учен. степени канд. искусствовед. Москва, 1988. 176 с.
9. Леонова С. Є. Символіка тілесності у сучасній театральній хореографії (на прикладі М. Ека) [Електр. ресурс]. Режим доступу : www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis.../cgiirbis_64.exe?...2.
10. Матвейчук М. До проблеми тілесності в сучасному танці [Електр. ресурс]. Режим доступу : <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/1/64.pdf>.
11. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Фокина. Санкт-Петербург : Ювента; Наука, 1999. 603 с.
12. Мосс М. Техники тела // Мосс М. Общества. Обмен. Личность : тр. по социальной антропологии : пер. с франц. Москва : Вост. лит., 1996. С. 242–263.
13. Станишевский Ю. Украинский балетный театр: история и современность. Київ : Муз. Україна, 2008. 411 с.
14. Цветаева М. И. Искусство при свете совести // Сочинения : в 2 т. / сост., подгот. текста, коммент. А. Саакянц ; худ. В. Медведев. Москва : Худож. лит., 1988. Т. 2: Проза. Письма. 640 с.
15. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю : підручник. – 2-е вид. Київ : Альтерпрес, 2007. 324 с.
16. Чілікіна Н. Сучасні аспекти філософії тілесності як ключ до мови тіла [Електр. ресурс]. – Режим доступу : <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/viewFile/3066/3129>.
17. Чурпіта Т. М. Професійне становлення М. Трегубова (1928–1935 рр.) // Мистецтвознавчі записки. 2014. Вип. 26. С. 302–309.
18. Lomax A. Folksong Style and Culture. – Washington, DC: American Association for the Advancement of Science; New Jersey: Transaction Books, 1968. – 363 p.

References

1. Apresyan, V. Yu., Apresyan, Yu. D. (1993). "Metaphor in the Semantic Representation of Emotions". Questions of Linguistics, no. 3, p. 27–35 [in Russian].
2. Basin, E. Ya. (1965). Semiotics on the representativeness and expressiveness. Moscow: Iskusstvo, 234 p. [in Russian].
3. Bykhovskaya, I. M. (1992). The corporality of man as an object of socio-cultural analysis. Doctor's thesis, 35 p. [in Russian].
4. Vygotsky, L. C. (1986). The psychology of art. Moscow: Iskusstvo, 573 p. [in Russian].
5. Gegel, G. F. (1969). Aesthetics: in the 4th volume. Moscow: Iskusstvo, vol. 2, 695 p. [in Russian].
6. Gegel, G. F. (1938). "Lectures on aesthetics. The first book". Compositions: in XIV vol., vol. XII. Moscow: Poligrafkniga, 494 p. [in Russian].
7. Kagan, M. S. (1972). The morphology of art: Historical and theoretical study of the internal structure of the world of the arts. Leningrad, 528 p. [in Russian].
8. Kirilov, A. P. (1988). Language aspect of the artistic and imaginative nature of the dance movement. Doctor's thesis. Moscow, 176 p. [in Russian].
9. Leonova, S. Ya. (2011). Symbolism of corporeality in contemporary theatrical choreography (on the example of M. Eka). URL: www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis.../cgiirbis_64.exe?...2... [in Ukrainian].

10. Matveichuk, M. (2015). To the problem of corporeality in modern dance URL: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/1/64.pdf> [in Ukrainian].
11. Merlo-Ponty, M. (1999). Phenomenology of Perception. St. Petersburg: Juventa; Nauka, 603 p. [in Russian].
12. Moss, M. (1996). "Techniques of the body". Society. Exchange. Personality: works on social anthropology. Moscow: Vostochnaya literatura, p. 242-263 [in Russian].
13. Stanishevsky, Yu. (2008). Ukrainian Ballet Theater: History and Modernity. Kiev: Muzichna Ukrayina, 411 p. [in Russian].
14. Tsvetaeva, M. I. (1988). "Art in the light of conscience". Compositions: in 2 vol. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, Vol. 2: Prose. Letters, 640 p. [in Russian].
15. Tsvetkova, L. Yu. (2007). Method of Teaching Classical Dance. Kyiv: AlterPres, 324 p. [in Ukrainian].
16. Chilikina, N. (2013). Modern aspects of the philosophy of corporeality as the key to body language. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/viewfile/3066/3129> [in Ukrainian].
17. Churpita, T. M. (2014). "The professional formation of M. Tregubov (1928-1935)". Art criticism notes, vol. 26, p. 302-309 [in Ukrainian].
19. Lomax, A. (1968). Folksong Style and Culture. Washington, DC: American Association for the Advancement of Science; New Jersey: Transaction Books, 363 p. [in English].

Стаття надійшла до редакції 18.04.2018 р.

УДК 792

Гусакова Ніна Миколаївна

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
режисури та майстерності актора Київського
національного університету культури і мистецтв
nadezhda.kozhuhova12@ukr.net;

Пивоварова Катерина Валентинівна

старший викладач кафедри режисури
та майстерності актора Київського національного
університету культури і мистецтв

"СТО ТИСЯЧ" МИКОЛИ МЕРЗЛІКІНА 1968 р.: РЕЖИСЕРСЬКИЙ МЕТОД

Метою дослідження є вивчення окремих аспектів режисерського методу Миколи Мерзлікіна. **Метод дослідження** базований на історичному, системному та інформаційному підходах, методах аналізу і синтезу. **Наукова новизна.** У статті вперше зібрані матеріали, які дають загальне уявлення про творчий режисерський метод видатного українського театрального режисера і педагога Миколи Мерзлікіна на прикладі однієї з ранніх і найважливіших його постановок – "Ста тисяч" за І. Карпенко-Карим 1968 року. В статті також проаналізовано ситуацію у тодішньому ТЮГу, через яку яскраві творчі експерименти М. Мерзлікіна та інших режисерів театру не мали належного їм поширення і розголосу у свій час. **Висновки.** У статті здійснено аналіз творчого метода Миколи Мерзлікіна на прикладі вистави "Сто тисяч", поставленої в 1968 році. Вистава "Сто тисяч" представляє собою одну з ранніх знакових вистав режисера і одну з найважливіших подій української театральної сцени кінця 1960-х років за визнанням тодішніх і сучасних мистецтвознавців. Поставлена за відомим твором класичної української драматургії вистава стала широким експериментальним полем для молодого режисера у пластичному та зображально-сценічному рішенні, в акторській грі, у своєрідному трактуванні образів п'єси, у загалом новаційному методі роботи над постановкою, який значно випередив свій час. Постановка "Ста тисяч" на сцені ТЮГу не вичерпала до кінця усього творчого потенціалу її автора, режисер в 1990-х р. знову звертається до п'єси з новим її прочитанням і баченням, знову цікавим і знову актуальним.

Ключові слова: Микола Мерзлікін, "Сто тисяч", режисер, театр, режисерський метод.

Гусакова Ніна Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств; Пивоварова Катерина Валентиновна, старший преподаватель кафедры режиссуры и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств

"Сто тысяч" Николая Мерзликина 1968 г.: режиссерский метод

Целью данного исследования является изучение отдельных аспектов режиссерского метода Николая Мерзликина. **Метод исследования** базируется на историческом, системном и информационном подходах, методах анализа и синтеза. **Научная новизна.** В статье впервые собраны материалы, которые дают общее пред-