

6. Platonov B. & Mazur V. (2017). Review of markets and forecasting of the estimated value of works of art (Part I – world markets). National Academy of Managerial staff of culture end Art Herald. K.: Milenium, 4, 106 – 113. Retrieved from https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Visnyk_NAKKKiM/Visnyk_4_17.pdf/ [in Ukrainian].
7. Skatershchykov S. & Korynevskiy V. & Yakovenko O. (2006). Guide to investing in the art market. M: Alpyna Byznes Buks [in Russian]
8. The most expensive paintings of Russian artists. (2017). Retrieved from: https://artinvestment.ru/invest/rating/20080411_top12rus.html#a7,03.04.2017 [in Russian]
9. Tarasova D. (2016). Six of the most successful Ukrainian artists worth knowing about. Retrieved from: http://ru.espreso.tv/article/2016/12/08/6_samykh_ushpeshnykh_ukraynyskykh_khudozhnykov_kotorykh_stoyt_znat,08.12.2016 [in Russian]
10. Top13 of the roadside auction sales in the Ukrainian contemporary art 2016. (2016). Retrieved from: <http://artslooker.com/top-12-naydorozhchih-auktsionnih-prodazhiv-ukrayinskogo-suchasnogo-mistetstva-2016-roku/03.04.2017>. [in Ukrainian]
11. Philip Hook. (2015). Breakfast at Sotheby's An A-Z of the Art World. (V. Akhtyrskaya, Trans.). SPb.: Azbuka [in Russian]
12. The 10 most expensive Ukrainian artists of 1945-1989. (2017). Retrieved from: <http://www.phototochka.livejournal.com/545542.html>. [in Russian]
13. Artprice. (2016). Retrieved from: <http://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2016/2015-2016-synopsis> 03.02.2016
14. Pearce Susan M. (1995). On collecting : an investigation into Collecting in the European Tradition. London, New York, Routledge. (The Collecting Cultures Series).
15. Robert Cumming. (2005). Art. London, New York, Munich, Melbourne, and Delhi

Стаття надійшла до редакції 27.11.2017 р.

УДК 792.8

Бойко Ольга Степанівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
заступник декана факультету хореографічного
мистецтва Київського національного університету
культури і мистецтв

ТАНЦЕАТР У МЕЖАХ ТРАДИЦІЙ ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Мета статті – на основі врахування трансформації культурно-історичних і мистецько-світоглядних чинників проаналізувати основні мистецькі засади становлення театрів танцю, зокрема у межах експресіоністського хореографічного мистецтва та з урахуванням творчих пошуків П. Бауш. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні мистецтвознавчого, культурологічного та біографічного підходів для аналізу теоретично-мистецького та практичного підґрунтя творчості провідного німецького хореографа П. Бауш та її ролі у становленні сучасних напрямів хореографічного мистецтва. **Наукова новизна** полягає у концептуалізації уявлень про основні естетико-теоретичні аспекти формування та ціннісно-мистецькі здобутки хореографічного мистецтва 70-х років ХХ століття на прикладі творчих пошуків П. Бауш, які визначили становлення танцтеатрів та їх актуальність для сучасної хореографії, зокрема у руслі посилення інтересу до танцювального мистецтва. **Висновки.** П. Бауш є засновником нового театраль-танцювального напрямку – танцтеатру. Акцентуючи увагу на внутрішньособ'єктивному аспекті людського життя, застосовуючи трагічно-неестетичні форми його хореографічного втілення на сцені, що характерно для німецького експресіоністського танцю, вона створила нову театраль-пластичну мову, яка почасти відійшла від традицій німецької хореографії першої половини ХХ століття. Ідеї П. Бауш та їх практичне втілення стали основою формування нових підходів не лише до хореографічного мистецтва, а й до театраль-ного.

Ключові слова: танець, танцтеатр, хореографічне мистецтво, експресіонізм, П. Бауш.

Бойко Ольга Степанівна, кандидат искусствоведения, доцент, заместитель декана факультета хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств

Танцтеатр в рамках экспрессионистского хореографического искусства

Цель статьи – на основе учета трансформации культурно-исторических и художественно-мировоззренческих факторов проанализировать основные художественные принципы становления театров танца, в частности в рамках экспрессионистского хореографического искусства и с учетом творческих поисков П. Бауш. **Методология** исследования заключается в применении искусствоведческого, культурологического и биографического подходов для анализа теоретико-художественного и практического основания творчества ведущего немецкого хореографа П. Бауш и ее роли в становлении современных направлений хореографического искусства. **Научная новизна** заключается в концептуализации представлений об основных эстетико-теоретических аспектах формирования и ценностно-художественных достижениях хореографического искусства 70-х годов ХХ века на примере творческих поисков П. Бауш, которые предопределили становление танцтеатров и их актуальность для современной хореографии, в частности в русле усиления интереса к танцевальному искусству. **Выводы.** П. Бауш является основателем нового театраль-танцевального направления – танцтеатра. Акцентируя внимание на внутрисубъективном аспекте человеческой жизни, применения трагически-неэстетичных форм его хореографического воплощения на сцене, что характерно для немецкого экспрессионистского танца, она создала новый театраль-пластический язык, который отчасти отошел от традиций немецкой хореографии первой полови-

ны XX века. Идеи П. Бауш и их практическое воплощение стали основой формирования новых подходов не только в хореографическом искусстве, но и в театральном.

Ключевые слова: танец, танцтеатр, хореографическое искусство, экспрессионизм, П. Бауш.

Boyko Olga, PhD in Arts, associate professor, Kyiv National University of Culture and Arts
Dance-theater in the area of trade expressionism choreographic art

The purpose of the article – by the transformation of cultural-historical and artistic-philosophical factors into account, to analyze the main artistic foundations of the formation of dance theaters, in particular within the limits of expressionistic choreographic art and taking into account the creative searches of P. Bausch. The **methodology** of the research is to apply art-study, cultural studies and biographical approaches for the analysis of the theoretical, artistic and practical basis of the work of the leading German choreographer P. Bausch and its role in the development of modern trends in choreographic art. The **scientific novelty** consists in conceptualizing the notions about the fundamental aesthetic and theoretical aspects of the formation and valuable and artistic achievements of choreographic art of the 70s of the twentieth century, on the example of P. Bausch's creative research, which determined the formation of dance theaters and their relevance for modern choreography, in particular, in the context of increasing interest to dance art. **Conclusions.** P. Bausch is the founder of a new theatrical-dance direction – a dance theater. Emphasizing the intrasubjective aspect of human life, using the tragic and unethical forms of his choreographic embodiment on the stage, characteristic of German expressionist dance, she created a new theatrical-plastic language, which partly departed from the traditions of German choreography of the first half of the twentieth century. The ideas of P. Bausch and their practical implementation became the basis for the formation of new approaches not only to the choreographic art but also to the theatrical.

Key words: dance, dance, choreographic art, expressionism, P. Bausch.

Обґрунтування теми. Нині вже стало звичним розуміння танцю та хореографії загалом як різновиду мистецтва, що є невід'ємним і значущим соціокультурним атрибутом сучасного життя та на сцені репрезентує не стільки видовищну просторову фізично-кінетичну взаємодію тіла або тіл, скільки "образно-символічне втілення культурних значень тіла, психофізичних станів і досвіду сучасної людини" [12, 237].

Однак зрозуміло, що такі трансформації з танцем, а особливо з проявами тілесності пройшли низку етапів, на кожному з яких відбувалися своєрідні трансформаційні метаморфози, що нездійсненим чином поєднали в собі безліч мистецьких прийомів, які, у свою чергу, сформували метафоричне розуміння ролі тіла в хореографії та визначили естетично-ціннісну специфіку сучасних напрямів танцювального мистецтва. Так, російська дослідниця Н. Курюмова зазначає, що в класичному танці тіло було "ідеальним", позаяк втілювало в собі всі естетичні запити соціуму щодо краси і гармонії. У ранньомодерному танці воно перетворюється на "тіло-поріг", яке стає просторово-часовою перешкодою життєвому потоку, а в модерному – на "тіло-симптом", коли його пластика стає своєрідною реакцією на підсвідомий і часті травми психічний досвід людини. У 20-х роках XX ст. авангардне "тіло-машина" стало вираженням преклоніння перед технічними і урбанізаційними тенденціями, а в 60-х – на початку 70-х років набуло нових метафоричних значень, як-то: "повсякденне тіло", "феноменологічне тіло", "тіло-безорганів", а згодом "екстремальне тіло", "реальне тіло" [6].

Однак найбільше зацікавлення у нашому дослідженні викликає такий прояв тілесності у танці, як "тіло-симптом" та "реальне тіло", позаяк саме таке розуміння тіла стало втіленням на сцені характерних для європейського і американського модерну та для contemporary dance, зокрема японського буто та німецького експресіоністського танцювального театру, рис характерної для XX століття новітньої хореографії.

Ступінь наукової розробки. Дослідження експресіоністських теоретично-естетичних витоків танцтеатрів, зокрема втілених у творчості Піни Бауш, – не можна віднести до зовсім не розробленого напрямку українського мистецтвознавства. Так, М. Черкашина-Губаренко у своїй публікації звертається до аналізу експериментальних вистав театру П. Бауш, зокрема представленої на паризькій оперній сцені "танц-опери" за "Орфеєм та Евридікою" Х.-В. Глюка та вистави "Синя Борода" за одноактною оперою Бели Бартока "Замок герцога Синя Борода" [11]. Аналізуючи сучасне хореографічне мистецтво, на творчості відомих хореографів-експресіоністів, зокрема П. Бауш, у своїх дослідженнях акцентують увагу О. Чепалов [10], В. Щербаков [13], М. Погребняк [8].

Актуальність і мета. Проте окремих ґрунтовних досліджень творчості П. Бауш відшукати в українському мистецтвознавстві важко, зокрема в аспекті теоретично-мистецьких і життєво-практичних чинників, які вплинули на становлення її творчості, що й актуалізує мету нашої публікації – продовження дослідження [1] теоретично-естетичних витоків синтезованого різновиду сучасного хореографічного мистецтва – танцтеатру, найяскравіше представленого в Європі діяльністю німецького хореографа Піни Бауш та її колективу.

Виклад матеріалу. Розуміння тіла як симптому та як реальності, яка далека від ідеалу та гламурності, щонайбільше дає змогу торкнутися глибинних і найпотаємніших психологічних і філософських першооснов людського буття, які, на думку українських дослідників І. Печеранського та Д. Бевза, виступають соматичним підґрунтям танцю-імпровізації, танцю-перфомансу, які, у свою чергу, мають риси, найбільш схожі на театральні. Манера виконання такого танцю заснована на поєднанні класичної техніки, різкої зміни позицій (падіння, різкі зупинки, зміна напруження і розслаблення тощо) і граничної емоційності [9, 86].

Суголосною є думка російської дослідниці Н. Маньковської, яка вважає, що постмодерністським балетним пошукам притаманна зосередженість на філософській природі танцю як синтезі духовного і тілесного, природного і штучного, минулого і сьогодення, а також повернення у балет емоційності, психологізму, ускладненого метафоризму, олюднення героя, що підкріплюється включенням у дійство елементів театральної гри, хепенінгів, танцювальних соло тощо. Ігрове, імпровізаційне начало підкреслює концептуальну розімкненість, відвертість, вільний характер хореографії, відмову від балетмейстерського диктату, установку на рівнозначну роль хореографії і музики [7].

Саме таке розуміння тілесності та символічності хореографії, поряд з прагненням хореографів-новаторів надати танцю нових змістів, власне і зумовили переорієнтацію їх творчих пошуків у бік синтетичного поєднання різних мистецтв, що згодом призвело до виникнення танцювальних театрів, які у постмодерному суспільстві стали чи не найбільш поширеною формою презентації хореографічного мистецтва. Справедливо зазначити, що, крім зазначених вище естетично-мистецьких факторів, основною причиною їх виникнення у більшості випадків стало поєднання також низки зовнішніх взаємозалежних чинників. З одного боку, бажання хореографів популяризувати танець за допомогою нових форм, які дали б змогу побачити в ньому не тільки яскраве, динамічне і емоційно-видовищне шоу, а й засіб серйозного інтелектуального спілкування з глядачем, а з іншого – соціально-культурні й політичні умови, зміна яких фактично зумовила докорінну трансформацію уявлень про танець та нове розуміння його значення в суспільстві. Все це суттєво змінювало сам підхід до хореографічного мистецтва та провокувало хореографів-режисерів до сміливих експериментів, які згодом суттєво вплинули на всю концепцію і балету, і театру [1].

Так, як зазначають українські дослідники, танець є діалогічним феноменом: чи то діалог з собою, чи з глядачем, чи з невидимим та видимим партнером, – з феноменологічної точки зору танець постає інтенційним утворенням, "спрямованим на когось". Глядачі не можуть бути сторонніми спостерігачами, оскільки танець впливає на них психологічно, гносеологічно та естетично, стимулюючи емоції, які почасти переживає виконавець. У цьому сенсі бути глядачем означає бути співтворцем хореографічного дійства, непередбачуваним суддею зсередини, на рівні "розпредмечування" символічного світу танцю [9, 86]. Так фактично стирається межа між світом реальним і тим дійством, що відбувається на сцені. Театральний танець повністю занурюється у життя, концептуально змінюючи весь ланцюг відносин між його автором, актором та глядачем.

Найбільш ґрунтовно розкриває риси танцю театру Н. Кудюмова: невербальність, тобто відсутність літературної основи, єдиного сюжету; нелінійність, колажність, кліповість, коли подача матеріалу не підпорядкована звичній логіці; фрагментарність у розкритті соціальних і особистісних конфліктів пересічної людини; тактильність, хаотичність дії, що відображено в безпосередній психофізичній взаємодії, характерній для авангардних театральних практик і перформансу; достовірність, автентичність того, що відбувається, пов'язана з особливим методом роботи з виконавцями, коли їх тілесний досвід використовується для створення образів і под. [6, 9].

Російський дослідник О. Бурнаєв справедливо зазначає, що душею театрального танцю є творення фізичного руху, тобто поєднання пластики тіла, міміки, пантоміми, сценічного костюма, лексики танцю, яка розповідає про реальне життя. Мовою такого танцю є пластика, ритм, пози, ракурси, форми [2, 724-725].

Сам термін "виразний" танець втілює в собі основні ідеї експресіонізму хореографів Австрії, Німеччини та Скандинавських країн, серед яких М. Вігман, Г. Палуккі та ін. Теоретик "виразного" танцю Р. Лабан створив, розвиваючи ідеї Дельсарта, нову "теорію форм", за основу якої взяв закони простору та структуру академічного балету, що стало фундаментом "вільного" та експресивного танцю [8]. Метод вільного руху дав змогу хореографу показувати в театральному танці балетну конституцію танцівника та його інтелектуальний розвиток. Саме прикладом такого вільного руху в хореографії є сюжетний танець акторсько-зображувального плану, який базується на умовних рухах людського тіла (емоційній виразності, орнаментально-мелодичному малюнку, ритміко-інтонаційній будові) та асоціативних механізмах сприйняття; а також синтетичний (гібридний) танець як поєднання хореографії, музики та поезії [2, 724-725].

Одним із засновників експресіоністського танцювального напрямку *ausdruckstanz* (вільного, виразного танцю) та автором ідеї про необхідність "міксувати" класичний балет з театром є балетмейстер Курт Йоосс. Тому, як прихильника поєднання танцю, музики і драми, Йоосса вважають основоположником танцю театру.

Саме у створеному ним у 1927 р. *Folkwang Tanztheater* в Ессені розпочинала своє навчання Піна Бауш. І саме завдяки впливу К. Йооса у Піни сформувалася прихильність до поєднання у танці різних мистецтв. Хореограф згадувала, що це було міксування не просто виконавських мистецтв, таких як музика або акторська майстерність, мім або танці, – у створенні танцювального дійства брали участь художники, скульптори, дизайнери, фотографи.

У 1968 р. П. Бауш предствила свою першу роботу "Фрагмент" для музики Бели Барток. При цьому вона частково відмовилася від ідей свого учителя та рухів, які вона вивчала раніше, намагаючись віднайти власний стиль. Вже у 70-х роках ХХ століття П. Бауш стала чи не найвідомішою представницею танцювально-театрального напрямку в хореографії, який водночас відіграв найбільшу роль у становленні сучасного танцю. Тонкий естетичний смак, неперевершене поєднання декорацій, танцю, музики тощо на багато років закріпили за нею та її колективом *Tanztheater Wuppertal* провідне місце у хореографічному мистецтві не тільки в Європі, а й на міжнародному рівні. При цьому хореограф все ж таки керувалася прийомами, характерними для експресіоністського балету повоєнної Німеччини.

Згодом за неординарність творчого підходу театральні постановки Піни критики навіть почали називали "театром зневіри" ("theatre of dejection" – англ., "театром уныния" – рос.), позаяк вона часто використовувала асоціативні елементи, прийоми театального абсурду, що ставали своєрідною алюзією на творчість А. Арто і його Театр жорстокості та п'єси Є. Іонеско і С. Беккета, ідеї яких втілені в Театрі абсурду. Так, однією з перших робіт П. Бауш стала трьохгодинна постановка *Fühlingsopfer* ("Весняний обряд"), в якій молоду жінку приносять у жертву, аби заспокоїти ненависть до оточуючих. Прикметно, що дія п'єси відбувалася на садовій мульчі, яка була не останнім неординарним втіленням задумів мислини. Також П. Бауш запам'яталася сценічним втіленням опери Бертольда Брехта "Сім смертних гріхів", особливо подробицями групового з'валтування, яке також вражало уяву чи не мазохістським задоволенням героїні від свого гріховного падіння.

У 1977 р. П. Бауш представила свою танцювально-театральну версію *Bluebeard*, в якій убивця жінок Синя Борода на сцені, вкритий сухим листям, прослуховує Б. Бартока на магнітофоні, який прикріплений до ноги. Не обійшлося знов без сцен з'валтування... Теми сексуального насилля присутні і в низці інших п'єс. Критики відмічали, що Піна Бауш постійно відсилає до актів насилля або приниження – до порнографії болі [14].

Практично, від своєї характерної риси хореографічних постановок Піна не відмовилася і надалі, хоча низка її вистав і мала менш емоційно-гнітючий характер, як у випадку з *Cafe Müller* (1978 р.), *Danzon* (1995 р.), *Masurca Fogo* (1998 р.), "Палермо Палермо" (1991 р.), "Імператриця" (1990 р.) та ін. Прикметно, що, незважаючи на складність постановок, хореографу вдавалося створювати на рік п'ять-сім нових вистав. І це за умови, що її танцтеатр фактично був гастрольючим, а відтак встигав за сезон відвідати декілька країн.

Як зрозуміло з вищезазначеного, характерною новаторською рисою П. Бауш було не просто поєднання музики і хореографії, а й вдалі спроби трансформації такого серйозного жанру, як опера, у хореографічне русло. Так, особливу увагу привернули постмодерністські інтерпретації танцювальної опери "Тангейзер", створеної Піною Бауш для Вуппертальського театру на основі опери Р. Вагнера, "Весни священної" та "Іфігенії в Тавриді".

Прикметно, що впливи творчих починань П. Бауш можна відчуті і в творчості інших митців, зокрема Девіда Боуї – англійського автора і виконавця пісень, якого вважають мультиміжмузикантом, аранжувальником і актором, новатором рок-музики, зокрема у 70-х роках ХХ ст. Всі його роботи – це не просто виконання пісень, а інтелектуальне еклектичне поєднання музики, символістського театру, сучасного танцю. Саме використовуючи ідеї П. Бауш, співак у 1987 р. організував тур "Скляний павук" ("Glass Spider") на підтримку свого нового альбому. Побутує думка, що саме цей тур заклав підґрунтя для низки інших успішних театральних шоу, реалізованих різними митцями. У 2010 р. він навіть був визнаний одним з найкращих гастрольних проєктів [3].

Висновки. П. Бауш справедливо вважають засновником нового театрального мистецтва – танцтеатру, "театру фрагментів" (Р. Феліціано), "постмодерністського антибалету", заснованого на естетиці симулякра, "кодексі жестів", принципі кінематографічного монтажу [7, 68]. Акцентуючи увагу на внутрішньосуб'єктивному аспекті людського життя, часто застосовуючи трагічно-неестетичні форми його хореографічного втілення на сцені, що характерно для німецького експресіоністського танцю, вона фактично створила нову театральну-пластичну мову, яка відійшла від традицій німецької хореографії першої половини ХХ століття. Ідеї П. Бауш та їх практичне втілення стали основою формування нових підходів не лише до хореографічного мистецтва, а й до театального, наслідки яких і донині втримують у собі низку непередбачуваних комбінацій різних мистецтв та їх напрямів.

Перспективи подальших досліджень. Вищевикладене дає підстави вважати танцтеатр окремим напрямом хореографічного мистецтва, який сьогодні співвідносять з найвідомішими світовими мистецькими трендами, здатними насамперед апелювати до почуттів глядача та викликати у нього широкий спектр інколи протилежних емоцій – здивування, страх, ненависть, емпатію, відчай, осуд, ніжність і под. Саме останнє, на нашу думку, і надалі дасть змогу танцтеатрам утримувати не тільки глядацьку увагу, а й зацікавлення з боку критиків, а також теретиків-мистецтвознавців, відкриваючи широкий простір для подальших досліджень.

Література

1. Бойко О. С. Танець-театр у сучасному європейському музично-хореографічному мистецтві. Культура і сучасність. 2017. Вип. 2.
2. Бурнаев А. Теоретические основы формирования жанров в хореографическом искусстве. Известия Самарского научного центра РАН. 2011. №2(3). С. 723-726.
3. Дэвид Боуи. URL: <http://ru.knowledgr.com/01269978/%D0%9F%D0%B8%D0>.
4. Кисеева Е. В. "Kontakthoff" П. Бауш: социальный проект или высокое искусство? URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2012-3/istoriya-i-sovremennost/511.html#3p>.
5. Клява А. "Kontakthof" Пины Бауш – размышление о жизни // Livejournal. URL: <http://Aklyon.Livejournal.Com/200953.html>.
6. Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX столетия: смена моделей телесности: автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. культурологии. НОУ ВПО Гуманитар. университет. Екатеринбург, 2011. 18 с.
7. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
8. Погребняк М. М. Танець "Модерн" ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція: моногр. Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2015. 312 с. : іл.
9. Печеранський І.П., Базела Д. Д. Вступ до філософії танцю: монографія. К.: КНУКІМ, 2017. С. 86.

10. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія. Харків : ХДАК, 2007. 343 с.
11. Черкашина-Губаренко М. Режисер-постановник та автор-інтерпретатор у сучасному балетному театрі. Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 11. С. 17-23.
12. Чілікіна Н. Сучасні аспекти філософії тілесності як ключ до мови тіла. Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. 2013. Вип. 12. С. 234-241.
13. Щербак В. В. Мистецтво балету у постмодерністському дискурсі. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2013. Вип. 31. С. 320-327.
14. Pina Bausch. German choreographer whose bleak vision changed the face of European dance. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2009/jul/01/pina>.

References

1. Boyko, O. S. (2017). Dance Theater in contemporary European musical and choreographic art. Culture and modernity, 2 [in Ukrainian].
2. Burnayev, A. (2011). Theoretical foundations of the formation of genres in choreographic art. Izvestiya Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, 2 (3), 723-726. [in Russian].
3. David Bowie. URL: <http://www.knowledgr.com/01269978/%D0%9F%D0%B8%D0> [in Russian].
4. Kiseeva, E.V. "Kontakthoff" P. Bausch: a social project or a high art? URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2012-3/istoriya-i-sovremennost/511.html#3p> [in Russian].
5. Klyava, A. Kontakthof Pina Bausch – Thinking of Life // Livejournal. URL: <http://Aklyon.Livejournal.Com/200953.Html>. [in Russian].
6. Kuryumova, N.V. (2011). Modern dance in the culture of the XXth century: the change of models of corporeality: author's abstract. diss for obtaining a scientific degree Cand. culturology LEU HBO Humanist. university Yekaterinburg [in Russian].
7. Mankovskaya, N. (2000). Aesthetics of postmodernism. SPb. : Aletya [in Russian].
8. Pogrebnyak, M. (2015). Dance "Modern" of the twentieth century: origins, style typology, panorama of historical movement, evolution: monogr. Poltava: PNU them. V.G. Korolenko [in Ukrainian].
9. Pecheransky, I.P., Basel, D.D. (2017). Introduction to the philosophy of dance: a monograph. K. : KNUKiM [in Ukrainian].
10. Chepalov, O. (2007). Choreographic Theater of Western Europe of the twentieth century. : monograph. Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].
11. Cherkashina-Gubarenko, M. Production director and author-interpreter at the contemporary ballet theater. The journal of the National Music Academy of Ukraine named after. P. I. Tchaikovsky, 11, 17-23. [in Ukrainian].
12. Chilikina, N. (2013). Modern aspects of the philosophy of corporeality as the key to the language of the body. Visnyk of Lviv University. Series of art studies, 12, 234-241. [in Ukrainian].
13. Shcherbakov, V.V. (2013). Art of ballet in postmodern discourse. Actual problems of history, theory and practice of artistic culture, 31, 320-327 [in Ukrainian].
14. Pina Bausch. German choreographer whose bleak vision changed the face of European dance. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2009/jul/01/pina> [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.12.2017 р.

УДК 78.03

Буркацький Зиновій Павлович

кандидат мистецтвознавства, в. о. професора,
завідувач кафедри духових і ударних інструментів
Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Нежданової

ДОСВІД ВІРТУОЗНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ ХІХ ст. У ФОРМУВАННІ МАЙСТЕРНОСТІ СУЧАСНОГО КЛАРНЕТИСТА

Метою статті є визначення органічного зв'язку сучасної майстерності інструменталіста-кларнетиста із досягненнями інструментальної гри епохи "діамантового" стилю. **Методологічна основа** дослідження – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, представлений працями О. Сокола, К. Мюльберга, О. Маркової та ін., орієнтований на методи порівняльного історичного інтонаційного аналізу, а також герменевтичного принципу, що дає змогу диференціювати складові музично-інтонаційного потоку творчості в ієрархії генералізуючих та похідних від них тенденцій виконавського творчого пошуку. **Наукова новизна** визначається тим, що вперше в мистецтвознавстві зазначена вирішальна значущість "діамантового" інструменталізму кларнетової гри у формуванні актуальних для сучасності ознак кларнетової виконавської майстерності ХХ ст. **Висновки.** Огляд історико-стилістичних завоювань кларнетової віртуозності спонукає до підтримки ідеї роботи про артистичне переключання психіки кларнетиста як еквівалента механічно-рушійної готовності його пальцевого й фізичного апарату в цілому до постійного розширення спектру вмій і навиків. Саме пальцева техніка кларнетиста виступає як опора віртуозності, стрижневий момент щодо інших компонентів техніки кларнетиста, які усталилися на хвилі салонного "діамантового" стилю. Спостереження обґрунтовує наш підвищений інтерес до інструктивного матеріалу, накопиченого попередниками в минулі сторіччя, а також спонукало автора дослідження до складення 3-х збірників етюдів композиторів ХІХ-ХХ ст. на усі види техніки й штрихи кларнетової гри.

Ключові слова: інструменталізм, майстерність кларнетиста, стиль в музиці, виконавський стиль, віртуозність