

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
на здобуття освітнього ступеня Магістр
зі спеціальності 024 Хореографія

на тему: ЕВОЛЮЦІЯ ТАНЦЮВАЛЬНИХ СТРУКТУР: ВІД КЛАСИЧНИХ
ФОРМ ДО СУЧАСНИХ ТЕХНІК ІМПРОВІЗАЦІЇ

Структура кваліфікаційної роботи:

- теоретична частина творчого проекту
- творчий проект – хореографічна композиція

МЕХАНІЗМ: ГАРМОНІЯ ХАОСУ

Виконавець: здобувач вищої освіти
рівня магістр
заочної форми навчання
Марія САМАРА

Керівник кваліфікаційної роботи:
Кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри
бальної та сучасної хореографії
Євгенія ЯНИНА-ЛЕДОВСЬКА

Харків – 2024 р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТАНЦЮ: КЛАСИЧНІ ФОРМИ....	7
1.1. Витоки та розвиток класичних танцювальних структур.....	7
1.2. Характеристика форм та сценічні прийоми у класичному танці.....	9
1.3. Принципи композиційної побудови та підпорядкування рухів у класичній хореографії.....	13
1.4. Вплив класичних форм на розвиток сучасної хореографії.....	17
РОЗДІЛ 2. ЕВОЛЮЦІЯ ТАНЦЮ: ПЕРЕХІД ВІД СТРУКТУРИ ДО ІМПРОВІЗАЦІЇ.....	21
2.1. Розвиток імпровізаційних технік у XX-XXI століттях.....	21
2.2. Роль імпровізації у формуванні нових підходів до хореографії.....	34
2.3. Вплив змін у танцювальних структурах на сприйняття глядачем.....	37
2.4. Інтеграція класичних і сучасних підходів у навчанні та професійній практиці.....	40
ТВОРЧИЙ ПРОЕКТ	
РОЗДІЛ 1. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ «МЕХАНІЗМ: ГАРМОНІЯ ХАОСУ».....	44
1.1. Основні характеристики хореографічного твору	44
1.2. Дійові особи та їхня стисла характеристика	44
1.3. Лібрето	46
1.4. Розгорнутий зміст	46
1.5. Драматургія.....	48
1.6. Музичний аналіз	49
1.7. Костюми (зображення та опис)	50
1.8. Світлова партитура	50
РОЗДІЛ 2. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ.....	53
ВИСНОВКИ.....	61

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	63
ДОДАТКИ.....	65

ВСТУП

Актуальність теми кваліфікаційної роботи.

Танець як форма мистецтва завжди був одним із найяскравіших проявів людської культури. Він відображає не лише індивідуальні емоції та переживання, але й культурні та соціальні тенденції свого часу. Впродовж століть танець розвивався, відточуючи свої форми та техніки, і поступово перетворювався на самостійну художню дисципліну з власною філософією та методологією. Від строгої класичної хореографії, де кожен рух ретельно спланований та підпорядкований гармонії загальної композиції, до сучасних імпровізаційних технік, які пропонують нові способи вираження та експериментування з формою — цей процес відображає глибинні зміни в танцювальній практиці.

Однією з ключових тенденцій еволюції танцю є зміна підходу до структури та форми рухів. Класичний танець, з його чіткими канонами та суворими правилами, підпорядковується певній жорсткій системі, де кожен елемент має своє місце і функцію. У класичних нормах будь-яка варіація руху обмежена правилами стилю і підпорядкована загальній композиційній логіці. Проте, з розвитком сучасної хореографії, це підпорядкування поступово зменшується, і на перший план виходять імпровізація, індивідуальність та свобода самовираження. У сучасних танцювальних практиках хаотичність та непередбачуваність рухів стають основою для створення нових форм і сенсів.

Цей перехід від структурованості до хаосу, від механіки до емоційного вираження відбиває ширші зміни в художніх практиках XX-XXI століть. Зростаючий вплив авангардних та експериментальних течій у мистецтві призводить до пошуку нових способів організації танцювальної мови, де чіткі класичні форми розчиняються у динамічних, часто спонтанних рухах, які здатні передати глибокий спектр емоцій і відчуттів. Такий підхід відкриває можливості для більш персоналізованого та інтуїтивного

спілкування між виконавцем і глядачем, перетворюючи танець на діалог без слів.

Проблема, яка постає в рамках цього дослідження, полягає у тому, як зміна форми та структури рухів може відобразити перехід від класичного до сучасного підходу в хореографії. Як сучасні імпровізаційні техніки, що не підпорядковуються строгим правилам, впливають на глядацьке сприйняття танцю, і що вони можуть сказати про місце людини в світі, де традиційні структури розмиваються? Як танець, еволюціонуючи від механічної точності до більш людського, емоційного та хаотичного вираження, може відображати глибинні зміни у сприйнятті мистецтва загалом?

Для кращого розуміння цього процесу в рамках дослідження буде розглянута композиція «Механізм: Гармонія хаосу», яка є прикладом синтезу двох підходів — класичного і сучасного. Ця робота символізує перехід від строго структурованого танцю, що нагадує механічну систему з точно визначеними рухами, до вільної імпровізації, яка розкриває людську емоційність та непередбачуваність. «Механізм: Гармонія хаосу» є своєрідною метафорою сучасного світу, де впорядкованість і хаос існують пліч-о-пліч, утворюючи нові форми гармонії.

Мета — дослідження процесу розвитку танцювальних структур, аналіз взаємодії класичних хореографічних форм та сучасних імпровізаційних технік, а також виявлення впливу цих змін на сучасну хореографію та її сприйняття глядачами.

Завдання магістерської роботи:

- Проаналізувати історичний контекст розвитку класичних танцювальних форм.
- Дослідити принципи побудови рухів та композиції у класичній хореографії.
- Проаналізувати вплив класичних форм на розвиток сучасної хореографії.

- Вивчити вплив еволюції танцювальних структур на сприйняття глядачами.
- Оцінити інтеграції класичних і сучасних підходів у навчанні та професійній практиці.
- Розробити композиційний план до хореографічної сюїти;
- Розробити постановчий план до хореографічної сюїти.

Об’єкт — хореографічні структури.

Предмет — композиційний перехід від класичної хореографії до постмодерних форм.

Методи дослідження обраної теми. В цій кваліфікаційній роботі методи дослідження базуються на міждисциплінарному підході, що поєднує теоретичні та практичні аспекти вивчення хореографічних структур.

Основним методом є аналіз наукової та мистецтвознавчої літератури, що охоплює еволюцію класичних і сучасних танцювальних технік, а також хореографічні принципи. Порівняльний аналіз використовується для дослідження відмінностей між класичними і сучасними техніками танцю, а також для виявлення тенденцій розвитку імпровізаційних технік у XX-XXI століттях.

Практичне значення. Практичний метод аналізу хореографічних постановок, зокрема композиції «Механізм: Гармонія хаосу», дозволяє оцінити вплив класичних форм на сучасні танцювальні підходи.

Спостереження за виконанням танцювальних технік і постановок, а також інтерв’ю з хореографами та виконавцями, спрямовані на вивчення їхнього досвіду поєднання класичних і сучасних технік.

Структура та обсяг кваліфікаційної роботи. Кваліфікаційна робота складається з вступу, теоретичної частини, яка має два розділи, що включають в себе чотири підрозділи відповідно, творчого проекту, що включає в себе композиційний та постановчий плани, висновки, список використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи 65 сторінки, обсяг основного тексту 59 сторінок, список використаних джерел – 20 позицій.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТАНЦЮ: КЛАСИЧНІ ФОРМИ

1.1. Витоки та розвиток класичних танцювальних структур

Витоки та розвиток танцювальних класичних структур мають глибокі історичні корені, що сягають античних часів і поступово трансформувалися через вплив різних культур, традицій і соціальних чинників. Танці завжди були важливою складовою культури людства, відображаючи не лише естетичні уподобання, а й суспільні процеси, релігійні погляди та етичні норми. Розглянемо основні етапи розвитку танцювальних класичних структур, від найдавніших часів до сучасних форм.

Танцювальні традиції, що стали основою для класичних структур, формувалися ще в часи первісного суспільства. На ранніх етапах розвитку людства танець виконував функції ритуалу. Він використовувався для поклоніння божествам, для проведення обрядів, пов'язаних з народженням, смертю, полюванням, збиранням урожаю та іншими важливими для спільнот подіями. Архаїчні танцювальні структури були тісно пов'язані з міфологією та сакральною символікою, що підтверджують численні археологічні знахідки, як-от наскельні зображення або рельєфи на стінах древніх храмів.

Згодом, коли суспільства ускладнювались і утворювались держави, танці стали важливою частиною державної та релігійної політики. Наприклад, у Стародавньому Єгипті танці виконували жреці під час церемоній поклоніння богам, особливо в честь бога Осіріса. В Індії танцювальні форми, такі як бхаратнатьям, виникли в контексті храмових обрядів і мали релігійно-ритуальне значення.

Танець також був важливим елементом давньогрецької культури. У грецьких містах-державах, як-от Афіни, танець був невід'ємною частиною театральних

вистав. Давньогрецька хореографія, як і сам театр, формувалася на основі ритуальних ігор та народних свят. Хорея, що є поєднанням музики, танцю та співу, стала важливою частиною грецьких релігійних свят.

Розвиток танцювальних структур у Римській імперії мав значну схожість з грецькими традиціями. Римляни перейняли багато культурних елементів у греків, зокрема й танцювальні техніки. Водночас римляни додали в ці структури більше театральності, що сприяло появі більш виражених сюжетних ліній у хореографії. Однак зі зміною суспільних умов та поширенням християнства, що критикувало тілесність і чуттєвість, танець почав відступати на другий план у культурному житті західного світу.

Середньовіччя характеризується занепадом інтересу до танцю у Західній Європі, оскільки він вважався гріховною діяльністю. Проте на пізніх етапах середньовіччя з'являються форми танцю, що включають елементи народних і придворних забав. Придворні танці поступово стають важливим аспектом культурного життя європейських дворів, де формуються перші основи класичних танцювальних канонів. Наприклад, у XIV-XV століттях розвиваються бранлі, павани та інші придворні танці, які мали чіткі структурні елементи і часто виконувалися на спеціальних балах або святах.

В епоху Відродження починається активний розвиток мистецтва танцю, зокрема через підвищення інтересу до античних культур та естетики. Ренесанс відродив інтерес до класичних форм мистецтва, включаючи танець, який став невід'ємною частиною придворного життя. В Італії та Франції танці стали складним і витонченим мистецтвом, що поєднувало рухи з музикою та театром. Саме в цей час починають формуватися перші канони класичного танцю, зокрема завдяки появі придворного балету.

Балет, як специфічна форма театрального танцю, бере свій початок в Італії в середині XVI століття, але справжнього розвитку він зазнав у Франції, де під патронатом короля Людовика XIV було створено Королівську академію музики та танцю (1661 рік). Академія стала центром розвитку техніки класичного танцю, який отримав своє оформлення у вигляді п'яти основних позицій, що стали базою для всіх балетних рухів. Ці позиції розробив П'єр Бошан, хореограф королівського двору, і саме вони започаткували класичну структуру, на основі якої і сьогодні побудовані всі технічні аспекти балету. Епоха бароко, яка слідувала за Відродженням, додала балету ще більше театральності й видовищності. Балети стали поєднанням драматичної дії, танцю, співу та оркестрової музики. Такий синтез мистецтв підготував підґрунтя для розвитку класичних форм танцювальної драматургії, що отримали своє вираження в операх-балетах і придворних постановках.

У XIX столітті класичний балет зазнав подальшого розвитку і канонізації завдяки творчості таких видатних хореографів, як Маріус Петіпа, Август Бурнонвіль, Жюль Перро та інших. Саме цей період став золотим віком балету, коли були створені головні технічні та драматичні принципи, які залишаються актуальними й досі. Основою для класичних танцювальних структур стала сувора дисципліна, чітка техніка та витончена естетика. Балети того часу, такі як «Лебедине озеро», «Спляча красуня» і «Лускунчик» Чайковського, стали канонічними творами класичного репертуару. Хореографи вдосконалювали техніку танцю, вводили нові елементи, такі як фуєте та інші складні піруети.

1.2. Характеристика форм та сценічні прийоми у класичному танці

Форма в класичному танці є багатозначним поняттям, яке відображає різноманітність художніх засобів, прийомів, технік та композиційних структур, що формують танцювальні композиції та виконання окремих елементів. Форма є основою для побудови танцю, її можна сприймати як

сукупність різних компонентів, зокрема пластичних, музичних, драматургічних та естетичних елементів, які гармонійно поєднуються у танцювальній композиції. У класичному танці форма завжди слугує для передачі ідеї, образу або наративу. З точки зору естетики, форма в класичному танці має власні закони, що регулюють її побудову. Кожен рух, кожна позиція тіла мають бути вивірені до дрібниць, а побудова форми підпорядкована суворим класичним канонам. Важливим у формуванні форми є дотримання пропорцій та симетрії, що підкреслює гармонійність рухів і позицій.

Класичний танець включає кілька базових форм:

1. Па (Pas) — це основна структурна одиниця танцю. Вона може бути складеною з одного або кількох рухів, що виконуються в певній послідовності. Кожне па має свої характерні ритм, амплітуду та напрямок руху.
2. Адажіо (Adagio) — це форма танцювальної комбінації, яка виконується в повільному темпі. Ця форма зазвичай містить плавні й розтягнуті рухи, що надають танцю виразності та драматичності.
3. Аллегро (Allegro) — форма танцю з швидкими й динамічними рухами, що часто включає стрибки, обертання та інші технічно складні елементи.
4. Па-де-де (Pas de Deux) — це дуетна форма, яка відзначається взаємодією двох танцівників. Па-де-де зазвичай складається з кількох частин: спільного танцю, окремих варіацій кожного танцівника і коді (спільного завершення).

Форма у класичному танці є не лише технічною, а й естетичною категорією. Вона слугує засобом вираження емоцій, настроїв та ідей. Через витонченість рухів та їхню чітку структурованість танець передає емоційне навантаження і наратив, закладений у хореографії. Особливу увагу приділяють плавності

ліній, легкості рухів, що забезпечує візуальну привабливість танцю.

Естетичний аспект форми проявляється також у злитті танцю з музикою, що створює єдине художнє ціле. Музична форма часто впливає на структуру танцювальної композиції, визначаючи ритм, динаміку і темп танцю. Таким чином, форма танцю є і музичною формою, яка перебуває у тісному взаємозв'язку з музичним супроводом. У класичному танці музика відіграє важливу роль у формуванні структури рухів. Хореографія створюється відповідно до музичних фраз, що надає танцю ритмічної гармонії та єдності. Рухи часто підпорядковані ритму музики, а класична форма вимагає чіткого дотримання музичних акцентів, що допомагає досягати синхронності рухів з музичним супроводом.

Класичні танцювальні форми можна охарактеризувати за такими основними елементами: положення тіла, базові позиції рук і ніг, типи рухів і композиційна побудова.

Однією з ключових характеристик класичного танцю є чітко визначені позиції тіла, що включають правильну поставу, вирівняні плечі, випрямлений хребет і втягнутий живіт. Це створює естетичну вертикальність і відчуття легкості, що є основою класичної техніки. Основою для рухів є п'ять класичних позицій ніг, вперше систематизованих у XVII столітті французькими майстрами. Вони складають фундамент всіх танцювальних рухів, і кожна з них має точні вимоги щодо розташування ніг і положення стоп. Позиції рук також мають свої стандарти, які відповідають різним положенням ніг і дозволяють створювати гармонійні лінії тіла.

Арабеск (фр. — arabesque) та аттитюд (фр. — attitude) є типовими рухами класичного танцю, які втілюють естетику витонченості й гармонії. В арабеску танцюрист витягує одну ногу назад, підтримуючи тіло в ідеально вертикальній позиції, при цьому руки розташовуються у продовженням лінії тіла, створюючи відчуття протяжності. Аттитюд схожий на арабеск, але

зігнута нога виводиться вперед або назад, створюючи іншу динаміку ліній і підкреслюючи майстерність танцівника в балансуванні. Також важливою складовою класичного танцю є ротації (піруети), що виконуються на одній нозі, зазвичай починаючи з четвертої або п'ятої позиції. Тур або пірует є технічно складними елементами, які потребують від танцівника ідеального балансу та контролю. Стрибки, або жете, виконуються з високим підняттям ніг, що створює ілюзію польоту і легкості. Всі ці рухи виконуються в рамках суворо визначених технічних вимог, які надають їм форми та структури.

У класичному танці, на відміну від багатьох інших видів театального мистецтва, відсутній текстовий наратив. Отже, все, що має бути сказано на сцені, передається через рухи тіла та вираз обличчя. Відповідно до концепції театральності, класичний танцівник повинен досконало володіти виразними засобами пластики та міміки. Театральність у класичному танці — це ключовий аспект, який визначає не лише технічний рівень виконавця, але й його здатність глибоко занурюватися в образи та передавати емоції глядачу. І хоча на перший погляд може здаватися, що класичний танець — це лише складна система рухів і позицій, насправді, без акторських здібностей танцівника цей вид мистецтва не міг би повністю реалізувати свій естетичний потенціал.

Візьмемо для прикладу балет Сергія Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта».

Хореографія безумовно важлива, але без акторської складової — без виразу обличчя, жестів, без «життя» на сцені глядачі б не змогли відчувати трагедію цих персонажів так, як це задумано. Наприклад, у «Жизелі» Жана Кораллі головна героїня повинна не тільки виконати технічно досконалий танець, але й передати трагічну історію через пластику, через кожен рух, кожен погляд. Це як у театрі, де актор створює емоційний контакт з публікою — танцівник робить те саме, але без слів.

Акторські здібності також допомагають танцівникові краще передати нюанси взаємодії між персонажами. У класичному балеті часто зустрічаються дуети, такі як па-де-де, де два танцівники взаємодіють один з одним. І тут важливо не тільки фізично підтримувати партнера, але й створювати враження емоційного зв'язку між ними. Наприклад, у «Лебединому озері» Маріуса Петіпа дует між Одеттою і Принцом відображає весь спектр емоцій — від ніжності до розпачу, і це все передається через танець і акторську гру.

Акторські навички також допомагають танцівникові адаптуватися до змін у драматичному сюжеті балету. У класичному танці є сцени, де емоційні стани героїв можуть змінюватися швидко: від радості до горя, від кохання до відчаю. Театральність також допомагає глядачеві краще зрозуміти саму історію балету. Зважаючи на те, що в класичному балеті немає діалогів або вербального наративу, усе, що відбувається на сцені, має бути зрозумілим через рухи і вираз обличчя танцівника. Наприклад, у фіналі «Жизелі», коли героїня повертається до життя лише на мить, танцівниця повинна передати всю глибину цієї сцени не через слова, а через плавність рухів, зупинки, паузи та міміку. Без цього драматизм сцени залишився б недосяжним.

Тож, без акторських здібностей класичний танець втратив би свою емоційну і драматичну силу. Він залишився б технічно досконалим, але позбавленим глибини, яку можна відчувати лише через справжню театральність виконавця.

1.3. Принципи композиційної побудови та підпорядкування рухів у класичній хореографії

Класична хореографія відзначається строгою композиційною побудовою, яка підпорядковується визначеним правилам і принципам. Ці принципи формувалися протягом століть і стали основою для створення та виконання танцювальних творів. Головними аспектами композиційної побудови класичного танцю є симетрія, гармонія, структура рухів, дотримання музичного ритму та виразність. Симетрія є одним із найважливіших

елементів класичної хореографії. Танець часто будується на принципі дзеркальності рухів, коли рухи однієї сторони тіла повторюються на іншій. Це створює відчуття гармонії та рівноваги, як у рухах окремих танцівників, так і в ансамблевих виступах. Симетрія не тільки візуально приваблива, але й надає композиції певної логічної завершеності та естетичної досконалості. У таких танцях, як па-де-де або па-де-труа, симетрія особливо помітна в одночасних рухах кількох виконавців, що додає відчуття синхронності та злагодженості. Також класична хореографія складається з поєднань базових рухів і позицій, які мають чітку структуру. Ці комбінації вибудовуються на основі п'яти основних позицій ніг і рук, що забезпечують основу для всієї системи рухів. Кожен рух має своє визначене місце у загальній структурі танцю. Наприклад, кожна позиція або рух, такі як піруети, жете або батмани, поєднуються таким чином, щоб забезпечити плавність і послідовність виконання. Рухи не є випадковими — вони ретельно сплановані і підпорядковуються загальній композиційній логіці.

До того ж принципи композиційної побудови класичної хореографії нерозривно пов'язані з музичним супроводом. Музика визначає ритм, темп і акценти, до яких хореограф повинен підпорядковувати рухи танцівників. Рухи співвідносяться з музичними фразами, акцентами та кульмінаціями, що забезпечує гармонійне поєднання хореографії та музики. Кожен елемент танцю виконується в точній відповідності до темпу музичного твору, що надає композиції ритмічної чіткості і допомагає створити емоційну атмосферу, узгоджену з музикою. Не можна не відмітити принцип підпорядкування рухів загальної композиції. Класична хореографія часто дотримується ієрархії рухів, де кожен елемент має своє місце та функцію в загальній композиції. Такі елементи, як стрибки, піруети або підтримки з партнером, часто використовуються як кульмінаційні моменти в танцювальній фразі або акті, підкреслюючи найемоційніші моменти вистави. Окрім того, кожен танцівник або група танцівників мають певну роль, яка

визначає їх місце в структурі танцю. Солісти, наприклад, виконують складніші технічні елементи, тоді як кордебалет підтримує загальний малюнок танцю і підсилює основні композиційні лінії.

Класична хореографія часто використовує повторюваність рухів для створення ритмічного малюнка та підтримання симетрії в композиції. Рухи можуть бути повторюваними в різних варіаціях, що допомагає танцівнику продемонструвати свою техніку і майстерність. Наприклад, послідовні піруети або стрибки можуть виконуватися у різних напрямках або з різною амплітудою, зберігаючи загальну композиційну лінію танцю. Це не лише додає гармонії, але й підсилює візуальний ефект вистави. Усі рухи у балеті підпорядковуються чіткій композиційній логіці, де кожна фраза танцю має свій початок, розвиток і завершення. Цей принцип дозволяє створювати складні танцювальні композиції, що логічно розвиваються протягом усього твору. Наприклад, перша частина може містити більш повільні та контрольовані рухи, тоді як друга частина нарощує темп і включає більш динамічні та складні елементи. Така структура дозволяє будувати драматургію танцю, де кожен елемент сприяє загальному емоційному та технічному розвитку.

Невід’ємно важливу роль у композиційній побудові класичної хореографії відіграють театральні елементи – костюми, декорації та загальна атмосфера вистави. У багатьох класичних балетах, таких як «Лебедине озеро» або «Лускунчик», хореографія підпорядковується не лише технічним, але й театральним вимогам. Костюми та декорації допомагають підкреслити композиційні елементи танцю, а також створити атмосферу відповідно до сюжету. Це також впливає на рухи танцівників, які повинні враховувати особливості сценічного простору та вбрання.

Усі ці принципи дозволяють створювати вишукані, логічно завершені танцювальні твори, де кожен рух підпорядковується загальній композиційній ідеї. У класичній хореографії все будується на чітких принципах композиційної побудови. Це як у музиці, де кожна нота повинна точно звучати у своєму місці, так і в танці кожен рух повинен органічно влітатися в загальний малюнок. Усе має бути гармонійним і пропорційним. Це не просто набір окремих па, це ціла композиція, де один рух впливає з іншого, підпорядковується йому, а потім переходить у наступний. І кожен крок — це частина великої історії, яку танцівник і хореограф разом розповідають.

Основна ідея полягає в тому, що кожен рух не існує сам по собі, а має логічну зв'язку з попереднім і наступним. Наприклад, якщо ми говоримо про класичне па-де-де, то спочатку можуть бути плавні рухи рук і корпусу, потім підйом на пуанти, і далі — стрибок або підтримка. Усі ці рухи підпорядковуються єдиній драматургії танцю, а не просто виконуються для демонстрації техніки. Танцівник повинен відчувати цей потік рухів і передавати його глядачеві, немов плавний перехід від одного образу до іншого.

Важливим моментом є те, що рухи не можуть бути хаотичними у класиці. Хореограф завжди думає про загальний малюнок танцю, про те, як рухи виглядатимуть у просторі, як вони будуть сприйматися глядачем з різних точок зору. І ще один важливий аспект — це підпорядкування рухів музиці. У класичній хореографії рух завжди співвідноситься з музикою, він буквально «виростає» з неї. Танець має бути не лише ритмічно точним, але й передавати настрій музичного твору. Музика задає темп, характер і навіть емоційне наповнення танцю, а хореограф і танцівник втілюють це в рухах. І тут ми повертаємось до композиційної побудови: як у симфонії, де кожен інструмент має свою партію, так і в балеті кожен рух, кожен елемент є частиною загального оркестру танцю. Танцівник повинен відчувати це

підпорядкування рухів не лише на фізичному рівні, але й внутрішньо. Це допомагає створити цілісну картину танцю, де технічні елементи переплітаються з емоційною складовою. У класичному балеті важливо не лише те, як ти виконуєш рух, але й чому ти його виконуєш саме так.

1.4. Вплив класичних форм на розвиток сучасної хореографії

У сучасній хореографії, незважаючи на прагнення до свободи руху, класичні принципи продовжують відігравати важливу роль. Сучасні танцівники використовують техніки класичного балету для створення нового танцювального словника, поєднуючи класичну структуру з сучасними, більш органічними і гнучкими рухами. Одним із ключових прикладів впливу класичних форм на сучасну хореографію є розвиток техніки контемпорарі. Цей стиль, який виник на межі модернізму та постмодернізму, значною мірою спирається на класичні балетні основи, але розширює межі фізичної виразності. Виконавці контемпорарі можуть чергувати точні, вивірені рухи з більш природними, органічними переходами. Наприклад, у техніці Марти Грем важливим є поєднання класичної підготовки з акцентом на дихання, природні ритми тіла та емоційні стани. Використання класичних балетних елементів дозволяє контемпорарі досягати нових рівнів динамізму і драматизму.

Сучасні хореографи також досліджують нові способи адаптації класичних структур у своїх творах. Наприклад, такі хореографи, як Джордж Баланчін, здійснили революцію в класичному балеті, ввівши елементи абстракції та мінімалізму, які пізніше стали характерними для сучасних постановок. Баланчін зберіг технічну досконалість класичної хореографії, але його роботи часто відмовлялися від традиційного наративу та драматургії, акцентуючи увагу на чистій формі руху, музичності та просторових рішеннях. У його

творчості класична техніка стала основою для нових експериментів, де рух став виразом не лише фізичного, а й концептуального змісту.

По-перше, Баланчин був новатором у поєднанні класичної техніки з сучасним підходом до форми і руху. Він відмовився від надмірної театральності, яка була властива традиційному балету, і зробив акцент на чистій техніці, на самій красі руху. Для нього рухи мали «говорити» без додаткових прикрас — все зайве, все «непотрібне» було прибрано. Цей підхід приніс свіжість у балет і став основою неокласичного стилю, який ми зараз часто бачимо на сценах провідних театрів світу. Його балети відрізнялися легкістю, стрімкістю та динамікою. Баланчин постійно експериментував з формою, іноді підкорюючи рухи виключно музичному ритму або мелодії, що робило його твори унікальними. Він розширив можливості класичної техніки, зробив її більш вільною, гнучкою. Наприклад, підйом на пуанти, який у традиційному балеті використовувався для створення образу легкості та ефемерності, у його роботах ставав ще більш виразним засобом передачі енергії і ритму. Ще однією важливою рисою Баланчіна була його любов до абстрактного балету. Він створював багато постановок, у яких не було чіткого сюжету чи літературної основи. Це дозволило глядачам зосередитися на самих рухах, на формі та музиці. Такий підхід став революційним, оскільки до нього балет зазвичай був тісно пов'язаний з драматичним наративом. І звісно, його робота з «New York City Ballet», яку він заснував і де створив більшість своїх знакових творів, стала зразком для багатьох сучасних хореографічних труп. Він виховав ціле покоління танцівників і хореографів, які перейняли його новаторський підхід і продовжують його розвивати.

Важливою складовою класичних форм є їхнє прагнення до вишуканості та естетичної краси, що залишається актуальним у сучасних постановках.

Навіть найсучасніші твори, які використовують абстракцію чи хаос у рухах, часто зберігають структурованість і логіку, успадковану від класичних форм.

Це дозволяє створювати постановки, де глядач може слідкувати за розвитком хореографічної лінії та оцінювати естетику виконання. Класична композиційна структура дозволяє зберігати певну послідовність і чіткість, яка особливо важлива у постановках для великої аудиторії або складних сценічних проєктів. У сучасній хореографії також відбувається інтеграція класичних форм у контекст соціальних і культурних змін. Наприклад, балет із його ідеалами симетрії та гармонії може використовуватися як засіб для критики або рефлексії над сучасними соціальними явищами. Хореографи можуть поєднувати класичні форми з сучасними темами, такими як технологічний прогрес, екологічні проблеми або політичні питання. Це дозволяє традиційним формам не тільки зберігати свою актуальність, але й адаптуватися до вимог сучасності, надаючи їм нового значення.

Ще одним аспектом впливу класичних форм є розвиток танцювальних технологій. У сучасній хореографії використовуються новітні інструменти, такі як комп'ютерне моделювання рухів, інтерактивні сценографії, віртуальна реальність тощо. Проте навіть у таких високотехнологічних постановках класична основа залишається важливою для забезпечення технічної точності та естетичної гармонії. Наприклад, хореографи використовують класичні принципи просторової організації для створення складних мультимедійних перформансів, де танцівники взаємодіють із віртуальними елементами або датчиками руху. Один із яскравих прикладів — це роботи хореографа Вейна МакГрегора (Wayne McGregor). Він відомий своїм інноваційним підходом до танцю, де класична хореографія зливається з новітніми цифровими технологіями.

Вейна МакГрегора можна назвати одним із піонерів у використанні інтерактивних технологій у танці. Його постановка «Tree of Codes» є чудовим прикладом складного мультимедійного перформансу, в якому танцівники взаємодіють не лише з фізичним простором, а й з віртуальними

елементами. У цьому проєкті МакГрегор поєднав класичні хореографічні структури, зокрема використання симетрії, пропорцій та контрапосту, з інтерактивними світловими ефектами та віртуальними образами, що змінюють простір навколо танцівників у реальному часі. У роботі МакГрегора танцівники використовують принципи просторової організації, типові для класичної хореографії, але вони взаємодіють з рухомими візуальними елементами, які проєктуються на сцену. Віртуальні світлові ефекти постійно змінюються залежно від їхніх рухів, завдяки використанню датчиків руху та технології трекінгу. Ці датчики зчитують позиції танцівників у просторі і коригують віртуальні елементи відповідно до їхнього переміщення. Ще один цікавий приклад — його робота «Atomos», де танцівники носять спеціальні датчики руху, що взаємодіють з проєкціями на сцені. Ці проєкції трансформуються разом з танцем, створюючи динамічний, взаємопов'язаний візуальний та хореографічний простір. Усі рухи танцівників чітко структуровані відповідно до класичних принципів симетрії та організації сценічного простору, але доповнені технологічним аспектом, що додає новий вимір до традиційної композиції танцю. Такі мультимедійні перформанси дозволяють по-новому використовувати простір сцени, перетворюючи його на інтерактивне середовище, де класичні принципи організації руху поєднуються з технологічними інноваціями. Взаємодія між танцівниками та віртуальними елементами створює ефект занурення, де реальний і віртуальний світи гармонійно зливаються, відкриваючи нові горизонти для хореографічного мистецтва.

РОЗДІЛ 2. ЕВОЛЮЦІЯ ТАНЦЮ: ПЕРЕХІД ВІД СТРУКТУРИ ДО ІМПРОВІЗАЦІЇ

2.1. Розвиток імпровізаційних технік у XX-XXI століттях

Розвиток імпровізаційних технік у XX-XXI століттях став важливим аспектом еволюції сучасного танцю. Імпровізація завжди була частиною танцювальної практики, але саме у XX столітті вона вийшла на новий рівень, ставши не просто інструментом для хореографа чи танцівника, а цілою філософією танцювального процесу. У перші десятиліття XX століття, на тлі соціальних і культурних змін, багато хореографів почали шукати нові способи вираження через танець. Важливу роль у розвитку імпровізаційних технік відіграли постаті таких хореографів, як Айседора Дункан і Марта Грем. Вони відійшли від академічних канонів балету і почали експериментувати з більш вільними і природними рухами. Дункан, наприклад, вважала, що танець має бути продовженням природного руху тіла, і часто використовувала елементи імпровізації у своїх виступах, оскільки вважала, що це дозволяє передати справжні почуття і внутрішній стан.

Дункан черпала натхнення з природи, античного мистецтва та власних внутрішніх переживань, що було революційним підходом на початку XX століття. Вона вважала, що танець має бути вираженням душі, і використовувала імпровізацію як засіб для вільного вираження емоцій і почуттів. Її танець не був прив'язаний до конкретних технічних шаблонів або чітких рухових послідовностей, як у класичному балеті. Натомість вона досліджувала можливості тіла рухатися природно, відповідно до внутрішнього стану і настрою. Цей підхід став основою для подальшого розвитку імпровізації в сучасному танці. Танцівники, натхненні Дункан, почали досліджувати можливості тіла через вільний рух, експериментувати з новими способами вираження емоцій, і це розкрило нові шляхи для

хореографії. Імпровізація, яку Дункан використовувала у своїх виступах, дозволяла їй реагувати на момент і створювати унікальні танцювальні твори в реальному часі, що надавало їй танцям автентичності і спонтанності. Крім того, Айседора Дункан вплинула на багатьох хореографів і танцівників, які згодом стали лідерами сучасного танцю. Вона заклала фундамент для ідей, що танець може бути імпровізаційним, а не тільки суворо відрепетируваним. Її ідеї вплинули на розвиток експресіоністського танцю та модерну, а також відкрили шлях для нових підходів до імпровізації, які продовжують розвиватися у XXI столітті.

Не можна не згадати про Лої Фуллер — вона була однією з найвпливовіших фігур раннього модернізму в танці, і її внесок у розвиток сучасного танцю, зокрема імпровізаційних технік, мав тривалий і значущий вплив. Вона експериментувала не тільки з рухом, але і з технічними інноваціями, такими як освітлення та сценографія, що допомогло відкрити нові горизонти для перформативного мистецтва. Однією з найважливіших особливостей танцю Фуллер було те, що вона не дотримувалася жорстких технічних правил або хореографічних канонів, характерних для класичного балету. Натомість вона зосереджувалася на створенні руху, який був органічним, спонтанним і виразним. Її танець був більше схожий на імпровізацію, оскільки вона часто створювала свої виступи на основі спонтанного натхнення та вільного руху. В цьому контексті вона стала попередницею ідей, які пізніше розвивали Айседора Дункан та інші піонери модерн-танцю. Фуллер найбільш відома своїми «танцями світла» («serpentine dances»), де вона використовувала довгі шовкові тканини, освітлені різнобарвними світловими променями, щоб створити ілюзію безперервного руху. Вона сама розробляла спеціальні механізми для сценічного освітлення, використовуючи проекції, кольорові фільтри і дзеркала, що дозволяло їй створювати вражаючі візуальні ефекти. У поєднанні з її плавними, часто імпровізованими рухами, ці елементи перетворювали танець на щось більше, ніж просто рух — на справжній

візуальний перформанс, який глядачі сприймали майже як живу картину. Ця інтеграція танцю з технологіями мала вплив на те, як танець почали сприймати не лише як вираження техніки, але й як синтез різних мистецьких форм — світла, руху, костюму і простору. Саме через експерименти з освітленням та просторовими рішеннями Фуллер відкрила нові можливості для створення атмосферних і динамічних імпровізаційних виступів, які були не прив'язані до традиційних рамок танцювальної форми. Її підхід до імпровізації в танці також проявлявся в тому, як вона використовувала тіло і простір. Фуллер досліджувала взаємодію між своїми рухами та оточенням, постійно змінюючи способи, якими вона могла перетворювати тіло на динамічний об'єкт, що постійно змінював форму під впливом тканин і світла. В її танці можна було бачити вплив природи — рухи були подібними до хвиль, вітру або вогню. Вона відчувала тіло як пластичний інструмент, здатний передавати широкий спектр емоцій і асоціацій. Ще одним важливим аспектом її роботи було те, що Фуллер розширила межі того, що можна було вважати танцем. Вона працювала не лише з технічно підготовленими танцівниками, але й із самовираженням через рух як таким. Її концепція свободи руху вплинула на наступні покоління хореографів, зокрема тих, хто працював із імпровізацією. Вона вивчала можливості тіла без обмежень технічних канонів, що стало важливою складовою розвитку сучасного танцю. Загалом, Лої Фуллер вплинула на розвиток сучасного танцю своєю візуальною уявою, технічними експериментами і свободою імпровізації. Вона була однією з перших, хто інтегрував танець із технологіями, що дозволило відкрити нові можливості для мистецьких експериментів. Її підхід до імпровізації як до процесу вільного дослідження руху, простору і світла створив основу для наступних інновацій у танці та перформативних мистецтвах.

Марта Грем також зіграла важливу роль у розвитку імпровізації в сучасному танці, хоча її підхід суттєво відрізнявся від того, що пропонувала Айседора

Дункан. Грем, відома як засновниця техніки модерн-танцю, вивчала глибокий зв'язок між внутрішніми емоціями та фізичним рухом. Вона вважала, що танець повинен відображати внутрішні конфлікти та переживання, і це стало основою для її хореографії та імпровізаційних технік. Її техніка була більш структурованою і технічною, ніж у Дункан, проте Грем також використовувала імпровізацію як спосіб досягнення емоційної правди на сцені. Її відома техніка «контракт і реліз» (напруження і розслаблення м'язів) була інструментом для глибокого самовираження і дослідження емоційної динаміки, що допомагало танцівникам розкривати свої почуття через рухи. У цьому сенсі, хоча імпровізація не завжди була головним елементом у її танцях, вона закладала основу для творчої свободи та емоційної імпровізації під час виконання.

Грем часто працювала з внутрішніми імпульсами тіла, що дозволяло танцівникам імпровізувати у процесі пошуку автентичних рухів, відповідних певним емоційним станам. Вона вірила, що справжній танець починається всередині — з глибокого розуміння власних емоцій і тілесних відчуттів. Це дало танцівникам можливість вільніше досліджувати свої рухи, хоча Грем все ж залишалася прихильницею дисципліни і технічної точності. Її підхід до танцю як до емоційно наповненого процесу став важливою основою для багатьох наступних хореографів, які продовжували розвивати імпровізаційні техніки. Грем допомогла впровадити в танець ідею того, що не кожен рух має бути запланованим, а іноді найсильніші моменти в танці виникають саме з імпульсивних, імпровізованих реакцій тіла на внутрішні емоційні виклики.

Доріс Хамфрі була однією з найвпливовіших постатей у розвитку сучасного танцю, і її внесок у цей напрямок мав вирішальне значення для формування багатьох принципів, які стали основою сучасної хореографії. Вона, як і Марта Грем, була частиною генерації хореографів, що відійшли від класичних балетних традицій, досліджуючи нові шляхи вираження через рух,

зокрема через імпровізаційні техніки. Хамфрі зіграла важливу роль у тому, щоб закласти фундамент для сучасного танцю як серйозної мистецької форми, в якій тіло стає головним засобом вираження і комунікації. Одним із найважливіших внесків Доріс Хамфрі було її дослідження концепції рівноваги та взаємодії з силою тяжіння. Її техніка «fall and recovery» (падіння і відновлення) стала основоположною для її хореографії. Цей принцип передбачав, що танцівник піддається силі тяжіння, падає, а потім відновлює рівновагу, що символізувало рух як безперервний процес боротьби між втратою контролю і його відновленням. У цій концепції танцівники досліджували природні закони фізики та їхній вплив на рухи тіла, що робило танець більш органічним і природним, на відміну від формалізованих рухів балету. Ця техніка була також важлива для розвитку імпровізації, оскільки Хамфрі розглядала падіння і відновлення як циклічний процес, де тіло танцівника постійно адаптується до мінливих умов, і в цьому процесі є багато простору для спонтанності. Танцівники мали реагувати на власні імпульси і внутрішні ритми, що робило їхній рух непередбачуваним і природним. Це створювало унікальну можливість для імпровізації під час хореографічного процесу або виконання, оскільки кожен танець ставав результатом внутрішнього діалогу танцівника з його тілом та гравітацією. Хамфрі також була однією з перших, хто серйозно досліджував ритм як основний елемент хореографії. Вона вивчала, як рухи можуть бути організовані у часі і просторі, і як тіло реагує на різні ритмічні патерни. Це дослідження також мало вплив на імпровізаційні техніки, оскільки ритмічна варіативність надавала танцівникам можливість вільно реагувати на музику і створювати нові ритмічні послідовності на ходу. У своїй творчості Хамфрі часто використовувала контрасти між різними ритмами і темпами, що робило її танці більш багатшаровими і динамічними. Ще одним ключовим внеском Доріс Хамфрі була її здатність поєднувати драматичне напруження з формальними аспектами танцю. Вона вважала, що танець повинен не лише передавати технічну досконалість, але й нести емоційний і духовний зміст.

Це особливо важливо для розуміння її впливу на розвиток імпровізації, оскільки вона заохочувала танцівників вільно виражати емоції через рух і використовувати свої внутрішні стани для створення хореографічного матеріалу. Її підхід до драматичної складової в танці також був унікальним тим, що вона не намагалася створити надмірну театральність, а працювала з глибинними емоційними процесами, які природно виникали під час руху. Одним із найважливіших аспектів її творчості було те, що Хамфрі активно працювала з груповими формами танцю. Вона досліджувала, як танцівники можуть взаємодіяти один з одним на сцені, створюючи складні комбінації рухів, що базуються на ідеях взаємодії, рівноваги і обміну енергією. Ця робота також стала важливим внеском у розвиток імпровізації, оскільки вона відкривала нові можливості для групових експериментів з рухом, де кожен танцівник мав можливість реагувати на дії інших, створюючи динамічний і постійно змінний танцювальний ландшафт. У підсумку, Доріс Хамфрі стала однією з найважливіших фігур у розвитку сучасного танцю, її техніки й ідеї вплинули на подальший розвиток імпровізації та хореографії. Її дослідження взаємодії з гравітацією, ритму, драматичних емоційних процесів і групової взаємодії дали можливість танцівникам по-новому розуміти і відчувати тіло в русі. Вона залишила значний спадок для наступних поколінь хореографів і танцівників, які продовжують досліджувати і розвивати імпровізаційні техніки у своїй творчості.

Ще однією важливою віхою у розвитку імпровізаційних технік стало виникнення танцювальної школи «Мерс Каннінгем» у 1940-50-х роках. Каннінгем активно використовував імпровізацію у своїй роботі, але його підхід був особливим. Він розробив концепцію «шанс-танцю» (або *chance dance*), де певні елементи хореографії визначалися випадковим чином. Це радикально відрізнялося від традиційного підходу до хореографії, де кожен рух ретельно планувався й структурувався. Каннінгем вивів на перший план ідею, що випадкові чинники можуть привнести у танець нову енергію і свіжість, створюючи унікальні перформанси, які неможливо повторити в

тому ж вигляді. Каннінгем почав експериментувати з «шанс-танцем» у 1950-х роках. Його інтерес до цієї концепції був частково натхнений композитором Джоном Кейджем, який використовував випадкові процеси у музиці, наприклад, підкидання монети або гру зі значенням чисел, щоб вирішити, як продовжити музичний твір. Подібно до Кейджа, Каннінгем вірив, що хаос і випадковість можуть створювати нові форми краси, які були б недосяжними при традиційному, логічному плануванні. У практиці «шанс-танцю» Каннінгем міг використовувати різні випадкові методи для прийняття рішень щодо структури танцю. Наприклад, він міг підкидати монету, щоб вирішити, яким буде наступний рух, або використовувати таблиці з числами, які випадковим чином визначали послідовність танцювальних елементів. Випадковість могла впливати на різні аспекти танцю — порядок рухів, кількість танцівників, напрямок у просторі, темп або навіть тривалість виконання. Таким чином, хореограф міг створювати структуру танцю, не прив'язуючи її до заздалегідь визначених правил або естетичних вимог. Одна з головних ідей «шанс-танцю» полягає в тому, що хореографія і музика можуть існувати незалежно одна від одної. На відміну від класичного балету, де танець жорстко прив'язаний до музичного ритму і мелодії, Каннінгем дозволяв танцювальним рухам і музичному супроводу бути автономними. Наприклад, танець міг бути створений без жодного уявлення про музику, а потім виконуватись під випадкову композицію, або навіть без жодної музики взагалі. Це підкреслювало ідею того, що рухи самі по собі можуть бути самоцінними і не потребують додаткового пояснення через музику чи наратив. Інша важлива риса концепції «шанс-танцю» — це свобода, яку вона надає виконавцям. Оскільки багато елементів хореографії залишаються непередбачуваними, танцівники отримують більше можливостей для імпровізації та самовираження. У цьому сенсі Каннінгем руйнував традиційне уявлення про хореографа як про єдиного творця, віддаючи частину творчого процесу в руки танцівників і самої долі. Це створювало унікальні виступи, де кожен перформанс був неповторним,

оскільки на нього впливала випадковість у кожній деталі. Незважаючи на елемент випадковості, роботи Каннінгема залишалися технічно досконалими. Він не відмовлявся від складних хореографічних структур і вимагав від танцівників високого рівня майстерності, щоб вони могли виконувати його «шанс-танці» на належному рівні. Випадковість у цьому контексті не означала хаос або безлад, а, навпаки, відкривала нові шляхи для створення гармонії через несподівані поєднання рухів і елементів. Це дозволяло створювати незвичайні та унікальні композиції, які танцівники мали інтерпретувати у режимі реального часу. Важливим аспектом тут була не стільки вільна імпровізація, скільки взаємодія з випадковістю, що також розширило можливості для імпровізації у танці.

Івонн Рейнер — одна з найвпливовіших постатей у розвитку постмодерністського танцю, яка залишила глибокий слід у хореографії та імпровізаційних практиках. Варто відмітити одну з найвідоміших робіт Рейнер - маніфест «No Manifesto» (1965), в якому вона відкидала різні аспекти традиційного танцю. Наприклад, вона відмовлялася від театральності, ексцентричності, зрозумілої глядачам хореографії та будь-якої форми демонстрації технічної майстерності. Це було відображенням її філософії, яка полягала в тому, що танець не повинен бути обмежений певними рамками, не повинен «показувати» красу чи емоції. Танець для неї став формою дослідження тіла і руху без потреби в будь-якому додатковому значенні. Також однією з найвідоміших хореографічних робіт Рейнер є її танець *Trio A* (1966). У цьому творі вона втілила багато своїх ідей щодо мінімалізму та імпровізації. У *Trio A* не було фіксованого центру уваги або кульмінації, а танцівники не демонстрували емоцій чи технічної майстерності. Кожен рух був рівнозначним, незалежно від того, наскільки простим або буденним він виглядав. Цей танець став знаковим прикладом того, як хореографія може існувати без традиційних акцентів на технічності або драматичності. Важливо також зазначити, що Рейнер працювала у час,

коли соціальні й політичні зміни впливали на всі аспекти культури, зокрема на мистецтво. Її відмова від видовищності та театральності в танці можна розглядати як частину ширшого руху проти встановлених норм і правил, як у суспільстві, так і в мистецтві. Її робота була політичною за своєю природою, хоча вона рідко прямо висловлювалася про це. Відмова від складних форм і орієнтація на простоту руху стали своєрідним актом спротиву проти традиційних уявлень про мистецтво і танець.

У 1960-1970-х роках розвиток імпровізаційних технік набув ще більшої популярності завдяки експериментам у постмодерному танці. Відомий хореограф Анна Гальпрін, одна із засновниць постмодерного руху в танці, ввела техніки, які значно змінили підхід до імпровізації. Вона поєднувала танець з терапевтичними, соціальними та експериментальними практиками, відкриваючи нові шляхи для творчого самовираження через рух. Гальпрін вірила, що танець має бути доступним кожному, незалежно від технічної підготовки, і зосереджувалася на дослідженні тіла як засобу для безпосередньої імпровізації, не обмеженої жорсткими рамками.

Анна Гальпрін розробила власний підхід до імпровізації, що базувався на тому, що танець є продовженням повсякденного життя, і кожна людина здатна вільно виражати себе через рух. Вона створювала свої техніки як форму спонтанного самовираження, відзначаючи важливість роботи з тілом і з навколишнім простором. Вона навчала танцівників працювати з внутрішніми відчуттями, емоціями і спогадами, використовуючи їх як джерело натхнення для руху. Цей підхід був кардинально новим для того часу, оскільки традиційні хореографи зазвичай ґрунтувалися на чітких схемах і структурі.

Одним із її найважливіших внесків у розвиток імпровізації було поєднання танцю з театром, візуальними мистецтвами та груповою роботою. Гальпрін розробила так звану «Tamalpa Life/Art Process», терапевтичну методику, де використовувались елементи імпровізації, щоб допомогти людям через

танець опрацьовувати свої емоції і конфлікти. Вона вірила, що танець може бути засобом для зцілення і для особистісного розвитку, і активно використовувала ці підходи в своїй творчості. Ще однією важливою частиною її роботи була робота з різними суспільними групами. Гальпрін вважала, що танець може допомогти в особистісному розвитку і соціальних змінах, тому вона проводила відкриті танцювальні сесії, на яких будь-хто міг брати участь і імпровізувати, незалежно від фізичних можливостей або віку. Вона створювала умови для того, щоб учасники могли через рух висловлювати свої переживання, взаємодіяти з іншими і відкривати нові можливості для вираження. Вплив Анни Гальпрін на сучасний танець і розвиток імпровізації полягає також у тому, що вона допомогла вивести танець за межі сцени, перетворюючи його на потужний інструмент для самопізнання, спілкування і терапії. Її ідеї про свободу руху, дослідження тіла і включення життєвого досвіду у танцювальну практику відкрили нові можливості для експериментальних хореографів і танцівників. Гальпрін також надихнула багатьох митців поєднувати танець з іншими формами мистецтва та соціальними експериментами, що значно розширило межі того, чим може бути сучасний танець.

Крім того, у цей період набув поширення контактний імпровізаційний танець (contact improvisation), який розробив Стів Пекстон. Контактна імпровізація стала інноваційним підходом, заснованим на фізичній взаємодії між двома або більше танцівниками, які постійно перебувають у контакті один з одним, обмінюючись вагою, рухаючись у відповідь на дії партнера. Стіва Пекстона вважають одним із піонерів сучасної імпровізації в танці, і його вплив на цей напрямок важко переоцінити. «Contact improvisation» — радикальний підхід до імпровізаційного танцю, який змінив уявлення про взаємодію між танцівниками та рухи в просторі. Пекстон, який починав свою кар'єру в контексті постмодерністського танцю, був пов'язаний із такими впливовими групами, як Judson Dance Theater, де танець досліджували як форму

мистецтва, вільну від традиційних обмежень і технічних вимог. У «contact improvisation» танцівники використовують дотик і фізичний контакт як головний засіб для дослідження руху. Вони вчаться реагувати на зміни ваги, сили тяжіння, рівноваги та імпульсу, часто переходячи від легких рухів до падінь, стрибків або перекатів. Ця техніка вимагає від танцівників постійної уважності до партнера та готовності до імпровізації, адже кожен момент взаємодії змінює танець у непередбачуваному напрямку. Що цікаво, Пекстон черпав натхнення не тільки з танцю, а й з бойових мистецтв, зокрема з айкідо, де використовуються схожі принципи обміну енергією і керування вагою. Він поєднував ідеї айкідо, а також природні фізичні реакції тіла на рух і силу тяжіння, створюючи унікальну форму танцю, яка не потребувала підготовленої сцени чи традиційної хореографії. «Contact improvisation» став важливою частиною розвитку імпровізації в сучасному танці, оскільки він не лише зосередився на особистих відчуттях і рухах, але й відкрив нові можливості для роботи в дуетах або групах. Це допомогло розширити розуміння того, що імпровізація може бути колективним процесом, де танцівники реагують на рухи один одного, а не на заздалегідь визначену структуру.

Пекстон також вивчав ідею тілесної свідомості, де тіло танцівника саме «знає», як рухатися, а танцівник лише має слухати і довіряти своїм відчуттям. У цій концепції не було потреби в жорсткому контролі за рухами, оскільки танець мав природний плин і розвивався органічно, завдяки контактам і взаємодії між танцівниками. Важливим аспектом роботи Стіва Пекстона було те, що він зробив танець доступним для всіх. «Contact improvisation» не вимагав від танцівника технічної досконалості або спеціальної підготовки, що робило цю форму танцю відкритою для людей різного віку, фізичних можливостей і рівнів досвіду. Це було частиною ширшого демократичного підходу до мистецтва, який Пекстон і його колеги просували в той час, і він сприяв тому, щоб танець сприймали не лише як виставу, а й як інструмент

для самопізнання, дослідження тіла і взаємодії з іншими людьми. Таким чином, Стів Пекстон змінив підхід до імпровізації в танці, додавши до нього елемент фізичної взаємодії, який базувався на чуттєвості, спонтанності та природності руху. Його техніка продовжує використовуватися хореографами і танцівниками по всьому світу, надихаючи нові покоління на експерименти з тілом, рухом і взаємодією.

У XXI столітті імпровізація продовжила розвиватися завдяки впливу нових технологій. Одним із прикладів сучасних технік імпровізації є інтерактивні мультимедійні перформанси, де танцівники взаємодіють з датчиками руху або проєкціями, які змінюються у відповідь на їхні рухи. Це дозволяє створювати нові форми танцю, де імпровізація залежить не тільки від танцівника, але й від технологічного середовища. Ці технологічні інновації додають ще один шар до імпровізаційного процесу, оскільки танцівник мусить одночасно реагувати на зміну віртуальних елементів і створювати рух у реальному часі. Сучасна імпровізація стала важливим інструментом у танцювальних терапіях і освітніх програмах. Багато шкіл танцю включають імпровізаційні заняття як спосіб допомогти учням краще зрозуміти своє тіло і знайти власний стиль. Це також допомагає розвивати креативність і здатність швидко адаптуватися до змін, що є важливими навичками для танцівників у будь-якому стилі.

Таким чином, розвиток імпровізаційних технік у XX-XXI століттях показує, як цей процес еволюціонував від простої спонтанності до складного інструменту для творчого вираження. Імпровізація стала невід'ємною частиною сучасного танцю, впливаючи не тільки на сам процес хореографії, але й на спосіб мислення танцівників, дозволяючи їм досліджувати нові можливості руху та вираження.

Одним із важливих напрямків сучасної імпровізації є соматичні практики, що підкреслюють зв'язок між тілом, свідомістю та навколишнім середовищем. Розглянемо, наприклад, Body-Mind Centering була розроблена хореографом і терапевтом Бонні Бейнбрідж Коем у 1970-х роках. Ця методика зосереджується на вивченні відчуттів та рухів тіла через глибоке усвідомлення внутрішньої структури організму. В основі ВМС лежить ідея про те, що тіло і свідомість (mind) — нерозривно пов'язані. Рух тіла є відображенням стану розуму, а стан розуму, в свою чергу, впливає на рух. Тому ця техніка не просто вивчає рух, а досліджує, як різні частини тіла, системи (м'язова, скелетна, органи) і свідомість взаємодіють одна з одною. Однією з ключових ідей ВМС є вивчення і відчуття різних «систем тіла» — кісток, м'язів, органів, нервової системи, рідин тіла. Танцівники і практики використовують рухи, що виходять з конкретних частин тіла, для того, щоб глибше зрозуміти, як їхнє тіло функціонує, і як можна покращити цей функціональний рух. Наприклад, танцівник може зосереджуватися на русі, який виходить з органів (печінки, серця) або з рідини тіла (крові), що створює абсолютно нові відчуття і якість руху. Завдяки ВМС танцівники можуть краще зрозуміти свої фізичні можливості і відчутти тіло як єдине ціле. Це також допомагає розвивати більш гнучкий, природний і виразний рух, оскільки техніка сприяє глибокому усвідомленню власного тіла і його зв'язку зі свідомістю. Важливою складовою ВМС є імпровізація, оскільки через дослідження рухів практики можуть спонтанно створювати нові форми руху, виходячи з власного відчуття тіла і простору.

Ще одним впливовим методом для розвитку імпровізації у сучасному танці є Метод Фельденкрайза був розроблений ізраїльським фізиком і інженером Моше Фельденкрайзом у 1940-х роках. В основі цієї техніки лежить ідея про те, що через усвідомлений рух люди можуть навчитися більш ефективно користуватися своїм тілом, покращуючи його функціонування та звільняючись від хронічного болю або напруги. Фельденкрайз вважав, що

багато проблем з тілом (біль, незручність) виникають через неефективні або обмежені рухові патерни, які ми повторюємо протягом життя. Метод Фельденкрайза передбачає навчання через досвід. Він зосереджується на тому, щоб люди могли розуміти, як вони рухаються, і як ці рухи впливають на загальний стан тіла. Практика включає повільні, усвідомлені рухи, які допомагають відкрити нові способи використання тіла. Людина вчиться рухатися з меншою напругою і більшою ефективністю, що дозволяє покращити координацію, гнучкість і відчуття тіла в просторі. Техніка Фельденкрайза також має сильний елемент імпровізації, оскільки вона вчить спостерігати і експериментувати з власними рухами. Це робить її популярною серед танцівників, оскільки вона допомагає відкривати нові можливості для руху, усувати блоки і обмеження в тілі. Завдяки методиці Фельденкрайза танцівники вчаться рухатися більш вільно, природно і без зусиль, що є ключовим у створенні нових форм хореографії та імпровізації.

Розвиток імпровізаційних технік у XX-XXI століттях є результатом постійного пошуку нових форм вираження та відходу від класичних обмежень. Імпровізація в сучасному танці стала не просто технікою, а способом мислення і підходом до творчості, де вільний рух і спонтанність стають засобом дослідження тіла, простору, часу та взаємодії з іншими.

2.2. Роль імпровізації у формуванні нових підходів до хореографії

Імпровізація відіграє ключову роль у формуванні нових підходів до хореографії, виступаючи джерелом інновацій, творчого самовираження і нових форм танцю. Вона відкриває перед танцівниками можливості для дослідження руху без фіксованих рамок або обмежень, стимулює індивідуальне дослідження тіла і дозволяє створювати унікальні хореографічні структури, які б інакше не виникли в межах традиційних підходів. Саме завдяки імпровізації сучасна хореографія змогла значно

розширити своє бачення і практики. Імпровізація була присутня в різних формах танцю протягом всієї історії, але її роль значно зросла з появою модерністського і постмодерністського рухів у танці. У ранніх етапах хореографії імпровізація часто виступала допоміжним елементом, що служив для створення нових фрагментів танцю або для пошуку натхнення, проте з часом вона стала самостійною формою мистецтва. Імпровізація дозволяє танцівникам експериментувати з різними способами руху, відходячи від чітко визначених технік і структур. Це вивільняє тіло і розум від заздалегідь створених хореографічних шаблонів і дозволяє танцівнику діяти спонтанно, реагуючи на внутрішні імпульси, музику, простір або взаємодію з іншими танцівниками. Саме ця свобода руху відкриває нові перспективи для творчості і дозволяє створювати неочікувані і нові форми танцю.

В період модернізму хореографи, такі як Марта Грем, Ісідора Дункан і Доріс Хамфрі, використовували імпровізацію для вивчення природних рухів тіла, емоційних станів і взаємодії з простором. Це дозволило їм створювати нові хореографічні форми, що базувалися на внутрішніх імпульсах танцівників, а не на зовнішніх естетичних вимогах. Танцюристи почали більше покладатися на свої інстинкти і відчуття, ніж на фіксовані рухові патерни. Важливим елементом стало дослідження зв'язку між тілом і розумом, що дало початок соматичним підходам до танцю.

У постмодернізмі, зокрема завдяки Judson Dance Theater та хореографам на кшталт Івонн Рейнер і Стіва Пекстона, імпровізація зайняла центральне місце в хореографії. Постмодерністи вважали, що кожен рух, навіть буденний, є потенційним елементом танцю. Імпровізація стала важливою частиною не лише створення нових робіт, але й самих перформансів, де танцівники могли вільно взаємодіяти з простором, предметами або один з одним. Вона більше не була лише інструментом для створення фрагментів хореографії — вона перетворилася на самостійну форму виступу. Стів Пекстон зі своїм методом

контактної імпровізації привніс у танцювальну практику новий спосіб взаємодії танцівників. Контактна імпровізація дозволила танцівникам відмовитися від заздалегідь визначених ролей або рухів і реагувати на фізичний контакт з іншим тілом, що привело до створення непередбачуваних хореографічних рішень.

Імпровізація стимулює розвиток нових підходів до хореографії, таких як випадковість, мінімалізм, використання буденних рухів і дослідження відносин між тілом і простором. Ці елементи стали основою для формування нових течій у сучасному танці. Імпровізація відкрила можливість для хореографів, таких як Мерс Каннінгем, використовувати випадковість у створенні танцювальних композицій. Каннінгем активно експериментував з різними випадковими методами для генерування хореографії, використовуючи, наприклад, жеребкування або випадковий вибір рухів. Імпровізація також вплинула на хореографів, які досліджували мінімалізм у танці. Відмова від складних рухів і технік на користь простих, невимушених рухів, таких як ходьба або лежання, стала ключовою рисою постмодерністських танців. Імпровізація дає танцівникам та хореографам свободу творчого пошуку і вивільнення індивідуального голосу. Вона дозволяє відходити від застарілих технік і стереотипів, досліджуючи нові способи руху і взаємодії з простором та глядачем. Це також сприяє розвитку соматичних підходів до танцю, де головним є усвідомлення руху і відчуття тіла. Крім того, імпровізація допомагає хореографам створювати гнучкі структури, що можуть адаптуватися до конкретного контексту або простору, роблячи перформанси більш індивідуальними і спонтанними. Імпровізація є потужним інструментом у розвитку нових підходів до хореографії. Вона відкриває перед танцівниками і хореографами безмежні можливості для дослідження руху, взаємодії і самовираження, дозволяючи створювати унікальні перформанси, які виходять за рамки традиційних танцювальних канонів.

2.3. Вплив змін у танцювальних структурах на сприйняття глядачем

У сучасних танцювальних перформансах взаємодія з глядачем набуває різних форм, від фізичної участі до емоційної та когнітивної залученості.

Хореографи та виконавці використовують різноманітні прийоми, щоб зруйнувати традиційну межу між сценою та аудиторією, перетворюючи глядачів з пасивних спостерігачів на активних учасників або співтворців події. Далі розглянемо кілька прикладів того, як ця взаємодія проявляється в сучасних танцювальних практиках.

Контактна імпровізація, створена Стівом Пекстоном у 1970-х роках, є одним із перших прикладів тісної фізичної взаємодії з глядачем. Ця техніка заснована на фізичному контакті між танцівниками і дозволяє рухам виникати через спонтанну взаємодію тіл. Часто у таких перформансах глядачам пропонують приєднатися до танцювальної імпровізації, що розмиває межу між виконавцями і публікою. У деяких постановках глядачі можуть бути запрошені торкатися танцівників або рухатися разом з ними, що створює абсолютно новий рівень участі й емоційного залучення. Такі перформанси не тільки розширюють фізичні межі танцю, але й надають глядачам можливість стати частиною хореографічного процесу.

З появою новітніх технологій, таких як датчики руху, проєкції та доповнена реальність, сучасні перформанси все частіше залучають глядачів через інтерактивні елементи. Наприклад, у проєктах, де використовуються датчики руху, рухи глядачів можуть бути інтегровані в сам перформанс. Наприклад, кожен рух глядача може впливати на проєкції або звукові ефекти, що створює відчуття взаємодії з простором і танцівниками. Проєкт «Rain Room» від компанії Random International є яскравим прикладом використання інтерактивних технологій. Хоча цей проєкт більше відноситься до

інсталяційного мистецтва, його ідея активно використовується і в сучасних танцювальних перформансах. У «Rain Room» глядачі проходять через кімнату, де злива падає всюди, крім місць, де знаходяться відвідувачі. Це створює відчуття взаємодії з навколишнім середовищем і привносить новий досвід візуального та фізичного сприйняття.

Інший приклад — мультимедійна постановка «Invisible Cities» від британської компанії Random Dance, яку очолює хореограф Вейн МакГрегор. Глядачам давали навушники, через які вони слухали музику та інструкції, переміщаючись у просторі разом із танцівниками. Це створювало ефект спільного переживання і дозволяло аудиторії бути безпосередньо залученою до хореографії. Вона поєднує елементи сучасного танцю, інтерактивних технологій, архітектури та музики для створення захоплюючого театрального досвіду. Постановка заснована на книзі італійського письменника Італо Кальвіно «Невидимі міста», де мова йде про вигадані та філософські міста, описані через діалоги між Марко Поло і Хубілаєм ханом. Віртуальні міста, які проєктуються під час вистави, створюють відчуття простору і часу, який постійно змінюється. Глядачі у навушниках слухають музику, описи міст і діалоги. Це дозволяє створити більш інтимний та індивідуальний досвід, оскільки кожен відвідувач переживає події в особливому для себе ритмі, створюючи відчуття одночасної спільності й ізоляції. Постановка активно досліджує межі між реальністю та уявою, втілюючи концепції з книги Кальвіно через танець та візуальні ефекти. Використання віртуальних елементів і проєкцій робить кожен момент вистави унікальним, дозволяючи глядачам не лише спостерігати за танцівниками, але й взаємодіяти з цифровими образами, які підсилюють рухи та просторові рішення. Хореографія Вейна МакГрегора відома своїм філософським підходом і складністю, і в «Invisible Cities» танцівники використовують мову руху, щоб передати абстрактні ідеї, філософські роздуми про міста та простори, людські емоції та пам'ять. Рухи переплітаються з нарацією і звуковим ландшафтом,

створюючи чуттєву і концептуальну глибину. Композитор Макс Ріхтер створив оригінальний саундтрек до цієї постановки, що підкреслює атмосферу загадковості й філософської розмови. «Invisible Cities» є яскравим прикладом того, як сучасний танець може взаємодіяти з новітніми технологіями і створювати унікальний художній досвід. Поєднання хореографії, віртуальних проєкцій, аудіоінсталяцій та інтерактивності робить цю постановку одночасно інтелектуальною та чуттєвою подорожжю для глядачів.

Стали також популярними перформанси в публічних просторах. Вихід на вулиці або до нетрадиційних локацій, таких як музеї, площі або парки, також змінює динаміку взаємодії з глядачем. У публічних перформансах глядачі часто не мають чіткого розуміння того, де закінчується танцювальна подія і починається реальне життя. Це створює умови, в яких публіка стає активною частиною хореографії, навіть якщо вони не є свідомими учасниками.

Наприклад, перформанси флешмобів — це події, де танцівники починають танцювати серед натовпу несподіваних глядачів, які часто стають частиною події через своє залучення або реакцію. Це змінює спосіб, яким публіка сприймає танець, оскільки він раптово з'являється в повсякденному житті.

Деякі сучасні хореографи створюють постановки з відкритим фіналом, де глядачам пропонують вирішити, як завершиться вистава, або обрати напрямок для подальшого розвитку подій. Це може бути реалізовано через голосування аудиторії або інші інтерактивні методи, що впливають на сюжет і хореографію. Наприклад, перформанс «Tree of Codes» від хореографа Вейна МакГрегора використовував інтерактивні методи, де глядачі впливали на світлові та звукові ефекти під час виконання. Це створювало відчуття, що публіка є співавтором перформансу, що робило кожен показ унікальним.

Взаємодія з глядачем також може бути досягнута через емоційні та концептуальні елементи. У деяких сучасних перформансах танцівники спеціально використовують техніки, які провокують глядачів на певні емоції або змушують задуматися про важливі соціальні чи культурні питання. Наприклад, роботи Піни Бауш відомі своїм психологічним впливом на глядачів, де танцівники передають глибокі емоційні стани через рухи і взаємодію з іншими танцівниками. Глядачі часто відчують себе залученими не через фізичну участь, а через емоційну емпатію і психологічне занурення в хореографічний процес.

Сучасні танцювальні перформанси активно експериментують із різними формами взаємодії з глядачами, від фізичної участі до інтерактивних технологій і емоційної залученості. Ці практики розширюють межі традиційної хореографії і створюють нові форми танцювального досвіду, де глядачі стають активними учасниками і співавторами вистави.

2.4. Інтеграція класичних і сучасних підходів у навчання та професійній практиці

Інтеграція класичних і сучасних підходів у навчання та професійній практиці хореографії є однією з найважливіших тенденцій у розвитку танцювального мистецтва. Вона відображає зусилля сучасних педагогів і хореографів об'єднати традиційні танцювальні техніки з новими формами виразності, надаючи танцюристам як міцний фундамент, так і простір для творчості та індивідуалізації. Така інтеграція не лише збагачує виконавський репертуар, але й сприяє розвитку багатогранної хореографічної практики.

Класичні техніки, зокрема балет і академічна хореографія, залишаються основою для навчання танцю. Вони забезпечують танцівників необхідними навичками координації, контролю тіла, витривалості, музичності та

дисципліни. Балетна техніка, з її увагою до правильної постави, вирівнювання тіла та точності рухів, дозволяє танцівникам розвинути фізичну силу і гнучкість, які є фундаментальними для виконання будь-яких хореографічних завдань. Більшість хореографічних шкіл та програм вищої освіти починають навчання з базових класичних технік, оскільки ці методи служать універсальною мовою, яка дозволяє танцівникам пізніше працювати в різних стилях і напрямках. Чітка структура класичного танцю формує вміння дотримуватися дисципліни, повагу до деталей і здатність досягати технічної досконалості. Однак сучасні педагогічні методи також враховують потребу в інноваціях і творчій свободі, тому в програми навчання дедалі частіше включають сучасні танцювальні техніки, такі як модерн, контемпорарі, контактна імпровізація тощо. Ці техніки акцентують увагу на різноманітності рухів, дослідженні внутрішніх імпульсів, вільній імпровізації та індивідуальності виконавця. Сучасні техніки надають танцівникам можливість вивчати нові форми руху, які менш жорстко регламентовані, ніж класичні. Вони часто засновані на природності рухів, урахуванні сили тяжіння, експериментах з простором і часом, що дозволяє танцівникам розвивати креативність і здатність до експресії. Особлива увага приділяється імпровізації, яка дає виконавцям свободу в інтерпретації рухів, а також можливість адаптуватися до різних умов і контекстів.

Інтеграція класичних і сучасних підходів також відображається в професійній танцювальній практиці. Танцівники, які пройшли навчання за об'єднаними програмами, стають універсальними виконавцями, здатними працювати як у традиційних постановках, так і в інноваційних проєктах. Вони можуть легко адаптуватися до різних стилів та технік, що робить їх затребуваними у різних типах хореографічних проєктів.

Танцюристи з класичною підготовкою, які володіють сучасними техніками, можуть брати участь у постановках, які вимагають високої технічної

майстерності, але водночас відкриті до експериментів і нових форм вираження. Такий універсалізм дозволяє працювати в трупах, що орієнтуються на мультидисциплінарні проекти, де класична досконалість поєднується з сучасними підходами до руху. У таких великих трупах, як Nederlands Dans Theater або Balet Béjart Lausanne, активно використовують змішані техніки, де поєднуються класичні основи балету і модерн. Це дозволяє створювати складні за змістом і формою хореографічні постановки, які не тільки вражають технікою, але й відкривають нові горизонти для виразності.

Класична техніка допомагає танцівнику опанувати контроль над тілом і розвинути високу майстерність, тоді як сучасні підходи привносять у процес більше свободи і творчої інтерпретації. Це дозволяє танцівникам не просто відтворювати заздалегідь створену хореографію, а й активно брати участь у створенні нових форм. Хореографи та педагоги заохочують танцівників до самостійного дослідження власного тіла, пошуку нових шляхів руху і взаємодії з іншими виконавцями. Цей синтез технік також допомагає подолати бар'єри між класичною технічною досконалістю і свободою сучасної експресії. В результаті формується унікальний стиль кожного танцівника, який може поєднувати точність класичних рухів з виразністю, характерною для сучасного танцю.

Сучасні педагогічні стратегії у навчанні хореографії зосереджені на тому, щоб збалансувати класичні та сучасні підходи. Важливим елементом є міждисциплінарність, коли студентів вчать працювати на межі танцю, театру, перформансу, музики і візуального мистецтва. Такий підхід дозволяє виховувати універсальних виконавців і хореографів, які можуть діяти у різних сферах мистецтва. У навчальних закладах дедалі частіше використовують методи, які дають змогу танцюристам розвивати не тільки технічні навички, а й навички творчого мислення. Наприклад, студенти

залучаються до створення власних хореографічних робіт, досліджують процес створення танцю, вивчають імпровізаційні техніки та експериментальні форми. Це розвиває критичне мислення і дозволяє їм формувати власний стиль та підхід до танцю.

Інтеграція класичних і сучасних підходів також виявляється у використанні новітніх технологій у навчанні та професійній практиці. Цифрові платформи, віртуальна реальність, 3D-анімація та інші технологічні інновації дозволяють розширювати уявлення про танець як мистецтво руху. Хореографи і педагоги використовують відеозаписи, аналіз руху та комп'ютерні програми для створення нових танцювальних структур і вивчення взаємодії між технікою і творчістю. Такі інструменти дозволяють не тільки зберігати класичні постановки, але й досліджувати нові межі можливостей тіла і руху.

Інтеграція класичних і сучасних підходів не завжди проходить без труднощів. Виконавцям часто доводиться поєднувати високі вимоги класичної техніки з нестандартними формами виразності сучасних підходів, що потребує великої витримки і адаптивності. Однак це також відкриває нові можливості для розвитку танцювального мистецтва. Основний виклик полягає в необхідності підтримки рівноваги між традиціями і інноваціями. Педагоги і хореографи повинні вміти створювати гармонійні програми навчання, які враховують специфіку обох підходів. Водночас інтеграція різних методів сприяє розвитку танцю як багатогранної форми мистецтва, яка одночасно поважає минуле і прагне до майбутнього.

Тож, інтеграція класичних і сучасних підходів у навчанні та професійній практиці відкриває нові горизонти для розвитку танцю. Поєднання технічної досконалості класичних форм з інноваційними підходами сучасного танцю дозволяє виховувати універсальних танцівників і хореографів, здатних створювати нові художні форми. Це сприяє збагаченню танцювального мистецтва, роблячи його більш відкритим до змін, експериментів і творчої свободи.

ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ

РОЗДІЛ 1. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ «МЕХАНІЗМ: ГАРМОНІЯ ХАОСУ»

«Механізм: Гармонія хаосу» — це концептуальна постановка, що поєднує класичний танець із сучасною темою взаємодії людини і системи. Ця композиція представляє трьох танцівників як частини складного механізму, кожен з яких символізує окрему шестерню, що виконує свою функцію. Вони відображають взаємодію людини з системами — суспільством, технологіями та внутрішнім світом.

1.1. Основні характеристики хореографічного твору.

Тема композиції – гармонія і хаос в механічному ритмі.

Ідея композиції – показати, як через конфлікт і хаос можливо знайти нову форму гармонії, коли все навколо розпадається, але адаптується до нових умов.

Вид хореографії: стилізований класичний.

Жанр: драматичний.

Форма твору: хореографічна композиція.

Час дії: дія відбувається у нашому столітті, протягом певного проміжку часу, пора року не визначена.

Місце дії: Годинниковий механізм

1.2. Дійові особи та їхня стисла характеристика.

У композиції «Механізм: Гармонія хаосу» кожен з трьох танцівників символізує окрему шестерню механізму, і кожен із них представляє певну взаємодію людини з системами — суспільством, технологіями та внутрішнім світом.

Суспільство: уособлює структуру і порядок суспільства. Він є втіленням законів, соціальних норм, правил і колективного обмеження. Він репрезентує

зовнішні сили, що формують поведінку людини та нав'язують їй певні ролі і дії. Суспільство, в якому існує певний рівень гармонії через правила, однак вони можуть викликати внутрішній конфлікт через обмеження індивідуальної свободи. Його рухи нагадують автоматизовані процеси — чіткі, прямі, структуровані. Він суворо дотримується ритму та заданих параметрів, представляючи ідею функціонування в межах соціальної системи. Внутрішньо він може відчувати напругу, оскільки намагається підтримати стабільність системи. Його мета — утримати механізм в дієздатному стані, попри збої. Він уособлює силу традицій і прагне до відновлення гармонії через правила.

Технологія : Цей персонаж втілює сучасні технології, автоматизацію, штучний інтелект і швидкі зміни, що відбуваються завдяки науковому прогресу. Він представляє спрощення, оптимізацію процесів і одночасно непередбачуваність технічних збоїв. Технології виступають як сила, що може допомагати людині, але й виходити з-під контролю. Його емоційний стан може бути відстороненим, механічним, іноді холодним. Однак, коли технології виходять з-під контролю, він демонструє хаотичність і внутрішній конфлікт.

Внутрішній світ: символізує внутрішній світ людини — її емоції, почуття, саморефлексію та глибинні переживання. Він репрезентує індивідуальний аспект життя, внутрішні конфлікти та пошуки гармонії. Внутрішній світ людини є більш спонтанним і менш передбачуваним, ніж зовнішні системи (суспільство і технології), і часто перебуває в конфлікті з ними. Він постійно шукає баланс між внутрішнім хаосом і зовнішнім порядком. Він часто опиняється в конфлікті з іншими персонажами, намагаючись знайти своє місце в механізмі. Його емоційність варіюється від глибокої інтуїтивної гармонії до інтенсивного внутрішнього конфлікту.

1.3. Лібрето.

У цій композиції троє танцівників втілюють шестерні складного механізму,

що символізує взаємодію людини з системами — «суспільством», «технологіями» та «внутрішнім світом». Кожен із них виконує свою роль, перебуваючи у стані взаємного балансу.

Спочатку механізм працює злагоджено: рухи танцівників чіткі та синхронні, відображаючи структуру і порядок суспільних та технологічних норм. Проте один із них починає збиватися з ритму, порушуючи гармонію. Цей момент породжує дисбаланс, і механізм починає руйнуватися. Рухи стають хаотичними, танцівники намагаються підлаштуватися до змін, конфліктуючи між собою та з самим механізмом.

У вирі хаосу персонажі знаходять нові форми взаємодії. Через конфлікт і непередбачувані зміни вони поступово адаптуються до нової реальності. Їхні рухи стають плавнішими, гармонійнішими, але вже не механічними — тепер це жива, гнучка структура.

Фінал показує, як хаос і збої можуть стати джерелом нової гармонії, де кожен елемент несе свою унікальну функцію в рамках єдиного цілого.

1.4. Розгорнутий зміст хореографічної композиції.

У самому початку на сцені постають три елементи складного механізму. Вони застигли в абсолютній нерухомості, подібно до скульптур, кожен у своїй позиції, але всі разом утворюють єдине ціле. Поступово механізм починає оживати: один за одним його елементи входять у ритм, рухаючись з холодною, чіткою точністю. Кожна дія, кожен рух є продуманим і злагодженим, нагадуючи бездоганну роботу шестерень у годиннику. Система функціонує бездоганно — кожен елемент взаємодіє з іншим у безперервному потоці організованих рухів. Лінії чіткі, геометричні, відчувається ритм, який стає пульсуючим серцем композиції. Усе виглядає так, наче гармонія досягнута остаточно, і жоден збій неможливий. Однак раптово один із елементів починає вибиватися з загального ритму. Він все ще є частиною механізму, але його рухи втрачають колишню точність і чіткість. Цей збій порушує рівновагу в системі: інші елементи намагаються підлаштуватися під

нові умови, але в кожній новій спробі синхронізація руйнується ще більше. Взаємодія між елементами стає непевною, рухи, колись впорядковані й точні, починають втрачати геометрію, стають асиметричними. Система більше не є цілісною, вона намагається втриматися, але постійно стикається з новими труднощами.

Наростання напруги призводить до повного розриву колишніх зв'язків. Тепер механізм функціонує хаотично, без визначеного ритму і порядку. Елементи рухаються динамічно, у різних напрямках, наче всередині системи більше не існує єдиних правил. Колишня злагодженість зникає, і на її місці з'являється непередбачуваність. Кожен елемент то конфліктує, то раптово взаємодіє з іншими, але будь-яка спроба відновити контроль призводить до ще більшої дезорганізації. Хаос стає панівним станом системи, рухи стають дедалі різкішими, з несподіваними змінами напрямку, великими стрибками й невизначеністю. Колишні форми вже не є чіткими — вони руйнуються під вагою непередбачуваності. У найкритичніший момент хаосу починається поступове відновлення рівноваги. Елементи, що здавалися неконтрольованими, починають знаходити нові точки дотику, рухи стають більш плавними. Це вже не повернення до колишньої точності — тепер система намагається віднайти нову гармонію, враховуючи досвід пережитого хаосу. З'являються моменти синхронізації, але ці нові рухи тепер не настільки геометричні й суворі, як на початку. Взаємодія між елементами набуває органічного, живого характеру. Підтримки й взаємні дії набувають нових форм, створюючи відчуття, що механізм тепер працює на іншому рівні — більш складному, але й більш гнучкому.

Система відновлює свою роботу, але тепер вона інша. Рухи стали більш природними, плавними, наче через хаос і руйнування система змогла віднайти свою нову гармонію. Елементи продовжують функціонувати разом, але вже не як бездушна машина — їх взаємодія сповнена життям і енергією. Механізм більше не є простою структурою з чіткими правилами — тепер він уособлює адаптацію, здатність до трансформації та відновлення через

пережитий хаос. Гармонія знову досягнута, але тепер вона насичена глибиною й усвідомленням того, що навіть збої й хаос можуть стати джерелом нових можливостей.

1.5. Драматургія хореографічної композиції.

Експозиція: Механізм перебуває у стані спокою. Усі його частини знаходяться в гармонійній рівновазі, злагоджено працюючи разом. Точність і синхронність їх рухів нагадують роботу ідеальної машини, де кожен елемент виконує свою функцію без збоїв. Чіткі лінії, ритм і впорядкованість створюють відчуття абсолютного порядку.

Зав'язка: Один із елементів починає збиватися з ритму. Відбувається перший збій, який порушує синхронність. Механізм втрачає свою чіткість і плавність, інші частини намагаються підлаштуватися під новий, незнайомий ритм, але кожна спроба призводить до ще більшого дисбалансу.

Розвиток дії: Система стрімко виходить з-під контролю. Рухи стають хаотичними, взаємодія між елементами порушується. Те, що колись працювало бездоганно, тепер перетворюється на динамічний, непередбачуваний потік. Напруга зростає, механізм стає невпізнаним, і хаос досягає свого піку.

Кульмінація: У самому епіцентрі хаосу відбувається критичний момент.

Механізм не може повернутися до колишнього стану, але починає знаходити нову форму. З'являються спроби відновлення зв'язків, хоча вони вже не такі, як раніше. Виникає новий ритм, що поєднує в собі колишню впорядкованість і пережитий хаос.

Фінал: Механізм перетворюється. Частини знову діють у гармонії, але це вже не та машинна, холодна точність. Новий баланс є більш гнучким і органічним, як живий організм. Система працює злагоджено, але тепер у її рухах є більше свободи, природності й динамічної гармонії, що вийшла з хаосу.

1.6. Музичний аналіз.

Композиція «Dawn of Faith» від Eternal Eclipse

Розмір: 3/4 та 4/4

Вступ (Інтро): Повільний темп, близько 60-70 ударів на хвилину (Adagio).

Починається тихо та спокійно, з домінуванням фортепіано та струнних, що виконують ніжну мелодію. Тут чітко відчувається простір і час для рефлексії.

Динаміка: Piano (p), дуже тихе звучання, що поступово зростає.

Перша частина (Розвиток): Темп залишається відносно повільним (Andante). Мелодія починає розвиватися, з'являються більш насичені струнні (віолончелі, альти), додається поступове посилення ритмічної основи з участю ударних. Crescendo (зростання гучності), оркестр поступово стає сильнішим.

Середина: Зміна ритму на 4/4. Помірно швидкий темп (Moderato). Присутні моменти з відчуттям

зміни ритму через різні акценти в партіях ударних. Включаються більш потужні ударні, з'являються мідні духові інструменти (тромбони, валторни), які додають величі. Струнні грають у вищому регістрі, додаючи напруги.

Динаміка Forte (f) — дуже сильне звучання, всі інструменти оркестру працюють на повну силу.

Модерація: Темп починає знижуватися до 80 ударів на хвилину (Andante).

Оркестрація поступово стає менш насиченою. Струнні знову виходять на передній план, але тепер їхня мелодія звучить спокійніше, мідні духові поступово відходять на другий план. Динаміка: Diminuendo — поступове зниження гучності до Mezzo-piano (mp).

Фінал: Повільний темп, близько 60-70 ударів на хвилину (Lento). Мелодія повертається до початкових спокійних тем, але тепер з більшим емоційним змістом. Струнні і фортепіано знову грають головну роль, завершуючи композицію на емоційно насиченій ноті. Динаміка: Piano (p), композиція поступово зменшує свою гучність до тихого, спокійного завершення.

1.7. Костюми (зображення та опис).

1. Танцівник Суспільства

Комбінезон: сірого кольору, зі штанами прямого крою, приталеним верхом, без рукавів. На верхній частині костюму темно-сині візерунки, що нагадують шестерні: на плечах і грудях. Символізує стабільність і строгість суспільних Норм. (Дод. 1).

2. Танцівник Технологій

Облягаючий комбінезон сталевого кольору, який нагадує захисний костюм, з гладкою текстурою тканини, що відображає технологічну чіткість і стерильність. Костюм має неонові світло-сині відблиски, що нагадують світлові схеми, розташовані геометричними лініями від плечей до стоп. Різкі геометричні лінії вказують на технологічну природу персонажа, додаючи футуристичний вигляд. (Дод. 2).

3. Танцівник Внутрішнього Світу

Комбінезон вільного крою з бавовни чи тонкого трикотажу, що дозволяє плавні рухи. підкреслюючи природність і свободу. Бежевий комбінезон зі плавними переходами пастельних кольорів, , що символізують емоційні зміни і текучість внутрішнього світу. (Дод.3).

1.8. Світлова партитура.

Вступ: Пуск механізму

- Загальна атмосфера: Сцена занурена в напівтемряву, наче механізм ще не активований. Світло м'яке, холодних металевих відтінків: сині, сірі та білі. - Кожен елемент механізму підсвічується вузьким, спрямованим прожектором, який висвітлює тільки частини тіла. Промені світла чіткі, геометричні, підкреслюючи механічну природу композиції. Лінії світла працюють подібно до тонких лазерних променів, створюючи ефект розчленованості рухів.
- Поступовий перехід: По мірі «оживання» механізму світло стає яскравішим і насиченішим, але все ще зберігає холодну гаму, створюючи відчуття роботи складної машини. Точкові джерела світла, наче «шестерні», починають

рухатися, слідкуючи за окремими частинами механізму, що рухаються.

Дисбаланс

- Контрастні зміни: Коли один із елементів виходить з ритму, на сцені з'являється перший контраст. Світло раптово змінюється, стає менш передбачуваним. Прожектори на різних елементах починають миготіти або плавно змінювати колір. З'являються перші теплі відтінки, такі як помаранчеві або червоні спалахи.

- Рух світла: Промені, які раніше підкреслювали чіткі лінії та геометрію, починають рухатися швидше, деякі з них збиваються з синхронізації. Виникає відчуття розладу, коли частини механізму вже не пов'язані єдиним ритмом. Світло стає більш «живим», створюючи ефект розриву між елементами.

Хаос

- Динаміка світла: У момент хаосу світло стає основним інструментом для підкреслення непередбачуваності. Прожектори починають рухатися хаотично по сцені, створюючи непостійні акценти. Світло то спалахує, то згасає, ніби перебуває в стані кризи разом із механізмом.

- Колірна гама: Змішуються холодні та теплі тони — сині, зелені, червоні та жовті промені, які перетинаються, створюючи відчуття конфлікту між організованістю і хаосом. Інтенсивність світла постійно змінюється, від яскравих спалахів до напівтемряви.

- Спецефекти: У цей момент можуть використовуватися динамічні ефекти, такі як стробоскопи або повільно змінюючі світлові хвилі. Важливим моментом стає створення відчуття неупорядкованості — прожектори змінюють свої напрямки і кольори несподівано.

Реорганізація

- Заспокоєння світла: По мірі відновлення системи світло поступово стабілізується. Миготіння стає менш різким, рухи прожекторів більш плавними. Колірна палітра починає вирівнюватися, теплі відтінки стають менш домінуючими, повертаються нейтральні тони: блакитний і білий.

- Акценти на взаємодії: Світло знову починає фокусуватися на взаємодіях між елементами, але тепер промені працюють менш жорстко. Вони м'якші, плавніші, створюючи відчуття нової гармонії. Можна використовувати напівпрозорі фільтри, що розмивають кордони між світловими акцентами, підкреслюючи перехід від хаосу до плавного відновлення системи.

Фінал: Нова гармонія

- М'яка гармонія: У фіналі світло набуває більш природного і теплішого характеру. Жовті, теплі білі та пастельні відтінки створюють атмосферу спокою та рівноваги. Прожектори тепер працюють у злагодженій взаємодії.

- Рух світла: Рухи прожекторів стають плавними, синхронізованими з рухами елементів механізму. Вони сліднують за ними в гармонії, створюючи ефект цілісного і завершеного процесу.

- Світлові хвилі: Для підкреслення нового рівня гармонії можна використовувати повільно змінюючі хвилі світла, що накочуються по сцені, створюючи відчуття спокійного потоку енергії. Світло охоплює всю сцену, об'єднуючи всі елементи в єдиний механізм, який тепер діє як живий організм.

РОЗДІЛ 2. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ.

Хореографічна композиція складається з 5 музичних частин, загальною тривалістю 03.18 хв.

Загальна кількість тактів – 90.

Схематичне позначення дійових осіб та переміщень:



— Танцівник Технологій (Т. Тех.)



— Танцівник Суспільства (Т. Сусп.)



— Танцівник Внутрішнього світу (Т. В. Світу)



— майбутня дія Танцівника Технологій

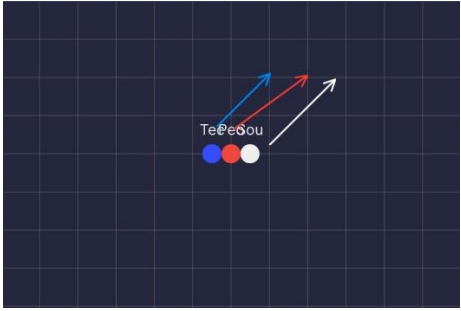
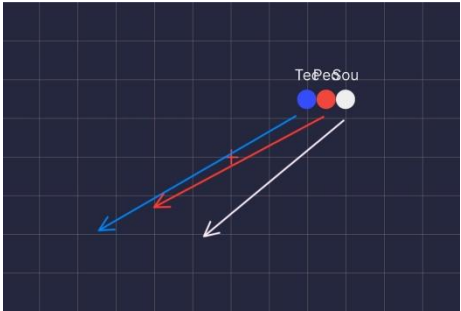
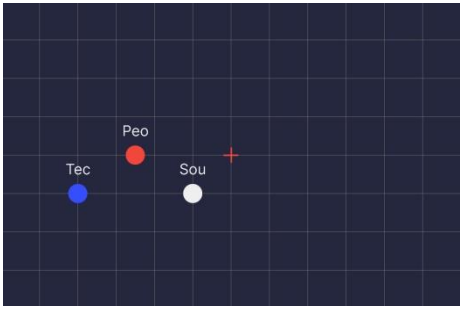
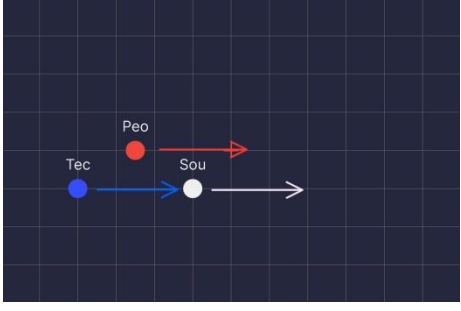


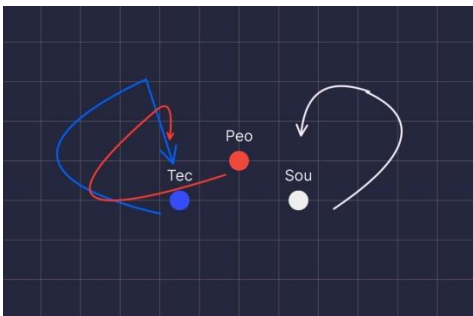
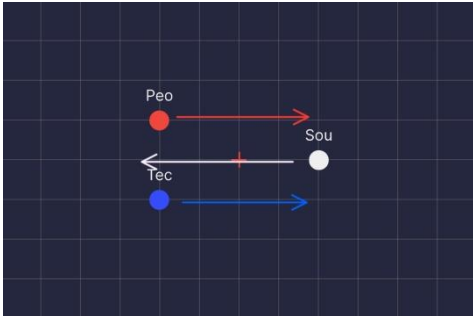
— майбутня дія Танцівника Суспільства

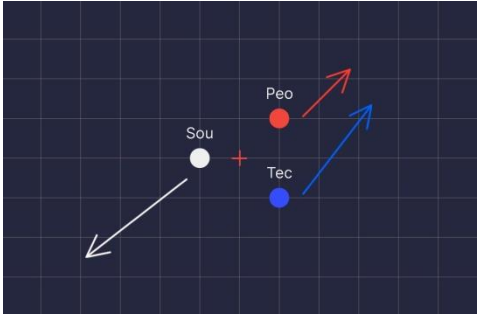
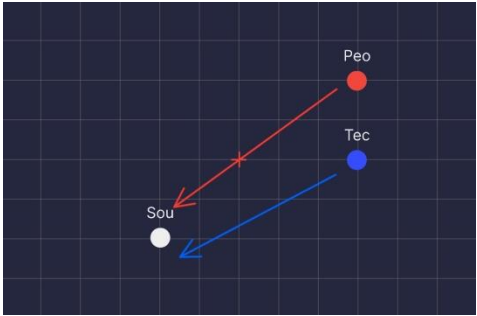
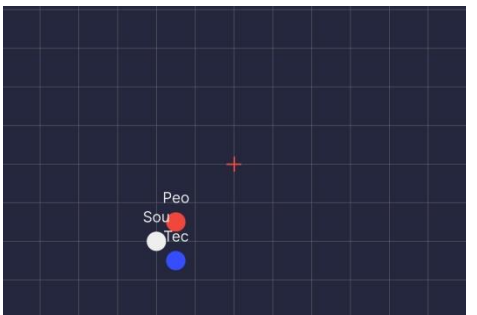
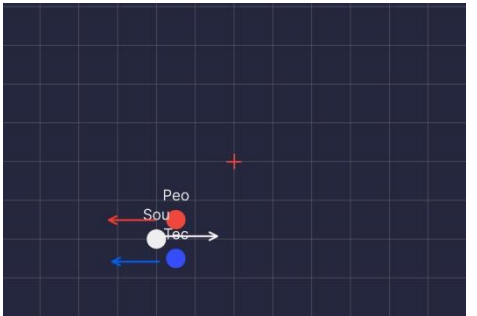


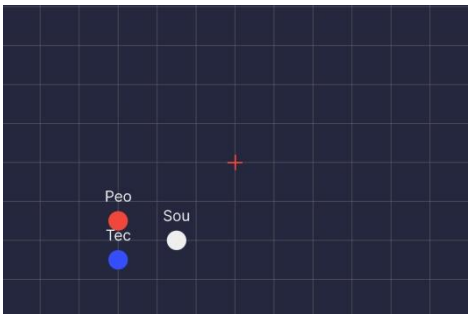
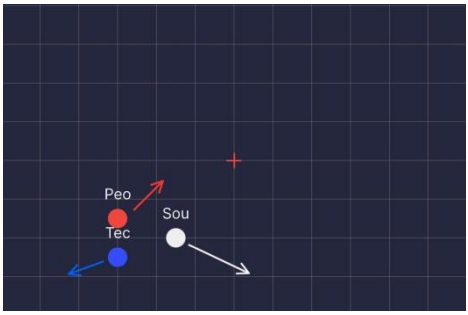
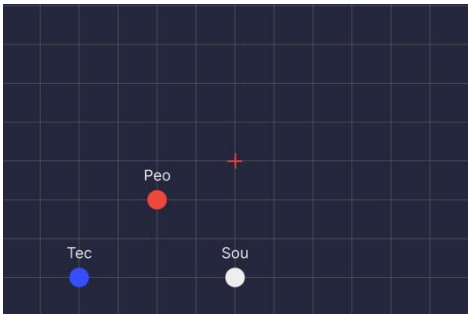
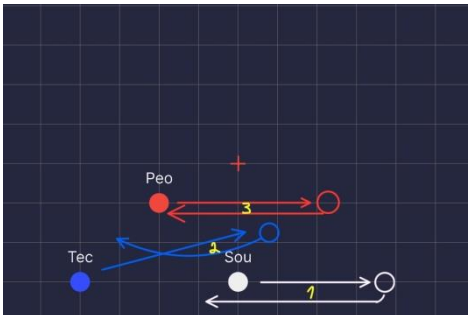
— майбутня дія Танцівника Внутрішнього світу

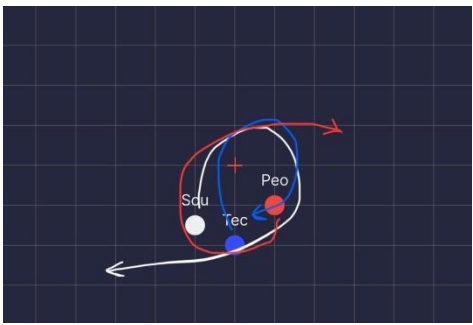
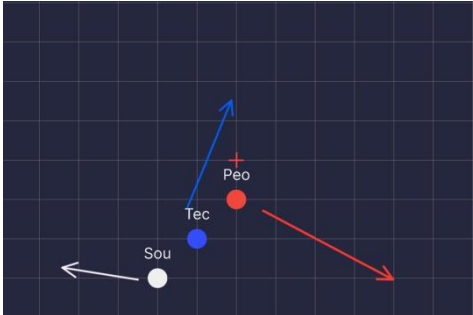
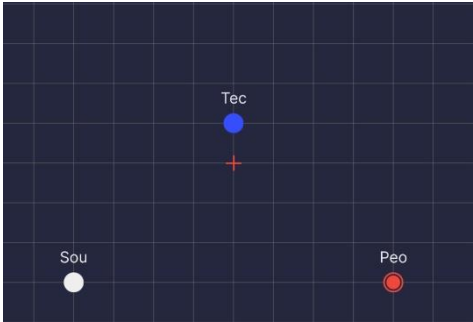
Малюнок	Кількість тактів	Анотації до дії
	1-5	Корпус рівний, руки напружені і опущені вниз. «Механізм» оживає. Ноги виконують кроки tombe, pas de bourree; Рухи відображають чіткість, механічність і структурованість.

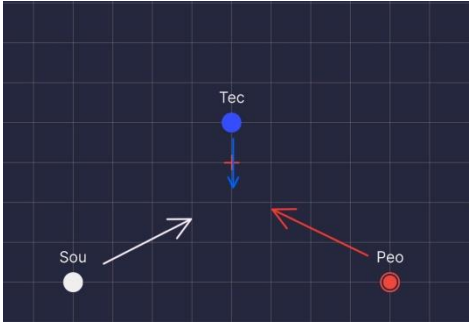
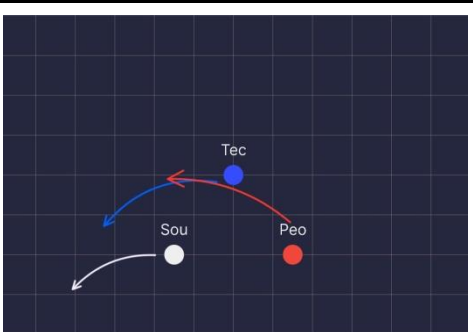
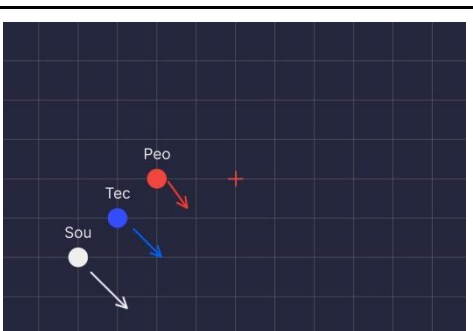
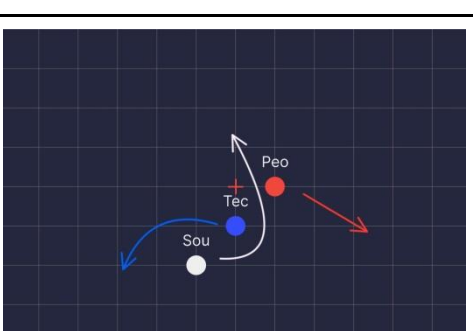
	6-8	Після виконання півоберту soutenu механізм рухається в кут сцени інтенсивними кроками, збираючи ноги у 5 п.
	9	Повернувшись обличчям до глядача виконується перехід з малими pas de chat, pas brise.
	10-11	Виконується комбінація з plie, releve, pas assemble.
	12	Перехід включає в себе чіткі glissade, тим часом руки показують чіткі та строгі форми.
	13-16	Показуючи повторюваність та структурованість класичних рухів Танцівники виконують battement tendu, glissade назад та вбік.

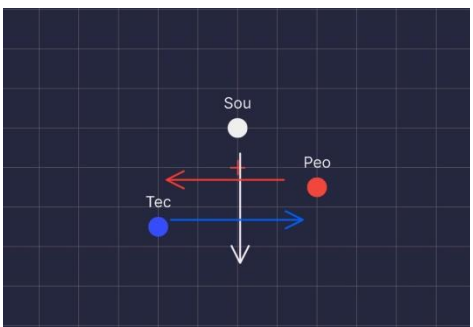
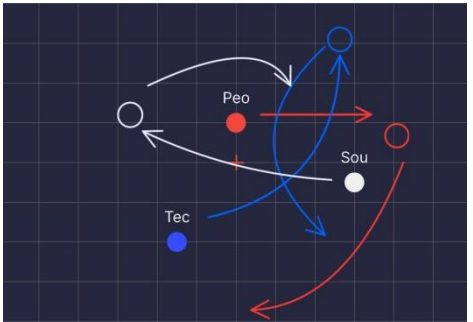
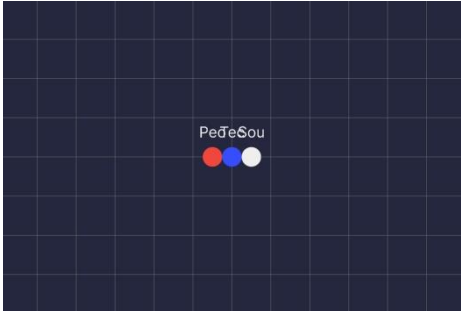
	17-18	Т. Внутрішнього світу починає відокремлюватися від загального механізму йдучи в іншу сторону. В переході виконуються tours rîque по колу.
	19-20	Усі виконують розгойдувачі рухи: відкриваючись при напрямку назад, закриваючись при падінні вперед. При цьому рухи Т. Внутрішнього світу плавніші ніж у інших частин механізму. На два легких музичних акцента Т. Сусп. та Т. Тех. Разом повертають голови в різні сторону, шукаючи відокремлену частину. Знайшовши - йдуть до неї.
	21-22	Т. В. Світу тікає від інших. Але рух продовжується, Т. В. Світу додає ще більше життя в свої рухи, поступово відходячи від чіткої системи. Перехід виконується спинами вперед, кроками pas tombe.

	23	Т. Сусп. та Т. Тех. Виконують pas chasse та стрибок fouette en tournant із закінченням у велику позу arabesque. В той самий час Т. В. Світу робить pas chasse та jete entrelace завершуючи в підлогу та кроками виходить у відкриту позу на коліні.
	24	Т. Сусп. та Т. Тех. жвавими кроками наближаються до Т. В.Світу (намагаючись повернути його до системи) та виходять у подібну відкриту позу, але стоячи.
	25-29	Розуміючи, що повернути В. Світ до старого способу роботи механізму стає ще важче - решта частин йому піддаються. Разом вони виконують комбінацію, в якій поступово з'являється плавність рухів. Використовуючи розтяжку, та дихаючі рухи, що показує вплив Т.В.Світу.
	30	Але стара система ще не готова прийняти зміни, тому відштовхує В.Світ, в надії що він отямиться та повернеться в строй. Т.Тех. та Т.Сусп. Виконують pas de poisson

		просуваючись вперед, тим часом Т.В.Світу відстрибує далеко назад.
	31	Дві частини системи починають виконувати рухи як на початку, символізуючи черговий запуск механізму. Т.В.Світу із сумом під'єднується до них.
	32	Під час виконання комбінації з кроками tombe та pas de bourree механізм розкривається у малюнок трикутника. Завершуючи комбінацію у preparation по 4 поз.
	33-34 Пауза, зміна ритму.	По черзі, усі частини виконують double pirouette en dehors з витягнутою вперед ногою на 45 гр., завершуючи у позу нагадуючою годинник на часі 12:45. Пауза, усі завмерли.
	Далі 4/4. 1-8 т.	По черзі, каноном, Танцівники починають рух спочатку вбік, потім півколом розвертаються в іншу сторону. Комбінація з просуванням включає в себе: pas chasse, pirouette, відкриття ноги в arabesque, developpe вбік з нахилом

		корпусу, переказати в патері, rond ногою через гору в партері та вихід з партеру великими кроками вперед у наступний малюнок.
	9-15	Починається частина у стилі модерн танцю. Механізм повністю намагається перебудуватися на нову хвилю. Комбінація зі стрибками у attitude, renverse на plie, tour de force, arabesque, різноманітними ламаними позами.
	16	Частини механізму розбігаються в різні сторони. В музиці чути накат конфлікту та силу механізму.
	17	Виконується стрибок pas de poisson з розкриттям рук в сторони. Далі рухи виконуються тільки на сильні долі. Видно боротьбу кожної частини зі своїми внутрішніми світами.

	18	Частини збираються у центр, падаючи на коліна в партер.
	19-28	Комбінація в партері з підмінами ніг, перекатами та різноманітними por de bras. Вихід з партеру обертами навколо себе.
	29-30	Частини збираються у діагональ бігом та стрибками.
	31-32	Механізм все більше видає напругу, Танцівники показують рух рукою, “викидаючи” принцип роботи старої системи зі своїх життів.
	33-34	Починається хаос. Танцівники розбігаються в різні сторони, наче не бачучи один одного.

	35	Кожна з частин шукає допомогу, бо перевтілення в щось нове дається важко. Виконуються стрибки, біг.
	36-45	Повний хаос, кожний Танцівник рухається по-своєму, в різні сторони. Ця частина - повністю імпровізаційний процес, із виходом в партер, стрибками та обертами.
	46-56 +стукіт серця	Частини немов магнітом притягуються один до одного, збираючись в центрі сцени вони знайшлися. Тепер вони працюють гармонійно, разом, використовуючи контактну імпровізацію. Вони відчувають один одного та працюють злагоджено, не дивлячись на закон структурованої системи.

ВИСНОВКИ

Дослідження теми «Еволюція танцювальних структур, від класичних форм до сучасних імпровізованих технік» дозволяє зробити кілька важливих висновків щодо розвитку танцю як мистецтва і його ролі в сучасній культурі.

1. Танцювальні форми як відображення соціокультурних змін.

Вивчення еволюції танцю показало, що танцювальні структури, зокрема класичні форми, виникали як спосіб відображення соціальних, політичних і культурних цінностей свого часу. Зокрема, класичний балет виріс на основі придворних традицій і втілював ідеали краси, гармонії та витонченості, властиві монархічним епохам. З іншого боку, сучасні імпровізаційні техніки відображають складність і динамічність сучасного світу, підкреслюючи свободу самовираження та індивідуальність.

2. Трансформація техніки та виразності. З розвитком танцю класичні форми, що базувалися на строгих канонах і чітких технічних вимогах, поступово перетворилися на сучасні техніки, що надають більшої свободи руху і виразності. Сучасний танець значно розширив можливості тіла, дозволяючи рухатися у спосіб, що виходить за межі класичних канонів, і вивільняючи нові засоби самовираження. Імпровізація стала однією з найважливіших складових сучасних танцювальних форм, дозволяючи виконавцям створювати унікальні рухові патерни під час самого процесу виступу.

3. Імпровізація як новий центр тяжіння. Якщо в класичному танці основний акцент ставився на повторюваних, завчасно зрежисованих рухах, то в сучасних імпровізаційних техніках основна увага надається миттєвій творчості і взаємодії з простором і часом. Імпровізація не тільки розширила межі танцювальної техніки, але й сприяла розвитку нових видів взаємодії між танцівниками, музикою та глядачем.

4. Роль технологій у розвитку танцювальних форм. Технологічний прогрес також вплинув на розвиток танцювальних структур. З появою цифрових інструментів і нових способів комунікації танець став більш інтерактивним і медійно насиченим. Техніка імпровізації часто використовується у поєднанні з цифровими технологіями, які дозволяють розширювати межі тіла через віртуальну реальність, візуальні ефекти або сенсорні технології.

5. Взаємодія між класичним і сучасним. Незважаючи на величезні відмінності між класичними і сучасними танцювальними формами, обидві ці сфери не тільки співіснують, але й взаємно збагачують одна одну. Багато сучасних хореографів черпають натхнення з класичних технік і трансформують їх, створюючи нові танцювальні форми, які поєднують структуру і свободу. Такий синтез дозволяє танцю розвиватися, не втрачаючи зв'язку з історичними джерелами.

6. Сприйняття танцю як процесу, а не результату. У класичному танці велике значення надається кінцевому результату — виступу, де танцівник демонструє напрацьовані технічні навички. Сучасні імпровізаційні техніки, навпаки, більше орієнтуються на процес творчості, в якому важливий не лише кінцевий результат, а й шлях до нього. Це зрушення акцентів розширило можливості дослідження руху і самовираження.

Тож, еволюція танцювальних структур, від класичних форм до сучасних імпровізаційних технік, є відображенням загальних змін у суспільстві та культурі. Відповідно, танець залишається живим і динамічним мистецтвом, яке постійно трансформується, інтегруючи нові ідеї, техніки та технології. Сьогоднішні форми танцю є яскравим прикладом того, як рухові практики можуть поєднувати традицію і новаторство, створюючи нові форми художнього вираження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Wesleyan University Press, 1987.
2. Blom, Lynne Anne, and L. Tarin Chaplin. *The Moment of Movement: Dance Improvisation*. University of Pittsburgh Press, 1989.
3. Carter, Alexandra. *Rethinking Dance History: A Reader*. Routledge, 2004.
4. Copeland, Roger, and Marshall Cohen. *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford University Press, 1983.
5. Dils, Ann, and Ann Cooper Albright. *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Wesleyan University Press, 2001.
6. Dunning, Jennifer. *But First a School: The First Fifty Years of the School of American Ballet*. Viking, 1985.
7. Foster, Susan Leigh. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. University of California Press, 1986.
8. Franko, Mark. *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge University Press, 1993.
9. Gottschild, Brenda Dixon. *Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and Other Contexts*. Praeger, 1996.
10. Grau, Andrée. *Dance, Modernity and Culture: Explorations in the Sociology of Dance*. Routledge, 1993.
11. Hagendoorn, Ivar. *Dance, Perception and the Brain*. *Dance Research Journal*, vol. 36, no. 2, 2004, pp. 83-95.
12. Homans, Jennifer. *Apollo's Angels: A History of Ballet*. Random House, 2010.
13. Jordan, Stephanie. *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*. Dance Books, 2000.
14. Kant, Marion. *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge University Press, 2007.

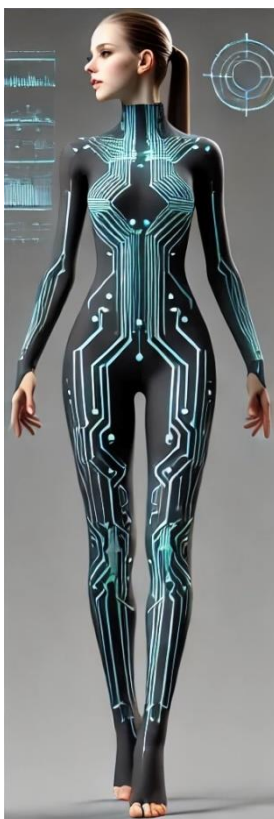
15. Kassing, Gayle. *History of Dance: An Interactive Arts Approach*. Human Kinetics, 2007.
16. Lepecki, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Routledge, 2006.
17. Manning, Susan, and Lucia Ruprecht. *New German Dance Studies*. University of Illinois Press, 2012.
18. Novack, Cynthia J. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. University of Wisconsin Press, 1990.
19. Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge, 1993.
20. Siegmund, Gerald. *Dance, Performativity, and Space*. Taylor & Francis, 2017.

ДОДАТКИ



Дод. 1 — костюм
костюм

Танцівника Суспільства



Дод. 2 — костюм

Танцівника Технологій



Дод. 3. —

Танцівник Вн. світу