

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Зінченко Вероніка Михайлівна

УДК 792.82:78.03]:78.072]"20"(477)(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**УКРАЇНСЬКИЙ БАЛЕТ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ: ТЕНДЕНЦІЇ
РОЗВИТКУ, ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНА СПЕЦИФІКА**

025 – Музичне мистецтво

02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ *В. М. Зінченко.*

Науковий керівник

Соломонова Ольга Борисівна,

доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2024

АНОТАЦІЯ

Зінченко В. М. Український балет доби Незалежності: тенденції розвитку, жанрово-інтонаційна специфіка. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

Актуальність. Балет як цілісне явище не можна вважати дослідженою сферою культури. Серед об'єктивних причин такої ситуації – спорадичний характер його вивчення, складність самого жанру (його «міжмистецький» синтетичний статус), відсутність розробленої музикознавчої методології вивчення цього жанру, яка би враховувала всі складові як самої багатовимірної балетної матерії, так і постановочного процесу.

Жанр балету часто стає об'єктом дослідження суміжних гуманітарних дисциплін: балетознавства, театрознавства, культурології. У той самий час у полі музикознавства балет займає периферійну позицію, часто перебуваючи в тіні іншого музично-театрального жанру – опери. Тим часом реалії сучасного українського мистецтва, що полягають у потужній зацікавленості жанром балету сучасних українських композиторів поряд із яскравим вибухом креативної балетної індустрії, спонукають до музикознавчого осмислення пов'язаних із балетом мистецьких процесів.

Важливим кроком на цьому шляху є реалізація необхідного комплексу заходів: комплексне вивчення феномену з урахуванням усіх його жанрових складових (у координації з іншими гуманітарними науками), розроблення типології жанру, вивчення жанрово-інтонаційних і соціокультурних параметрів сучасного українського балету, адже саме балетний жанр – один із пріоритетних у відображенні різноманітних тенденцій розвитку сучасного мистецтва.

Наукова новизна дисертаційного дослідження полягає в науковому внеску до галузі музикознавства та у вивченні балетного жанру загалом. Серед ключових факторів наукової новизни роботи можна виділити такі: сучасне музикознавче осмислення жанру новітнього українського балету в теоретичному аспекті; створення авторської типології балетного жанру, що робить один із перших кроків у напрямі музикознавчої систематизації та класифікації жанру; перше в українському музикознавстві вивчення опусів українських балетних композиторів у генераційній площині; здебільшого перше аналітичне осмислення балетів українських митців крізь призму соціокультурних тенденцій; практичне втілення результатів дослідження в навчальному процесі, зокрема в програмі дисципліни «Інноваційні технології в музичній діяльності» на базі КМАМ ім. Р. М. Глієра, яка впроваджена до освітнього процесу 2023–2024 н. р.

Результати дослідження. Проведене дисертаційне дослідження українського балету доби Незалежності дозволило окреслити культурні, соціальні та політичні події, що вплинули на створення балетних вистав. Систематизовано основні соціокультурні та мистецькі тенденції сучасного українського балету. Найважливішими серед них є такі: одночасне функціонування трьох загальних типів балету (фольклорний, класико-романтичний та модерний / експериментальний); прогресивна робота балетмейстерів із модерною хореографічною лексикою; діяльність нової генерації танцівників і хореографів-балетмейстерів; відсутність залежності від офіційних театральних структур; посилення популярності балету серед глядачів; тісна співпраця балетмейстерів та українських композиторів; пріоритетне положення балету в жанровій системі сучасності; розширення інтертекстуального та міжмедіального поля балету; превалювання пластичності над дансантистю як в хореографічній, так і в музичній сферах; залучення конструкцій нетрадиційного типу у сфері сценографії; переосмислення класичної спадщини; адаптація шедеврів класичної літератури.

Огляд різних мистецтвознавчих праць, що присвячені балетному жанру, в аспекті виявлення та аналітичного осмислення наявних дефініцій балету зумовив створення власного визначення, з музикознавчої позиції, категорій «балет», «сучасний український балет», «танцювальна вистава».

За музикознавчою концепцією дисертаційного дослідження **балет** – це мистецький продукт, який отримав сценічне втілення і є результатом співпраці композитора (безпосередня участь у створенні оригінальної музики до балету або адаптація своєї наявної музики до конкретного балету), хореографа та сценографа (костюмографа, відеографа); **сучасний український балет** – синтетичний жанр новітнього музично-театрального мистецтва, який об'єднує хореографію, музику (звук), сценографію (костюмографію) і функціонує в хронологічних межах 1990–2020-х років; **танцювальна вистава** – тип балетної вистави, у якій використана небалетна музика композитора, не адаптована автором до цієї вистави.

Репрезентовано критерії, які дозволяють диференціювати українських композиторів за генераційним аспектом, з поділом на середнє і молодше покоління. Серед головних таких критеріїв виділено: роки народження, країну проживання (на момент становлення митця), важливі історичні події, контакти із західним мистецьким простором, орієнтацію на реципієнта, співвідношення в балетному продукті традиційного та інноваційного, використання акустичного чи електроакустичного інструментарію, належність митця до Національної Спілки композиторів України.

Важливим кроком на шляху теоретичного осмислення балетного жанру стало створення авторської типології на базі творів українських композиторів середньої та молодшої генерацій. Типологічний поділ відбувся за двома головними критеріями – музичними та позамузичними.

До музичних критеріїв залучено такі позиції: генезу музичної складової, звукову складову балетної вистави, структурно-масштабний критерій, жанрову специфіку, етнічну специфіку музичного складника балету.

До позамузичних критеріїв увійшли: наявність або відсутність сюжетної лінії, орієнтованість на глядацьку вікову категорію, специфіка постановочно-сценічної інтенції балетного твору, тип хореографії та сценографії.

Означені тенденції українського балету доби Незалежності, а також критерії авторської типології дозволи проаналізувати балетні твори українських композиторів середнього й молодшого поколінь у жанрово-інтонаційному аспекті.

Доведено, що балетні композитори активно працюють не тільки в чистому жанрі балету, але й вільно інтерпретують його в напрямі створення нових жанрових синтезів. Серед таких можна виділити балет-кантату «Кобзар» Ю. Шевченка, балет-інсталяцію «Дон Жуан з Коломиї» О. Козаренка, балет-фантазію «Видіння Рози» О. Родіна, балет-фольк-містерію «Обранець сонця» О. Шимка, балет-перформанс («Павана і Фуріант (Транс-цен-ден-танці)» С. Ярунського, «Гака» М. Шалигіна, «Глибоке слухання» С. Ярунського і С. Вілки, «Heimsuchung» А. Корсун, folk-performance «Бондарівна» А. Комлікової).

Сучасні композитори створюють опуси, жанрово-інтонаційна специфіка яких дає змогу визначити їхню модель як етнічну або ж позаетнічну. Серед етнічно забарвлених балетних опусів, які мають виразну національну специфіку, можна виокремити балети «Кобзар» Ю. Шевченка, «Обранець сонця» О. Шимка, «Тіні забутих предків» І. Небесного, «Гагаку» В. Польової тощо. Сучасний український балет виявляє себе не лише як кардинально інноваційний, але й певною мірою традиційний жанр, що активно зберігає і відтворює національні елементи. Інтеграція в сучасні постановки фольклорних мотивів, типових танцювальних елементів і костюмів свідчить про спробу збереження унікального культурного спадку насамперед України.

Доведено, що розвиткові балетного жанру в Україні сприяють такі показники, як поява нової генерації українських митців (композиторів, хореографів і сценографів); зміни в соціокультурній політиці України, яка

спрямована на активну інтеграцію українського музично-театрального мистецтва у світовий контекст.

Визначено, що балет доби Незалежності став важливим індикатором історичних подій в Україні. Саме в жанрі балету реалізовані одні з перших музично-сценічних рефлексій військових подій в Україні: вторгнення росіян 2014 року репрезентоване в балеті «Доля» Ю. Гомельської, знищення Маріуполя пережито у творі «Маріуполь» І. Гаркуши, а доля українських біженців висвітлена в балеті «Мій дім на двох ногах» В. Рекала.

Виявлено мистецьку особливість сучасних українських митців, яка полягає в їхньому активному міжмедіальному та інтертекстуальному мисленні. Полілоги охоплюють різні мистецькі напрями: від кіномузики – до стилю іншого композитора. Серед таких творів можна назвати балет «За двома зайцями» з його апеляцією до однойменної кінострічки режисера В. Іванова, балет «Видіння Рози» О. Родіна, який став парафразом на балет «Примара троянди» М. Фокіна; балетний опус «Норрег» М. Шалигіна, у якому композитор створює міжвидовий художній переклад живописного стилю Е. Гоппера, балет «Schnittke» М. Шалигіна, де відтворені полістильові ігри А. Шнітке.

Обґрунтовано системні зміни в балетному жанрі, спрямовані на використання нових технічних можливостей диджиталізації музики. Серед основних тенденцій роботи українських композиторів у цій сфері – долучення електроніки не лише як тембру, але і як самостійного інструментарію у створенні музичного полотна балету. Важливо, що разом з тим митці не відмовляються від традиційних звукових структур, які набувають певного переосмислення. Так, електроакустика стає впевненою координатою музичної організації балетів «Existenza» Л. Юріної, «Стіна» О. Шпудейка, відіграє важливу роль у таких балетах як «Odysseus» і «Case Carmen» М. Шалигіна, входить як елемент конкретної музики до балетів «Видіння Рози» О. Родіна, «Мій дім на двох ногах» В. Рекала тощо.

Результати дослідження підтверджують потенціал сучасного українського балету для розвитку національної культури та розширення впливу на світову балетну сцену. Збереження і розвиток традицій, поєднання їх з інноваційними підходами, поряд із широкою панорамою жанрових модифікацій, роблять балет важливим жанром українського музично-сценічного мистецтва доби Незалежності.

Ключові слова: українська музика, музика XXI століття, музика доби Незалежності, українські композитори, сучасний балет, танець, балетна музика, інтертекстуальність, міжмедіальність, жанровий тип, жанр, стиль, етнічність, генерація, соціокультурні тенденції, інноваційні технології.

ABSTRACT

Zinchenko V. Ukrainian Ballet of the Independence Era: Development Trends, Genre-Intonation Specifics. – Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 “Musical art” (field of study 02 “Culture and Arts”). — Ukrainian National P. Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2024.

Relevance. Ballet as a whole phenomenon cannot be considered a researched sphere of culture. Among the objective reasons for this situation are the sporadic nature of its study, the complexity of the genre itself (its “inter-artistic” synthetic status), the lack of a developed musicological methodology for studying this genre that would take into account all the components of the phenomenon – both the multidimensional ballet material itself and the staging process .

The genre of ballet often becomes the object of research in related humanitarian disciplines: ballet, theater and cultural studies. At the same time, in the field of musicology, ballet occupies a peripheral position, often being in the shadow of another musical and theatrical genre – opera. Meanwhile, the realities of modern Ukrainian art,

which consist in the powerful interest in the ballet genre of modern Ukrainian composers, along with the bright explosion of the creative ballet industry, encourage a musicological understanding of artistic processes related to ballet.

An important step on this path is the implementation of the necessary set of measures: a comprehensive study of the phenomenon taking into account all its genre components (in coordination with other humanities), development of genre typology, study of genre-intonational and sociocultural parameters of modern Ukrainian ballet. After all, the ballet genre is one of the priorities in reflecting various trends in the development of modern art.

The scientific novelty of the dissertation research is a contribution to the field of modern musicology and the study of the ballet genre in general. Among the main factors of the scientific novelty of the work the first contemporary musicological understanding of the genre of modern Ukrainian ballet in a theoretical aspect; creation of the author's typology of the ballet genre, which takes the first step in the direction of musicological systematization and classification of the genre; the first in Ukrainian musicology research the works of Ukrainian ballet composers in the generational aspect; mostly the first analytical research of ballets by Ukrainian artists through the prism of socio-cultural trends; practical implementation of research results in the educational process, in particular in the program of the discipline “Innovative technologies in musical activity” in the Glier Kyiv Municipal Academy of Music, which was implemented to the educational process in 2023-2024.

Research results. The conducted dissertation research of the Ukrainian ballet of the Independence Era made it possible to outline the cultural, social and political events that influenced the creation of ballet performances. The main socio-cultural and artistic trends of modern Ukrainian ballet are systematized. The most important among them are: simultaneous functioning of three general types of ballet (folkloric, classical-romantic and modern); progressive work of choreographers with modern choreographic vocabulary; activities of a new generation of dancers and choreographers-ballet masters; lack of dependence on official theater structures;

increasing the popularity of ballet among the audience; close collaboration of ballet masters and Ukrainian composers; the priority position of ballet in the modern genre system; expanding the intertextual and intermedial field of ballet; the predominance of plasticity over danceability in both the choreographic and musical spheres; involvement of non-traditional constructions in the field of scenography; reinterpretation of classical heritage; adaptation of masterpieces of classical literature.

The study reveals the versatility of modern Ukrainian ballet, taking into account not only choreographic aspects, but also the interaction of artistic directions, the influence of social and cultural trends on creativity and the importance of innovation in ballet art.

A review of various works of art history devoted to the ballet genre, in the aspect of identifying and analytically understanding the existing definitions of ballet, led to the creation of its own definition, from a musicological position, of the categories “ballet”, “modern Ukrainian ballet”, “dance spectacle”.

According to the musicological concept of the dissertation research, **ballet** is an artistic product that has received a stage embodiment and is the result of the collaboration of a composer (direct participation in creating original music for a ballet or adaptation of his existing music to a specific ballet), choreographer and scenographer (costume designer, videographer); **modern Ukrainian ballet** is a synthetic genre of the modern music and theater art, which combines choreography, music (sound), scenography (costume design) and functions within the chronological limits of the 1990s–2020s; **dance spectacle** is a type of ballet performance in which the composer's non-ballet music, not adapted by the author to this performance in any way, is used.

Presented criteria allow to differentiate Ukrainian composers according to the generational aspect, with a division into middle and younger generations. Among the criteria are: year of birth, country of residence (at the time of the artist's formation), important historical events, contacts with the Western artistic space, orientation to the recipient, the ratio of traditional and innovative, use of acoustic or electro-acoustic

instruments in a ballet products, artist's membership in the National Union composers of Ukraine.

An important step on the way to a theoretical understanding of the ballet genre was the creation of an author's typology based on the works of Ukrainian composers of the middle and younger generations. The typological division took place according to two main criteria – musical and non-musical.

The following positions are included in the musical criteria: the genesis of the musical component, the sound component of the ballet performance, the structural-scale criterion, the genre specifics, the ethnic specifics of the musical component of the ballet.

Non-musical criteria included: the presence or absence of a storyline, orientation to the audience's age category, the specifics of the staging and stage intention of the ballet work, the types of choreography and scenography.

The identified tendencies of Ukrainian ballet of the Independence Era, as well as the criteria of the author's typology allowed to analyze the ballet works of Ukrainian composers of the middle and younger generations in terms of genre and intonation.

It has been proven that ballet composers actively work not only in the pure genre of ballet, but also freely interpret it in the direction of creating new genre syntheses. Among them, we can name the ballet-cantata “Kobzar” by Yu. Shevchenko, the ballet-installation “Don Juan from Kolomyia” by O. Kozarenko, the ballet-fantasy “The Vision of the Rose” by O. Rodin, the ballet-folk-mystery “Chosen of the Sun” by O. Shymko, ballet performance (“Gaka” by M. Shalygin, “Heimsuchung” by A. Korsun etc.).

Modern composers create opuses whose intonation-genre paradigm makes it possible to define their model as ethnic or non-ethnic. Among the ethnically colored ballet opuses that have a distinct national specificity the ballets: “Kobzar” by Yu. Shevchenko, “Chosen of the Sun” by O. Shymko, “Shadows of Forgotten Ancestors” by I. Nebesny, “Gagaku” by V. Polyova, etc.

Modern Ukrainian ballet reveals itself not only as an innovative, but also to some extent conservative genre that actively uses and reproduces national traditions. The integration of folkloric motifs, typical dance elements and costumes into modern productions shows an attempt to preserve the unique cultural heritage, of the first order, of Ukraine.

It has been proven that the development of the ballet genre in Ukraine is facilitated by such indicators as: the emergence of a new generation of Ukrainian artists (composers, choreographers and scenographers); changes in the socio-cultural policy of Ukraine, which is aimed at the active integration of Ukrainian music and theater art into the world context.

It was determined that the ballet of the Independence Era became an important indicator of historical events in Ukraine. In the ballet genre, one of the first musical and stage representations of wartime events in Ukraine was implemented: the first invasion of the Russians in 2014 was represented in the ballet “Fates” by Yu. Gomelska, the destruction of Mariupol was experienced in the work “Mariupol” by I. Harkusha, and the fate of Ukrainian refugees was highlighted in the ballet “My Home On Two Feet” by V. Rekalov.

The artistic feature of modern Ukrainian artists is revealed, which consists in their active intermedia and intertextual thinking. Polylogues in the intermedial space cover various artistic directions: from film music to the style of another composer. Among such works, we can name the ballet “Chasing Two Hares” with its appeal to the film of the same name directed by V. Ivanov, the ballet “Vision of the Rose” by O. Rodin, which became a paraphrase of the ballet “The Spirit of the Rose” by M. Fokin; the ballet “Hopper” by M. Shalygin, in which the composer creates an interspecies artistic translation of E. Hopper's painting handwriting, the ballet “Schnittke” by M. Shalygin, which reproduces the polystyle games of A. Schnittke.

Systemic changes in the ballet genre, aimed at using new technical possibilities of music digitization, are substantiated. Among the main trends in the work of Ukrainian composers in this field is the inclusion of electronics not only as a timbre,

but also as an independent instrument in the creation of the musical field of ballet. It is important that at the same time the artists do not abandon traditional sound structures, which acquire a certain reinterpretation. So, electroacoustics becomes a sure coordinate of the musical organization of the ballets “Existenza” by L. Yurina, “The Wall” by O. Shpudeiko, plays an important role in such ballets as “Odysseus” and “Case Carmen” by M. Shalygin, is included in the form of elements of specific music in ballets “Vision of the Rose” by O. Rodin, “My Home On Two Feet” by V. Rekalov, etc.

The results of the study confirm the potential of modern Ukrainian ballet for the development of national culture and expanding its influence on the world ballet scene. Preservation and development of traditions, their combination with innovative approaches, along with a wide panorama of genre modifications, make ballet an important genre of Ukrainian stage art of the Independence Era.

Keywords: Ukrainian music, music of the 21st century, music of the Independence Era, Ukrainian composers, modern ballet, dance, ballet music, intertextuality, intermediality, genre type, genre, style, ethnicity, generation, socio-cultural trends, innovative technologies.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ

ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б) за напрямом «Мистецтвознавство»

1. Зінченко В. Балет «Traces» Максима Шалигіна – втілення семантики юродства. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2020. Вип. 131. С. 134–145.
2. Зінченко В. Балет «Norper» Максима Шалигіна: на перехресті міжмедіальної інтерпретації та художнього перекладу. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 131. С. 154–166.
3. Зінченко В. Балет Юрія Шевченка «За двома зайцями»: інтертекстуальний та інтермедіальний контексти. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2022. Вип. 133. Київ, С. 111–119.

Статті в наукових іноземних виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз даних

Zinchenko, V. Typologia współczesnego baletu ukraińskiego: aspekt muzykologiczny. *Edukacja Muzyczna*. 2021. 16. S. 121–133.

Статті в наукових виданнях, не затверджених МОН України як фахові

Зінченко В. Жанрово-інтонаційна специфіка балету «Schnittke» М. Шалигіна. *Київське музикознавство*. Студентська наукова думка. 2021. Вип. 2. С. 62–73.

Наукові праці апробаційного характеру

1. Зінченко В. Балет Мирослава Скорика «Перехрестя»: проблема жанрової модуляції твору. *Четверта Міжнародна науково-практична конференція*

- «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 5–7 листопада 2020) : тези. Київ, 2020. С. 64–67.
2. Зінченко В. Типологія сучасного українського балету як інструмент осмислення творчого процесу. *XXI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»* (Київ, 08–10 січня 2021) : тези. Київ, 2021. С. 44–45.
 3. Зінченко В. Діалогічний простір симфонії-балету «Liebestod» Віталія Губаренка. *Людина. Діалог. Цифрова Культура* : Зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами наук. круглих столів : «Культурна антропологія: предмет і основні проблеми», 20.05.2021 р., «Діалог культур у полікультурному просторі сучасності», 27.05.2021 р. та Всеукраїнської наук.-практ. конф. «Людина в цифровому світі. Ефекти смерті, театру, “завіси”, реального як феномени сучасного мистецтва», 04.06.2021 р. Київ : ІК НАМ України, 2021. С. 139–140.
 4. Zinchenko, V. Typology of modern ballet. *Typologies of Music Signification: Retrospective and Perspective* (Vilnius, 21–23 October 2021) : abstracts. Vilnius, 2021. pp. 65–66.
 5. Зінченко В. «Балет “За двома зайцями” Юрія Шевченка: генеалогічний аспект». *Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура та сучасність»* (Одеса, 25–26 вересня 2021) : тези. Одеса, 2022. С. 102–104.
 6. Зінченко В. Звуковий простір сучасного українського балету: проблема класифікації. *XXII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»* (Київ, 10–12 січня 2022) : тези. Київ, 2022. С. 42–43.
 7. Zinchenko, V. Pamięć o polskich tancerkach i choreografkach Bronisławie Niżyńskiej i Adolfinie Paszkowskiej wśród artystycznej awangardy kijowskiej z początku XX wieku. *Memento – pamięć źródła* (Warszawa, 27 Listopada 2022) : abstrakt. Warszawa, 2022. S. 18.

ЗМІСТ

ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. РОЛЬ БАЛЕТУ В СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ ПАРАДИГМІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА	26
1.1. Українське балетне мистецтво в дзеркалі вітчизняного мистецтвознавства	26
1.2. Соціокультурні тенденції сучасного українського балету	41
1.3. Місце балету у творчості українських композиторів доби Незалежності: генераційний аспект	54
Висновки до першого розділу	65
РОЗДІЛ 2. СУЧАСНИЙ БАЛЕТ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ, ТИПОЛОГІЯ	68
2.1. Жанрова специфіка сучасного балету: проблема дефініції	68
2.2. Типологія балетного жанру: аналіз наявних типологій	77
2.3. Авторська типологія балетного жанру: музичні критерії	86
2.4. Авторська типологія балетного жанру: позамузичні критерії	94
Висновки до другого розділу	104
РОЗДІЛ 3. БАЛЕТ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНА СПЕЦИФІКА	107
3.1. Втілення етнічної специфіки в музичній складовій балетної вистави («Кобзар» Ю. Шевченка, «Обранець сонця» О. Шимка, «Гагаку» В. Польової)	108
3.2. Міжмедіальний та інтертекстуальний контент сучасних українських балетів («Видіння Рози» О. Родіна, «За двома зайцями» Ю. Шевченка, «Norrøper» та «Schnittke» М. Шалигіна)	128

3.3. Адаптація небалетних опусів у балетному творі («Дон Жуан з Коломиї» О. Козаренка, «Traces» М. Шалигіна, «Дзеркало. Сни або Маленьке життя» В. Польової)	162
3.4. Електроакустичні пошуки сучасного українського балету («Existenza» Л. Юріної, «Стіна» О. Шпудейка, «Odysseus» М. Шалигіна)	185
3.5. Балетний жанр як спосіб рефлексії військових подій в Україні («Долі» Ю. Гомельської, «Мій дім на двох ногах» В. Рекала)	193
Висновки до третього розділу	197
ВИСНОВКИ	199
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	207
Додаток А	230
Нотні додатки	230
Іконографічні додатки	234
Текстовий додаток	236
Додаток Б	238
Список публікацій та відомостей про апробацію результатів дисертаційного дослідження	238

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Балет – важливе явище сучасного культурного простору України. Осмислення балетного феномену з його синтетичною природою є важливим напрямом досліджень науковців-мистецтвознавців різних галузей. Історично сформоване перебування українського балетного театру пріоритетно у сфері інтересів театрознавства та балетознавства зумовило превалювання дослідницького поля, пов'язаного з вивченням питань історичних стилів, драматургії, сюжетної складової та хореографічних новацій.

Натомість помітною є недостатність наукових робіт, у яких би саме з музикознавчої позиції осмислювались природа балетного жанру, його типологічні характеристики, етнічна специфіка, звукова складова балетних вистав, наявні в сучасному українському балеті жанрово-інтонаційні новації та жанрові синтези, характерні індивідуально-стильові риси творів тощо.

Розквіт сучасного українського балету, який почався від історичного моменту відновлення незалежності України, нині перебуває у фазі активного розвитку. Цьому сприяють соціокультурні, мистецькі та суто технологічні зміни в культурному полі України. Популяризація балетного жанру, спричинена його демократичною спрямованістю, реактивністю щодо адаптації нових технологій і рефлексій соціокультурних подій, поряд із відносною мобільністю постановочного процесу активізували попит та інтерес до нього українських сучасних композиторів.

Особливо яскраво тенденція індивідуального підходу до інтерпретації балетного жанру проявляється у творчості українських композиторів середнього та молодшого поколінь. Їхні роботи вражають креативністю та різноманітністю жанрових варіантів балету. Кожен із митців – як представник своєї генераційної одиниці – демонструє певні творчі риси, які є притаманними саме для його

покоління (середнього чи молодшого), що не виключає прояву унікального стильового почерку.

Осмислення жанрової природи сучасного українського балету викликає певні дискусії, що доводить факт безперечної актуальності названої проблематики. Утім, у сучасному українському мистецтвознавстві відсутня музикознавча позиція щодо визначення понять «сучасний балет», «танцювальна вистава»; зовсім не репрезентована сучасна типологія балетного жанру, яка б урахувала новітні тенденції і була б розроблена з опорою на здобутки українського балетного театру доби Незалежності. Окрім того, більшість із досліджуваних у дисертації балетних вистав з огляду на їх відносно недавнє створення ще не отримала наукового осмислення в працях музикознавців. Саме тому розроблення проблематики балету, що репрезентований у творчості сучасних українських композиторів, у контексті його музикознавчого сприйняття визначає **актуальність** та інноваційний статус дисертаційної роботи.

Об'єкт дослідження – український балет доби Незалежності.

Предмет дослідження – тенденції розвитку й жанрово-інтонаційна специфіка балетів українських композиторів середнього та молодшого покоління.

Мета дослідження – установити жанрово-інтонаційну специфіку балетного жанру у творчості сучасних українських композиторів середнього та молодшого поколінь з огляду на тенденційні рухи в середині жанрового поля.

Поставлена мета зумовила виконання таких **завдань**:

- визначити місце балету в мистецтвознавчих дослідженнях науковців;
- окреслити основні соціокультурні тенденції сучасного українського балету;
- осмислити поняття «генерація» в контексті балетної творчості сучасних українських композиторів;
- означити основні проблемні зони вивчення балету як жанрової одиниці;

- надати власну музикознавчу інтерпретацію понять «балет», «сучасний український балет», «танцювальна вистава»;
- розглянути наявні світові розробки у сфері типологічного осмислення балету;
- розробити авторську типологію балетного жанру;
- проаналізувати балетні твори сучасних українських композиторів – Ю. Шевченка, В. Польової, Л. Юріної, О. Козаренка, Ю. Гомельської, О. Родіна, О. Шимка, М. Шалигіна, О. Шпудейка, В. Рекала – в аспекті виявлення основних тенденцій розвитку жанру.

Досягнення заявленої мети та виконання поставлених завдань зумовило використання комплексу методів історичного та теоретичного дослідження, з-поміж яких:

- історичний – для розуміння соціокультурної динаміки розвитку жанру балету;
- аналітичний – застосований на різних рівнях дослідження: від аналізу літератури до музикознавчого аналізу балетних опусів;
- компаративний – для зіставлення різних однопорядкових явищ, почасти балетних творів як у творчості одного композитора (Ю. Шевченко, М. Шалигін, В. Польова), так і для порівняння різних методів роботи композиторів у єдиному полі етнічності, міжмедіальності тощо;
- метод теоретичного узагальнення як дієвий засіб аргументації теоретичної концепції роботи;
- міждисциплінарний – для проведення дослідження в суміжних мистецьких галузях;
- біографічний – для окреслення місця балету у творчості композиторів;
- дискурсивний – в аспекті вивчення соціокультурних парадигм сучасного балету;

- метод концептуального аналізу – для створення власної інтерпретації понять «балет», «танцювальна вистава» й побудови авторської типології балетного жанру.

Аналітична база дослідження містить нотний матеріал та відеозаписи балетів «Дон Жуан з Коломиї» (1994, сц. пр.¹ 1995) О. Козаренка, «Долі» (2016, сц. пр. 2017), Ю. Гомельської, «Кобзар» (2016) і «За двома зайцями» (2017) Ю. Шевченка, «Гагаку» (1994, сц. пр. 2012) та «Дзеркало. Сни або Маленьке життя» (2021) В. Польової, «Обранець сонця» (2006) О. Шимка, «Existenza» (2008) Л. Юріної, «Видіння Рози» (2014) О. Родіна, «Traces» (2011), «Nopper» (2012), «Schnittke» (2013), «Odysseus» (2014) М. Шалигіна, «Стіна» (2021) О. Шпудейка, «Мій дім на двох ногах» (2023) В. Рекала. Більшість названих матеріалів було отримано від самих композиторів та хореографів.

Теоретичну базу дисертаційного дослідження становлять наявні наукові роботи з питань українського й світового балетного мистецтва та дотичні до цього гуманітарні розробки. Серед цих праць:

- музикознавчі розвідки методологічного наповнення, що стосуються вивчення балетного жанру (С. Анфілова [2-3], О. Афоніна [5–6], М. Загайкевич [47–50], О. Зінич [54–56], В. Холопова [171]);

- матеріали, пов'язані з аналізом балетних творів українських сучасних композиторів (В. Аксютіна [1], Л. Аристова [4], О. Берегова [7], О. Гресь [27–28], В. Драганчук [37], Т. Когут [72], О. Коменда [79–80], О. Настюк [107], А. Підлипська [115], Г. Полянська [125], С. Садовенко [133], І. Стародуб [150], А. Стоянова [152], Л. Хоцяновська [172], О. Чепалов [179–180], Д. Шариков [184]);

- музикознавчі дослідження жанрово-стильових та інноваційних параметрів музичного мистецтва (О. Берегова [8, 196–197], А. Бондаренко [18],

¹ Сц. пр. – сценічна прем'єра. Це позначення стосується балетів, у яких рік створення музики відрізняється від дати сценічної прем'єри.

І. Гайденко [22], К. Дальхауз [199], В. Жаркова [41–43], А. Загайкевич [46], О. Коменда, Н. Сухоцька [78], Л. Корній, Б. Сюта [82], О. Корчова [84], І. Коханик [86], А. Лозова [91], Є. Морєва [100–102], Т. Моторна [103], І. Ракунова [129], В. Свистун [134], К. Сігал [218], О. Соломонова [139–140, 221], Б. Сюта [154–157], І. Тукова [164, 225], Є. Харченко [170], Ю. Чекал [176], С. Шип [187], Г. Юферова [191]);

- театрознавчі, балетознавчі та культурологічні дослідження, у яких висвітлюються теоретичні та історичні аспекти функціонування балетного мистецтва (О. Бігус [10], О. Білаш [11–13], П. Білаш [14], О. Біличенко [15], О. Бойко [16–17], Б. Вайгоф [226], В. Верховинець [19], В. Вин-Джонс [229], Л. Гарафола [200], Г. Гартенштейн [203], І. Гутник [29], У. Данилюк [30–33], Д. Дегтяр [34], Т. Драч, В. Сосіна [38], Т. Заболотна [44], І. Зарецька [51], Н. Захарчук [52], Є. Коваленко [67–70], Л. Козинко [73–75], Л. Колесник [205], О. Колосок [77], Н. Корнієнко [81], А. Король [83], Л. Косаківська, О. Чепалов [85], Р. Краус, С. Гільсендагер, Б. Готшильд [206], О. Лань [87–88], С. Легка [86], Т. Луговенко [92], О. Лукашова [93], І. Макарик, В. Ткач [209], О. Маншилін [98], Е. Маркі [211], Т. Медвідь [96], О. Мірлянова [97], Х. Міллер [98], К. Мосєсова [103–104], Д. Наполі, Л. Краус [213], А. Небесник [108], Ж. Новерр [215], М. Пастернакова [112], О. Петрик [113–114], А. Підлипська [116–122], Т. Повалій [123], М. Погребняк [124], Т. Портнова [126], Є. Рой, В. Литвиненко [130], О. Сабі [217], Р. Савченко [132], Н. Семенова [135–136], В. Синєок, К. Калієвський [137], Т. Сміт [220], М. Срібна [142], Ю. Станішевський [143–149], М. Стефанович [151], Г. Сурміна [153], Ю. Тодорюк [162], С. Триколенко [163], В. Фіалко [168], Л. Хоцяновська, Г. Перова [173], Т. Чурпіта [181], О. Шабліна [182], Д. Шариков [183, 185–186], Й. Шимайда [223], Є. Щербак [190], Е. Якимович [192]);

- праці гуманітарного керунку, присвячені соціокультурним аспектам, які є дотичними до тематики дослідження (Т. Дзюба, О. Коваленко [35],

А. Єрмоленко [40], Н. Коваль, В. Биба [71], М. Брі [198], Л. Гарісон [202], П. Лаутер [207], А. Лефевр [208], К. Манхейм [210], М. Міщенко [99], П. Мотвані [212], Ю. Нікішенко [109], В. Просалова [128], К. Рубан, С. Сандецький [131], О. Соломонова [141], Г. Сюта [158], Н. Терент'єва [159], М. Тиводар [160], У. Уельс [227], Д. Чембержі [177], В. Штраус, Н. Гоув [222]);

- спогади митців, що стосуються балетної справи (Т. Карсавіна [65], Ж. Кокто [76], С. Лифар [90], М. Фокін [169], А. Шнітке [189], Р. Ніжинська [214]).

Новизна роботи полягає в:

- першому серед сучасних музикознавчих практик теоретичному осмисленні жанру балету;
- створенні авторської типології балетного жанру;
- розробленні на базі персоналій українських балетних композиторів генераційного аспекту і, відповідно, уведенні диференціації між балетними композиторами середнього та молодшого поколінь;
- здебільшого в першому аналітичному дослідженні балетів українських митців крізь призму новітніх тенденцій жанру.

Практичне значення роботи полягає в можливості використання матеріалів дослідження в курсах історії світової та української музики, історії балету, театрознавчих курсах, дисциплінах виконавської інтерпретації та інноваційних технологій в музичному мистецтві. Результати дисертаційного дослідження отримали практичне втілення в програмі навчальної дисципліни «Інноваційні технології в музичній діяльності» на факультеті мистецтва співу та джазу (кафедра гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін) КМАМ ім. Р. М. Глієра, упроваджені в освітній процес від другого семестру 2023 – 2024 навчального року.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана на кафедрі історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського й відповідає змісту Перспективного тематичного плану

науково-дослідної роботи НМАУ імені П. І. Чайковського на 2021–2025 роки, зокрема темі № 8 «Історія світової музичної культури». Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради НМАУ імені П. І. Чайковського – наказ 166- А від 27.09.2023 протокол № 2.

За роки навчання було виконано низку міжнародних наукових співпраць, які корелюють із проблематикою дисертаційного дослідження:

- Narodowy Centrum Kultury (Польща): участь у програмі міністра культури Польщі «Gaude Polonia» – 01.03.2022–31.08.2022 з проєктом «Рах de deux: Варшава – Київ».
- Warszawski Uniwersytet (Відділ Музикознавства, Польща) – 01.09.2022– 30.11.2022 з проєктом «Порівняльне дослідження сучасного балету в Україні та Польщі».
- Queens University (Департамент драми і музики, Канада) – 28.02.2023– 30.10.2023. у межах проєкту «Зміна колоніальних наративів у європоцентричній історії музики».
- Cologne/Bonn Academy in Exile (Німеччина) – 01.11.2023–31.01.2024 з проєктом «Бренд “Російський балет” як втілення тоталітаризму в історії мистецтва».

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні результати дослідження оприлюднені в 14 виступах на міжнародних та всеукраїнських конференціях (усього 14 конференцій):

- XX науково-практична конференції Українського товариства аналізу музики «Інтерпретаційний потенціал музичного твору» (Київ, 30 жовтня– 01 листопада 2020 р.);

- Четверта міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 5–7 листопада 2020 р.);

- XVI міжнародна науково-практична конференція «Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір» (Рівне, 17–18 листопада 2020 р.);
- X Міжнародна конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2020» (Київ, 27–28 листопада 2020 р.);
- XXI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 8–10 січня 2021 р.);
- Міжнародний дистанційний науковий круглий стіл «Діалог культур у полікультурному просторі сучасності» (Київ, 27 травня 2021 р.);
- Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура та сучасність» (Одеса, 25–26 вересня 2021 р.);
- Conference Typologies of Music Signification: Retrospective and Perspective. Lithuanian Academy of Music and Theatre (Вільнюс, 21–23 жовтня 2021 р.);
- XI Міжнародна наукова конференція на тему «Ювілейні дати 2021 року» у НМАУ ім. П. Чайковського (Київ, 27–28 листопада 2021 р.);
- XXII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 10–12 січня 2022 р.);
- Konferencja Memento – pamięć źródła. Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina (Варшава, 27 листопада 2022 р.);
- XII міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2022 року» в НМАУ ім. П. Чайковського (Київ, 29–30 листопада 2022 р.);
- XIII міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року» в НМАУ ім. П. Чайковського (Київ, 20–21 листопада 2023 р.);
- Winter school «The Future & History of Research in Exile». Bonn and Cologne Universities (Бонн-Кельн, 22–25 січня 2024 р.).

Додаткові види апробації матеріалу:

- частково матеріали дослідження були оприлюднені у форматі короткометражних фільмів у авторському проєкті «Ukraina bliżej» на

замовлення Національного інституту музики і танцю (м. Варшава, Польща);

- опубліковано критичну статтю «Współczesny balet ukraiński przed barbarzyńską inwazją Rosjan 24 lutego 2022 roku» в журналі Ruch Muzyczny (nr 7/2022) у Польщі;
- прочитано публічну лекцію на тему «Warsaw-Kyiv Ballet Connections at the Turn of the 20th Century: Myths and Reality» 21.11.2023, Queen`s University (Канада);
- написано програму та силабус навчальної дисципліни «Інноваційні технології в музичній діяльності» на базі КМAM ім. Р. М. Глієра;
- опубліковано рецензію «Бути вільним... Відчути силу предків... Жити вічно: «Тіні забутих предків» в інтернет-журналі «Музика» від 01.02.2024.
https://mus.art.co.ua/buty-vilnym-vidchuty-sylu-predkiv-zhyty-vichno-tini-zabutykh-predkiv/?fbclid=IwAR2VLBpSxZB_uzQ-je3QRGzM6iX_4w8XhxqPEbYuNvsd1ae4Lmw39DIgAoI

Публікації. За темою дисертації опубліковані три статті в спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти і науки України, одну статтю в іноземному виданні та одну публікацію в збірнику, який не входить до переліку, затвердженому МОН.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів та 12 підрозділів, висновків, списку використаних джерел, який налічує 230 позицій, та додатків. Загальний обсяг роботи – 241 сторінка, з них основного тексту – 190 сторінок.

РОЗДІЛ 1

РОЛЬ БАЛЕТУ В СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ ПАРАДИГМІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Українське балетне мистецтво в дзеркалі вітчизняного мистецтвознавства

Балетний жанр в Україні, маючи багатовікову історію, пройшов довгий шлях формування: від мистецтва на маргінесі (епізодична участь в оперних виставах), іноземних антреприз гастролерів-аматорів і вуличних вистав до самобутнього феномену українського національного балетного театру з власними традиціями.

Звісно, вивчаючи балет незалежної України, не можна починати відлік історії українського балету як мистецького явища від 1991 року. Так, балетне минуле країни, яка свого часу входила й до Російської імперії, і до Радянського союзу, активно впливає на сьогоденну ситуацію балетного жанру.

Основними балетними тенденціями, які панують у полі українського балету ще від XIX століття, є фольклорна та класико-романтична. Пізніше, у XX столітті, виникає третя тенденція – модерна. Найпопулярнішою і найдемократичнішою з них довгий час була саме фольклорна: вона апелювала до інтонаційності народної пісні й танцю, який на теренах України, як відомо, завжди мав високий виконавський рівень. Запит на українське в глядачів був настільки потужним, що навіть іноземні гастролери змінювали свої вже готові вистави, включаючи в них українські танці тощо. Тут можна згадати роботу французько-польського хореографа Моріса Піона: ще в середині XIX століття, гастролуючи Києвом і Харковом, він адаптував свої вистави, зокрема балет «Весілля в Ойцові» («Wesele w Ojcowie»), у напрямі українізації із включенням хорових номерів, залученням традиційних танцювальних жанрів тощо.

Розквіт українського балетного мистецтва припав на другу половину XX століття, що пов'язано із головною соціополітичною подією того

часу – закінченням Другої світової війни. Серед митців, які активно зверталися до жанру балету в цей період, варто виділити В. Гомоляку (1914–1980), Г. Жуковського (1913–1976), В. Нахабіна (1910–1967), Ю. Русінова (1905–1969) та інших. Поміж сюжетних уподобань композиторів цього періоду найчастіше фігурують фольклорні та казкові мотиви, що забезпечує пріоритет фольклорної та класико-романтичної тенденції як на жанрово-стильовому, так і на хореографічному рівнях. Балетами такого роду є твори «Таврія» В. Нахабіна, «Маруся Богуславка» А. Свєчнікова, «Попелюшка» І. Соневицького, «Пролісок» І. Польського, «Три мушкетери» Ю. Русінова.

Усе ж таки найбільш прогресивна фаза розвитку професійного балетного мистецтва в Україні відбулася після відновлення незалежності України в 1991 році, що пов'язано із усесвітніми новаціями у сфері музично-театрального жанру балету.

У дисертаційній роботі розгляд історичного аспекту становлення балету на території сьогоденної України та аналіз історичних подробиць побутування балету не є головними завданнями, адже частково ці питання вже вивчені українськими вченими. Проблемний корпус досліджень, присвячених балету, достатньо об'ємний. Серед основних проблемних зон – питання історії розвитку балетного мистецтва, постановочної реалізації балету, аналізу його хореографічної, сценічної та музичної складових. Окремий корпус становлять роботи, присвячені персоналіям – хореографам, танцівникам, сценографам, балетним композиторам. Певною мірою дослідниками вивчаються питання української хореографії, які хоч і є дотичними до проблематики балету, але займають окрему мистецтвознавчу нішу.

Лідером дослідження історії українського балетного театру є театрознавець Ю. Станішевський, у науковому доробку якого близько 500 робіт, що присвячені вивченню балету. Серед робіт ученого варто виділити такі вагомні дослідження, як «Український радянський музичний театр: нариси історії 1917–1967» [149], «Український радянський балетний

театр (1925– 1975)» [148], «Балетний театр радянської України 1925–1985. Шляхи і проблеми розвитку» [144], «Балетний театр України. 225 років розвитку» [145], «Українська балетна музика» [147].

У названих працях провідний балетознавець формує цілісну картину історичного розвитку професійного балету в Україні, зосереджуючи увагу на роботі оперного театру в Києві радянського періоду та до 2008 року включно. Результатом досліджень стало створення спеціальної праці «Національна опера України» [146], яка спирається на більш ранню наукову розвідку М. Стефановича «Київський Академічний театр Опери і Балету» [151].

У своїх наукових розвідках Ю. Станішевський головну увагу приділяє питанням історичного становлення українського балетного театру, сценографії та постановочній реалізації балетних вистав, фактології (назви творів, репрезентація композиторських імен, співпраця із сценографами, художниками тощо), залишаючи осторонь аналітику музичної складової балетних вистав, що є цілком логічним з огляду на театрознавчу специфіку дослідника.

Важливим джерелом інформації для розкриття історичної панорами балету в межах цього дисертаційного дослідження стало представлено Ю. Станішевським різноманіття персоналій, з-поміж яких – балетмейстери, танцівники, артисти різних жанрів, режисери, диригенти; розкриття цікавих фактів із життя театру, цитування архівної періодики та наведення репертуарних списків Національної опери України.

Одним із наріжних питань мистецтвознавчих пошуків у балетному жанрі є вивчення історичного місця балету в українському мистецькому полі. Фрагментарно ці питання розглядаються в роботі театрознавиці Є. Коваленко «Становлення українського балету перших десятиліть ХХ ст. у контексті розвитку виконавського мистецтва» [69]. Симптоматично, що, осмислюючи театральні-хореографічні процеси в Україні, авторка підкреслює роль лише московської та Санкт-Петербурзької балетних шкіл: «...до початку Першої світової війни 1914 р. українські глядачі познайомилися з шедеврами класичної

хореографії у виконанні найкращих тогочасних артистів, які представляли дві різні школи: петербурзькій був притаманний академізм, чистота виконання, московській – шалена віртуозність та драматичне наповнення танцю» [69, с. 125]. Утім, дослідниця не бере до уваги вплив на українське мистецтво інших балетних шкіл, зокрема варшавської, представники якої були біля витоків українського національного балету.

Цей період часу висвітлює також О. Шабліна в статті «Розвиток українського хореографічного мистецтва на початку ХХ ст.: джерела та тенденції» [182]. У роботі підкреслено вплив іноземних танцювальних шкіл на території України з акцентом на українському танці, так авторка виокремлює між іншим «фактор зміцнення ціннісних засад етнічного танцю» [182, с. 270–271].

Певну музичну призму становлення українського балету пропонує О. Настюк у роботі «Роль творчості українських композиторів у генезі національного балетного театру» [107]. Аналізуючи в історичній ретроспективі, від ХІХ століття до останньої третини ХХ століття, взаємини хореографії та музики на теренах України, авторка зазначає, що «поширеною формою введення в сценічну дію хореографічного елемента був танець під пісню» [107, с. 113]. Симптоматично, що саме тенденція поєднання вокального (хорового) начала з хореографічним трапляється і в зразках сучасного українського балету.

Важливими для розкриття балетного життя в Києві на початку ХХ століття, який був позначений інтернаціональною специфікою мистецького простору, є наукові розвідки У. Данилюк, такі як: «Балетні студії в Києві кінця 10-х – 20-х рр. ХХ ст.» [30], «Хореографічна культура Києва 1910-х – 1920-х років: позаукраїнські впливи» [33], «"Школа Рухів" Броніслави Ніжинської в культурно-мистецькому житті Києва 1919–1921 років» [32], які пізніше об'єдналися в дисертаційне дослідження «Студії танцю в культурно-мистецькому житті Києва 1910–1920-х років» [31].

Питання історії становлення і розвитку хореографічної освіти на теренах України від 20-х років ХХ століття лаконічно висвітлює Т. Повалій на сторінках методичного посібника «Історія хореографічного мистецтва» [123]. Т. Заболотна в статті «Діяльність київської опери в роки нацистської окупації» [44] за тогочасною періодикою частково реконструює стан балетного колективу. Ці роботи дозволяють зрозуміти хореографічний контекст української балетної освіти, розвиток якої частково вплинув і на розвиток балетної музики, адже й донині композитори, які співпрацюють з освітніми колективами, створюють музику, що розрахована на запити освітян. Тут, зокрема, можна згадати балетні твори Євгенія Досенка та хореографічну картину «Кумоньки-пліткарки» Сергія Ярунського, які були спеціально написані для Київської муніципальної академії танцю імені Сержа Лифаря, а також сюїту «Квіти України» С. Ярунського для виконання в хореографічній школі-студії «Барвіночок».

Значна кількість наукових досліджень розкриває питання сценічної та хореографічної реалізації балетних творів, що є важливим для розуміння загальних балетних тенденцій. Однією з дослідниць, яка у своїх працях висвітлює ці питання, є О. Білаш. У науковому доробку авторки такі статті, як: «Балет "Маруся Богуславка" А. Свечнікова: між новаторським пошуком та "декадним" видовищем» [12], «Виконавське мистецтво артистів балету Державного дитячого музичного театру у другій половині 1980-х років» [30], «Балет "Марна пересторога" в історії українського балетного театру» [11]. Остання наукова розвідка демонструє постановочну долю балету «Марна пересторога» на музику П. Гертеля й акцентує на факті створенні «навесні 1926 року для піднесення й активізації роботи балетних колективів провідних театральних установ Києва, Харкова та Одеси <...> Об'єднання державних українських оперних театрів, яке очолив музичний режисер Й. Лапицький. Об'єднання координувало роботу театрів, планомірно розподіляючи між ними репертуар, тим самим забезпечуючи якнайбільшу кількість прем'єр шляхом їх демонстрації одразу у кількох театральних установах» [11, с. 77].

Ознайомлення з наведеними роботами свідчить про недрогорядну роль українського балетного театру вже в першій половині ХХ століття.

Певною мірою стан українського балету в другій половині ХХ століття узагальнює О. Чепалов у статті «Балет "Камінний господар" ("Дон Жуан") Віталія Губаренка та його хореографічне втілення на українській сцені» [179]. Зокрема, автор зазначає, що «спрямування на психологізацію балетного театру справді сприяло утвердженню пропагованих сучасною балетною естетикою форм художнього висловлювання – симфонізму і поетичної танцювальності» [179, с. 48]. Окрім цього, автор виконав аналіз музично-драматургічної концепції балету. Подібний театрознавчий підхід до осмислення балетної музики українських композиторів є важливим для дисертаційної роботи в плані розуміння загальних концепцій аналізу музичної складової балету.

Саме аналіз сценічної версії балетів українських композиторів є однією з найпоширеніших призм наукового погляду на творчість вітчизняних митців. Подібний науковий підхід репрезентують такі мистецтвознавці: М. Пастернакова в книзі «Українська жінка в хореографії» [112], Д. Дегтяр у статті «Балет "Лілея" Галини Березової 1940 року у світлі тогочасної преси» [34], Є. Коваленко в наукових розвідках «Хореографічна інтерпретація Шевченкової Лілеї в балеті Костянтина Данькевича (постановки В. Вронського, В. Ковтуна, В. Троценка)» [70] та «Балет "Лілея" К. Данькевича як взірць хореографічної інтерпретації Шевченкової творчості» [67].

Частково композиторська творчість українських митців висвітлена в таких працях, як: «Художні образи жінок в поезії Т. Г. Шевченка та їх розкриття засобами хореографічного мистецтва» В. Синюк та К. Калієвського [137], «Творча концепція балетмейстера Миколи Трегубова» Н. Захарчук [52], «Балетмейстерська діяльність Миколи Трегубова в Донецькому державному театрі опери та балету» Т. Чурпіти [180], «Особливості балетмейстерських пошуків українських хореографів другої половини ХХ століття: творчий метод Анатолія Шекери» Р. Савченко [132].

Сучасний етап діяльності балетних театрів із частковим осмисленням музики сучасних українських композиторів старшої та середньої генерацій репрезентовано в декількох роботах українських мистецтвознавців. Зокрема, цей аспект висвітлено в роботі С. Легкої «Одноактний балет як одна з форм роботи українських балетмейстерів другої половини ХХ –початку ХХІ століття» [89]. Водночас можна виділити статтю О. Гресь «Письменницька спадщина М. Гоголя в українському балетному театрі на рубежі ХХ–ХХІ століть» [27], де осмислюються твори «Ніч перед Різдвом» та «Майська ніч» Є. Станковича, а також «Вій» В. Губаренка. Важливою для дисертаційної роботи з огляду на залучення творчості композитора О. Родіна, яка аналізована в роботі, стає розвідка О. Гресь і М. Сороки «Постмодерністські інтерпретації творів Миколи Гоголя» [28], де авторками репрезентовано огляд балету «Вій» О. Родіна.

Принципово інноваційний погляд на музичну пластичність в українському балетному мистецтві репрезентує О. Зінич у роботі «Пластична взаємодія різних образних систем у мистецтві балету (аспект співвіднесеності музичного та хореографічного руху)» [55]. Дослідниця простежує рівень взаємодії музичної і танцювальної пластики на прикладі балетного твору Л. Дичко «Іспанські фрески» й виводить формулу роботи хореографа із сучасним музичним опусом: «...завдання балетмейстера-постановника, який працює над хореографічною партитурою балетного спектаклю, полягає в тому, щоб побачити в музиці всю різноманітність перетворених у ній форм танцювально-пантомімного руху й перевести звукове, чутне (ритмоінтонаційний "образ руху") у візуальне, видиме – у самий хореопластичний рух» [55, с. 20]. Питання пластичності порушує і С. Анфілова в дослідженні «Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету» [3]. Саме цю концепцію долучено до методологічного матеріалу дисертації (див. про це детально на с. 99 дисертації).

Окремо варто виділити праці, дотичні до розвитку фольклорного танцю та української народної хореографії, які активно інтегровані в балетне мистецтво. Перше таке дослідження було виконано Василем Верховинцем у роботі «Теорія

українського народного танцю» [19], яка була видана в 1919 році. Автор систематизує та теоретично осмислює основні танцювальні рухи українського народного танцю, надаючи базу для подальшої роботи із цими рухами як балетмейстерів, так і хореографів народної хореографії.

Історичний розріз українського балетного мистецтва представлено в науковій розвідці хореографині Ханни Міллер «Сто років тому. Перші українські балети в Києві» [98], у якій дослідниця розглядає вплив народної хореографії на формування перших українських балетів та їхнього художнього оформлення в Києві.

Особливий напрям досліджень балетного мистецтва – це осмислення інтеграції українського танцювального фольклору до робіт балетмейстерів кінця XIX – поч. XX століття. Названа проблематика зокрема розробляється в статті Л. Косаківської та О. Чепалова «Танцювальний фольклор і становлення українського національного хореографічного мистецтва» [85]. Автори доходять висновку, що «театралізація різних видів танцювального фольклору й насправді була найперспективнішою та плідною у подальшому розвитку національного хореографічного мистецтва» [85, с. 4].

Цю думку можна спостерігати й у зовсім свіжих наукових розвідках, зокрема в статті О. Лукашова «Впровадження квінтесенції танцю у хореографічних та драматургічних постановках видатних митців» [93]. Аналізуючи українські та європейські роботи балетмейстерів, дослідник пише таке: «...порівняно з фольклорним танцем у народно-сценічній хореографії значно розширилася структура традиційних народних танцювальних рухів» [93, с. 62]. Частково розкривають означене питання Є. Рой та В. Литвиненко в статті «Синкретизм танцювального і театрального мистецтва та його прояв у художньо-образній структурі драматургічної канви сценічного дійства» [130].

Доповнює наявні матеріали стаття Л. Козинко «Елементи фольклорної хореографії в сучасному балетному театрі України» [74]. Авторка, аналізуючи

постановочні засоби втілення елементів народного танцю різними сучасними митцями на прикладі реалізацій балетів «Княгиня Ольга» та «Володар Борисфену» Є. Станковича, виділяє хореографічну тенденцію: «...хореографи йдуть шляхом синтезу сталих, перевірених часом балетних форм із вкрапленнями української народно-сценічної хореографії та, інколи, елементів танцю модерн» [74, с. 94], що демонструє синтетичний підхід до використання хореографічної лексики в полі сучасного українського балету. Не менш важливою з точки зору осмислення балетмейстерської праці в соціокультурному полі народної хореографії є робота авторки «Архетипи української культури в балетмейстерській спадщині Павла Вірського» [73].

Дещо інакшими, з точки зору осмислення місця народно-сценічної хореографії в сучасному балетному мистецтві, є спостереження Л. Мерлянової, репрезентовані в її роботі «Українські жіночі танці на оперно-балетній сцені» [97]. Зокрема, підкреслюючи процес згасання фольклорної тенденції в балеті, дослідниця доходить невтішного висновку: «...тенденції високохудожнього осмислення та майстерного втілення жіночих танців, започатковані “Паном Каньовським”, “Лілеєю“, “Лісовою піснею”, не знаходять продовження у творчості сучасних балетмейстерів оперно-балетних театрів України» [97, с. 5].

Питання національної балетної вистави в історії українського балетного мистецтва ХХ століття розкриває Н. Семенова в розвідці «Феномен української національної балетної вистави: аналіз досліджень» [136], у якій авторка подає характеристику української національної балетної вистави. На думку дослідниці, це «балети, які створено на сюжети, запозичені з української усної народної творчості, літератури або сюжети з життя українців у ХХ ст. Крім того, ці вистави основані на партитурах українських композиторів ХХ ст., що інтерпретують українські народні мелодії або створюють власні в кращих національних традиціях. Пластичне вирішення таких вистав базується на синтезі досягнень класичної хореографії та виразних засобів українського народного

танцю» [136, с. 8]. Підтримує це визначення А. Король у статті «Українські балети як етномаркери» [83], де авторка визначає, що «”українська національна балетна вистава” – це балетна вистава, насичена елементами національної ідентифікації (світогляд, етичні, естетичні, психологічні особливості тощо); партитура з елементами народного мелосу; хореографія, побудована на поєднанні/синтезі класичного танцю й українського танцювального фольклору» [83, с. 152]. Приймаючи думки дослідниць, але в аспекті лише «національної балетної вистави», варто зазначити, що в представленій дисертації поняття «сучасний український балет» не спирається виключно на етнографічну специфіку й трактується інакше (див. розділ 2).

Важливими для розуміння історичного контексту очима сучасників подій є роботи А. Підлипської, спрямовані як на аналіз публіцистичної, так і наукової літератури, у якій осмислюється балетне мистецтво на теренах України. Серед множинних робіт дослідниці варто виділити такі дослідження, як: «Критика хореографічного мистецтва в сучасній Україні» [119], «Балетний театр як об’єкт критичного осмислення у сучасній Україні» [116], «Журнал ”Танець в Україні та світі” у вітчизняному хореологічному дискурсі» [117], «Критика сучасного балету в Україні: наукові та мистецькі риси» [118], «Соцреалістичний канон та балетна критика середини 30-х рр. ХХ ст.» [122], «Перспективи розвитку балету: дискусії на сторінках радянської періодики межі 1920-х – 1930-х років» [120]. Одна з останніх робіт науковиці – «Балет ”За двома зайцями” Юрія Шевченка – Віктора Литвинова в науковому та художньо-критичному дискурсі» [115], де розглянуто опус сучасного українського композитора в дзеркалі рецензій та наукового осмислення.

Серед українських теоретичних балетознавчих праць із теоретичних проблем балету та хореографії загалом варто виділити дослідження Д. Шарикова «Сучасна хореологія як феномен художньої культури ХХ століття» [186], у якому виокремлено наукову дисципліну хореологію та створено загальну типологію

хореографічної культури, яка заснована на виокремлених істотних для автора ознак (хореографічні поняття, специфічні терміни тощо).

Цікавою – з точки зору систематизації тенденцій театрального мистецтва в аспекті історичних подій незалежної України – є колективна праця «Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми» [167], створена групою авторів (С. Васильєв, І. Чужина, Н. Соколенко, О. Салата, О. Тукалевська, В. Жила). Важливою для розуміння соціокультурного стану незалежної України є думка про вплив на українське мистецтво подій зими 2013–2014 року: «...пробуджена громадська активність і певна розгубленість адміністративних структур, готових іти на поступки, скоріше, лише підсилили пасіонарний імпульс, результатом дії якого стали істотні трансформації у майже всіх ділянках національної сцени» [167, с. 21].

Важливою в аспекті вивчення кроскультурного статусу сучасного балету стала колективна монографія «Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс)» [166], у якій автори розкривають «проблематику генезису хореографічного мистецтва в контексті суспільно-політичних та мистецьких тенденцій XXI століття» [166, с. 3].

Вагомим матеріалом, науковий погляд якого репрезентує зосередження на проблемах розвитку балету на теренах сучасної України, є дисертація театрознавиці Є. Коваленко «Балетне мистецтво Національної опери України 1991–2015 років: виконавські традиції, творчі постаті, вистави» [68], яка розкриває сучасне становище балетного академічного мистецтва (з акцентом на проблемі виконавських традицій) і сконцентрована на загальному питанні виконавських традицій українського балетного театру.

Виклики, які стоять перед балетним театром у перехідний період (становлення незалежності), аналізує О. Петрик у розвідці «Балетний театр України у соціокультурній ситуації сьогодення» [114]. Серед проблемних питань автор виділяє «вплив соціо-економічних реалій життя, що були продиктовані

переходом країни від планової до ринкової економіки» [114, с. 267]. Приймаючи думку автора як імпульс до осмислення цього питання, варто зазначити, що саме комерційна сторона стане в подальшому потужною рушійною силою, завдяки якій український балетний мистецький продукт буде активно інтегруватися у світове конкурентне поле. На окрему увагу заслуговує дисертація науковця «Балетна трупа Львівського театру опери та балету другої половини ХХ – початку ХХІ століття: художньо-творчий аспект» [113], у якій О. Петрик присвячує один із підрозділів питанню «здобутків балетних виконавців періоду незалежної України» [113, с. 183].

Акцентує на перехідному періоді українського мистецтва Г. Сурміна в статті «Особливості театру опери та балету як соціального інституту» [153]. Авторка зазначає що «у 90-ті рр. ХХ ст. затверджується статус соціології мистецтва в умовах незалежності України, коли стає більш визначеною тематика, пов'язана з розвитком національної художньої культури» [153, с. 90]. Цей аспект є важливим для пропонованої дисертації, адже саме акцент на національній складовій породив нову хвилю творчої співпраці українських митців із представниками діаспори, за сприяння яких національне українське мистецтво пропагувалося в загальносвітовому культурному полі.

Розглядає балетний жанр у загальних стильових тенденціях української композиторської творчості О. Берегова у монографії «Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ—ХХІ століть: монографія» [7], у якій висловлює думку, що «В українському балетному театрі 1990–2000-х також спостерігається багатовимірність творчих пошуків, тематичне, стильове, жанрове розмаїття, активне освоєння сучасної тематики. Відбувається інтенсивне розширення балетного репертуару, пошук нових форм пластичної виразності» [7, с. 138].

Важливим напрямом вивчення українського балету є аналіз постановок українських сучасних хореографів. Серед таких наукових розвідок робота О. Афоніної «Балет "Маленький принц" у постановці Радуги Поклітару:

особливості втілення класики» [5], стаття Є. Щербак «Зміна образів в балеті "Кармен" корелятивно до світових тенденцій розвитку культури ХХ – початку ХХІ ст.» [189], у якій аналізовано постановку «КАРМЕН.TV» (2006) Раду Поклітару, робота О. Бігус «Інтерпретація балетів класичного спадку у творчості Раду Поклітару: філософсько-світоглядна парадигма модерн-балету» [10], стаття А. Небесник «"Київ модерн-балет": авторський театр і творча лабораторія» [108], публікація К. Мосєсової та О. Лань «Творча реалізація мистецьких задумів режисера-балетмейстера Оксани Лань часів розбудови української Незалежності» [103], наукова розвідка Л. Хоцяновської та Г. Перової «Інтерпретація оперних творів на українській балетній сцені» [172], стаття О. Маншиліна «Становлення та розвиток сучасного танцю в Україні» [95].

Акцентує на збереженні класичних традицій балетного мистецтва Ю. Тодорюк у статті «Сучасний стан балетного мистецтва України» [162]. Авторка пише: «...класичний танець залишається основою, естетичною вершиною сценічної хореографії і є унікальною системою професійного виховання артистів і балетмейстерів. Він живе, збагачується, оновлюється» [162, с. 320]. Утім, із цією думкою можна посперечатися, адже навіть на момент публікації матеріалу, 2013 року, новітня хореографічна техніка з акцентом на танцювальній лексиці танцю модерн була провідною в балетному жанрі. Про це зокрема пишуть Т. Драч та В. Сосіна в публікації «Вплив діяльності української академії балету на розвиток танцю-модерн» [38], а також М. Погребняк у статті «Танець "модерн" та неокласичний танець в українському балеті ХХІ ст.: шляхи асиміляції та форми презентації» [124].

Фестивальну сторону балетного мистецтва осмислює М. Срібна в науковій розвідці «Внесок української балетної школи в європейське та світове хореографічне мистецтво (на матеріалах національного музею історії України)» [142]. У фестивальний контекст розміщає танцювальні експерименти О. Бойко в розвідках «Танцювальні перформанси як мистецьке явище» [17] і «Танцювальні перформанси в сучасній Україні» [16]. З виконавсько-

диригентської позиції вивчає балетне питання С. Голубничий у статті «Взаємодія танцювальних партій та оркестру у традиційних і нетрадиційних локаціях балетних вистав» [25].

Окрім суто історичних досліджень і вивчення питань сценічної та хореографічної реалізації балетних творів, дослідники осмислюють і музичну складову балетів. Особливо важливими для дисертаційної роботи виявились наукові розробки Марії Загайкевич, присвячені окремим питанням еволюції українського балету, проблемам написання і постановки творів, їхньої інтонаційної та драматургічної специфіки. Серед таких – роботи «Українська балетна музика» [50], «Драматургія балету» [48], дисертація «Украинское балетное творчество: проблемы драматургии и развития жанра» («Українська балетна творчість: проблеми драматургії і розвитку жанру²») [49]. Наукові розвідки дослідниці стали важливими методологічним та аналітичним підґрунтям для подальших музикознавчих та театрознавчих робіт у полі балетного мистецтва.

Узагальнюючи тенденцію хронологічного періоду другої половини ХХ століття, систематизує риси творчості балетних композиторів Л. Хоцяновська в науковій розвідці «Балетна музика українських композиторів та її відображення в хореографії (II половина ХХ ст.)» [174]. Авторка приділяє увагу творчості таких композиторів, як М. Вериківський, М. Скорульський, К. Данькевич, В. Гомоляка, А. Кос-Анатольський, Є. Станкович. Зокрема, науковиця серед домінантних рис композиторського підходу до створення балетної музики зазначає таке: «...підкреслення провідного значення національно-історичної тематики як найважливішої тематики творів; дотримання композиційних й естетичних засад української народної музики як базису творів; активне використання фольклорних форм музики (веснянки, героїчні пісні тощо) для передання емоційних інтонацій і мотивів балету;

² Тут і далі переклад мій (В. З.).

поєднання поетичності й казковості з реальним характером людських почуттів, а також вільної стихії природи й світу людей» [174, с. 723]. Із цією думкою можна погодитися лише частково, адже в цей час у балетному жанрі працювали й інші композитори, доробок яких авторкою не осмислений і до творчості яких подана нею характеристика може працювати фрагментарно. Так, балет Вікторії Польової «Гагаку», музика якого написана 1994 року й фізично належить до опусів другої половини ХХ століття, має протилежну до виведеної Л. Хоцяновською інтонаційну, етнічну та естетичну концепцію. Зокрема, це опора на східну (японську) звукову філософію, що працює як на сюжетному, так і на інтонаційному рівнях.

Цікаву наукову призму на балетні опуси з акцентом на аналіз форм музично-сценічної драматургії пропонує О. Чепалов у статті «Балетне лібрето як предмет концептуального аналізу хореографічного твору (на матеріалі творів українських композиторів)» [180], де автор осмислює твори композиторів В. Бібіка та В. Золотухіна.

Окремо варто виділити монографію Г. Полянської «Жанровий пошук у балетній музиці Віталія Губаренка» [125], яка є одним із небагатьох монографічних досліджень, що висвітлюють виключно балетний доробок українського композитора. В. Драганчук у статті «Вариант истории Дон Жуана в украинской культуре (архетип Леси-Долорес в балете "Каменный Властелин" Виталия Губаренко по драме Леси Украинки)» («Варіант історії Дон Жуана в українській культурі (архетип Лесі-Долорес у балеті "Камінний Господар" Віталія Губаренка за драмою Лесі Українки)» [37], аналізує музичну характеристику образу Долорес, репрезентовану в балеті через позиціонування жанрів колискової та молитви.

Треба зазначити, що аналітичні дослідження сучасних балетних опусів представлені у вітчизняному музикознавстві доволі зрідка. Серед таких – наукова стаття Тетяни Когут «"Case Carmen" Максима Шалигіна: особливості характеристики героїні у ретроспективній композиції балету» [72],

у якій зроблено акцент на дослідження образу Кармен та його музичного втілення в балеті; публікація В. Аксютіної «Балет Юрія Шевченка ”За двома зайцями”»: музичні та літературні перетини» [1]; осмислення А. Стояновою балету «Долі» Ю. Гомельської в дисертації «Нові жанрові парадигми творчості українських композиторів останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ століть» [152].

До названих робіт можна долучити й авторські публікації: «Балет О. Родіна «”Видіння Рози”»: інновація чи вторинність» [61], «Балет ”Odysseus” Максима Шалигіна: інтонаційно-драматургічна специфіка» [58], «Балет «Traces» Максима Шалигіна – втілення семантики юродства» [59], «Балет ”Norper” Максима Шалигіна: на перехресті міжмедіальної інтерпретації та художнього перекладу» [57], «Жанрово-інтонаційна специфіка балету ”Schnittke” М. Шалигіна» [63], «Балет ”За двома зайцями” Юрія Шевченка: інтертекстуальний та інтермедіальний контексти» [60].

Окрім названих робіт наукового характеру, надзвичайно важливим джерелом інформації для дисертаційного дослідження стали рецензії на вистави, інтерв’ю з митцями, афіші, програми фестивалів, брошури з постановок тощо.

Отже, українське мистецтвознавство осмислює явище українського балету з різноманітних дослідницьких позицій: історичної, соціокультурної, компаративної, постановочно-виконавської, аналітичної, портретної тощо. Утім, музикознавчий аналіз балетних творів доби Незалежності, особливо з акцентом на творчості композиторів середнього та молодшого поколінь, представлений досить неповно. Саме тому в поданій дисертації більшість балетних творів буде проаналізовано вперше.

1.2. Соціокультурні тенденції сучасного українського балету

Сучасне балетне мистецтво України, перебуваючи у фазі розквіту в середині країни, здобуває визнання на світовій музично-театральній арені. Так, останні два десятиліття можна з упевненістю вважати найбільш прогресивним етапом розвитку балетного жанру. Це пов’язано з мистецькими

новаціями в середині самого балетного жанру. Другим фактором впливу став ріст популярності сучасного балету серед глядацької аудиторії.

Щорічно на театральних і фестивальних майданчиках можна побачити балетні твори, які репрезентовані як мистецький продукт із кардинально новим баченням музичної, хореографічної та сценографічної лексики, активним залученням сучасних технологій, культурними перетинами тощо.

Варто зазначити, що соціокультурні тенденції – достатньо мінливе й рухливе явище, яке гостро реагує на внутрішню і зовнішню історичну та політичну ситуації, нові віяння моди, загальносвітові мистецькі тенденції тощо. Важливо, що зазначений процес відбувається вкрай динамічно. Так, наприклад, деякі тенденції, які були актуальними у 2018 році,³ на кінець 2023 року вже не є домінантними.

Загальносвітове положення балету в жанровій ієрархії XXI століття – як в Україні, так і в усьому світі, почасти в Європі та північній Америці, – є достатньо високим. Такий статус балет отримав завдяки кільком факторам, серед яких як загальнокультурні тенденції сучасності, так і висунення на перший план суто прагматичних позицій мистецького бізнесу. Утім, попри загальнокомерційні обставини, важливо, що балетний жанр розвивається і демонструє новітні можливості не лише хореографів, сценографів та режисерів, а й композиторів.

Повертаючись до соціокультурних тенденцій сучасного українського балету, варто зазначити, що, як продемонструвало дослідження, уже від початку становлення балетного мистецтва в Україні були сформовані три основні напрями розвитку балетного мистецтва, що утворилися завдяки історичним, соціокультурним та суто мистецьким тенденціям та подіям. Вони виокремлені в дисертації як три загальні типи балету: фольклорний, класико-романтичний та модерновий / експериментальний. Симптоматично, що ці три

³ Саме цього року авторка дисертаційного дослідження опублікувала статтю «Сучасний український балет: соціокультурні та художні компоненти» [64].

лінії розвитку балету чудово співіснують у соціокультурному просторі України, є конкурентоспроможними у світі та кожен із них має свою глядацьку аудиторію.

Однією з потужних тенденцій, яка спричинила певний «бум» модернового балету останніх років, є прогресивна діяльність нової генерації танцівників і хореографів-балетмейстерів, які не просто продукують нову хореографію, а й залучають українських композиторів до створення спільного мистецького дітища. Так, якщо на початку 2000-х років співпраця українських композиторів та українських модернових хореографів була радше винятком, то від середини 2010-х років і по сьогодні спільними зусиллями українських балетмейстерів, що працюють у лоні сучасної хореографії, та українськими хореографами, саунд-артистами та музикантами було створено не один проєкт як суто балетний, так і інтердисциплінарний.

Звісно, під час розгляду головних творчих центрів сучасного балету варто відзначити роботу театру «Київ Модерн-балет» на чолі з балетмейстером Радю Поклітару, адже діяльність цього колективу сприяла й сприяє популяризації модернового балету в Україні, а нині репрезентує український новітній балет у світі. Важливими в цьому плані є співпраця театру з композитором Олександром Родіним. Так, 2017 року «Київ Модерн-балет» поставив балет «Вгору по річці» на музику цього композитора, а 2019 року замовив композитору написати музику до балету «Вій». Цей балет отримав визнання як в Україні (2019 року отримав театральну премію «Київська пектораль» у номінації «Краще пластичне рішення»), так і за кордоном (зокрема увійшов до репертуару Латвійського національного театру опери і балету).

Важливо, що колектив «Київ Модерн-балет» інтегрований в європейський театральний процес сучасності, бере активну участь у хореографічних фестивалях та гастролює. Можна зокрема назвати такі міжнародні фестивалі, як «Бієнале театру ім. Ежена Йонеско» (Bienala Teatrului «Eugène Ionesco» – ВІТЕІ), Міжнародний фестивалю культури і танцю (м. Бангкок, Таїланд), Міжнародний театральний фестиваль FİTO (м. Орадя, Румунія),

Міжнародний фестиваль-конкурс хореографічного мистецтва (м. Лодзь, Польща) тощо [66].

Окрім цього, саме з труп театру виросла плеяда нових танцівників-хореографів, які в подальшому створили свої танцювальні компанії. Серед них – Анна Герус (UDT), Ілля Мірошніченко (Insha Dance Company), Владислав Детюченко (n'Era Dance Group), Артем Шошин (працює як провідний балетмейстер у Львівському національному академічному театрі опери та балету імені Соломії Крушельницької) тощо.

Окрім театру «Київ Модерн-балет», протягом останніх років створено декілька професійних балетних осередків некласичного хореографічного спрямування. Серед таких варто виділити Totem Dance Company, до якої входить Totem Dance School та Totem Dance Theater, ідейним натхненником яких є Христина Шишкарьова. Школа готує висококваліфікованих артистів суто модернового балету, а театр активно залучає до співпраці українських композиторів, займаючись продукуванням хореографічних творів нового формату (часто на межі імерсивного театру (театр залучення глядача), перформансу й балету). Зокрема, 2021 року в співпраці з композиторкою Яною Шлябанською вони створили експериментальну синтетичну виставу «Шлях до...», у якій поєднані мультимедійні проєкції, масштабна інсталяція, балет, читання акторів та спів вокалістів.

В останні роки стало популярним створювати нові компанії, об'єднання, «творчі лабораторії» з акцентом на продукуванні інноваційного танцю та музики. Такий зріст нових організацій, між іншим, пов'язаний із новими ринковими можливостями. Доступність реєстрації артистів як фізичних осіб-підприємців (ФОП), вихід у незалежну комерційну сферу продиктований уже довготривалою тенденцією, яку можна охарактеризувати як відсутність залежності від офіційних театральних структур. Це важливий момент перетину сучасної української музики різних стильових спрямувань і балетного / хореографічного процесу. Так, раніше балетна сфера із залученням

музики українських композиторів була зосереджена в межах роботи оперних театрів. Експериментальні роботи могли бути представлені на міждисциплінарних фестивалях (наприклад, у межах фестивалю GOGOLFEST). Часто поза увагою академічного музикознавства лишався пласт музики, який був створений для балетних вистав фестивального чи комерційного типу, адже така музика не відповідала канонічному розумінню балетної музики.

Сьогоднішня соціокультурна картина репрезентує важливу тенденцію на шляху взаємодії композиторів і хореографів, а саме – співпрацю представників сучасної академічної музичної сфери та діячів хореографічного напрямку не лише у фестивальному середовищі, а й у сфері комерційного театру. Показово в цьому плані, що саме від кінця 10-х років XXI століття активно зростає кількість творчих тандемів українських композиторів із хореографами.

Отже, серед сучасних об'єднань (окрім уже зазначених театру «Київ Модерн-балет» і Totem Dance Company) можна виділити й інші компанії, які діяли та/або діють у соціокультурному просторі балетного життя України поза юрисдикцією стаціонарних театрів.

Ukrainian Dance Theatre (UDT – Український танцювальний театр) – проєктний театр сучасного танцю, який створила Анна Герус. Головна ідея театру – поєднання різних новітніх танцювальних технік. Активна діяльність театру припадає на 2018–2019 роки. Важливо, що саме в співпраці з цим театром було створено балет «Спасіння Архонту» (2018), де композиторкою виступила Марта Галаджун, на той час студентка 2 курсу Національної музичної академії України, а хореографинею – Олена Вертегел. Специфіка звукового оформлення балету – електроакустика з міксом записаного звучання інструментів (флейта, тромбон, скрипка, віолончель та контрабас). Саме цей балет став справжнім проривом як у кар'єрі композиторки, так і в розумінні українськими хореографами прогресивності композиторів молодшого покоління.

Нішу експериментальної сучасної платформи українського танцю займає TanzLaboratorium на чолі з Ларисою Венедіктовою, а також Платформа сучасного танцю Олександра Маншиліна. Не менш продуктивною організацією в аспекті промоції сучасного українського балетного мистецтва є Ruban Production ІТР (RPІТР) – компанія, яка від 2014 року працює у сфері перформативного мистецтва, танцю та інноваційних експериментальних художніх практик. Займаються митці також науково-освітньою діяльністю (проводять лекції, майстер-класи, воркшопи) та важливими історичними реконструкціями.

Однією з таких, істотних для відновлення історії українського балету, робіт стала танц-реконструкція «Броніслава Ніжинська», яка була репрезентована загалом 2021 року. У межах цього проєкту було представлено цикл лекцій та воркшопів, які розкривали, за щоденниками та іншими документальними свідченнями, Київський період діяльності польської танцівниці та хореографіні Броніслави Ніжинської, її хореографічні та мистецькі пошуки, творчі зв'язки з українськими авангардистами того часу, зокрема художниками Олександром Екстером та Вадимом Меллером. Кульмінацією проєкту стала презентація балетної вистави, у якій постановниця Світлана Олексюк та продюсер Віктор Рубан відтворювали техніку та мистецькі засади Б. Ніжинської.

Блискучим рішенням постановників стало залучення до танц-реконструкції київської композиторки, яка є представницею молодшого покоління українських композиторів, Яни Шлябанської, завданням якої стало відтворення авангардистської атмосфери творчого процесу, а також створення відповідного музичного контексту, у який занурено всю виставу. Користуючись документальними свідченнями, які зберіглися в архівах, про музику, якою послуговувалася Б. Ніжинська під час своєї діяльності в Києві, Я. Шлябанська створила унікальне електроакустичне полотно, у якому сплелися, зокрема, твори Ф. Ліста, Ф. Шопена із сучасною електронною лексикою самої авторки.

Варто зауважити, що Я. Шлябанська активно співпрацює з хореографинею-перформаторкою С. Олексюк. Так, у їхній колаборації виникли такі роботи, як: «Alter Ego, або 7 сцен для перетворення Я» (2019), «Дівчина з Хіросіми, яку лякає грім» (2023), «Кобзареві пташки» (2023) та відеоробота «Самоідентифікація під час ізоляції» (2021).

У полі відеоконтенту перебуває і кінобалет «Водуруду» на хорovu музику Миколи Леонтовича, який було створено 2021 року хореографом та керівником колективу Apache Crew (працює від 2013 року в полі сучасного танцю та перформансу) Анатолієм Сачівко.

Варто згадати діяльність танцювально-театрального колективу «n'Era Dance Group» (група «Нова ера»), який у своїй творчості поєднують сучасний напрям танцю контемпорарі та фізичного театру. Серед співпраць колективу з українськими композиторами можна виділити роботу з композитором та саунд-артистом Іваном Гаркушею (відомий під псевдонімом John Норе), результатом якої став твір «Мій Орфей. Жан Кокто» (2019), де авторська музика поєднувалася з творами Еріка Саті. Важливо, що засновник колективу n'Era Dance Group хореограф Владислав Детюченко разом з І. Гаркушею 2022 року у Вашингтоні (США) представили балетну виставу «Mariopol», яка висвітлює воєнні події в Україні.

Воєнну тематику продовжила й танцювальна компанія *Insha Dance Company*, засновник і головний хореограф якої Ілля Мірошніченко. Так, у співпраці з композитором Віктором Рекало вони репрезентували балет «Мій дім на двох ногах»⁴, прем'єра якого відбулася 2023 року. Важливо, що це не перша робота Іллі Мірошніченка з українськими композиторами: 2021 року він представив балет «Стіна», музику до якого створив композитор і саунд-артист Олег Шпудейко (відомий як Heinali).

⁴ Під час європейських показів використано назву «M.H.O.T.F.» як аббревіатуру до «My Home on Two Feet».

Звісно, поруч із незалежними компаніями продовжують працювати й державні мистецькі установи, зокрема національні театри опери та балету. Позитивним зрушенням останніх років стало не лише стабільне звернення до балетних творів українських композиторів, а й замовлення театрами нових балетних творів. Серед прикладів подібної співпраці можна назвати такі замовлення: «За двома зайцями» Ю. Шевченка – Національним академічним театром опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка (2017), «Алладін» О. Родіна – Київським академічним театром опери і балету для дітей та юнацтва (2021), «Дюймовонька» Ю. Шевченка (2023) – Одеським національним академічним театром опери та балету, «Тіні забутих предків» І. Небесного – Львівським національним академічним театром опери та балету імені Соломії Крушельницької (2023), «Лісова пісня» В. Польової (прем'єра цього балету запланована на 2024 рік) та «Соляріс» О. Родіна (прем'єра запланована на 2025 рік) – Львівським національним академічним театром опери та балету імені Соломії Крушельницької.

Подібній активізації балетного жанру в Україні сприяє і зміна загальної мистецької політики в країні. Так, активно співпрацюють із митцями приватні та державні фонди, налагоджена міжнародна співпраця. Багато позитивних зрушень відбулося завдяки створенню Українського культурного фонду, діяльність якого стала одним із перших масштабних впливів на розвиток сучасного українського мистецтва. Молоде покоління композиторів та хореографів займає активну міжнародну позицію в плані інтеграції українського мистецтва в загальносвітовий мистецький процес, а тому часто отримують гранти, стажування, фінансування проєктів від іноземних інвесторів. Серед відносно свіжих прикладів – балет «Мій дім на двох ногах» В. Рекала (2023), який було створено за підтримки німецького фонду *Kunststiftung NRW* (Мистецький фонд землі Північний Рейн-Вестфалія) та німецького культурного центру *TanzFaktur*.

Важливою соціокультурною ознакою сучасного мистецького процесу, поряд із пріоритетним положенням балету в жанровій системі сучасності, є відповідне посилення популярності балету серед глядачів. Пояснення цього факту лежить на поверхні: балет є візуальним синтетичним дійством, у якому часто поєднується зрозуміла й прозора для сприйняття драматургія твору, цікаві декорації, костюми, пластика, міміка – тобто ті складові музично-театрального дійства, які, на перший погляд, не потребують особливих зусиль для розуміння й тому легко зчитуються глядачем.

Інколи таке спрощене прочитання балетних опусів є помилковим, адже часто за верхнім, начебто очевидним шаром сенсових навантажень ховається глибинна, часом парадоксальна інтрига, що є зрозумілою для того глядача, який приймає «правила гри» в інтелектуально-аудіально-візуальному квесті балетного мистецтва.

Важлива тенденція сьогодення, яка пояснює особливу прихильність у пересічного глядача до балету – діяльна, що полягає не просто в популяризації балету, а і його активному пропагуванні в масмедійному просторі. Серед найбільш впливових на глядацьку аудиторію факторів можна виділити такі кінороботи, як: «*Black Swan*» / «Чорний лебідь» (2010, США, реж. Д. Аронофскі), «*Center Stage: On Pointe*» / «Балет. Життя на пуантах» (2016, Канада, реж. Ж. Лутц, професійно відомий як Director X), «*High Strung*» / «Нерви на межі» (2016, США, реж. М. Даміан), «*Battle*» / «Битва» (2018, Норвегія, реж. К. Лаунінг), «*Les enfants d'Isadora*» / «Діти Айседори» (2019, Франція, реж. Д. Манівель), «*Feel the Beat*» / «Відчуй ритм» (2020, США, реж. Е. Даун), «*Las niñas de cristal*» / «Танці на склі» (2022, Іспанія, Х. Лінарес), серіал «*Tiny Pretty Things*» / «Тендітні створіння» (2020, США, реж. М. Макленнан), мультфільм «*Ballerina*» / «Балерина» (2017, Канада – Франція, реж. Е. Саммер та Е. Ворін) тощо.

Для розуміння специфіки сучасного українського балету важливо те, що нині балетний театр України «дихає» в одному напрямі з цивілізованим світом,

а отже перебуває в полі загальносвітових тенденцій. Симптоматично, що сучасний світовий балет працює в декількох хореографічних напрямках. По-перше, це класичний балет із його класико-романтичним наповненням і сталими виконавськими традиціями. Усі оперні театри включно з українськими мають у своєму репертуарі шедеври класичної спадщини, такі як: «Жізель» та «Корсар» А. Адана, «Баядерка», «Пахіта», «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Лускунчик», «Лебедине озеро», «Спляча красуня» П. Чайковського⁵ тощо. До цього ж репертуарного ряду можна додати й модерні постановки початку ХХ століття, які вже стали класикою: «Болеро» М. Равеля, «Шопеніана» на музику Ф. Шопена, «Весна священна» І. Стравінського тощо.

По-друге, на особливу увагу заслуговує прогресивна робота балетмейстерів із модерною хореографічною лексикою як панівною хореографічною системою сучасного балету, яка має вже столітню історію. Тут – історично апробовані танці босоніж, «праматір'ю» яких є Айседора Дункан, побутова танцювальна пластика, антична хореографія (згадаймо в цьому контексті вже «класичні» балети «Дафніс і Хлоя» на музику М. Равеля або «Післяполудневий відпочинок Фавна» на музику К. Дебюссі в античному вирішенні М. Фокіна) тощо.

Важливо, що пошуки нових хореографічних рухів розширюються та виходять за межі суто танцювальної сфери. Так, балетна лексика поступово звертається до адаптації спортивно-ігрових рухів і навіть до парадоксальної кінетичної специфіки людей з порушенням опорно-рухової системи («Видіння Рози» О. Бусько – О. Родіна, де на хореографічному рівні відтворюються «ламані» деструктивні рухи, характерні для хвороби Х. Гантінгтона). Важливим віянням останніх років стало залучення техніки бодіперкашн (*body percussion*) – танцю, у якому тіло являє собою ще й музичний інструмент, який «проживає» і створює ритм усім єством. Прикладом активізації зазначеної

⁵ Варто зауважити, що після 24 лютого 2022 року частина світових оперних театрів на знак солідарності з Україною поставили на паузу виконання творів російських композиторів.

техніки може бути балет «1984. Інша» (2020) І. Мірошніченко та К. Кузнецової на музику ісландської мисткині Гільдур Гуднадоттір (Hildur Guðnadóttir) та німецького саунд-артиста Хаушка (Hauschka).

Подібне ставлення до мови тіла в модернових балетних опусах зумовило превалювання пластичності над дансантистю як у хореографічній, так і в музичній сферах. На перший план уже не виходять класичні сталі па, які мають на меті показати технічну майстерність виконавця. Кожен рух танцівника в модерновому балеті – це певний «ієрогліф», який має важливе семантично-сміслову навантаження. Прикладом подібної балетної вистави може бути танц-реконструкція «Броніслава Ніжинська» С. Олексюк та В. Рубана, яка створена в співпраці з композиторкою Яною Шлябанською. Показовим тут стає відтворення експериментальної роботи з «геометрією» класичного й сучасного танців Броніслави Ніжинської не лише на хореографічному, а й на музичному рівні.

Важливою в плані розвитку сучасного українського балетного мистецтва є співпраця балетмейстерів та українських композиторів, результатом якої є створення художніх зразків сучасного балету – як академічного, так і неакадемічного. Серед відомих тандемів такого роду можна виділити продуктивну співпрацю Юрія Шевченка з Володимиром Литвиновим, Олександра Козаренка – з Оксаною Лань, Юлії Гомельської – із Сергієм Коном, Людмили Юріної – з Ларисою Венедиктовою, Олександра Родіна – з Радою Поклітару, Олексієм Бусько та Сергієм Коном, Олександра Шимка – з Аллою Рубіною, Максима Шалигіна – з Лонек ван Лесс, Яни Шлябанської – зі Світланою Олексюк та Христиною Шишкарьовою, Івана Гаркуші – з Владиславом Детюченко та Христиною Шишкарьовою, Олега Шпудейка та Віктора Рекало – з Іллею Мірошніченком, Івана Небесного – з Артемом Шошиним тощо.

Окремо варто виділити візуальну сторону балету, яку можна умовно поділити на дві сфери. Перша – це іманентна пластика танцівників, тобто

хореографічна специфіка балетної вистави (як зазначалося, тут превалює пластичність). Друга – це сценографія. Так, у театральному просторі сьогодення можна спостерігати, що надважливою для глядача часто є саме візуально-декораційна складова, яка часто скеровує увагу аудиторії до концепційно-засадничих деталей балетної драматургії.

Симптоматично, що у XXI столітті сценограф балету – поруч із композитором і балетмейстером – продовжує виступати паритетним співавтором і творцем нового опусу. Особливості роботи сценографа в балеті впливають не тільки із зовнішніх вимог хореографії, а й, що важливо, з особливостей музично-інтонаційного ряду. Так, красномовність декорацій і костюмів може вступати в протиріччя з умовністю хореографічної дії, але підкреслювати музичний розвиток і навпаки.

Визначальною для створення емоційної атмосфери балетної вистави є її кольорова палітра та декоративний ряд. Вагомою рисою сценографічного оформлення сцени в модерновій балетній виставі є вивільнення для дії якомога більшого сценічного простору. Важливою тенденцією стає залучення конструкцій нетрадиційного типу: відеоарт, 3-D-графіка, мобільні конструкції-трансформери або навіть – задля певного семантично-сислового навантаження – пустий простір. З іншого боку, для створення відчуття максимальної реальності сценічного середовища сценографи все більше використовують реальні речі: предмети меблів, знаряддя праці, різні побутові аксесуари, сипучі речовини (пісок, пшениця тощо), гаджети та інші, колись нетипові «аксесуари» балетної вистави.

Водночас у технічному оформленні переважають натуральні фактури (деревина, земля, пісок, вода, залізо, дим тощо) чи легкі тканини, які часом є замінниками жорстких конструкцій сцени. Саме такий вигляд має сценографія в балеті Р. Поклітару «Квартет-а-тет» на музику нідерландського композитора А. Мааса, де основною декорацією стає біла тканина: висячи на мотузці, вона ділить сцену на дві частини.

Важливою тенденцією сучасного балету є переосмислення класичної спадщини. Часто основною ідеєю роботи з класикою є її парадоксальна інтерпретація з акцентом на актуалізації чи абсурдизації сюжетної лінії. Типовою реалізацією такої тенденції є створення ремейків на відомий взірць світової спадщини. У випадках реалізації нової редакції хореографічної вистави часто саме сценограф є тим митцем, який скоординує нову хореографію з уже сталою драматургією музичного твору в аспекті нового прочитання партитури балету.

У напрямі переосмислення класичної спадщини виконані й сучасні українські постановки «Жізелі» А. Адана (2016) та всіх балетів П. Чайковського («Лускунчик» (2007), «Лебедине озеро» (2013), «Спляча красуня» (2018)) театром «Київ Модерн-балет». Свіжа, ексцентрична трактовка вистав, сучасна мова хореографії та сценографії, зрозумілість візуальних образів створюють новий мистецький продукт, який є актуальним для сьогодення, а відтак – затребуваним у сучасного українського глядача.

Окрім переосмислення класичної хореографічної спадщини, сучасні балетмейстери перебувають у пошуках нових сюжетних обріїв. Хореографічна адаптація шедеврів класичної літератури – одна з провідних тенденцій сучасного українського балету. У XXI столітті, зокрема на українській балетній сцені, репрезентовано такі балетні постановки (не включаючи дитячих балетів), як «Вій» Р. Поклітару – М. Гоголя, «1984. Інша» І. Мірошніченко – К. Кузнецової – Дж. Оурела, «Тіні забутих предків» А. Шошина – М. Коцюбинського тощо.

Не менш важливою соціокультурною тенденцією сучасного модернового балету є розширення інтертекстуального поля балету завдяки діалогу автора (композитора, хореографа, режисера) із представниками різних культур і мистецтв в єдиному художньому просторі балету. Героями творів стають відомі митці, їхня творча спадщина, герої кінострічок тощо. Тут можна назвати балетний опус «Norper» (2013) М. Шалигіна, де головним героєм виступає

картина «Ранкове сонце» («Morning Sun») американського художника Едварда Гоппера.

Отже, сучасний український балет перебуває в стані активного розвитку й залучений до загальних світових тенденцій балетного жанру. Українські хореографи та композитори активно працюють у міжнародному мистецькому полі, тим самим заявляючи про потужність і прогресивність українського музично-театрального мистецтва.

1. 3. Місце балету у творчості українських композиторів доби Незалежності: генераційний аспект

У дисертаційному дослідженні увагу зосереджено на балетному доробку двох груп композиторів, які поділено за головним критерієм – приналежності до певної генерації композиторів, середньої чи молодшої. Упровадження такого поділу аргументовано насамперед якісно іншим розумінням і трактуванням поняття «балет» представниками названих генерацій.

Зрозуміло, що подібний розподіл саме за генераційним критерієм вимагає, по-перше, чіткого визначення поняття «генерація», по-друге, – означення критеріїв, за якими поділ композиторів на генерації є можливим.

Щоб зрозуміти сенс і глибину поняття «генерація», варто звернутися до його етимології. Слово «генерація» походить від латинського *generāre* – (у пер. – породжувати) і має згідно зі словником іншомовних слів таке значення: «1. Покоління; коліно, сукупність людей, пов'язаних приблизно однаковим віком, спільними інтересами і спільною діяльністю. 2. Представники одного роду, рослини і тварини одного виду і роду, мінерали одного походження. 3. Постання, утворення чогось» [23]. Важливим для дисертаційного дослідження є саме перше формулювання із зазначенням не лише приблизно однакового віку, а й спільних інтересів та діяльності – позицій, які в контексті творчої практики сучасних композиторів є важливими та навіть наріжними з точки зору їх об'єднання в одну генерацію.

Щоб краще зрозуміти всі тонкощі нюансування смислів у полі генераційного аспекту, доцільним є часткове занурення у світ відомих та вже класичних у гуманітаристиці «теорій генерацій» (поколінь).

Одним із перших питання генерацій порушив угорський соціолог єврейського походження Карл Мангейм (Karl Mannheim). Так, 1928 року у сьомому випуску «*Vierteljahrshefte für Soziologie*» («Щоквартальні зошити до Соціології») філософ опублікував есей «*Das Problem der Generationen*» («Проблема генерацій») [210]. У цій роботі науковець визначає головну спільну рису конкретного покоління – спільне соціально-історичне середовище юних років: «...багато в чому визначальним для формування свідомості є те, які переживання відображаються як "перші враження", "переживання юності"» [210, с. 21].

Важливо, що соціолог відкидав ідею про те, що покоління виникають через регулярні проміжки часу, зазначаючи, що ритм поколінь залежить від часу історичних, соціальних і культурних подій, які впливають на досвід людей. Думка про вплив історичних подій на формування особистості людини-митця є напрочуд влучною і співзвучною в контексті українського мистецтва, яке гартувалося й гартується в потужному вирі історичних подій, визначальних не лише для України, а й для всього світу.

Іншою, найбільш популярною у світі теорією генерацій є концепція Штрауса-Гоува (Strauss-Howe), яка належить двом американським дослідникам: Вільяму Штраусу (William Strauss) та Нейлу Гоуву (Neil Howe). У своїй монографії 1991 року «*Generations : the history of America's future, 1584 to 2069*» («Генерації: історія майбутнього Америки, 1584 до 2069») [222] учені викладають власну теорію генерацій, яка базується на дослідженні історії Сполучених Штатів Америки. Людське життя, яке триває протягом 80–100 років, дослідники поділяють на чотири фази – періоди життя: дитинство, молодість, середній вік, старість. Окрім цього, пропонують поділ життя на чотири типи поколінь, які циклічно змінюють одне одного: ідеалістичний (idealist),

реактивний (reactive), громадянський (civic) та адаптивний (adaptive). Важливим для дисертаційного дослідження є виокремлення Штраусом та Гоувом часового проміжку кожного покоління, який вони визначають як 20–25 років.

Саме ця хронологія, з опорою на 20–25 років, стане методологічною основою виконаного в дисертації вікового розподілу українських композиторів. Окрім цього, саме Штраус і Гоув започаткували диференціацію людських поколінь: Silent generation (Тихе покоління, 1928–1945), Boomers (Бумери, 1946–1964), 13ers (Покоління X, 1960-ті – 1981), Millenials (Міленіали, 1981–1996). Важливо, що саме ці назви вживаються в усьому світі для позначення певного покоління (часто це використовується як у соціальних мережах, популярних токшоу і програмах, так і в науковій літературі). Зараз концепція Штрауса-Гоува отримала своє природне продовження у визначенні та, після цього, поширенню в масмедійному просторі двох нових поколінь: Gen Z (покоління зумерів, 1997–2011) і Gen Alpha (покоління Альфа, народжені у 2012 році та молодші).

Симптоматично, що у вітчизняному мистецтвознавстві, попри активне використання зворотів «представник такого-то покоління», власне теорія поколінь майже не застосовується. Виняток становлять поодинокі роботи, серед яких можна виділити колективну роботу «Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми» [167], де висвітлено проблему режисерських поколінь. Так, аналізуючи період 2014–2018 років, автори виділяють три покоління театральних режисерів: «На лідерство у театральному процесі недвозначно починає претендувати покоління ”мілленіалів”, що заявило про себе ще на початку 2010-х рр. При цьому, не знижує, а продовжує нарощувати творчий потенціал покоління ”сорокарічних”, та вже заявляє про себе покоління ”двадцятилітніх”» [167, с. 21].

Незважаючи на майже повну відсутність використання теорій поколінь в українському музикознавстві, можна побачити їх активне застосування у сферах політики, менеджменту, маркетингу, бізнесобудування України тощо.

Серед таких робіт можна назвати зокрема статті: «Розвиток національного освітнього простору в контексті надбань теорії поколінь» [40] А. Єрмоленко, «Використання теорії поколінь в менеджменті персоналу» Н. Коваль, В. Биби [71], «Цінність теорії поколінь для системи професійного відбору майбутніх поліцейських» К. Рубана та С. Сандецького [131].

У полі осмислення композиторського мистецтва вітчизняним музикознавством, на сторінках наукових розвідок можна спостерігати цілковито логічний поділ сучасних українських композиторів на **три генерації**: старшу, середню та молодшу. Окрім цього, виділяється окремо «покоління шістдесятників» як одна з найпотужніших фаз розвитку українського мистецтва. Що стосується поділу на три генерації, то він зазвичай не осмислений предметно, а використовується як певний абстрактний поділ і є дещо умовним.

Почати означення феномену генерацій українських балетних композиторів варто зі старшої генерації. Саме вони створили базу для розвитку сучасного українського балету. Серед композиторів, творчість яких була прогресивною і сприяла піднесенню балетного жанру в Україні, варто виділити Віталія Губаренка (1934–2000), Мирослава Скорика (1938–2020), Івана Карабиця (1945–2002), Євгена Станковича (нар. 1942) та Лесю Дичко (нар. 1939). Важливо, що частково балетна творчість цих митців уже подекуди осмислена в працях музикознавців та мистецтвознавців попереднього покоління, про що йшлося в підрозділі дисертації 1.1.

Головний акцент у пропонованій дисертаційній роботі зроблено на двох генераціях балетних композиторів – середній та молодшій, творчість яких малодосліджена вітчизняним мистецтвознавством. Окрім цього, звернення до балетного доробку композиторів цих поколінь спричинено метою та завданнями дослідження, адже аналітична складова дисертації спрямована на осмислення жанрово-інтонаційної специфіки балетних опусів представників саме цих поколінь.

Поділ балетних композиторів на середнє та молодше покоління насамперед здійснюється за датами народження митців. Так, згідно з адаптованою в дисертаційному дослідженні концепцією Штрауса-Гоува, цілісна одиниця покоління охоплює хронологічний проміжок 20–25 років. Зрозуміло, що навіть під час конкретного хронологічного поділу на генерації за Штраусом-Гоувом неможливо уникнути певних генераційних нашарувань, так званої «хронологічної стрети» (вислів О. Корчової) [84, с. 45]. Утім, аналіз життєтворчості обраних, у межах дослідження, митців дає можливість виділити додаткові соціокультурні, історичні та навіть інтонаційно-стилістичні параметри (виключно у сфері балетних опусів), які дозволяють зарахувати творчі індивідуальності до певного типу покоління.

Отже, поділ митців на покоління відбувся за такими критеріями:

- роки народження (позиція за Штраусом-Гоувом);
- країна проживання (на момент розвитку й становлення композитора);
- важливі історичні події, які вплинули на формування світогляду митця (позиція за К. Мангеймом);
- контакти композитора із західним мистецьким простором;
- орієнтація на реципієнта;
- співвідношення у творі традиційного та інноваційного;
- використання акустичного чи електроакустичного інструментарію;
- приналежність митця до Національної спілки композиторів України.

Виділяючи хронологічні межі життя композиторів середнього та молодшого покоління, доводиться враховувати показники «верхньої межі», а саме – роки народження балетних композиторів, які в мистецькому середовищі прийнято сприймати як старше покоління. Ці показники дають приблизну хронологію композиторів старшого покоління: 1930-ті – початок 1950 років. Звісно, на межі стику поколінь можливі певні координаційні відхилення щодо точності років. Зокрема, Юрій Шевченко, який опинився на стику двох генерацій

і за технічними параметрами міг би належати до композиторів старшого покоління, за всіма іншими показниками чітко «вписується» до середнього покоління балетних митців.

Відтак до балетних композиторів **середньої генерації** в роботі залучено таких митців, як-от: Юрій Шевченко (1953–2022), Вікторія Польова (нар. 1962), Людмила Юріна (нар. 1962), Олександр Козаренко (1963–2023), Юлія Гомельська (1964–2016), Сергій Ярунський (нар. 1970), Іван Небесний (нар. 1971), Олександр Родін (нар. 1975), Олександр Шимко (нар. 1977). Поєднання їх в одну генерацію виявилось можливим на основі всіх вищезазначених критеріїв. Насамперед ця операція здійснювалась за хронологічним критерієм роки народження (1953–1978): усі композитори народилися в один 25-літній проміжок часу, а отже, за Штраусом-Гоувом, становлять одну цілісну генерацію.

Другий критерій, за яким стає можливим об'єднати названих композиторів в одне покоління, – це країна проживання. Саме цей критерій країни проживання, її історичного стану та навіть певних історичних зламів у подальшому матиме неабиякий вплив не лише на світогляд, а й на музичне бачення балетного жанру зокрема.

Так, усі композитори середнього покоління своє професійне музичне становлення розпочали за часів радянської України, що є важливим, оскільки система музичної освіти, методологія, ідеологія та будування світогляду – були спільними. Усі вони отримували трирівневу освіту: школа, училище (або десятирічка) та обов'язково консерваторія.

Наступний критерій, що обрано за К. Мангеймом, – важливі історичні події, які вплинули на формування світогляду. Тут важливими є саме ті історико-політичні фактори, які змінили світ навколо зазначених митців на «до» та «після». Стосовно композиторів середнього покоління такими факторами стали вибух на ЧАЕС, прийняття Україною незалежності та частково Помаранчева революція.

Надзвичайно важливою історичною подією, яка змінила життя композиторів середньої генерації, стало здобуття Україною незалежності в 1991 році. Ця колосальна зміна державного рівня стала ключовою не лише в політичному, але й у соціокультурному полі. Визначну роль у цьому плані зіграло відкриття кордонів для українських митців: вони отримали можливість активно репрезентувати себе світові. Ще напередодні події, немов у передчутті змін, 1990 року з'явився неймовірно потужний і, безумовно, важливий для композиторської творчості щорічний фестиваль «Київ Музик Фест». Від перших років фестивалю, окрім українських митців, у ньому брали участь композитори та виконавці з різних країн світу: Польщі, Канади, Австралії, Великобританії, Франції, Німеччини тощо. Іван Карабиць, перший директор фестивалю, активно налагоджував стосунки з українською діаспорою, яка на довгий період стала ключовою аудиторією українських композиторів за кордоном. Саме тут важливим стає такий критерій, як контакти композитора із західним мистецьким простором.

Смаки та погляди на українську музику діаспорян мали та й досі мають колосальний вплив на художнє та інтонаційне-стилістичне наповнення творів композиторів середньої генерації. Ті з них, хто активно виїздив до так званих осередків української діаспори (насамперед це США та Канада), зіштовхнулись із активним запитом публіки на все українське. Утім, відповідно до уявлень про «українське» представників діаспори, український мистецький продукт мав бути репрезентованим класичним звучанням народних інструментів, хору, використанням знайомих мелодій тощо.

Діаспора завжди мала філософію «капсулювання» власної культури в умовах чужорідних впливів. Ідеалом українців перших хвиль еміграції (початок ХХ століття) та їхніх нащадків був класико-романтичний стиль М. Лисенка, хорова спадщина К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, твори яких, зокрема, виконувалися під час грандіозного турне хору О. Кошиця. Саме тому в діаспорі виник запит на твори з обов'язковим залученням хору, народних українських

інструментів (зокрема бандури), сюжетів української праміфології, шевченківською тематикою та класичною літературою. Не менш важливим стало й звернення до фольклорних та народних тем кінця XIX – початку XX століття, тобто тих народно-пісенних хітів, які особливо плекалися в діаспорянському середовищі.

Відтак і до сьогодні бачимо спеціальні замовлення на балетні твори українських композиторів у системі «капсулювання» української культури. Прикладами таких творів, які з огляду на попит діаспори не завжди репрезентують характерні риси справжньої композиторської стилістики, можуть бути балети, що були створені на замовлення канадсько-української танцювальної компанії «Shumka»: «Катруся» та «Кобзар» Ю. Шевченка та «Леся Українка» О. Родіна (прем'єра має відбутися у квітні 2024 року).

Що стосується наступного критерію – орієнтації на реципієнта, то тут важливим фактором стає **зміна виконавського нарративу**. Порівняно зі старшою генерацією композиторів середня виділяється своєю виконавською спрямованістю: їхні балетні опуси не пишуться «в стіл», а отримують безпосереднє сценічне втілення. Звісно, це часто одноразові фестивальні виконання, які, тим не менш, були здійснені й навіть є наявними у форматі відеозаписів. Окрім цього, важливим стає розуміння запитів глядача. Саме тому всі балетні твори композиторів середнього покоління мають конкретну інтонаційну спрямованість на певного локального глядача: представника діаспори, закордонного чи українського відвідувача артфестивалів, театрал-любителя балету тощо.

Наступний, украй важливий критерій, який сигналізує про якісні показники балетного жанру – співвідношення у творі традиційного та інноваційного. Це один із найбільш нестабільних критеріїв, адже ставлення до традицій у творчості кожного композитора – доволі унікальне, а часом й мінливе явище. Утім, і тут можна виокремити дві загальні

для середнього покоління тенденції: збереження традицій та тяжіння до експерименту.

Серед композиторів, які у своїх балетних творах виступають за збереження балетних традицій, опиняються Ю. Шевченко, Ю. Гомельська, О. Родін, І. Небесний та О. Шимко. Переважно їхні балетні твори – це оригінальна велика балетна вистава з поділом на дії; в основу балету покладене лібрето, а базою музичного інструментарію є великий симфонічний оркестр (рідше – оркестр народних інструментів). Утім, збереження традицій, порівняно з композиторами старшого покоління, у доробку цих митців виходить на якісно новий рівень. Це проявляється в їхній роботі в руслі інтертекстуальних та інтермедіальних тенденцій, що спрямовані на адаптацію в балетному жанрі різних етнічних, художніх, стильових та інтонаційних координат.

Поняття експерименту як опозиції традиційному балетному мистецтву у форматі домінантної мистецької засади репрезентовано в балетній творчості В. Польової, О. Козаренка та Л. Юріної. Саме цими композиторами адаптовані різні інструментальні склади (камерний оркестр, ансамбль, електроакустика тощо). Зазвичай подібного роду творча діяльність насамперед пов'язана не лише з особистісним інтонаційним баченням світу та пошуками нового, але й зі специфікою постановочної реалізації балетного опусу.

Важливим музичним показником, що стосується критерію використання акустичного чи електроакустичного інструментарію, для композиторів середнього покоління можна здебільшого вважати використання звучання акустичних інструментів – звісно, із доволі розширеними та часто неординарними складами та тембральними поєднаннями. Очевидно, таке залучення музичного інструментарію неможливе без винятків із правил, які часто базуються на обставинах особистого життя і творчих пошуків конкретного композитора. Так, Л. Юріна була однією з перших, хто створив балет «Existenza» (2008) із використанням виключно електроакустичного інструментарію.

Що стосується останнього критерію – належності митця до Національної спілки композиторів України, то він, хоч і є умовним, водночас стає показовим, адже в системі ціннісних та соціокультурних координат композиторів середнього покоління вступ до Спілки композиторів України був маркером належності до певної мистецької спільноти, що вважалося необхідним кроком на шляху професійної реалізації.

Отже, проведене аналітичне дослідження дозволяє поєднати в одне середнє покоління таких композиторів: Ю. Шевченка, В. Польову, Л. Юріну, О. Козаренка, Ю. Гомельську, І. Небесного, О. Родіна та О. Шимка.

Відповідно до балетних композиторів **молодшої генерації** в дисертації залучено таких митців: Анастасію Комлікову (нар. 1984), Максима Шалигіна (нар. 1985), Олега Шпудейка (нар. 1985), Анну Корсун (нар. 1986), Віктора Рекала (нар. 1986), Марту Галаджун (нар. 1994), Яну Шлябанську (нар. 1994), Івана Гаркушу (нар. 1994). За першим критерієм – роки народження – хронологія композиторів молодшої генерації визначається 1979–2004 роками. Звісно, є ймовірність, що композитори, народжені від 2005 року, можуть бути авторами балетних опусів. У такому випадку (нині таких творів не зафіксовано) цю нову генерацію митців можна вважати ультрамолодим поколінням балетних композиторів.

Другий критерій, за яким визначено особливість генераційного компонування ієрархії митців, є країна проживання (на момент розвитку й становлення композитора). Генерація композиторів молодшого покоління як творчої одиниці формувалася в часи незалежної України. Важливими історичними подіями, які вплинули на формування світогляду митця і які гартували композиторів молодшого покоління, стала Помаранчева революція та переважно Революція гідності, яка остаточно змінила курс спрямувань українських митців – зі Сходу на Захід.

Саме такий потужний європейський контекст стає важливим для їхнього творчого формування та активно впливає на такий критерій, як контакти композитора із західним мистецьким простором. Так, усі композитори молодшої генерації не обмежуються українською музичною освітою, а й поглиблюють свої знання в різних європейських країнах: М. Шалигін – у Нідерландах, О. Шпудейко – у Британії, А. Корсун – у Німеччині, В. Рекало – у Польщі та Німеччині, М. Галаджун – у Німеччині, Я. Шлябанська – у Франції та Польщі.

Окрім цього, перебуваючи в гостроконкурентному творчому полі, домінантним соціокультурним чинником для композиторів молодшого покоління стає комерційна сторона. Усі написані ними твори спрямовані не просто на виконання, а на продаж, що стимулює авторів створювати якісний, конкурентоспроможний мистецький продукт нового формату.

Активною позицією в цьому плані є й орієнтація на реципієнта. Композитори молодшого покоління не просто чудово розуміють свою цільову аудиторію, її вік, смаки, інтелектуальні потреби, як це роблять композитори середнього покоління, але й обирають, а часом і створюють свою аудиторію, яка буде відповідати їхнім мистецьким пошукам, цінностям тощо.

Що стосується критерію співвідношення традиційного та інноваційного в представників молодшої генерації, то тут варто виділити не просто експериментальну позицію композиторів, а й створення ними нових музично-театральних та звукових традицій. Зокрема, це включає й новітнє використання акустичного чи електроакустичного інструментарію. У цьому плані симптоматично, що часом композитори молодшого покоління позиціонують себе саунд-артистами.

Позиція «саунд-артист» виникає не випадково. Головною одиницею сприйняття навколишнього світу стає одиниця «звук» («sound»). Навіть звичні інтонаційні формули набувають нових сенсів, а акустична музика зазвичай переплетена в їхніх творах з електроакустичною. Утім, варто зауважити, що саме

остання, на відміну від її відсутності чи вкрай рідкому використанні балетними композиторами середнього покоління, у представників молодшої генерації отримує пріоритетне значення. Звичні партитури замінюються новими видами звукових полотн, де співіснують звичні нотні зображення, авторські нотні, графічні та іконографічні позначки та, звісно, звукові доріжки. Такому осучасненню техніки запису звукового простору балетних вистав сприяє – поряд із вимогами сучасного театрального процесу – високий інноваційний рівень технічного розвитку та технологічного забезпечення молодих композиторів.

Показово, що зараз більшість балетних композиторів молодшого покоління⁶ не має приналежності до Національної спілки композиторів України, адже просто не вбачає потреби брати участь у діяльності цієї організації.

Отже, відмінність між двома поколіннями композиторів ніяк не відобразилася на активізації жанру балету в їхній творчості. Трактують і продукують балетні твори представники цих генерацій по-різному. Так, композитори середнього покоління переважно працюють з установами (оперними театрами, театральними колективами) або ж беруть участь у фестивальних рухах.

Натомість композитори молодшого покоління, попри участь у різних фестивалях, часто створюють вистави комерційного типу; творчість цих митців часто набуває експериментально-пошукового характеру.

Висновки до першого розділу

У першому розділі дисертаційної роботи було розглянуто три важливих аспекти сучасного українського балету: його віддзеркалення в роботах вітчизняних мистецтвознавців, осмислення домінантних соціокультурних тенденцій та визначення генераційного аспекту щодо українських композиторів, які працюють у жанрі балету.

⁶ Винятком є Анастасія Комлікова.

У підрозділі 1.1 розглянуто балетний жанр у багатовекторному вивченні українськими науковцями різних мистецьких галузей: балетознавцями, театрознавцями, культурологами та музикознавцями. Виявлено недостатній корпус робіт, що висвітлює проблемні питання сучасного українського балету, особливо в музикознавчому полі.

У підрозділі 1.2 надано об'ємне висвітлення загальних українських соціокультурних тенденцій розвитку сучасного балету та виявлено рівень залучення вітчизняного балету до світових мистецьких процесів.

Серед основних тенденцій сучасного українського балету виокремлено такі:

- одночасне функціонування трьох загальних типів балету (фольклорний, класико-романтичний та модерновий / експериментальний);
- діяльність нової генерації танцівників і хореографів-балетмейстерів;
- відсутність залежності від офіційних театральних структур;
- пріоритетне положення балету в жанровій системі сучасності;
- посилення популярності балету серед глядачів;
- прогресивна робота балетмейстерів із модерновою хореографічною лексикою;
- превалювання пластичності над дансантистю як у хореографічній, так і в музичній сферах;
- співпраця балетмейстерів та українських композиторів;
- залучення конструкцій нетрадиційного типу у сфері сценографії;
- переосмислення класичної спадщини;
- адаптація шедеврів класичної літератури;
- розширення інтертекстуального / міжмедіального поля балету.

У підрозділі 1.3 з'ясовано поняття «покоління», визначено критерії диференціації поколінь українських балетних композиторів. Цими критеріями стали:

- роки народження (позиція за Штраусом-Гоувом);

- країна проживання (на момент розвитку й становлення композитора);
- важливі історичні події, які вплинули на формування світогляду митця (позиція за К. Мангеймом);
- контакти композитора із західним мистецьким простором;
- орієнтація на реципієнта;
- співвідношення у творі традиційного та інноваційного;
- використання акустичного чи електроакустичного інструментарію;
- належність митця до Національної спілки композиторів України.

З'ясовано хронологічні межі трьох поколінь українських балетних композиторів: старше – 1930-ті – початок 1950 років, середнє – 1953–1978 роки, молодше – 1979–2004 роки. Підкреслено головні спільні риси представників середнього та молодшого поколінь, зокрема у сфері відношення до балетного жанру.

РОЗДІЛ 2

СУЧАСНИЙ БАЛЕТ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ, ТИПОЛОГІЯ

2.1. Жанрова специфіка сучасного балету: проблема дефініції

Занурюючись у світ сучасного балету, варто визначити жанрові координати поняття «сучасний балет». Це визначення має дві складові: «сучасний» та «балет». Домінантною в цій жанровій дефініції є позиція «балет».

Здавалось би, поняття «балет» є настільки очевидним, що мало би мати єдине, загальноприйняте тлумачення. Утім, вивчення проблеми дефінування балету демонструє досить розбіжні підходи до його тлумачення. Ці відмінності полягають у тому, що в історії мистецтва саме слово «балет» позначає різні сторони явища. Для кращого розуміння відтінків, мистецьких акцентів і традицій під час використання в дисертації слова «балет» варто ознайомитися із загальноновизнаними варіантами його інтерпретації.

Як відомо, за право називатися батьківщиною балету й досі сперечаються Італія та Франція. Не вдаючись до історичної перипетії цієї дискусії, варто відзначити важливу в цьому плані подію, а саме – відкриття 1661 року Королівської академії танцю (*de l'Académie royale de danse*), що сприяло розвитку танцювального мистецтва у Франції. Так, уже у XVIII столітті танець і балет почали сепарувати. У французькій документаристиці слово «балет» трапляється на сторінках «Encyclopédie» («Енциклопедії»). Серед перших згадок такого роду – вислів Луї де Каузак (*Loius de Cahusac*) 1752 року: «Без танцю балет не може існувати; але без балету танець може бути» [цит. по 217, с. 47].

Одним із перших теоретично осмислює дефініцію «балет» французький хореограф і балетознавець Жан-Жорж Новерр (*Jean-Georges Noverre*), який використовує слово «балет» уже в назві своєї праці «Lettres sur la danse, et les ballets» («Листи про танець і балети», вийшла друком 1760 року) [215]. У цій роботі, окрім викладення своєї позиції про балет і критики тогочасного стану балетного мистецтва, автор подає важливе для розуміння специфіки балету його

жанрове тлумачення як «le Ballet en action» [215, с. 178] – «балет у дії», чим розкриває зокрема і його драматургічний потенціал. Саме таке розуміння балету у XVIII столітті закріплюється за словом «балет», прикладом чого слугує подальше використання терміну «le Ballet en action» на сторінках «Encyclopédie».

Важливу для подальшого розуміння балету як явища синтетичної природи думку репрезентує Жан-Жак Руссо (Jean-Jacque Rousseau). У своїй статті про балетне мистецтво в «Encyclopédie méthodique» («Методична енциклопедія») [216] митець підкреслює синтетизм балету, зазначаючи основні складові його жанрової єдності: «...це театральне дійство, що репрезентоване танцем, який супроводжує музика» [216, с. 105–106]⁷.

Сучасні енциклопедичні довідники подають уже більш концентроване визначення балету з акцентом на характеристиках не загально-синтетичної природи жанру, а в руслі певного мистецького напрямку – хореографічного чи музично-театрального, що стає призмою його вивчення. Серед визначень балету як суто хореографічного мистецького явища опиняються дефініції, наведені в таких словниках:

- *Online Etymology Dictionary* (Онлайн-етимологічний словник), де балет трактований як «театральний, костюмований танець і пантоміма, що розповідає історію та представляє персонажів і пристрасті за допомогою жестів і групувань» [194].

- *Encyclopædia Britannica* (енциклопедія «Британіка») – визначає балет як «театральний танець, у якому формальна академічна танцювальна техніка – *danse d'école* – поєднується з іншими художніми елементами, такими як музика, костюми та сценічні декорації. Сама академічна техніка також відома як балет» [195].

⁷ Детальніше про «життя» балету у XVIII столітті можна прочитати в роботах: Olivia Sabee *Theories of Ballet in the Age of the Encyclopédie*. Liverpool : Liverpool University Press. 2022. 182 p.
Hélène Marquié *Statut, esthétique et genre: trajet de la danse de ballet au travers du XVIIIe siècle français*. *Le Monde français Du Dix-huitième siècle*, 2(1) 2017. URL : <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/mfds-ecfw/article/view/417> .

- *Cambridge Academic Content Dictionary* (Кембриджський академічний словник) тлумачить балет як «тип танцю, де ретельно організовані рухи розповідають історію чи виражають ідею» [193].

Інакше, синтетичну позицію займають праці, де поняття «балет» тлумачиться як музично-театральне явище. Серед таких робіт опиняються:

- *The Oxford Dictionary of Music* (Оксфордський музичний словник), де балет означено як «видовище, під час якого танцівники, використовуючи пантоміму, виступають під музику, оповідаючи історію чи демонструючи настрій» [224, с. 51].

- *Українська музична енциклопедія*, де балет визначений як «синтетичний вид сценічного мистецтва, зміст якого втілюється в музично-хореографічних образах» [47, с. 129].

Лаконічне визначення балету, у якому зовсім відсутня згадка про музику, представлено в роботі «*History of the Dance in Art and Education*» («Історія танцю в мистецтві та освіті»), автори якої визначають балет як «форму театрального оповідання через танець» [206, с. 71].

Найбільш розгорнуте визначення балету, яке максимально враховує всі компоненти балетного жанру, репрезентоване в *Енциклопедії сучасної України*: «...балет – вид музично-танцювального мистецтва, зміст та ідеї якого розкриваються в хореографічних образах за допомогою танцю й пантоміми. Балет – найвища форма хореографії, належить до видовищних, синтетичних, просторово-часових мистецтв і включає в себе літературну драматургію (лібрето), музику, сценографію, акторське мистецтво, які гармонійно поєднані й підпорядковані хореографії» [143].

Отже, підсумовуючи вибрані тлумачення дефініції балету як із хореографічної, так і з музично-театральної позиції, можна зробити висновок, що домінантною рисою балету є наявність хореографічної складової та її активної взаємодії з театральним та музичним мистецтвом.

Утім, виникає питання: чи можна все ж таки вважати балет музично-театральним жанром та осмислювати його з точки зору жанрової одиниці? Ствердною відповіддю на це питання є логічне зіставлення балету з оперою – іншим музично-театральним видом мистецтва, який точно є жанром і вивчається як жанр. Обидва жанри, опера та балет, мають довгий шлях історичного розвитку, модифікацій, реформ, співіснування та взаємопроникнення. Невипадково Б. Сюта поєднує їх у жанровий тип *сценічної музики* [156, с. 193]. І якщо опера передбачає обов'язкову складову вокальну, то балет – хореографічну.

Саме тому органічним видається тлумачити жанр балету як «генотип музичного артефакту (*а в пропонованому дисертаційному дослідженні – музично-театрального артефакту – В. Зінченко*)» [187 с. 174], що має синтетичну природу, яка проявляється в активній взаємодії хореографії, сценографії (разом із костюмографією) та музичної (звукової) складових.

Визначення сталих, незмінних рис сучасного балету як жанру видається об'єктивно неможливим, адже ще у ХХ столітті почали відбуватися реформаційні зміни, що спричинили певну модифікацію жанру: балет стає відкритим до будь-яких експериментальних новацій та індивідуально-авторських рішень. Тут доцільно згадати слова Карла Дальхауза (Carl Dahlhaus) стосовного еволюції музичних жанрів загалом: «...розпад музичних жанрів у ХХ столітті є результатом розвитку, детермінованого ідеєю індивідуального, замкнутого твору, у ході якого складові ознаки жанру – текст, функція, партитура та формальна модель – поступово втратили свою необхідність» [199, с. 38].

Наступна складова поняття «сучасний балет» – «сучасний» – також подвигає на певні термінологічні пошуки. Популярність використання слова «сучасний» зазначив ще в середині ХХ століття французький філософ Анрі Лефевр (Henri Lefebvre). У своїй роботі «Introduction à la modernité: préludes» («Вступ до сучасності: прелюди») дослідник пише: «"Сучасний" – це престижне слово, оберіг, чарівна паличка, яка подається з довічною гарантією. Успіх

рекламних кампаній, які його використовують, є ознакою його багаторічного статусу (бути "сучасним", робити те чи те, використовувати таку-то технологію, таку-то машину, таку-то марку телевізора тощо)» [208, с. 185].

Так, стосовно балету слово «сучасний» можна трактувати у двох аспектах: хронологічному (те, що відбувається зараз) та художньо-естетичному (те, що репрезентує новітні художні тенденції, інноваційну лексику та особливу «філософію» нинішнього балету). Задля уникнення термінологічних конфліктів у межах роботи пропонується розвести зазначені аспекти поняття «сучасний».

Дефініція «сучасний» буде трактуватися як хронологічний критерій. Стосовно ж позначення критерію, який направлений на визначення інноваційної естетичної якості сучасних балетних опусів, уживатиметься слово «новітній».

Щодо хронологічного аспекту «сучасного» є декілька тлумачень та підходів. Так, у *Словнику української мови* подано дефініцію «сучасний» як такий, що «існує, відбувається, живе <...> тепер, нині; який стосується теперішнього часу, нинішньої епохи...» [138, с. 872].

Що ж стосується мистецтвознавчої хронології поняття «сучасний», то тут представлено декілька його розумінь – як більш широке, так і вузьке. Так, А. Бондаренко розглядає рубіж XIX–XX століть як час «винайдення і впровадження звукозапису, що вважається початком сучасної ери музичного мистецтва» [18, с. 9]. Це міркування можна вважати доцільним у розумінні початку нового етапу розвитку музичного мистецтва, яка вплинула й на його сучасний стан, але аж ніяк не сучасної ери.

Поширеною думкою мистецтвознавців щодо виокремлення хронологічної межі початку сучасного мистецтва стала дата закінчення Другої світової війни [205, 207, 212]. Є й інший погляд: деякі дослідники беруть за початок хронології «сучасного» 1960–1970-ті роки – саме ті десятиліття, які умовно вважаються початком нової, постмодерної епохи [99, 134].

Більш хронологічно вузьким є сприйняття «сучасного» в українському мистецтвознавстві, що його пов'язують або з початком епохи Незалежності [82],

або ж із початком нового тисячоліття (тобто з 2000 - х років тощо). Звісно, початок нового тисячоліття – це важлива межа, яку можна вважати переломним моментом, особливо в глобалізаційних процесах. Утім, для українського мистецтва більш важливими є інші дати – ті, які відображають зміни в історії України. Це такі роки, як 1991 – проголошення незалежності України, 2004 – Помаранчева революція, 2014 – Революція гідності та початок російсько-української війни, 2022 – повномасштабне вторгнення росії в Україну.

Варто також врахувати й суб’єктивне відчуття авторкою дисертаційного дослідження хронології сучасного. Так, дослідження геронтопсихології людини вказують на те, що приблизно у віці постпубертату (16–19 років) людина стає відносно свідомою і психічно дозрілою, щоб адекватно сприймати історичні події [35]. Саме із цим пов’язане особистісне відчуття «сучасного» в пропонованій дисертації, яке починається у 2010-х роках.

Утім, ураховуючи сконцентрованість роботи на діяльності композиторів середньої та молодшої генерацій, чиє творче становлення та розквіт припали на кінець ХХ – початок ХХІ століття, поняття «сучасний» – у межах дисертації – позначатиме історичний період доби Незалежності України.

Стосовно ж інтерпретації поняття «новітній» як якісної складової дефініції сучасного балету доцільно навести думку Террі Сміта (Terry Smith). Вивчаючи питання сучасного (contemporary), дослідник звернув увагу на етимологічні складові цього слова: «концепція <...> має надзвичайну глибину значення: *con tempus* увійшло в ужиток і залишається в ньому, оскільки воно вказує на різноманітність відносин між буттям і часом» [220, с. 379]». Цим самим дослідник наголошує на розумінні поняття «новітнє» як естетичного критерію.

Варто одразу зробити акцент і на національній складовій визначення «сучасний український балет», яка часто буде фігурувати в роботі. Під «українським мистецьким продуктом» розуміється витвір митця, який себе ідентифікує українцем, незалежно від місця народження, проживання чи громадянства. Тут доцільним є таке визначення О. Соломонової:

«культуротворча особистість України – це митець (письменник, композитор, виконавець, науковець, артист, ін.), який, незалежно від свого генетичного походження та етнічного статусу, розбудовує культуру України, стаючи творцем її полікультурної реальності» [141, с. 190–191].

Наступним логічним кроком дослідження є наведення робочої цілісної дефініції «сучасного українського балету»: сучасний український балет – синтетичний жанр новітнього музично-театрального мистецтва, який об'єднує хореографію, музику (звук), сценографію (костюмографію) і функціонує в хронологічних межах 1990–2020-х років.

Водночас таке визначення не дає розуміння про специфіку й критерії розмежування між собою понять сучасного балету, танцювальної вистави, перформансу з елементами балету, танцювального перформансу тощо, які часто використовуються синонімічно як постановниками, так і, що важливо, науковцями. Треба зауважити, що наявний в дослідженнях внутрішній поділ репрезентує різні мистецькі позиції, зокрема хореографічну, театрознавчу або музикознавчу.

Так, у хореографічному осередку ведуться активні дискусії з цього приводу, які переважно стосуються танцювальної техніки та концепту конкретної вистави. У поданому дисертаційному дослідженні з урахуванням його фахової специфіки репрезентовано виключно музикознавчий погляд на жанровий поділ означених понять.

Під час вивчення проблеми жанрового визначення конкретної вистави на допомогу приходять розуміння синтетичної природи балету, роботу над яким переважно ведуть такі митці, як композитор (саунд-артист), хореограф (режисер-постановник) та сценограф (відеограф). Мистецький продукт, який став дітищем реальної співпраці названих митців, є *балетним задумом*. Отже, балет стає власне *балетом* лише в момент сценічної реалізації задуму названих митців.

Це важливе зауваження, позаяк, наприклад, наявна музика композитора, яка ним означена як «балет», не є балетом у жанровому розумінні аж до моменту

сценічного втілення: це лише музика до майбутнього балету, але аж ніяк не повноцінний балет. На жаль, часто в доробку композиторів, особливо старшого покоління, опиняється низка опусів, означених ними як «балет», які тим не менш є лише *музикою до балету*, адже ці опуси так і не отримали сценічного втілення. Серед прикладів таких творів опиняються, зокрема, кілька творів В. Губаренка, наприклад, «Liebestod» і «Зелені святки» тощо.

Є й інша сторона цієї проблеми, адже твір композитора, визначений ним як балет, у момент сценічно-хореографічної реалізації автоматично стає повноцінним балетом навіть після смерті композитора. Тут можна згадати балет «Жізель» А. Адана та різні варіанти сценічно-хореографічної інтерпретації цього твору, який щоразу в момент сценічної реалізації «оживає» як балет.

Серед прикладів балетів, які цілком відповідають жанровому наповненню цього слова завдяки його реалізації повною командою творців у складі композитора (саунд-артиста), хореографа (режисера-постановника), сценографа (відеографа), можна виділити такі вже класичні балети: «Парад» Е. Саті, Л. Мясіна, П. Пікассо; «Блакитний експрес» Д. Мійо, Б. Ніжинської, К. Шанель тощо. Серед українських балетів це «Княгиня Ольга» Є. Станковича, А. Шекери, Ф. Нірода; «За двома зайцями» Ю. Шевченка, В. Литвинова, С. Маслабойщикова та Г. Іпатьєвої (костюмографка); «Вій» О. Родіна, Р. Поклітару, О. Нікітіної та Д. Куряти (костюмограф) тощо.

Важливо зазначити, що музика балету може бути як спеціально створеною для конкретного балету, так й адаптованою композитором із його вже наявної музики (переосмисленою, зміненою, перекомпонованою, репрезентованою у визначеному автором порядку тощо). Чи може тоді такий твір називатися балетом? Відповідь однозначно ствердна, адже композитор бере активну участь у створенні конкретної балетної вистави з хореографом та сценографом, адаптуючи власну музику згідно з концепцією конкретної балетної вистави. Тут можна згадати такі балети, як «Traces» М. Шалигіна, «Дон Жуан з Коломиї» О. Козаренка тощо.

Отже, б а л е т – це мистецький продукт, який отримав сценічне втілення і є результатом співпраці композитора (безпосередня участь у створенні оригінальної музики до балету або адаптація своєї наявної музики до конкретного балету), хореографа та сценографа (костюмографа, відеографа).

Друга жанрова позиція дисертації – танцювальна вистава – за музикознавчою концепцією⁸ позначатиме тип балетної вистави, у якій використана небалетна музика композитора, не адаптована автором до цієї вистави. Цей жанровий тип вистави є вже досить давно: варто згадати лишень «Шопеніану» в постановці М. Фокіна, «Карнавал» на музику Р. Шумана в постановці Б. Ніжинської тощо. Серед українських танцювальних вистав такого роду можна назвати, зокрема, «Пори року» О. Буська на квінтет О. Родіна та «Перехрестя» Р. Поклітару на скрипкові концерти М. Скорика. Стосовно останнього прикладу варто зазначити, що, хоч композитор і брав участь у постановці як диригент, усе ж таки відбір музичного матеріалу й порядок його комбінування належить балетмейстерові Р. Поклітару⁹.

Щодо позиції «т а н ц ю в а л ь н и й п е р ф о р м а н с», яку часто синонімічно використовують у співвідношенні до балету й танцювальної вистави, то тут важливою для розуміння термінологічних нюансів є етимологія слова «перформанс» (performance, англ.), яке дослівно тлумачиться як «вистава, видовище». Саме дієва сторона перформансу, яка «поєднує заплановане з незапланованим» [229, с. 3], часто з акцентом на театральній компоненті й підкресленні виразності тіла як певного артоб'єкту, може бути складовою як балету, так і танцювальної вистави. Отже, танцювальний перформанс у межах цього дисертаційного дослідження не потребує виділення в окремий жанровий тип; на цьому етапі дослідження він вважається похідним видом.

⁸ З поглядом дослідників із хореографічної точки зору можна ознайомитись зокрема в роботі: Joanna Szymajda Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990. Kraków 2012. 256 s.

⁹ Відомості взяті з особистої бесіди авторки роботи з Радю Поклітару 07.03.2018 року.

Отже, за робочою концепцією в питанні музикознавчого розмежування понять «балет» і «танцювальна вистава» головним критерієм є рівень залучення композитора в процес створення вистави.

2.2. Типологія балетного жанру: аналіз наявних типологій

Створення типології балетного жанру – це важливий крок до наукового осмислення цього художнього феномену. Сама аналітична складова будь-якої типології дозволяє вивести домінантні параметри явища, що досліджується. Безперечним є факт наукової відкритості будь-якої типології, що дозволяє розширювати грані, додавати критерії типологізації тощо.

Спроби створення типології балету у зв'язку з його синтетичною природою спостерігаються в різних гуманітарних науках: мистецтвознавстві, культурології, балетознавстві, дансології, соціології, музикознавстві тощо. Важливо, що на сьогодні всі наявні типології не є такими, що залучають усі три складові балету (хореографія, музика, сценографія): вони вибудовуються з урахуванням фахової специфіки дослідника та повністю залежать від проблемного спектра висвітлених питань.

Серед наявних типологій балетного мистецтва важливими для дисертаційного дослідження в контексті розуміння тенденцій функціонування жанру в мистецькому та соціокультурному середовищі стали розробки не лише українських дослідників, а й іноземних.

З огляду на профільну призму дисертації першими типологіями, які становлять методологічну основу роботи, стали саме музикознавчі. Однією з перших жанрові та драматургічні типи українського балету виокремила Марія Загайкевич у докторській дисертації «Украинское балетное творчество. Проблемы драматургии и развития жанра» («Українська балетна творчість. Проблеми драматургії і розвитку жанру») [49]. Спираючись на автореферат названого дослідження, можна виокремити типи, за якими науковиця вибудовувала свою жанрово-драматургічну типологію.

За критерієм *структурний вид* дослідниця виділяє *балетну п'єсу* – театральний твір із більш або менш розгорненою сюжетною дією, образно конкретизованою засобами музики та хореографії, у тому числі балет-драму (хореодраму) [49, с. 24].

За критерієм *драматургічний тип* М. Загайкевич виокремлено *балет-дивертисмент* – виставу, наближену за своєю структурою до концертної програми, що засновується на чергуванні різних танцювальних номерів [49, с. 24].

За наступним критерієм – *узагальнено-символічний характер виразності* – дослідниця диференціює симфонічні або безсюжетні балети, твори героїко-драматичні, з філософським чи публіцистичним нахилом, лірико-поетичні, інструментальні балети [49, с. 24–25, с. 42].

Важливим критерієм запропонованої типології є *тип драматургії*: епічний (народно-героїчна драма) [49, с. 32], оповідальний, психологічна драма [49, с. 33]. Окремо виділена група легендарно-фантастичних балетів.

Іншим критерієм аналізованої типології став принцип, який дозволяє виокремити *двоєкі за видовою природою* твори: балет-ораторію, оперу-балет, балет-кантату тощо [49, с. 25].

Важливо зауважити, що дослідниця вибудовує свою типологію, базуючись виключно на тогочасних наявних балетних творах українських композиторів. Саме тому, попри свою об'ємність та охоплення різних сторін балетного жанру, жанрово-драматургічна типологія М. Загайкевич не до кінця покриває потреби, викликані сучасним положенням українських балетів у соціокультурному середовищі та демонструє вже не до кінця актуальні тенденції. Окрім цього, аналізована типологія демонструє низку недоліків, серед яких – подання лише одного прикладу за критеріями структурного виду та драматургічного типу, синонімічне використання різнопорядкових понять (симфонічний та безсюжетний) тощо.

Через іншу музикознавчу призму балетний жанр осмислює Олена Афоніна в статті «Музична основа сучасних українських балетів» [6]. Науковиця подає типологію музичного оформлення сучасних українських балетів із таким поділом:

- авторська балетна музика;
- переосмислена балетна класика;
- інструментальна музика одного автора;
- музичний пастиш.

У поданій типології авторка припускається порушення принципу однопорядковості критеріїв. Наприклад, позиція «переосмислена балетна класика» зовсім не висвітлює проблему композиторської практики, а лише констатує факт режисерської та балетмейстерської роботи з класичною спадщиною. Не є точною і позиція «інструментальна музика одного автора», адже відомі приклади, коли в якості музики до балету було використано вокальну музику автора тощо.¹⁰

Наступною музикознавчою спробою створення балетної типології є типологія Валентини Холопової (Валентина Холопова), яку вона репрезентує у своїй праці «Формы музыкальных произведений» («Форми музичних творів») [171]. Музично-хореографічним формам балету дослідниця приділяє окремий розділ, де для розуміння специфіки балетних вистав в еволюційному аспекті пропонує типологію, критеріями якої є жанрово-історичний та масштабний розподіл.

За *жанрово-історичним* критерієм балетні опуси поділяються на такі типи:

- балет-драма Ж. Ж. Новера (друга половина XVIII століття);
- романтичний балет (перша половина XIX століття);

¹⁰ Важливо зазначити, що наведений у статті 2020 року О. Афоніною критерій типології вже був репрезентований авторкою дисертаційного дослідження як «Генеза музичної складової балету» під час публічного захисту бакалаврської дипломної роботи в червні 2018 року.

- академічний великий балет (кінець XIX століття);
- симфонічна балетна драма (початок XX століття);
- неокласичний балет, разом із безсюжетним (середина XX століття);
- хореодрама (середина XX століття);
- «тотальний театр» М. Бежара (друга половина XX століття);
- опера-балет (позиція виділена окремо).

За *масштабним* критерієм диференціація балетів В. Холоповою відбувається так:

- багатоактні балети (3–4 акти);
- двохактні балети;
- одноактні балети;
- балетні й концертні мініатюри [171, с. 290].

Отже, типологія В. Холопової вибудовує, по-перше, жанрово-історичну панораму балетів у їхньому еволюційному розвитку (утім, лише до XX століття включно, не торкаючись розвитку балету на початку XXI століття)¹¹, по-друге, диференціює наявні балетні опуси за зовнішнім, суто масштабним чинником. Утім, попри найбільшу проблемну орієнтованість та цілісність, наведена типологія репрезентує авторський вибір жанрово-історичних типів балету, який не включає авангардний балет, авторські школи балету тощо.

Після розгляду типологій, які вибудовувалися за пріоритетними музичними критеріями, наступним етапом дослідження є репрезентація типологій, які базуються на позамузичних факторах (хореографія, сценографія, репертуар тощо) і, відповідно, створені хореографами, балетознавцями, театрознавцями та культурологами.

Так, проблемний вектор репертуарної політики в системі функціонування балету репрезентує балетознавиця Аліна Підлипська в роботі «Репертуар балетного театру України кінця XX – початку XXI століття: типологія

¹¹ Робота написана 1999 року, а тому об'єктивно балети XXI століття не могли бути включені до типології.

та проблеми» [121]. Дослідниця здійснює типологізацію за критерієм *репертуар балетного театру* й робить поділ балетів на такі типи:

- редакції балетів класичної спадщини в традиційній естетиці;
- інтерпретації балетів «Російських сезонів»;
- відновлення балетів радянського періоду, зокрема балетів національної тематики;
- оригінальні постановки в традиційній естетиці засобами класичного та неокласичного танцю;
- балетні експерименти в естетиці модерну та постмодерну [121, с. 93].

Зрозумілими є інтенції та прагнення науковиці, утім, подана типологія намагається враховувати досвід діяльності лише стаціонарних театрів України й лишає осторонь усі можливі варіанти репертуару балетного театру. Так, діяльність театру Київ Модерн-балет, який займається активним виконанням творів класичної спадщини в модерній естетиці, ніяк не вкладається в межі поданої типології. Незрозумілим є і виділення в окрему позицію інтерпретація балетів «Російських сезонів». Неоднопорядковість типології проявляється й на рівні визначення танцювальної естетики, адже лише у двох із чотирьох типів є означення типу хореографії.

Серед балетознавчих робіт хореографічного вектора виділяється послідовна й ґрунтовна монографія «Мистецтвознавча дисципліна хореологія як феномен художньої культури. Типологія хореографії» [185] балетознавця Дениса Шарикова, де методологічно цінною для дисертаційного дослідження є хореографічна типологія. Науковець створює типологічний поділ за декількома критеріями, головними з яких є хореографічні стилі та історична еволюція.

Першим критерієм наданої типології є *хореографічний вид*. У цьому аспекті автор виділяє такі типи хореографії:

- народна;
- класична;
- бальна;

- сучасна [185, с. 26].

Іншим критерієм типології Д. Шарикова є *хореографічні типи*. До цього типу науковець залучає:

- первісний танець (тотемні танці – людини-лева, kota, вовка, ведмедя, змії, крокодила, птаха; чоловічі обрядово-побутові танці – тваринні, мисливські, військові; жіночі обрядово-побутові танці – плодючості, військові, тваринні);
- давньосхідний танець (давньоєгипетський, давньоперський, давньоіндійський, давньокитайський);
- античний танець (давньоеллінський і давньоримський);
- середньовічний танець (варварський танець галів, саксів, франків, бургундів, тюрингів; візантійський танець гістріонів, руський танець скоморохів, готичний танець жонглерів);
- академічний танець і балет (ренесансний, бароковий, класицистичний, сентименталістичний, романтичний);
- сучасний танець і балет (дунканізм, фулеризм, фокінізм, джаз, теп, модерн, неокласика, соцреалізм та естрадний танець, постмодерн, було, танцювальні перформанси) [185, с. 28].

Масштабним критерієм у названому дослідженні є *хореографічні форми*, за якими виконано поділ на такі форми:

- вища – балет;
- мала (хореографічна мініатюра);
- велика (ансамблевий танець);
- музично-танцювальні, розважальні, аукціонні, новітні, синтезовані, інтеграційні, джазові, соціальні та молодіжні форми [185, с. 43–44].

Така об'ємна типологія, яка охоплює різні стильові, естетичні, масштабні рівні не лише балетного, а й хореографічного мистецтва взагалі, лишає, тим не менш, багато «білих плям». Зокрема, автор не виділяє українську традиційну

хореографію, а подані іменні типи сучасного танцю охоплюють лише окремі школи й не відображають загальної панорами.

На відміну від східноєвропейської дослідницької призми, представники якої намагаються репрезентувати типологічну панораму балету більш об'ємно, західні дослідники часто концентрують увагу на досить вузьких і специфічних параметрах. Так, американські дослідниці Донна Джо Наполі (Donna Jo Napoli) та Ліса Краус (Lisa Kraus) у роботі «Suggestions For A Parametric Typology Of Dance» («Пропозиції щодо параметричної типології танцю») [213] репрезентують фізіологічну типологію хореографії. Дослідниці пропонують такі параметри типології:

- три параметри рельєфності: сторона, напрямок і звернення;
- два параметри вирівнювання: вертикаль / горизонталь та орієнтація;
- сила тяжіння;
- інверсія;
- простір;
- секвенування;
- ритм;
- ініціатор;
- якість руху;
- напруженість [213, с. 18].

Подана типологія враховує специфічні танцювальні параметри суто фізичної та фізіологічної природи, що зумовлює поряд з інноваційністю її вузькофахову специфіку. Приймаючи цей напрям аналізу сучасного хореографічного мистецтва, можна констатувати, що залучення цих параметрів у представленому дисертаційному дослідженні є зайвим, адже домінантною науковою призмою лишається саме музикознавча.

Іншим поглядом на балетне мистецтво є хореографічно-естетичний, що проявляється в диференціації феномену *corps dansant* (танцювальне тіло). Таку диференціацію виконала польська балетознавиця Йоанна Шимайда (Joanna

Szymajda) у роботі «Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990» («Естетика сучасного танцю в Європі після 1990 року») [223]. Дослідниця поділяє естетичні парадигми *corps dansant* на такі категорії, як:

- критична;
- політична;
- віртуальна;
- поетична [223, с. 67].

Не вдаючись до детального аналізу запропонованої типології, усе ж варто зазначити, що подібний поділ естетичних параметрів танцювального тіла репрезентує ще одну сторону сприйняття хореографічного мистецтва як певної філософії тіла, яка наявна в будь-якому балетному творі.

Що ж стосується виокремлення типів в аспекті балетної сценографії, то тут репрезентаційною стає наукова розвідка Тат'яни Портнової (Тат'яна Портнова) «Методы визуально-пространственной организации балетной сцены (к вопросу о синтезе изобразительно-выразительных компонентов в сценографических решениях рубежа XIX–XX веков» («Методи візуально-просторової організації балетної сцени (до питання про синтез образотворчо-виразних компонентів у сценографічних рішеннях межі XIX–XX століть») [126]. У цій праці дослідниця виконує розподіл балетної сценографії в просторово-композиційному плані за такими видами:

- фронтальний;
- конструктивний;
- колористичний;
- декоративний [126].

Ця типологія спирається на театральний досвід столітньої давності, а тому потребує оновлення змісту відповідно до сучасного формату сценографії балетних вистав.

Новітнім напрямом типологізації балету є так звана соціологічна типологія балетної вистави, яку репрезентує Натал'я Терент'єва (Натал'я Терент'єва)

у статті «Аудитория балета: типологический анализ» («Аудиторія балету: типологічний аналіз») [159]. Спираючись на специфіку глядацького сприйняття, дослідниця виділяє такі критерії типологізації досліджуваного явища, як:

- ступінь затребуваності чи ступінь увиразнення потреби в осягненні балетного мистецтва (фанати балетного мистецтва, любителі балетного мистецтва, пасивні споживачі балетного мистецтва, разові відвідувачі, незацікавлені балетом);
- рівень освоєння балетного мистецтва (повноцінно-адекватні споживачі культурно-мистецького тексту, споживачі середньоадекватного сприйняття, публіка низькокультурного споживання);
- змістовно-часова спрямованість інтересу (споживач-традиціоналіст, споживач модерн- та постмодерн-культури, серединний споживач);
- мотивація звернення (допитливий споживач, споживач, який розважається, комунікативний тип, духовно-естетичний тип, невизначений тип споживача);
- рівень поінформованості (знавець балету, культурно-пізнавальний тип споживача, балетний дилетант);
- орієнтованість соціокультурного звернення до балетного мистецтва (балетоман, універсальний театрал, нетеатральний споживач) [159, с. 405–407].

Подана типологія є досить умовною, адже не враховує соціокультурні, соціальні, історичні, національні та вікові фактори. До того ж вона не адаптована до виявлення специфіки самого жанру балету.

Як засвідчує проаналізована типологічна панорама, наведені типології балетного жанру не є повними, логічно впорядкованими й такими, що враховують синтетичну природу балетного жанру, а відтак потребують значного розширення і деталізації. Першим напрямом оновлення типології балету є залучення до типологічних критеріїв музичних аспектів: жанрово-інтонаційних, іманентно музичних факторів тощо. Другим напрямом

є відображення специфіки балету як синтетичного жанру. Саме тому логічним кроком дисертаційного дослідження є створення авторської робочої типології, яка буде враховувати як музичні чинники (більш деталізовано, з урахуванням музикознавчої специфіки дослідження), так і позамузичні (у більш узагальненому плані).

2.3. Авторська типологія балетного жанру: музичні критерії

Розуміючи робочий статус будь-якої типології та «виходячи з установки на принципову багатоймовірнісну природу» [139, с. 187] будь-якого художнього явища, авторська типологія балетного жанру (містить як балет, так і танцювальну виставу) має поділ за такими *музичними критеріями*:

- генеза музичної складової;
- звукова складова балетної вистави;
- структурно-масштабний критерій;
- жанрова специфіка;
- етнічна специфіка музичної складової балету.

Перший критерій – **генеза музичної складової** – дозволяє диференціювати три моделі балетної музики. Насамперед це *первинно-балетна* музика – така, що створена композитором саме для конкретної балетної постановки, або ж така, яку композитор позначив, як «балетна». Це найпопулярніша, навіть класична модель роботи композитора в балетному жанрі. Серед прикладів таких опусів у полі українського балету назвемо, зокрема, балети «Ольга» Є. Станковича, «Вій» О. Родіна, «За двома зайцями» Ю. Шевченка.

Як унікальний приклад прагматичного обслуговування двох балетів однією балетною музикою назвемо твір Ю. Шевченка «Буратіно та чарівна скрипка». Створена 2007-го року музика цього балету завдяки авторському

перекомпонуванню порядку номерів стала музичною основою іншого балету Ю. Шевченка – «Бармалей та Айболить» (2011)¹².

Другою моделлю балетної музики є *вторинно-балетна* музика – така, де використовуються вже наявні небалетні опуси композитора, які отримали статус «балетних» лише в момент сценічної постановки. Серед таких творів можна виділити балет «Дон Жуан з Коломиї» О. Козаренка, першоджерелом якого є його твори «Оро», «Інвенції», «Concerto Rutheno», а також такі танцювальні вистави, як «Перехрестя» М. Скорики, що містить три скрипкових концерти цього автора (третій, шостий та сьомий), «Метаморфози» С. Ярунського, де використана музика однойменної симфонії, «Чайхана» на музику першої частини камерної симфонії «Оранжерея кактусів» С. Ярунського, «Пори року» О. Родіна з використанням однойменного авторського квінтету тощо.

Третьою є *синтетична модель* балетної музики, яка поєднує в собі вже наявний і спеціально написаний твори. Прикладом цього типу можуть слугувати музика до балету «Liebestod» В. Губаренка з переосмисленням тем з опери «Альпійська балада», балет «Traces» М. Шалигіна, де автор дописує номери до свого вокального циклу «Пісні юродивих», або ж балети «Odysseus» та «Hopper» того самого автора, до яких органічно входять інші самостійні твори композитора: композиція «From the other side beyond mirror» і фрагмент п'єси «When everything ends, we start to sing our songs» – у балеті «Odysseus», тематичний фрагмент з «Дуету» для скрипки та фортепіано – у балеті «Hopper» тощо.

Другий критерій авторської типології – це **звукова складова балетної вистави**. Якщо виконати аналіз звукової складової будь-якої сучасної балетної вистави, то можна виділити дві категорії звуків, які разом формують звукове середовище балетної вистави: *звуки музичного*

¹² Інформація надана Юрієм Шевченком в особистій розмові з авторкою дисертації 05.10.2020.

походження (власне музична складова вистави) та *звуки позамузичного походження* (природні, штучні, технічні звуки).

У дисертаційному дослідженні кожен із типів звуків – як музичного, так і позамузичного походження – розглянуто на прикладі балетних творів сучасних українських композиторів та з урахуванням специфіки сценічної реалізації цих творів. Класифікацію звуків *музичного походження* виконано за ознакою інструментарію звуковидобування, яким оперує композитор.

Класичним варіантом у цьому плані є *залучення звуку акустичних інструментів* у різному їхньому складі.

Насамперед це *симфонічний оркестр* у його «чистому вигляді». Серед прикладів оформлення звукового простору звучанням лише симфонічного оркестру можна назвати такі балетні опуси, як «За двома зайцями» Юрія Шевченка, «Вій» Олександра Родіна, музика якого написана для симфонічного оркестру з розширеним складом перкусії, «Долі» Юлії Гомельської, де, окрім збільшеного складу перкусії, задіяно ще й фортепіано.

Різновидом композиторської роботи із симфонічним оркестром можуть бути такі балетні твори, у яких до оркестру додаються інші звучання, не пов'язані з симфонічним оркестром. Ними можуть бути хор, солісти-вокалісти, звучання платівки тощо. Зокрема, у балеті «Видіння Рози» Олександра Родіна звучання симфонічного оркестру частково вступає у звуковий діалог із музичним записом, який відтворюється програвачем, де також звучить музика автора. Іншим прикладом розширення звукової палітри симфонічного оркестру є балет-кантата Юрія Шевченка «Кобзар», де одним із центральних механізмів створення звукового простору стає хор, який вносить до балету риси кантатності та, що важливо, акцентує національно-ментальну природу музики.

Окрім класичного варіанту використання звуку симфонічного оркестру, українська композиторська практика репрезентує приклади використання в балеті *оркестру народних інструментів*. Наприклад, у балеті «Обранець

сонця» Олександра Шимка представлена звукова палітра оркестру народних інструментів, яка розширена через уведення до партитури хору з текстом.

Наступним типом інструментального складу, який може становити звукову основу вистави, є *інструментальний ансамбль*. Він може бути представлений різними тембровими поєднаннями. Наприклад, у танцювальній виставі «Пори року» Олександра Родіна це інструментальний квінтет, до складу якого входить струнний квартет та фортепіано. Яскраво міксує інструменти й Олександр Козаренко в балеті «Дон Жуан з Коломиї»: його звуковою основою стали ансамбль ударних інструментів, струнний квартет та інструментальний оркестр. Експериментуючи в цьому звуковому полі, Максим Шалигін у балеті «Норрег» використовує звуковий потенціал струнного ансамблю та перкусії, а в балеті «Schnittke» залучає лише три віолончелі.

Не менш цікавим є використання *вокально-інструментального ансамблю* як музичної складової балету. Так, у балеті «Traces» М. Шалигіна головними звуковими особами є жіночий голос і фортепіано.

Важливо, що сценічна практика пропонує два варіанти відтворення звучання інструментів акустичного типу: живе виконання акустичних інструментів або використання студійного запису твору. Прикладом останнього може слугувати балет «Вій» Олександра Родіна, музика якого була записана спеціально для використання під час постановки театру «Київ Модерн-балет».

Останні десятиліття вносять свої корективи в розуміння музичного оформлення балетної вистави. Усе більшої популярності під час створення балетної музики набуває *електроакустичний інструментарій*. Це спричинено не лише новими тенденціями розвитку музичного та сценічного мистецтва, а й суто комерційними чинниками. Часто замовити музику композитору-саунд-артисту, який виступає водночас і як виконавець, є фінансово доступнішим, ніж оплатити роботи композитора й виконавців окремо. Попит на музичний супровід балетної вистави електроакустичного типу виріс протягом останнього десятиліття. Так, якщо в першому десятилітті 2000-х років

трапляються поодинокі випадки створення електроакустичної балетної музики композиторами середньої генерації (серед таких – балет «Existenza» Людмили Юріної), то вже балетна творчість сучасних українських композиторів молодшої генерації демонструє різноманітні електроакустичні підходи. Серед таких можна виділити балети «Holly Drill» Максима Шалигіна, «Спасіння Архонта» Марти Галаджун, «Стіна» Олега Шпудейка.

Роботи українських композиторів у балетному жанрі пропонують також і *комбіновані типи* музичної складової вистав, де поєднуються акустичні та електроакустичні інструменти. Подібне спостерігаємо в балеті «Odysseus» Максима Шалигіна, у якому композитор використовує інструментальну, вокально-хорову та електроакустичну музику, або в балетному перформансі «Heimsuchung» Анни Корсун, де композиторка залучає до партитури твору вокально-хорові та електроакустичні складники. Електронні вставки із записами конкретної музики (звуки потягу, оголошення на вокзалі тощо) поруч із звучанням струнного квінтету репрезентовані зокрема в балеті «Мій дім на двох ногах» Віктора Рекала.

Останнім часом митці, які є творцями звукового полотна балетної вистави і працюють переважно з електроакустичними інструментами, позиціонують себе більш як саунд-дизайнери, аніж композитори. Як відомо, саунд-дизайн включає в себе створення всього звукового простору, у якому співіснують звуки різного походження, а не лише музичного. Такий тотальний контроль звукового простору є не зовсім реальним у сценічних умовах. Зокрема, деякі звуки, наприклад, природні, що йдуть від рухів танцівника, не є контрольованими саунд-дизайнером. Отже, коректніше називати композиторів такого плану саунд-артистами.

Цікаво, що сьогоденна сценічна практика породила новий тип звукового оформлення балету – *виконавсько-експериментальний*, який включає власне музичні звуки, носіями яких є танцівники та/або їхня пластична робота.

Прикладом зазначеної тенденції може бути балет «Стіна» Олега Шпудейка, де танцівники є своєрідним музичним інструментом: музика, що звучить, видобувається завдяки їхнім танцювальним рухам. Характер звукоутворення повністю залежить від взаємодії танцівників із платформою та стіною, які підключені до модульного синтезатора: кожен їхній рух стає імпульсом до створення конкретного звуку. Звісно, усе це відбувається в межах виставлених композитором параметрів, але тривалість, ритм, звуковисотність та частота інтонаційних змін є результатом рухів танцівника.

Інакшим прикладом названої тенденції є балет «Гака» Максима Шалигіна, де танцівники одночасно є й виконавцями музичної складової балету. Вони грають написану композитором музику на спеціально сконструйованих для них духових інструментах, кожен з яких має своє звуковисотне й ладове налаштування.

Будь-який звуковий простір балетної вистави, окрім суто музичних звуків, репрезентує також і низку *позамузичних звуків*, які є невід'ємною складовою будь-якої балетної вистави. Так, позамузичні звуки можна поділити на три типи:

- **природні звуки;**
- **штучні звуки;**
- **технічні звуки.**

Одразу зауважимо, що під час аналізу звукового простору балету в дисертаційному дослідженні не були враховані звуки, які можуть іти від глядацької аудиторії.

Природні та штучні звуки – це позамузичні звуки, які видобуваються танцівниками. *Природні звуки* – це ті, які складно контролювати танцівникові, адже вони є наслідком його фізичної діяльності. Сюди віднесено тупіт, удар ніг об підлогу під час стрибків тощо, адже, як би вдало й м'яко не приземлявся танцівник після стрибку, глядач усе одно чує глухий удар ніг об сцену.

Іншим складником цілісної звукової аури балету є *штучні звуки*, які виникають під час конкретної постановки й, що важливо, не є вписаними в партитуру – це плескання в долоні, удари по тілу, сміх, крики тощо. Ці звуки несуть у собі певне експресивно-сміслові повідомлення, яке має безпосередній вплив на драматургію вистави. Так, важливими елементами більшості сучасних балетних вистав стають крики, сміх, тупіт, плескання, елементи *body-percussion*, що видобуваються танцівниками.

До *технічних* звуків залучено звуки, які видає та чи інша техніка й предмети декорації: куліси, переміщення реквізиту, шурхіт костюмів, звуки клейкої стрічки, що відривається тощо.

Наступним критерієм авторської типології є вже класичний критерій, який був наявний у попередніх дослідників – **структурно-масштабний**. За цим критерієм можна виділити два типи: *велика балетна вистава* і *камерна* (стосовно останнього можна увести поділ на балетні вистави суцільного чи сюїтного типу).

Подібний розподіл у межах дисертаційного дослідження стосується як хронометричних і структурних параметрів балетної вистави, так і складу виконавців-музикантів і, на відміну від оперного спектаклю, де часто враховується кількість виконавців-вокалістів, не має прямого стосунку до кількості задіяних у балеті танцівників, хоча в більшості випадків ці показники все ж збігаються. Це важливо, адже поняття «камерний» часто використовується балетознавцями для характеристики модерних сучасних вистав, у яких задіяно мінімальну кількість виконавців-танцівників за аналогією до камерних оперних вистав.

У більшості випадків *велика балетна вистава* має внутрішній розподіл на дії/картини (з антрактами), репрезентує склад симфонічного оркестру, оркестру народних інструментів або розширеного інструментального ансамблю, можливого часткового залучення електроакустичних інструментів і займає хронометраж від 40–45 хвилин та більше. Кількість танцівників-

виконавців може варіюватися залежно від хореографічної концепції. Серед вистав такого плану можна виділити балети «Вій» О. Родіна, «За двома зайцями» Ю. Шевченка, «Odysseus» М. Шалигіна, «Тіні забутих предків» І. Небесного тощо.

Для камерної балетної вистави характерним є залучення малих камерно-інструментальних груп, включення або цілковите використання електроакустичних інструментів, цілісне виконання, без перерви на антракти, навіть за умови внутрішнього поділу на картини.

Симптоматично, що сьогодення пропонує різноманітні жанрові варіанти балетних творів. Окрім «чистого» балету, є й такі, що поєднують у собі ознаки різних самостійних жанрів. Часто розуміння цих процесів прояснено через **жанрову специфіку** опусу, яке може бути як авторсько-композиторським, так і колективним (група постановників). Серед жанрів бінарної природи, які заявлені в офіційній назві твору (часто в афіші), можна виділити такі:

- *опера-балет* (наприклад «ARK» («Ковчег») Р. Григоріва та І. Розумейка);
- *балет-кантата* («Кобзар» Ю. Шевченка);
- *балет-інсталяція* («Дон Жуан з Коломиї» О. Козаренка);
- *балет-фантазія* («Видіння Рози» О. Родіна);
- *балет-фольк-містерія* («Обранець сонця» О. Шимка).

Ще одним жанровим осередком, який наявний у сучасному українському балеті, є *балет-перформанс*. Цей жанровий тип репрезентований такими творами, як «Павана і Фуріант (Транс-цен-ден-танці)» С. Ярунського, «GaKa» М. Шалигіна, «Глибоке слухання» С. Ярунського й С. Вілки, «Heimsuchung» А. Корсун, folk-performance «Бондарівна» А. Комлікової.

Останній музичний критерій авторської типології – **етнічна специфіка музичної складової балету**. Уведений критерій дозволяє поділити балети на *позаетнічні* й такі, що мають яскраво виражену етнічну приналежність: не тільки українську, як у балетах «Кобзар» Ю. Шевченка, «Обранець сонця» О. Шимка чи «Тіні забутих предків»

І. Небесного, а й, наприклад, східну, як у балетах «Гагаку» В. Польової та «Сака» М. Шалигіна.

2.4. Авторська типологія балетного жанру: позамузичні критерії

До позамузичних критеріїв типології увійшли ті критерії, без яких жодна балетна вистава не може функціонувати повноцінно. Позамузичні критерії містять (в узагальненому плані) такі показники:

- наявність або відсутність сюжетної лінії;
- орієнтованість на глядацьку вікову групу;
- специфіка постановочно-сценічної інтенції балетного твору;
- тип хореографії;
- тип сценографії.

Перший критерій – **наявність або відсутність сюжетної лінії** – є міжвидовим критерієм, який впливає на всі аспекти балетної вистави: від інтонаційної складової до дизайну афіш. *Сюжетні* балети своєю чергою можна поділити на ті, що *містять літературне першоджерело (або його адаптацію)*, і такі, які мають *створене постановниками лібрето*.

Серед балетних вистав за літературним першоджерелом можна виділити «Вій» О. Родіна (однойменна повість М. Гоголя), «Гагаку» В. Польової (новела «Муки пекла» А. Рюноске, «За двома зайцями» Ю. Шевченка (однойменна п'єса М. Старицького) «Heimsuchung» А. Корсун (оповідання «Цинамонові крамниці» Б. Шульца), «Тіні забутих предків» І. Небесного (однойменна повість М. Коцюбинського), «Odysseus» (однойменна поема Гомера) тощо.

Балетні вистави, які мають створене постановниками лібрето, останнім часом мають особливу популярність. Затребуваність такої продукції викликана потребами, з одного боку, розширення репертуару, а з іншого – демократизації жанру. Прикладами вистав такого типу є «Пори року» та «Видіння Рози» О. Родіна, «Обранець Сонця» О. Шимка, «Долі» Ю. Гомельської тощо.

Інакшими є балетні вистави, у яких *відсутня чітка сюжетна лінія*. Серед опусів такого типу можна назвати «Traces» М. Шалигіна, «Exitenza» Л. Юріної. Утім, навіть у цьому, здавалося б, однозначному критерії немає чіткої визначеності. Позаяк існують балети синтетичного типу, які, будучи на перший погляд безсюжетними, насправді, завдяки певним прийомам семантичного кодування (зокрема, на інтонаційному рівні) містять алюзії на конкретний сюжетний ряд. Такі ознаки балетної композиції свідчать про втілення принципів рецептивної поетики, яка «визначає читача активним суб'єктом рецепції, надає йому привілей у парадигмі “текст – читач” і наділяє його когнітивною здатністю творити зі сприйманого тексту власний текст» [159, с. 69]. Прикладом такої тенденції може слугувати балет «Стіна» О. Шпудейка. З одного боку, у зв'язку з відсутністю конкретного лібрето вірогідно трактувати цей балет як безсюжетний із метафоричною філософською назвою. У той же час, при заглибленні у звукове та візуальне полотно опусу глядачу відкриваються відсилання до біблійних сюжетів (наприклад, до сцени розп'яття Христа).

Другим позамузичним критерієм, який, тим не менш, має вплив і на музичну сторону балетної вистави, є **орієнтованість на глядацьку вікову групу**. Так, відповідно до цього балети можна поділити на *дитячі* та *дорослі*. Важливо, що балети для дітей займають вагоме місце в просторі сучасного українського балету й потребують окремого дослідження, адже мають свої специфічні особливості, пов'язані саме з орієнтованістю на вікову дитячу групу¹³. Серед балетних опусів такого типу можна виділити балети «Муха-Цокотуха», «Ходить гарбуз по городу», «Маугліана», «Аліса в Дивокраї» та «Снігова королева» А. Бондаренка, «Буратіно та чарівна скрипка», «Бармалей та Айболить», «Катруся» Ю. Шевченка та інші.

¹³ У межах представленого дослідження увагу зосереджено виключно на балетах з орієнтованістю на дорослу вікову категорію.

Під час осмислення питання функціонування балету в соціокультурному просторі України та світу важливим для розуміння особливостей кожного опусу є критерій **специфіка постановочно-сценічної інтенції балетного твору**. Важливість цього критерію полягає в тому, що часто саме зовнішні обставини постановочно-сценічних інтенцій впливають не лише на функціональність балетного опусу в соціокультурній площині, але й на іманентно-інтонаційні чи образні складові твору. За цим критерієм усі балетні твори можна поділити на такі типи:

- репертуарні;
- фестивальні;
- комерційні;
- комбінованого типу.

Тип *репертуарних* балетних вистав свого часу був єдиним можливим варіантом сценічної реалізації творів. Так, у радянські часи балети писались переважно на замовлення стаціонарного оперного театру. Саме така культурно-мистецька політика стала винуватцем того, що композитори старшого покоління часто писали балетну музику «в стіл». Серед таких творів можна згадати, зокрема, низку балетних музичних опусів В. Губаренка («Зелені святки», «Liebestod»). Утім, зрідка можна побачити такого роду музику, що досі очікує своєї балетної реалізації, та у творчості композиторів молодшого покоління, прикладом чого є музика до балету «Форвард» А. Комлікової, яка хоч і була написана на замовлення, утім, так і не отримала сценічного виконання.

Особливістю творчої роботи композиторів середнього та молодшого поколінь, як уже зазначалося, є чітка виконавська спрямованість. Саме тому в їхньому доробку є твори репертуарного типу, які написані для конкретного театру. Прикладами творів такого типу є «За двома зайцями» Ю. Шевченка, що був написаний на замовлення Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка, його ж балет «Кобзар», створений на замовлення канадської танцювальної компанії *Shumka*, «Вій» О. Родіна, який

композитор писав для театру «Київ Модерн-балет», «Тіні забутих предків» І. Небесного для Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької тощо.

Активізація фестивального руху в Україні та світі вплинула на спосіб функціонування балетного жанру. Так, балетні твори фестивального типу постановочно-сценічної реалізації – доволі популярне сучасне явище. Часто це спричинено експериментальним підходом у музичній та/або хореографічній сферах. Особливістю такого типу вистав є їх одноразове виконання (у деяких випадках кількаразове, але теж у межах фестивального руху). Серед творів такого типу опиняються, зокрема, «Existenza» Л. Юріної, «Heimsuchung» А. Корсун, «Дон Жуан з Коломиї» О. Козаренка.

Балетні вистави *комерційного типу* мають найдавнішу історію. Такий тип вистав сформований ще на початку виникнення жанру, коли балет був частиною репертуару театральних антреприз, які вимушено гастролювали різними містами, репрезентуючи один і той самий репертуар. Нині, у часи жорсткої мистецької конкуренції, балетні вистави є активними учасниками мистецького процесу. Поширеною є практика, яка включає в себе постановку балетного опусу та його виконання кілька десятків разів поспіль у різних містах та країнах.

Важливо, що це не є гастролі стаціонарного театру з виставою, адже в такому випадку це звичайна репрезентація репертуарної вистави, яка після гастрольного туру продовжує йти на сцені рідного театру. Натомість особливість балетних вистав комерційного типу полягає в тому, що після низки виконань (залежно від контракту театральної трупи) ці вистави більше не виконуються. Така практика є особливо характерною для європейських балетних вистав. Прикладом вистав такого типу є балети «Case Carmen», «Odysseus» М. Шалигіна.

У сучасних умовах функціонування балетного мистецтва неможливо уникнути наявності балетних вистав *комбінованого типу*. Сама природа балетного жанру забезпечує його багатоваріантність на різних рівнях.

Так, балетні вистави репертуарного, фестивального та комерційного типів можуть комбінуватися залежно від соціокультурних обставин. Так, наприклад, написаний для театру «Київ Модерн-балет» балет «Вій» О. Родіна – з оригінальною хореографією Р. Поклітару, відеографією О. Нікітіної та костюмами Д. Куряти – увійшов до репертуару Латвійського національного театру опери і балету.

Напрочуд важливим для будь-якої балетної вистави є хореографічна складова. Саме тому до позамузичних критеріїв типології увійшов **тип хореографії**. За цим критерієм можливий доволі деталізований поділ. Утім, розуміючи специфіку дисертаційного дослідження та відсутність в авторки роботи хореографічної освіти, у роботі окреслено лише домінантні типи хореографії.

Як зазначалося в попередньому розділі дисертаційного дослідження, від моменту етапу зародження та популяризації балету в Україні були сформовані три центральні стилістичні типи професійної хореографії:

- народна;
- класико-романтична;
- модернова.

Саме ці типи, звісно, у модифікованому форматі, репрезентовані в сучасних балетних виставах. Звичайно, до названих можна додати ще й різновид модерного типу, який є популярним у багатьох сучасних балетах новітнього спрямування, а саме *експериментальний*.

У зв'язку з музикознавчою специфікою дослідження необхідним є уведення понять дансантиності та пластичності музичного тексту, які мають безпосередній вплив на хореографічну складову балетних опусів. Досить ґрунтовно це питання розробляє С. Анфілова в роботі «Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету» [3]. Як видно із назви, дослідниця розмежовує поняття «танцювальне» і «пластичне», які часто використовуються синонімічно.

Авторка дає такі визначення цих понять:

1. Танцювальність – це сукупність необхідних для балету рис:

- тілорозташування, що регулюється позиціями: сценічною практикою було вироблено стійкі типи музично-хореографічних форм (*Rax de deux*, варіація, *Rax d'ensemble*, тощо), структура яких завжди залишалася стабільною;

- музичний рівень – передбачає опору на конкретний танцювальний жанр (характерно для балету XV–XVIII ст.) або втілюється через дансантизм – сувору періодичність, квадратність, ритмічну регулярність акцентів, симетричність структури.

2. Пластичність, за С. Анфіловою, також розглядається крізь призму категорій «тілорозташування» й «музичний рівень», що дозволяє чітко увиразнити її порівняно з танцювальністю:

- тілорозташування – характеризується цього разу творчою свободою танцівника, його звільненням від умовностей канонізованої класики;

- музичний рівень пластичності репрезентується, на відміну від музичного рівня танцювальності, наскрізним тематичним розвитком, контрастністю, неоднорідністю елементів, ритмічною нерегулярністю, переважанням розвитку над експонуванням [3, с. 9–10].

У дисертації адаптується запропоноване С. Анфіловою поняття танцювальності, що репрезентується в музиці через дансантизм (періодичність, квадратність, ритмічну регулярність акцентів, симетричність структури) та опору на конкретний танцювальний жанр. Саме це поняття стає методологічною опорою дослідження балету в названому аспекті.

Що стосується пластичності, то тут методологічно важливим є дослідження О. Зінич «Пластичність у балетній музиці М. Равеля» [54], де категорія пластичності розкривається з різних сторін, таких як етимологія, природа феномену, диференціація пластики й пластичності тощо.

Важливим стає таке визначення пластичності в музиці: «Пластичність – перетворений засобами музичної мови “образ руху”, втілюваний шляхом перекладу (“транспозиції”) видимого, зримого в чутне, що зберігає моторно-кінетичне відчуття від руху (реального, побутового – жесту, кроку, бігу, танцю або узагальненого, надпобутового)» [54, с. 49–50]. Це визначення видається методологічно цінним, коректним та відповідним до аналізованих у дисертаційному дослідженні зразків балетної музики.

Не менш важливу роль у постановці балетної вистави відіграє *сценографія*. Візуальний ряд вистави підкреслює концепцію як балетмейстера-постановника, так і композитора. Домінантними є відчуття ритму, динаміки, форми та пластики власне хореографічного ряду. Особливо вагомою є кольорова палітра вистави, адже вона формує певну емоційну атмосферу сприйняття вистави. Часто саме художня складова диктує напрям руху, який утілюється в лінійних координатах. Важливим для сценографії балету є просторове рішення балетної вистави, для якої насамперед необхідним стає наявність незагромадженого планшету сцени.

У наш час функціонування художника в балетному театрі може мати декілька різних варіантів втілення. Це художник-декоратор, художник із костюмів та художник зі світла.

Окремим питанням є поняття «костюм» у балетній виставі. Традиційно вважалося, що костюм повинен виявляти історичну, соціальну, національну, індивідуальну або іншу характерність героя вистави. У той самий час одяг артиста балету мусив бути легким, зручним для танцю, підкреслювати фактуру тіла й акцентувати увагу на танцювальному русі. Водночас уже в сучасних балетних виставах саме костюм коригує візуальну складову. Інколи костюм акцентує ту чи іншу частину тіла, яка в той самий час наділена хореографом-постановником окремим сенсом, пластичною філософією.

Часто основу балетного костюму становить танцювальна «уніформа» – трико, купальник, пачка тощо. Проте нині костюм артиста балету

тракується як важливий засіб сценічної характеристики персонажа або ж, навпаки, знімає будь-які смислові навантаження, коли артисти танцюють у тілесних шортах та ліфі, а інколи й зовсім «у костюмах Адама і Єви» (відомим фактом є постановка французькою трупю *Ballet Preljocaj* «Весни священної» на музику І. Стравінського, де артисти балету позбавляються одягу, а обраниця танцює 10-хвилинне соло – голою).

Загалом костюм – у його традиційному розумінні – мусить підкреслювати характерні фізичні особливості людського тіла, тому напрочуд важливим є вміння сценографа або ж художника з костюмів використовувати фактурні та кольорові особливості текстильного матеріалу, гармонійно komponувати матеріал.

Що стосується взуття танцівників, то в модерновому балеті артисти переважно танцюють босоніж, але, якщо цього вимагає задум хореографа, танцівники вдягають необхідне для втілення образу взуття: туфлі відповідної епохи та стилю, шкарпетки тощо. Є й випадки одночасного поєднання взутих і босоніжних танцівників в одній виставі. Парадоксально, але такий «синтез» іноді втілюється в особі одного танцівника (наприклад, у виставі «Жізель» на музику А. Адана в постановці Радю Поклітару, коли головна героїня має одну ногу в пуанті, а іншу – босою).

У дисертаційному дослідженні декорації та костюмографію поєднано в позицію сценографії, поділ якої на типи став останнім позамузичним критерієм типології – **типи сценографії**. За робочою концепцією, сценографію сучасного українського балету поділено на такі типи:

- конкретна сценографія (може бути деталізованою або мінімалістичною);
- сценографія абстрактного типу.

Конкретна сценографія своїм корінням сягає декораційної сценографії, тобто певної системи створення образу місця та часу дії. Із цього приводу можна згадати оформлення вистав в італійському придворному театрі

кінця XV–XVI століть, яке мало вигляд декоративної перспективи. На таких декораціях зображали площі та будівлі ідеального міста або ідеальний сільський пейзаж.

Сучасна декорація конкретного типу має на меті якомога точніше передати місце, час, епоху дії. Костюми, які є частиною сценографії, передають соціальний статус героя, його фізичні та психоемоційні характеристики тощо.

У конкретній сценографії *деталізованого типу* переважають яскраві картинки побуту, природи, міста з характерними атрибутами тощо. Традиційна сценографія може мати різноманітне технічне вирішення: від класичних мальованих декорацій до мультимедійних проєкцій. Незмінною лишається її головна задача – передача деталей сценічного образу, який і композиторами, і хореографами часто виписаний у форматі текстової ремарки. Під час підняття завіси глядач потрапляє в ілюзорні перспективи, у класичному сенсі цього слова. Традиційні декорації часто вражають і захоплюють, адже зазвичай не мають скритих смислів, а тому справляють враження на глядача надзвичайною видовищністю.

Цікаво, що артисти балету досить природньо поміщаються в оформлений сценографом простір сцени. Завдання хореографа й сценографа полягають у поєднанні творчих зусиль. За умови успішної співпраці артисти балету вибудовують хореографічні композиції та мізансцени подібно до героїв живописного полотна.

Для сценографії конкретного типу звичним є створення декорацій за попереднім ескізом. Насамперед це стосується багатоактних балетів, які складаються із кількох картин чи сцен. Ескізи роблять, детально опрацьовуючи кожну зі сцен. При цьому враховуються всі деталі постановки. Головною декорацією, звісно, є фон, або задник. Далі на детальну увагу заслуговують предмети антуражу, які оточують учасників дійства. Сценограф і костюмограф у співпраці із хореографом створюють попередній макет, який

є лише моделлю декорації. Прикладом цього є ескізи Г. Іпатьєвої до балету «За двома зайцями» Ю. Шевченка (додаток А, 2.1).

Конкретна сценографія *мінімалістичного типу* спирається на економію художніх засобів виразності, маючи під собою скоріш комерційну, а не концепційну інтенцію. Зазвичай цей тип візуального оформлення сцени застосовується в камерних балетних виставах, хореографічних мініатюрах, де на передній план виходить філософсько-інтимна складова вистави. Так, «серед спрямувань оформлення великих та менших театрів у арсеналі залишається традиція “бідної сценографії” (термін Д. Лідера, похідний від “бідного театру”), що зводить декоративне оформлення до мінімуму. Порожній сценічний простір стає відповідним тлом для вистав із застосуванням пластичних номерів та вистав зі складними масштабними костюмами» [163, с. 72–73].

Характерними рисами такого типу сценографії є: стриманість у кольоровій гамі, геометрична оформленість візуального ряду, майже порожня сцена, «героєм» якої стає будь-який одиничний елемент інтер'єру (наприклад, стіл), приглушені кольори (чорний, сірий, молочно-туманний). Сцена може ділитись певною завісою, яка виконує і роль конструкції, і роль реквізиту тощо. Подібне штучностворене сценічне середовище виявилось якнайкращим для демонстрації того, що відбувається всередині кожного з героїв – певних екзистенціальних, психологічних, культурних процесів та видозмін.

Іншим типом сценографії є *абстрактна сценографія*. Цей тип сценічного рішення апелює до необмеженої кількості прочитань візуального ряду глядачем. Зазвичай, таку сценографію застосовують у безсюжетних балетах або в балетних опусах із філософським підтекстом. Звернення українських сценографів до сценографії абстрактного типу почалося ще на початку ХХ століття, у часи буйства авангардного мистецтва. Цей спосіб оформлення виступів, який залишає можливою видовищність, відразу отримав високі оцінки як постановників і сценографів, так і глядачів.

У сучасному вигляді вистав часто залучаються відеопроєкції. Отже, значно скорочується час на пошук і монтування потрібного сценічного оформлення. Відеопроєкції можуть бути самостійною складовою вистави (тобто паралельно співіснують із сценічною дією) або можуть коментувати події вистави чи входити в контрастну візуальну суперечку із хореографічною та музичною складовими балетної вистави.

Отже, сучасне українське балетне мистецтво репрезентує значне художнє різноманіття. З'ясування теоретичних питань, які стосуються термінології та типології балетного жанру, зробило можливим створення об'ємної типології балетного жанру, яка має загальнометодологічний характер і може бути адаптованою до будь-яких національних варіантів балетної вистави.

Висновки до другого розділу

У другому розділі дисертаційної роботи репрезентовано музикознавчу позицію щодо теоретичного розуміння жанру сучасного балету. У підрозділі 2.1 розглянуто різні гуманітарні підходи до тлумачення понять: балет, сучасний та український. Цей огляд дозволив визначити центральну дефініцію дослідження – *сучасний український балет* – як синтетичний жанр новітнього музично-театрального мистецтва, який об'єднує хореографію, музику (звук), сценографію (костюмографію) і функціонує в хронологічних межах 1990–2020-х років.

При врахуванні сценічної природи жанру доведено, що балет становить собою мистецький продукт, який отримав сценічне втілення та є результатом співпраці композитора, хореографа та сценографа.

У цьому ж підрозділі осмислено жанрові позиції танцювальної вистави. Розглянуто її як тип балетної вистави, у якій використана небалетна музика композитора, не адаптована автором до цієї вистави.

У підрозділі 2.2 наведено огляд наявних типологій балетного жанру, серед яких репрезентовано як музикознавчий погляд на питання (М. Загайкевич, О. Афоніної, В. Холопової), так і театрознавчу (А. Підлипської, Т. Портнової),

балетознавчу (Д. Шарикова, Д. Наполі та Л. Краус, Й. Шимайди) та соціологічну (Н. Терентьєвої) призми вивчення типологічної специфіки балету.

Важливим науковим кроком дисертаційного дослідження стало створення авторської типології балетного жанру. Головними механізмами типологізації виступили музичні та позамузичні критерії. Узагальнюючи множинні параметри авторської типології, видається логічним поєднати всі критерії в одну таблицю¹⁴.

Таблиця 2.1

МУЗИЧНІ КРИТЕРІЇ	ПОЗАМУЗИЧНІ КРИТЕРІЇ
<i>гене́за музичної складової:</i> первинно-балетна; вторинно-балетна; синтетична	наявність або відсутність сюжетної лінії: сюжетні балети (з відсиланням до літературного першоджерела або ж до лібрето, створеного постановниками); безсюжетні
<i>звукова складова балетної вистави:</i> <u>звуки музичного походження:</u> - залучення звуку акустичних інструментів (симфонічний оркестр, оркестр народних інструментів, інструментальний ансамбль, вокально-інструментальний ансамбль); - електроакустичний інструментарій; - комбінований тип; - виконавсько-експериментальний тип. <u>звуки позамузичного походження:</u> природні; штучні; технічні	<i>орієнтованість на глядацьку вікову групу:</i> дитячі; дорослі
<i>структурно-масштабний критерій:</i> велика балетна вистава; камерна балетна вистава	<i>специфіка постановочно-сценічної інтенції балетного твору:</i> репертуарні; фестивальні; комерційні; комбінованого типу
<i>жанрова специфіка:</i>	<i>тип хореографії:</i> народна;

¹⁴ Самостійно уведені критерії позначені курсивом. Решта критеріїв набула авторського переосмислення.

балет; опера-балет; балет-кантата; балет-інсталяція; балет-фантазія; балет-фольк-містерія; балет-перформанс	класико-романтична; модернова / експериментальна
<i>етнічна специфіка музичної складової балету</i>	<i>тип сценографії:</i> конкретна сценографія (деталізована або мінімалістична); сценографія абстрактного типу

РОЗДІЛ 3

БАЛЕТ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНА СПЕЦИФІКА

Призначення третього, аналітичного розділу – продемонструвати ті тенденції розвитку й жанрово-інтонаційні особливості сучасного українського балету доби Незалежності, які були визначені й типологічно впорядковані в попередніх розділах дисертаційного дослідження.

Серед найбільш показових у типологічній площині творів сучасних українських композиторів опинилися ті, які яскраво демонструють специфіку модерного українського балету з точки зору таких показників, як етнічна специфіка музичної складової балету, тенденція міжмедіальних та інтертекстуальних діалогів, робота в полі вторинно-балетної музики, електроакустична звукова складова. На особливу увагу заслуговують твори, які, будучи втіленням рефлексій на воєнні події в Україні, стали свого роду «документами епохи».

Важливо зазначити, що окремі балетні твори українських композиторів уже отримали часткове наукове осмислення, утім, більшість із презентованих у дисертаційному дослідженні опусів аналізовані вперше. Саме це визначає різний обсяг аналітичних підрозділів.

Важливою складовою третього розділу стає аналіз постановочних рішень конкретного твору із репрезентацією свободи стильових рішень на трьох рівнях: музичному, хореографічному та сценографічному. Названа дослідницька призма, попри очевидний перетин балетів за кількома параметрами, визначає принципи відбору, структуру й основні вектори вивчення феномену, що аналізується.

3.1. Втілення етнічної специфіки в музичній складовій балетної вистави («Кобзар» Ю. Шевченка, «Обранець сонця» О. Шимка, «Гагаку» В. Польової)

Поняття «етнічна приналежність», «етнічна особливість», «етнічність» загалом часто використовуються мистецтвознавцями для характеристики унікальних, національно ідентифікованих рис окремої групи людей або культури. Так, дослідник М. Тиводар визначає етнічність як «цілісну складну систему відносин, що поєднує носіїв етнічних рис з їх етнічним середовищем» [160, с. 72]. Це визначення етнічності саме як контактної системи стає важливим для дисертаційного дослідження. Попри роботу композиторів у різних етнічних системах як у прямому жанрово-інтонаційному сенсі, так і в орієнтованості на конкретного глядача, митці вимушено контактують із певною системою знаків, текстів, людським фактором.

У контексті музичного мистецтва етнічна складова виражається в характерних ознаках інтонаційного образу світу: жанрово-стильових, мелодичних, тембрових, метро-ритмічних та інших показниках, які є притаманними музичному висловлюванню конкретної етнічної групи, адже саме ці атрибути стають носіями генетичного коду культури.

У площині українського сучасного балету представлені як етнічно неконкретизовані, так і етнічно орієнтовані твори. Серед прикладів балетів з яскравою етнічною забарвленістю опиняються такі: балет-кантата «Кобзар» Ю. Шевченка й балет-фольк-містерія «Обранець сонця» О. Шимка, які репрезентують різнорівневі прояви української етнічності, та балет «Гагаку» В. Польової, що постає як втілення японської етнічності крізь призму європейського сприйняття. Кожен із названих митців обирає свій шлях до відтворення етнічної специфіки балетного опусу.

Юрій Шевченко (1953–2022) – український композитор, представник середнього покоління композиторів-сучасників, який активно й плідно працював

у різних музично-театральних жанрах, балету зокрема. Саме балет став особливою зоною тяжіння для зрілого митця. У його доробку – дев'ять творів цього жанру: «Перун» (1993), «Катруся» (1995), «Сіндерела» (2000), «Те, що приніс вітер...» (2005), «Буратіно та Чарівна Скрипка» (2007)¹⁵, «Бармалей та Айболить» (2009), «Кобзар» (2016), «За двома зайцями» (2017), «Дюймовонька» (2022, сц. пр. 2023)¹⁶.

Незважаючи на значну кількість балетних творів, які активно ставлять у провідних театрах України (Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка, Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва, Одеський національний академічний театр опери та балету) та світу (зокрема, у місті Едмонтон в Канаді), балетна творчість композитора лише починає набувати активного осмислення в працях вітчизняних мистецтвознавців.

Серед таких робіт можна виділити статтю Л. Аристової «Патріотичне виховання другокласників НУШ у процесі вивчення інтегрованого курсу “Мистецтво”» [4], у якій авторка, спираючись більше на літературно-сценічну складову, ніж на інтонаційні особливості музики Ю. Шевченка, наголошує на доцільності включити балет Ю. Шевченка «Буратіно та Чарівна Скрипка» до програми освітнього процесу.

Найбільшу наукову увагу отримав балет композитора «За двома зайцями». Він висвітлювався в таких статтях: «Твори української літератури на вітчизняній балетній сцені» Т. Медвідь [96], «Балет „За двома зайцями” Юрія Шевченка як самобутній феномен української музичної культури» С. Садовенко [133], «„За двома зайцями” Юрія Шевченка – Володимира Литвинова в науковому та художньо-критичному дискурсі» А. Підлипської [115], «Балет Юрія Шевченка „За двома зайцями”: музичні та літературні перетини» В. Аксютіної [1]

¹⁵ Оновлена версія балету «Буратіно та Чарівна Скрипка» була презентована під назвою «Пригоди Піноккіо» (2022, Національна опера України).

¹⁶ Музика до балету створена 2022 року, утім, прем'єра балету відбулася у 2023 році на сцені Одеської національної опери.

та авторській науковій розвідці «Балет „За двома зайцями” Юрія Шевченка: інтертекстуальний та міжмедіальний контексти» [60].

Під час наукового осмислення балетного доробку Ю. Шевченка доречним видається наголосити на такій індивідуальній рисі творчого почерку Ю. Шевченка, як активна спрямованість його балетних опусів на реципієнта, що є типовим для композиторів середнього покоління. У цьому плані можна виокремити два підходи Ю. Шевченка до інтерпретації в балетному жанрі української музичної етнічності, що є відтворенням різної комунікативної програми творів.

Перший тип комунікації, утілений композитором у балеті-кантаті «Кобзар», спрямований на встановлення жанрово-інтонаційного контакту з канадським діаспоральним слухачем; другий, яскраво представлений у балеті «За двома зайцями», визначається орієнтуванням автора на іншого реципієнта – загальноукраїнське середовище глядачів, насамперед київських. Обираючи реципієнта, митець вибудовує не лише спосіб комунікації, який виражений у виборі української етнічності як певного індикатора стилю, а й віднаходить відмінні риси в засобах її репрезентації і трансляції конкретній групі слухачів.

Важливим у межах осмислення тенденцій сучасного українського балету є вивчення соціокультурних контекстів української жанрово-інтонаційної ідентифікації саме в діаспоральному полі, показовим прикладом чого є творчість Юрія Шевченка.

Доленосною подією в житті Ю. Шевченка стала співпраця з канадсько-українською танцювальною компанією «Shumka». Варто зазначити, що «Shumka» – одна з найстарших у Канаді професійних українських танцювальних компаній, яка була заснована в місті Едмонтоні 1959 року. Доброю традицією стала співпраця цієї організації з українськими митцями: хореографами, сценографами й композиторами. Найбільш затребуваним серед українських композиторів виявився саме Ю. Шевченко: на замовлення компанії він створив

балетні вистави, які підкорили не лише канадського глядача, а й отримали глядацьку прихильність під час гастролей в Україні та Китаї.

Саме в процесі співпраці з колективом «Shumka» відбулося доленосне знайомство Ю. Шевченка з українським хореографом Віктором Литвиновим, який став незмінним балетмейстером¹⁷ композитора. В інтерв'ю з музичною критикинею Ольгою Голинською Ю. Шевченко про це каже: «Саме в Едмонтоні ми й познайомилися з Віктором Литвиновим. Я знав, що в Києві є такий видатний танцівник, а він про мене взагалі нічого не чув. І от саме там ми почали співпрацювати. Мої балетні університети проходили разом з ним <...> Наше творче спілкування триває уже понад 20 років. Для мене кращого балетмейстера немає» [24].

Велика балетна вистава з первинно-балетною музикою «*Кобзар*», прем'єра якої відбулася 2016 року, є показовим дітищем співпраці колективу «Shumka» з Ю. Шевченком, В. Литвиновим і видатною українською сценографинею Марією Левицькою. Цей твір можна вважати яскравим прикладом використання не лише зрозумілого для емігрантського глядача візуального ряду, але й специфіки української інтонаційності, адаптованої до сприйняття експатріантами.

Важливою особливістю цього балету стає його жанрова специфіка, визначена автором як «балет-кантата». Звернення до такої нетипової для українського музичного мистецтва бінарної жанрової системи надало композитору додаткових виражальних можливостей для втілення українського начала, адже, як відомо, хорова складова є однією з базових ментальних координат української культури. За структурно-масштабним критерієм балет-канти «Кобзар» можна віднести до великої балетної вистави з поділом на чотири картини та загальною тривалістю 40 хвилин.

¹⁷ Окрім балету «Перун» (1993), балетмейстером якого став канадський хореограф Браян Веб (Brian Webb).

Симптоматично, що, попри досить чітку програмну назву твору, яка звернена до важливого літературного та історичного шару української культури, композитор визначає балет як безсюжетний. Утім, наявність у партитурі твору одного з найвідоміших текстів Тараса Шевченка, поряд з офіційним описом вистави, свідчать про наявність опосередкованої сюжетної лінії.

Так, на сайті танцювальної компанії «Shumka» про балет-кантату «Кобзар» написано таке: «Базуючи свій наратив на чотирьох “стовпах” Шевченкової думки – Долі, Душі, Мужності та Надії – Shumka досліджує позачасовість його вираження. Використовуючи його потужні слова як керівний принцип, ця робота заглиблюється в емоційну боротьбу багатьох націй світу, які прагнуть звільнитися від гноблення та об’єднатися в надії виконати своє призначення» [213].

Працюючи над партитурою балету-кантати «Кобзар», Ю. Шевченко створює первинно-балетну музику, завданням якої стає втілення української етнічної специфіки в її діаспорянському розумінні. Композитор чудово розумів запити канадської публіки, для якої фундаментальним є збереження української ідентичності через залучення українського народного інструментарію та включення знайомого пісенного й танцювального тематизму.

Саме тому для оформлення музичної складової балетної вистави Ю. Шевченко вводить до базового подвійного симфонічного оркестру фольклорні українські інструменти – бандуру та най. Підсилює українську інтонаційну ментальність уведення до партитури мішаного хору та солістів, які водночас є репрезентантами жанрової складової балету – кантати.

Активізує названу тенденцію мелодичний пласт балетної вистави «Кобзар». Партитура опусу цілковито побудована на цитуванні відомих танцювальних награвів та культових для кожного українця пісенних мелодій на тексти Тараса Шевченка.

Важливою стає думка композитора про те, що балет-кантата «складається із чотирьох частин, у центрі кожної з яких – народний шлягер на вірші Тараса

Шевченка. Перша – “Думи мої, думи”, – різні погляди на Україну, народ, який шукає свій шлях. Друга – “Садок вишневий коло хати”, вона більш жіночна і присвячена найважливішим символам української родини – матері, дитині, рідній землі, природі. Третя частина “Реве та стогне Дніпр широкий” – це чоловіче начало: козаки, човни-чайки, які ходять Дніпром... Четверта – “Така її доля” – фінал» [20]. Така асоціативна драматургія працює на посилення контактності цитатного матеріалу, підтверджуючи думку Б. Сюті щодо статусу цитати як «дієвого засобу урізноманітнення тексту твору, збагачення використовуваних значень, коригування утворюваних змістів» [157, с. 150]. Зрозуміло, що саме пісенний матеріал на основі культових творів Т. Шевченка вносить глибинний сенс та посилює національну специфіку музики Юрія Шевченка.

Серед танцювальних інтонаційних знаків «українського» опиняються жанри гопачок та козачок, які знаходять відображення як у партитурі композитора (особливо яскраво це проявляється в другій частині «Садок вишневий»), так і в хореографічній реалізації, що заснована на танцювальних елементах цих народних танців.

Попри цілковиту демократичну спрямованість балетного твору, Ю. Шевченко пропонує свій варіант прочитання знайомих і навіть сакральних для українських емігрантів вербальних та музичних текстів. Власне вибір вербальної складової балету не є випадковим. Загальновідомим фактом є те, що, наприклад, «Реве та стогне Дніпр широкий» є неофіційним гімном України, а «Садок вишневий коло хати» – своєрідне українське уявлення про рай.

Важливо, що композитор не намагається ускладнювати музичну мову балету: у цьому випадку він уникає подвійного кодування, яке зазвичай є характерною ознакою його стилю. Завдяки геніальному відчуттю оркестру та хору надзвичайно театралізована партитура, попри поділ на чотири картини, зберігає атмосферу грандіозного видовища голлівудського кшталту.

Продовжуючи тенденцію пристосування до потреб діаспорського глядача, налаштованого на легкість сприйняття, Ю. Шевченко нерідко звертається до засобів звукозображальності. Зокрема, у третій частині «Реве та стогне» оркестр відтворює водну стихію (додаток А, 1.1): повтор у тріольному викладі малої секунди ($a-b$) у низькому регістрі віолончелі та контрабаса разом із хроматичним рухом малими секундами ($c-h-b$) створюють ефект тривожного коливання хвиль.

Специфіка постановочно-сценічної реалізації балетного твору зумовила наявність певної наскрізної драматургії. На суто сценарному рівні картини поєднані спільними персонажами: це Кобзар та його Хлопчик-поводир, Матір і Чорні хмари. Посилюється наскрізний розвиток уведенням до тематичного поля балету ліричної теми в тональності мі мінор, яка вперше звучить у виконанні наю в першій картині (додаток А, 1.2).

Секвенційно розвиваючись, ця опоетизована тема, репрезентант «українського романтичного гена», стає звуковим уособленням української душі – чистої та мрійливої. Ця ж тема уже в діалогічному викладі між наєм, скрипкою та сопрано проводиться в третій картині (хореографічний монолог Матері). Архітектонічну арку як на драматургічному, так і на інтонаційному рівнях споруджує синтетичний ліричний фінал балету, у якому відбувається поліфонічне поєднання декількох тематичних утворень: нової теми «Така її доля», калейдоскопічно репрезентованої ліричної теми та теми «Думи мої». Кульмінаційним стає саме проведення ліричної теми у фіналі картини, де момент суспільної благодаті (так званий *happy end*) повністю вибудований саме на цій темі.

На особливу увагу в плані посилення етнічної специфіки балету-кантати заслуговує візуальний ряд. Хореографія та сценографія чітко відповідають задуму української вистави традиційного типу: прийнятний для діаспорального реципієнта академізований тип фольклорної хореографії підкріплюється використанням українських костюмів. Певною сучасною ознакою вистави стало

використання сценографії мінімалістичного типу із застосуванням відеопроєкцій – таких, які полегшують сприйняття і додають певні ефекти видовищності.

Дещо інший тип репрезентації української етнічності пропонує Олександр Шимко в балеті-фольк-містерії «Обранець сонця».

Олександр Шимко (нар. 1977) – український композитор середнього покоління, піаніст, лауреат премії ім. Л. Ревуцького (2007), ім. М. Вериківського (2009), ім. Б. Лятошинського (2017), організатор і музичний директор фестивалю «Музична Трибуна Київської Молоді» (2008), засновник та куратор проєкту «Етно Сучасність». У балетному доробку митця представлено два твори: балет-фольк-містерія «Обранець сонця» (2007) та дитячий балет «Снігова Королева» (2015).

Велика балетна вистава, в основі якої лежить первинно-балетна музика, балет-фольк-містерія «Обранець сонця» був створений 2006 року в співпраці О. Шимка з балетмейстеркою Аллою Рубіною. Важливо, що вся постановка була розрахована на конкретний колектив, а саме Український академічний фольклорно-етнографічний ансамбль «Калина», який складається з балету, хору та оркестру народних інструментів. Саме склад ансамблю став відправною точкою для визначення інструментального складу партитури балету.

Частковий аналіз балету «Обранець сонця» в аспекті балетної творчості А. Рубіної виконала музикознавиця О. Зінич у статті «Пластична мова сучасного балету: аспект взаємодії різних образних систем» [56]. Осмислює візуальну складову балету Л. Козинко в роботі «Фольклорні елементи у балетмейстерській творчості Алли Рубіної» [75]. Згадує балет в аспекті залучення образів скоморохів у балетних сценах Т. Луговенко в статті «Прояви естетики скомороства в балетних образах» [92]. Названі роботи дають уявлення про хореографічну складову постановки, залишаючи осторонь музикознавчі аспекти, зокрема етнічну специфіку балету.

Центральним для розуміння інтонаційно-драматургічної специфіки балету стає його жанрова дефініція «балет-фольк-містерія». Доречним тут є визначення

основних якостей містерії, які у своїй дисертації «Ідеї містеріальності у музичній культурі ХХ століття (на прикладі фортепіанної творчості Олів'є Мессіана) подає Т. Моторна: «...успадкована від літургійних драм симультанність (множинність місць і часів дії) і багатоярусність містеріального простору <...> Нова якість містерізації – поліхронність: кожен епізод, кожен ярус дійства має «свій» час – сценічний, художній (страждання персонажів), перцептуальний (переживання події глядачами)» [105, с. 54]. У балетному опусі О. Шимка містерійність першою чергою визначена на сюжетному рівні балету. Так, постановники коментували: «Наш спектакль <...> багато в чому експериментальний. Однак, в основі вистави – прадавні легенди, українська обрядовість та перлини народної культури. Цим спектаклем ми прагнули відродити наші духовні коріння, повагу до наших національних джерел» [110]. Подібне відтворення рис містеріальної драматургії підкреслено й цілеспрямованим зверненням композитора до архаїчного фольклору українців.

Лібрето, написане А. Рубіною, репрезентує фольклористичну лінію українського балетного мистецтва. Апелюючи до архаїки прадавньої України, весь балет побудовано як послідовність календарно-обрядових подій. Водночас сюжетна лінія балету має містичну складову, яка вибудовує класичний любовний трикутник – дівчина і два хлопці (один із них Ідол, який ожив).

Велика балетна вистава поділена на 14 номерів:

1. Провесна.
2. Гімн Весні.
3. Adagio Кохання.
4. Сила весни.
5. Умикання.
6. Самотність і Надія.
7. Мрії.
8. Протистояння вогню.
9. Ярмарок Перетворень.

10.Химерні маски.

11.Зима.

12.Вакханалія.

13.Перетворення.

14.Епілог.

Первинно-балетна музика О. Шимка побудована на активному використанні фольклорного матеріалу. Показово, що композитор залучає цитування як на інтонаційному, так і на вербальному рівні, що зумовлено специфікою ансамблю «Калина». Заради посилення етнічної ідентифікації матеріалу митець залучає автентичні фольклорні тексти «Ой весна-весна, весняночка, Де твоя дочка-паняночка», «На долині кладочка», «Ой ходила Марійка по полю» тощо.

Водночас композитор проводить ще й певну інтонаційно-драматургічну лінію кохання: будучи опозиційною до народно-обрядової сфери, вона стає символом індивідуального начала, яке протистоїть суспільному оточенню. Відкривається балет флейтовою поспівкою – мала терція + мала секунда (додаток А, 1.3), з якої проростає весь ліричний тематизм балету – символ кохання героїв¹⁸. Саме розвиток цієї поспівки переростає в ліричну тему любові в частині «Adagio Кохання».

Фольклорний статус балету употужнюється як специфікою розгортання сюжету (ідеї поклоніння природі, сцени вакханалії, оживання Ідола), так й інтонаційно-жанровим наповненням. Симптоматично, що, відтворюючи етнічність праукраїнського народу, О. Шимко звертається до сакральних обрядових жанрів та обрядів, серед яких – веснянки, колядки, відтворення обряду умикання тощо.

¹⁸ Тут можна вбачати паралель із балетом «Весна священна» («Le Sacre du printemps», 1913) Ігоря Стравінського, переплетіння з яким є помітні як на сюжетному, так і на жанрово-інтонаційному рівнях.

У хореографічному аспекті все вирішено досить традиційно для сучасного танцювального процесу: танцювальна естетика вирішена в етнічно-фольклористичному амплуа з насиченням видовищними інноваційними елементами: «балетмейстер-постановник А. Рубіна осучаснює хореографічне рішення вистави елементами лексичного словника танцю модерн та пластикою постмодернового танцю, разом з тим посилюючи в ньому (у хореографічному рішенні) символічну сакральну сутність обрядового дійства» [56, с. 50]. Це можна аргументувати як виконавською специфікою колективу «Калина», так і головним задумом автора, спрямованим на реалізацію фольклорно-містерійного видовища.

Інший тип, а саме японську етнічність, репрезентує в камерному балеті «Гагаку» **Вікторія Польова** (нар. 1962) – відома українська композиторка, лауреатка Національної премії України імені Тараса Шевченка (2018 рік, за хорову симфонію «Світлі піснеспіви»). У доробку В. Польової два балетних опуси: «Гагаку» (1994) та «Дзеркало, Сни або Маленьке життя» (2021)¹⁹.

Про балетну творчість В. Польової, на відміну від її хорового та камерно-інструментального доробку, написано небагато. Серед наукових осмислень цієї жанрової сфери творчості композиторки можна назвати фрагментарний аналіз твору «Дзеркало, Сни або Маленьке життя» в роботі І. Стародуб «Художній світ фортепіанної музики Вікторії Віти Польової у виконавських проєкціях» [150], де представлено лише царину фортепіанного виконавства.

Для розуміння специфіки балетного доробку В. Польової важливим є сприйняття нею жанру балету в аспекті його індивідуального трактування з опорою на філософсько-екуменічне наповнення змісту як на рівні сценарію-лібрето, так і в інтонаційній сфері. Композиторка активно експериментує із жанром, то наповнюючи його східно-етнічною інтонаційністю (балет «Гагаку»),

¹⁹ Є інформація про написання композиторкою балету «Лісова пісня» на замовлення Львівської національної опери, прем'єра якого запланована на 2024–2025 театральний сезон.

то створюючи власну кроскультурну містерію (балет «Дзеркало, Сни або Маленьке життя»).

Написаний 1994 року перший балет Вікторії Польової «*Гагаку*» являє собою унікальний приклад сприйняття філософії Сходу європейською мисткинею, яка репрезентує слухачеві своє розуміння ментальності Японії. Згідно з авторською типологією балетного жанру «Гагаку» – це камерний балет із первинно-балетною музикою. В основу створеного В. Польовою лібрето²⁰ покладено сюжет новели японського письменника Акутагави Рюноске (芥川龍之介 1892–1927) «Муки пекла» (地獄変), яку він створив 1918 року.

Звернення саме до жанру балету, за словами мисткині²¹, пов'язано не лише з пошуком нової образно-інтонаційної сфери та втіленням традиційного японського дійства гагаку. Імпульсом до створення «Гагаку» стала змістовна глибина японської філософії, її унікальні символічні структури.

Уже на рівні назви композиторка надає відсилку до старовинного японського синкретичного музичного мистецтва, яке має дві домінуючі складові – музику і танець. Не менш важливим у мистецтві гагаку є ритуал, дотримання якого забезпечує створення видовища імператорського масштабу.

Американський дослідник гагаку Лерон Гаріссон (Leron Harrison) дає таке визначення цього екстраординарного феномену: «Гагаку – це практика, набір закономірностей поведінки, яка орієнтована на виконання музики з певними ролями та правилами. Це взаємодоповнювана практика, яка об'єднує різні дії гри на інструментах, співу і танцю в одне ціле. Нарешті, це комунальна практика, яка об'єднує людей, котрі виконують музику і танці, щоб виразити свою ідентичність як таких, що практикують гагаку» [202, с. 24]. Симптоматично, що саме ця, одна з найстаріших синкретичних форм традиційної японської музики набула

²⁰ Лібрето, рукопис партитури та всі авторські сценічні розробки надані авторці дисертаційного дослідження власне композиторкою.

²¹ Інформацію взято під час особистого спілкування з композиторкою 11.03.2016.

трансформації в іншому синтетичному виді музично-хореографічного мистецтва – балеті.

У передмові до партитури В. Польова визначає своє бачення сенсу «Гагаку»: «Сенс “Гагаку” полягає у різкому протиставленні протилежностей (чорного-білого, гори-низу, чоловічого-жіночого, насилля-жертви, жаху-блаженства, потворності-краси тощо) аж до їх об’єднання чи взаємознищення»²². Подібне індивідуальне сприйняття композиторкою традиційного дійства Гагаку в загально-філософських категоріях знаходить своє відображення в жанрово-інтонаційних пошуках мисткині.

Працюючи над звуковою складовою партитури «Гагаку», композиторка адаптує автентичний склад інструментального традиційно-японського гагаку, до якого входять духові як провідні інструменти, струнні та ударні. Саме цю тембральну специфіку В. Польова намагається відтворити засобами європейського симфонічного оркестру (прозорий одинарний склад із розширенням ударної групи інструментів та введенням фортепіано).

Особливо приваблює композиторку пластична складова японської культури. Як відомо, японська пластика є втіленням унікального філософсько-медитативного світогляду японців. Такий концептуальний стан національної пластики найперше втілено в темпоритмі рухів, нарочито повільних і спокійних, адже згідно з японською філософією, усі буревії емоцій не можуть мати виходів назовні. На підтвердження тези можна згадати японську концепцію «хара», яка поєднує в собі рухи (пластика, бойові пози тощо) та правильне, усвідомлене дихання. За японськими уявленнями, саме людське дихання, наче метроном, формує пульсацію життя.

Унікальне сприйняття В. Польовою часу та простору, паралельне до такого світобачення, проявляється вже на структурно-масштабному рівні балету. Так, незважаючи на авторське визначення балету як камерного (композиторка

²² З рукопису партитури.

навіть дає приблизну його хронологію – 25 хвилин²³), В. Польова «масштабує» і концептуалізує твір, уводячи поділ балету на акти (5 актів) та картини (11 картин), що притаманно великим балетним виставам.

Підтверджує тенденцію те, що кожен з актів і кожна картина мають свою програмну назву:

I. Гагаку (8 безсмертний відлюдників, що прилетіли в образі журавлів, щоб привітати Імператора).

II. Образи.

1. Переслідування мавпи.
2. Танець зі сном.
3. Дівчина з квітучою квіткою сливи.

III. Малюнки на ширмі:

1. Женоподібний юнак, якого терзає диковинний птах.
2. Величезна змія і той, що закутий в пута.
3. Битва змії і птаха.

IV. Видіння:

1. Видіння саду Юкіге.
2. Падіння колісниці, що палає.
3. Саторі – преображення Есіхіде.

V. Гагаку імператора Хорікави.

Саме так В. Польова умовно поділяє своє лібрето, яке написано за мотивами новели «Муки пекла» А. Рюноске (1918 рік). Сюжет новели пов'язаний із муками творчої особистості, приреченої на пошуки натхнення. Головний герой твору, художник Есіхіде, має завдання від імператора зобразити пекло у всій його «страшній красі». Оскільки живописець не має достатнього творчого уявлення (а це патологія творчої особистості), він вимагає від властителя влаштувати йому наочний приклад, спаливши жінку. Задля того, щоб

²³ Варто зазначити, що прем'єра балету у формі було-перформансу мала тривалість 46 хвилин.

провчити художника й показати свою мудрість, імператор спалює дочку митця в нього ж на очах. У момент пекучого батьківського болю Есіхіде, як би це не було жахливо, отримує довгоочікуване натхнення і все-таки малює картину-ширму, та потім кінчає життя самогубством.

Цікавим є рішення Вікторії Польової втілити цей жахливий і навіть патологічний для європейського сприйняття сюжет у такому «безмовному» виді мистецтва, як балет. Звертаючись до японської новели, композиторка обирає тільки домінантні фрагменти сюжетної інтриги.

Особливу роль у формуванні інтонаційно-сміслових домінант балету відіграє його символічна структура. Як будь-який артефакт японської культури, балет «Гагаку» насичений символами. Умовно їх можна об'єднати у дві групи:

- символіка літературного першоджерела;
- символіка, яку внесла сама композиторка.

З новели «Муки Пекла» в балет увійшли такі символи, як мавпа, змії, птах. Власне композиторські символи – це 8 безсмертних відлюдників, журавлі, квітуча гілка сливи.

Серед введеної композиторкою символіки в органічному контексті японського світогляду опиняються такі:

- 8 відлюдників (або 8 безсмертних даоського пантеону) – найвідоміша група героїв даоської міфології: Люй Дун-бінь, Лі Те-гуай, Чжунлі Цюань, Чжан Го-лао, Цао Го-цзю, Хань Сян-цзи, Лань Цай-хе та Хе Сянь-гу. Вони, за задумом В. Польової, вітають імператора Хорікаву²⁴, перевтілюючись у журавлів.
- Журавель (японською Тсуру) – священний птах, символ здоров'я, багатоліття, удачі та щастя. Недарма в Японії є всесвітньо відома прикмета: заради втілення мрії зробити 1000 паперових журавликів. Симптоматично, що в японській міфології ці птахи є посередниками між світом живих

²⁴ У новелі «Муки Пекла» автор звертається до історичної постаті 73-го імператора Японії, який правив з 5.01.1087 по 9.09.1107 роки.

та світом мертвих, адже журавель, птаха білого кольору, у структурі національного світобачення є символом траурного вбрання. Наявна ще одна функція цього образу – журавель-вартовий, що охороняє імператора.

- Гілка сливи в руках Дівчини. Квітуча гілка сливи має важливе семантичне навантаження. З урахуванням того, що квітка сливи з'являється ще до того, як дерево покривається листям,²⁵ це символ ранньої дівочої юності. Слід зазначити, що Дівчина в балеті – це донька художника Есіхіде, яка живе при дворі імператора.

Що стосується символіки, яка іманентно присутня в балеті та має походження з літературного першоджерела – новели «Муки пекла», то тут варто виділити такі символи:

- Мавпа – центральний образ новели, який завдяки схожості цієї тварини з людиною символізує дуалістичність людського єства. Саме мавпа представляє як негативні, так і позитивні риси людини: з одного боку, її гріховну сутність – хитрість і лінь, з іншого, – відданість та жертвовність. Відповідно до древніх східних містерій, мавпа символізує стан людини до того, як у неї увійшла душа. Невипадково головний герой новели Есіхіде, якого не люблять люди, має образливе ім'я Сарухіде (це порода мавп), тоді як придворна мавпа отримує ім'я Есіхіде. Таке поєднання двох персонажів є досить символічним, адже в кінці твору Есіхіде втрачає людську подобу й виконує «функції» тварини, тоді як мавпа здійснює жертвний людський учинок – олюднюючись, кидається в палаючу колісницю до дочки художника²⁶.
- Другий символ – птах, який у японській міфології символізує сонце. За описом птаха в новелі можна зробити припущення, що це певний різновид сови – символу мудрості та спокою в Японії.

²⁵ Цей символ має ще й еротичний підтекст, адже ковдру весільного ложа називають «ковдра кольору сливи». У контексті цієї новели можна говорити про занадто ранній фізіологічний розквіт дівчини, чия краса привернула увагу імператора.

²⁶ Важливим символічним аспектом є мавпий крик – це символ невимовної туги.

- Змія – уособлення водного світу. В уявленні японців ця істота має здатність захищати від хвороби та нещастя. Серед її властивостей – здібність визивати дощ, що наближає змію до містичних властивостей драконів. Зрідка змія може символізувати негативні риси, та лише якщо до неї погано ставитись. Люди сходу шанобливо ставилися до змій. Так, є традиція створювати оберіг у вигляді змії, яка завернулася у клубочок, і вішати його над дверима – це має приносити в дім щастя й достаток (як підкова в українців).

Симптоматично, що в балеті утворюється дуалістична символіка, яка втілюється в парах:

Бінарні пари

8 безсмертних відлюдників – журавлі;

Дівчина – квітуча гілка сливи.

Опозиційні пари

Змія – Птах;

Есіхіде – мавпа.

Адаптуючи японську етнічну специфіку не лише на сюжетному та символічному рівнях, а й на рівні музичної складової балету, В. Польова поєднує названі пари за кількома параметрами: тембральним і штриховим.

Перша пара – 8 безсмертних відлюдників та журавлі – відсутня в літературному першоджерелі: обидва образи-символи, які внесені авторкою на рівні лібрето, присутні в крайніх частинах твору. Так, балет відкривається невпевненим шурхотом бамбусі (екзотичний духовий інструмент), що символізує постійний рух життя. На цьому мерехтливому фоні виникає короткий діалог флейти та кларнета (додаток А, 1.4). Спочатку це лише імітаційне двоголосне проведення однієї поспівки (своєрідний мінімалізм), яке потім заповниться ущільненою, поліфонічно організованою оркестровою тканиною першої частини. Діалогічне викладення інтонації в амбітусі зменшеної терції, яка нагадує «зойк журавля», має яскраво виражений звукообразальний характер. Постійно повторюючись, ця інтонація – завдяки динамічному зростанню

і тембровому ущільненню – породжує атмосферу медитативного стану, у який занурюється слухач. Водночас завдяки наростанню щільності тематичних проведень створюється враження постійно збільшуваної кількості журавлів.

Наступна символічна пара – Дівчина та квітуча гілка сливи – інтонаційно репрезентована мерехтливими переливами великої секунди у фортепіано, тембрами дзвіночків і фрулато флейти на фоні флажолетів скрипок і шурхоту ударних інструментів. Весь цей комплекс створює атмосферу примарного видіння, ніжності, легкого весняного вітерцю.

Особливо яскравою у своїй інтонаційній реалізації є пара Птаха і Змії. Важливу роль у житті цієї пари відіграє техніка глісандо, що виникає в різних своїх варіантах і «коментує» конкретні сценічні події. Так, наприклад, у сцені битви Птаха та Змія всі взаємні атаки змальовані саме цим прийомом: висхідне глісандо символізує активні рухи Змії, яка, напружуючись, рветься догори; натомість низхідний рух глісандо уособлює атаки Птаха, який зі своєї висоти намагається напасти на Змію. Величезну роль тут відіграють оркестрові тембри, які в глісандному варіанті мають особливе звучання. Наприклад, Змію репрезентують високі струнні та кларнет, а Птаха – низькі струнні (часто на піцикато) та флейта. Така темброво-графічна символіка працює як у сфері звукозображальності, так і на рівні демонстрації напрямку руху тварин.

Найважливішою парою балету є «дуєт» Есіхіде та Мавпи. На особливу увагу в реалізації їхніх взаємин заслуговує драматургія кульмінацій. Як відомо, кульмінація в розумінні європейського слухача, за рідкими винятками – це точка найвищого емоційного напруження, яке втілюється за рахунок динамізації всього комплексу засобів музичної виразності й накопичення інтонаційних подій. Кульмінація ж у східній естетиці майже не виділена динамічно, адже збудження йде не від зовнішніх факторів, а від внутрішнього переосмислення власного буття: «емоційне напруження» тут помітне лише на глибинному рівні.

Це вершина твору, де відповідно до сюжетної лінії відбувається загибель дочки художника. У цей момент Есіхіде перебуває в стані саторі²⁷, що символізує духовне перетворення людини. Такий перехід від батьківських мук до патологічного духовного прозріння через потреби кровожерливої музи, представлений як саторі в обох авторів – А. Рюноске та В. Польової. На шляху до створення кульмінації східного типу В. Польова йде через використання європейських засобів музичної виразності. У балеті «Гагаку» таку кульмінацію підкреслює звуковий простір кластерних співзвуч, які сповнюють інтонаційну атмосферу невимовною енергією звуку (дерев'яні духові у високому регістрі). Композиторка в сценарному плані зазначає: «Миттєвий перепад від загального реву до просвітління. Саторі – збагнення істини – світла»²⁸.

Таке неординарне трактування кульмінаційної точки життя людини є незвичним для традиційного сприйняття як самого натхнення, так і поняття духовного переродження. За сюжетом саме на цій кульмінації мавпа (ментальна пара Есіхіде), піднявшись над своїми звірячими інстинктами, учинить акт самопожертви й долучиться до людського. Натомість Есіхіде, незважаючи на батьківський біль, отримуватиме хворобливе творче задоволення.

Утілення етнічної специфіки східної філософської системи відбувається й на рівні драматургії балету. Вона реалізує основний принцип світобачення японців крізь призму «кола»: після буремних хвилювань балет завершується початковим музичним матеріалом. Таке рішення сприймається вже не просто як формотворчий акт, пов'язаний із принципом аркового повторення, а як усвідомлення на новому рівні важливості медитації та спокою в коловороті життя.

Надважливою естетичною домінантою балету є поетика звукової енергії. Накопичення «звукового тезаурусу» відбувається за рахунок збільшення

²⁷ У медитативній практиці дзен – внутрішнє персональне переживання досвіду осягнення істинної природи людини.

²⁸ Із рукописів, які зберігаються в архіві авторки дисертаційного дослідження.

кількості звуків у вертикальних нашаруваннях. Кожен звук, зароджений у лінійній площині, нарощується до комплексних кластерних співзвуч, спричинюючи звукове зростання від тиші до вселенського хаосу. Загалом балет «Гагаку» репрезентує бачення східної інтонаційної аури європейським митцем і певний синтез засобів музичної виразності Сходу та Заходу.

Що стосується сценічної реалізації балету, то на сьогодні її немає в повноцінному вигляді. За задумом авторки, балет має бути виконаний у сучасному хореографічному стилі. У своїй сценарній розробці композиторка чітко прописує деякі моменти сценографії частин, а також розташування танцівників на сцені.

Утім, за концепцією дисертаційної роботи музика до балету стає складником балету як цілісності тільки в момент його сценічної реалізації. Саме тому у випадку з балетом «Гагаку» В. Польової враховується його наявна сценічна репрезентація: відрізняючись від постановочних інтенцій композиторки й задумів сценічної реалізації балету як сюжетного, вона все ж репрезентує жанровий вигляд балету-буто-перформансу²⁹.

Сценічна прем'єра балету відбулась у жовтні 2012 року на закритті фестивалю нової музики в межах «Книжкового арсеналу». Постановником, танцівником та осердям постановки став танцівник японського походження Тадаші Ендо (Tadashi Endo), який працює в традиціях сучасного напрямку японського танцю було. Важливо, що ідеї танцівника, з притаманною йому унікальною хореографічною манерою, яка увиразнювалась уповільненою пластикою тіла й концентрацією на рухах, були підсилені відповідним костюмом (кімоно на голе тіло).

Отже, сучасні українські композитори не тільки репрезентують у своїй балетній творчості різні етнічно-інтонаційні моделі, але й пропонують їх індивідуальне втілення відповідно до поставлених задач, національної

²⁹ Буто – стиль сучасного японського танцю, де головним є відсторонений рух танцівника.

специфіки сюжету, слухових уподобань реципієнтів, утілення конкретної епохи тощо.

3.2. Міжмедіальний та інтертекстуальний контент сучасних українських балетів («Видіння Рози» О. Родіна, «За двома зайцями» Ю. Шевченка, «Hopper» та «Schnittke» М. Шалигіна)

Балет – складне, синтетичне явище, розімкнене до інших видів мистецтва через міжмедіальні зв'язки з літературою, живописом, архітектурою, візуально-сценічним рядом тощо. Ці процеси посилюються в сучасному балеті, який одночасно з оновленням технічних можливостей композиторів розширює інтертекстуальні зв'язки музики балету з будь-яким об'єктом (причому не лише текстовим) через своєрідний діалог сучасних авторів (композитора, хореографа, режисера) із представниками різних епох, культур і мистецтв.

Для розуміння специфіки міжмедіального та інтертекстуального контенту сучасного балету важливо визначити поняття «інтертекстуальність» та «інтермедіальність» (міжмедіальність), їхні параметри й особливості функціонування в жанрі балету. Ураховуючи багатоваріантність запропонованих у науці дефініцій, варто сформулювати визначення, що будуть використані в пропонованому дисертаційному дослідженні.

Як відомо, термін «інтертекстуальність» (із франц. *Intertextualite* – міжтекстовість) 1967 року запропонувала болгарсько-французька філософія-структуралістка Юлія Крістева (Julia Kristeva). Він означає взаємозв'язок між текстами та міру їх взаємовпливу.

Активно розробляється позиція інтертекстуальності в роботах українських музикознавців. Зокрема, Євгенія Харченко дає таке її визначення: «...інтертекстуальність – це постмодерністська парадигма, в межах якої відбувається становлення художніх значеннєвих систем, прирощення смислів завдяки індивідуальному (рефлексивному) перетворенню фактичного духовно-практичного досвіду людства в текстових артефактах» [170, с. 8]. Ольга Коменда

й Наталія Сухоцька зазначають, що «суть інтертекстуальності пов'язана з процесом пошуку смислів (розкодування) у процесі читання художнього тексту і зводиться до того, що під час сприйняття художнього тексту в свідомості читача відбувається адресування і переадресування до уже існуючих інших текстів та породжуваних ними смислів» [78, с. 438].

Методологічно важливим для дисертаційного дослідження є уведене О. Соломоною поняття «асоціативного музичного тексту». Дослідниця дає таке його визначення: «асоціативний музичний текст – поняття, що позначає різні види алюзійного інтонаційного матеріалу, який зберігає пам'ять про інші музичні явища і має більш-менш чітку текстову адресу. Намір асоціативного нотного тексту збільшити смислове навантаження і контакт музики породжує алгоритм сприйняття матеріалу крізь призму відтвореного першоджерела» [221, с. 148]. Серед головних причин актуалізації асоціативного музичного тексту в сучасній музиці науковиця визначає «спробу посилити порозуміння й употужнити образно-семантичний шар музики, здатний до розшифровки» [215, с. 147].

Інший адаптований термін – «міжмедіальність» – означає взаємозв'язок між різними видами мистецтва: «Інтермедіальність – це відтворення в літературному тексті таких образних структур, що несуть інформацію про інші види мистецтва» [128, с. 52].

Сучасна балетна творчість українських композиторів репрезентує різні рівні міжмедіальних та інтертекстуальних контактів: з іншим балетом – у «Видінні Рози» О. Родіна, з кіномузикою – у творі «За двома зайцями» Ю. Шевченка, з картиною художника – у балеті «Норрег» М. Шалигіна та навіть із композитором – у балетному опусі «Schnittke» М. Шалигіна.

Унікальний міжмедіальний проєкт – камерний балет-фантазія «Видіння Рози»³⁰ з первинно-балетною музикою українського композитора та піаніста **Олександра Родіна** (нар. 1975). У творчому портфоліо митця представлені такі

³⁰ За матеріалами авторської статті: Балет О. Родіна «Видіння Рози»: інновація чи вторинність. *Київське музикознавство*. № 53, 2016. С. 129–135.

балети, як «Видіння Рози» (2014), «Вій» (2019), дитячий балет «Аладдін» (2021)³¹. Окрім цього, на небалетну музику композитора поставлено дві балетні танцювальні вистави: «Пори року» (2013) та «Вгору по річці» (2017).

Саме в балеті-фантазії О. Родіна «Видіння Рози» з хореографією Олексія Буська репрезентована одна з важливих тенденцій сучасного балетного процесу, а саме – переосмислення класичної спадщини. Названа тенденція реалізується як на рівнях оновлення хореографічної лексики й актуалізації сюжетної лінії, так і в площині своєрідного діалогу мистецтв, культур і навіть окремих опусів.

Свій опус «Видіння Рози» О. Родін називає «балетом-фантазією на тему К. Вебера і парафразом на балет М. Фокіна», підкреслюючи в такий спосіб його інтертекстуальні та міжмедіальні зв'язки із усесвітньовідомою танцювальною виставою «Примара троянди» («*Le Spectre de la rose*») на музику Карла Марії фон Вебера, постановником якої став Міхаїл Фокін (Михаил Фокин).

Для кращого розуміння жанрово-інтонаційної специфіки балету-фантазії «Видіння Рози» важливо зрозуміти інтенції виникнення діалогу двох опусів, хронологічна відстань між якими – майже століття. Як зазначають постановники, імпульсом до створення «Видіння Рози» стала саме балетна вистава «Примара троянди», постановку якої О. Бусько побачив на одному з хореографічних фестивалів [127].

Прем'єра вистави «Примара троянди» відбулася 19 квітня 1911 року в Монте-Карло (Франція) – «найказковішому місті Європи, яке, починаючи з 70-х років XIX століття, сперечалося з Парижем за славу “міста-мрії” <...> у неповторній атмосфері архітектурних шедеврів Шарля Гарньє» [42, с. 79].

У зв'язку з історією створення цієї танцювальної вистави можна говорити про її певну містичну ауру. Кожен із зіркової команди творців цього опусу так чи

³¹ Зараз у процесі постановочної реалізації перебувають ще два балети: «Леся Українка» – прем'єра запланована на весну 2024 року (Канада) та «Соляріс» – прем'єра запланована на 2025 рік (Львівська національна опера).

інакше служив музі Терпсихорі, яка, «здавалось, благословила “Примару троянди”» [65, с. 210].

Так, в основу сюжету танцювальної вистави покладено однойменний вірш французького поета XIX століття Теофіля Готьє (Théophile Gautier), який у балетознавстві є відомим, зокрема, завдяки створенню лібрето до балету «Жізель» А. Адана. Вірш «Le Spectre de la rose» був запропонований М. Фокіну Жаном-Луї Водуає (Jean-Louis Vaudoyer) [169, с. 415] і став сюжетним імпульсом для створення балетної вистави, автором якої виступив Ж. Водуає. Його сюжет значно відрізняється від першоджерела. Так, у Т. Готьє розповідь ведеться від Примари троянди, яка, відчувши істинне щастя після насиченого дня та чудового вечора, помирає. Натомість у Ж. Водуає це романтична оповідь про те, як дівчині, що повернулася з балу, наснився сон, у якому вона, відчуваючи істинну насолоду, танцює із Примарою троянди; коли ж героїня прокидається, Примара зникає у вікні.

Оскільки вистава була створена до століття від дня народження Теофіля Готьє, постановниками було вирішено обрати музикою постановки фортепіанний твір К. Вебера «Запрошення до танцю» («Aufforderung zum Tanz»), написаний 1819 року. Аргументуючи вибір музики, митці зазначали: «...ми знали про особливе ставлення Готьє до музики Вебера, зокрема до “Invitation o la valse”, – ось чому нам прийшла думка про поєднання відомої фортепіанної п’єси із римованою, романтичною, білою мрією» [169 с. 223].

На момент роботи над танцювальною виставою було дві відомі оркестровки твору – Гектора Берліоза (Hector Berlioz) та Фелікса Вайнгартнера (Felix Weingartner), серед яких балетмейстер обрав саме оркестровку Г. Берліоза³², де, на відміну від оркестровки Ф. Вайнгартнера, майже не змінюється музичний текст «Запрошення до танцю». Г. Берліоз виконав окремі темброво-регістрові та фактурні трансформації, які надали оркестровому

³² Цю оркестровку раніше було використано в балетній виставі «Рококо» (1876) із додаванням музики Ф. Ліста в Берліні. Балетмейстер П. Тальоні та К. Телле.

звучанню легкості та об'єму. Суттєва зміна відбувається лише в тональному плані: Ре мажор замість оригінального Ре-бемоль мажору.

Головні ролі в балетній виставі виконали Вацлав Ніжинський (Wacław Niżyński) і Тамара Карсавіна (Тамара Карсавина). Прем'єрою диригував Ніколай Черепнін (Николай Черепнин).

Окрасою французької постановки стала сценографія та костюми. Історичним для історії балетної костюмографії став костюм Примари троянди авторства Леона Бакста (Лейб-Хаим Розенберг). Саме Л. Бакст створив неповторний костюм Примари троянди, що зачаровував глядачів.

Як свідчить дружина В. Ніжинського Ромола (Romola Nizsinszkijné Pulszky), «початковий ескіз костюму Бакст зробив прямо на Ніжинському, розмалювавши сорочку Вацлава. Художник розфарбував зразки шовку у рожевий, темно-червоний, блідо-ліловий кольори та незліченні відтінки червоного і віддав Марії Степанівні шматки тканини для фарбування. Потім вирізав пелюстки троянд різноманітної форми. Одні пришивались щільно, інші вільно, і Бакст особисто інструктував костюмерку, як нашивати їх так, щоби костюм кожного разу створювався заново. У цей костюм з тонкого шовкового еластичного джерсі “зашивали” Вацлава; він закривав усе тіло, окрім частини грудини та рук, де його біцепси охоплювали браслети із шовкових трояндових пелюсток. Джерсі було розшите пелюстками троянд, які Бакст щоразу розфарбовував по мірі необхідності. Одні пелюстки, зв'язавши, схилилися, інші нагадували бутон, а треті розкривалися у всій красі. Після кожної вистави Марія Степанівна “оживляла” їх спеціальною праскою. Голову Вацлава облягав шолом із пелюсток троянд, а їхні відтінки – червоні, рожевувато-фіолетові, рожеві та червлені, – переливаючись, створювали неповторний колірний спектр» [214, с. 136]. Жан Кокто (Jean Cocteau) використав ескізи костюмів Л. Бакста для створення афіш балетної вистави, які нині мають художню цінність як витвори мистецтва (додаток А, 2.1).

Відомим моментом, що свідчить про унікальність хореографічної складової цієї постановки, став стрибок Вацлава Ніжинського. Його особливість полягала в тому, що перед тим, як зникнути у вікні, артист цілував дівчину й здіймався в повітрі, фіксуючи себе в дивовижний спосіб у стрибку над підвіконням. Для глядачів це було щось на кшталт дива. Доволі іронічно описує цей унікальний стрибок Жан Кокто: «Поцілувавши дівчину, Примара троянди вилітає із вікна і ... падає у гущу помічників, котрі бризкають йому водою в обличчя, витирають його махровими рушниками, неначе боксера. Скільки грації і сили одночасно!» [76, с. 33].

Головна драматургічна ідея балету – діалогічність – об'єднує всі рівні художніх складових балету. Насамперед діалогічність виступає як зіставлення чоловічого та жіночого начал. Так, уже в музичному першоджерелі – у фортепіанній п'єсі «Запрошення до танцю» К. Вебера – чітко прослідковуються дві жанрово-інтонаційні лінії. Характерним засобом посилення контрасту цих ліній є використання двох різних жанрово-танцювальних начал – мазурки (символ чоловіка) та вальсу (символ жінки). Музичний матеріал тісно переплітається із сюжетною лінією. Не змінюючи музичного тексту, Г. Берліоз у своїй оркестровці концентрує увагу на зіставленні цих інтонаційних ідей завдяки співвідношенню контрастних оркестрових тембрів.

Наведена тенденція чітко простежуються вже у вступі: перша чотиритактова тема, що символізує чоловіче начало, звучить у низькому регістрі (експресивне соло віолончелі) і побудована на висхідному русі по звуках тонічного квартсекстакорду з акцентом на активному інтервалі кварта, яка, як відомо, має стійкі смислові навантаження (сміливість, відвага, заклик до дії). Наступні чотири такти – тема, яка символізує жіноче начало. Викладена в середньому регістрі (кларнети та фаготи, які в цьому випадку звучать украй лірично), вона включає характерні, дещо «кокетливі» короткі поспівки, підкреслені м'яким пунктирним ритмом (низхідний рух на слабкій третій долі) і легкими «жіночими» штрихами (*staccato* чергується з ліричним *legato*).

Вступ, відповідно до сюжетної інтриги, є зав'язкою подій. На сцені лише Дівчина, яка щойно повернулася з балу досить утомлена. Вона сідає в крісло й поринає в країну снів. Примара троянди «влітає» на сцену під зовсім контрастну, порівняно зі вступом, музику. Звучить бравурна мазурка з інтонаціями «чоловічої» природи, з характерним висхідним напрямом і ямбічною квартою поруч із оркестровим *tutti* на *ff*. Це власне початок першої частини, де відбувається експозиція героя.

Як протиставлення звучить ніжна музика вальсу. Тему виконує струнна група під м'який пульсуючий супровід духових, що символізує плавність жіночих рухів: форшлаг, завдяки накопиченим у бароково-класичній традиції слухацьким інстинктам – уособлює елегантне присідання, а наступні долі, підкреслені *staccato*, характеризують кокетливі рухи жінки. Цікаво, що всю сцену виконує Примара троянди, тоді як Дівчина ще сидить у кріслі.

Наступний етап інтонаційно-драматургічного розвитку відбувається в наступному розділі, що повністю побудований на вальсовій інтонаційності (струнні та валторни). Діалогічність, що була властива попередньому розділу, перейшла в інший вимір: тут її можна помітити завдяки чергуванню штрихів *staccato* та *legato*. З невимушеної мелодичної лінії поступово виростає повноцінний діалог двох героїв, представлений регістровою грою контрабаса та фагота проти високих дерев'яних духових і перших скрипок.

Перший сплеск емоцій підкреслено «омінорюванням» – появою секстакорду ре мінор у партії гобоя, у той час, коли основна тональність Ре мажор. У сценічному плані це вирішено так: Примара «чаклує» над Дівчиною, закликаючи її до танцю. Дівчина погоджується, але танцює мляво: її рухи невиразні, адже вона ще знаходиться у владі Морфея; у кінці сцени вона знову сідає в крісло.

Центральний розділ твору (тональність фа-дієз мінор) написаний у жанрі мазурки, яка, як зазначалось, підкреслює панування чоловічого начала. Зміна тональності, ладу, ущільнення фактури та «змужнілість» оркестровки

(виконують духові інструменти з підтримкою литавр) надають музиці яскравого контрасту. Музична тканина насичена характерними «присіданнями» (мелодичний напрям) і «стрибками» (активний пунктирний ритм на першу долю). На сцені – Примара троянди, що закликає Дівчину до танцю. Дівчина підводиться з крісла й починає танцювати, підготовляючи таким чином кульмінаційний розділ.

Жанр вальсу, світла тональність Ре-бемоль мажор вносять відчуття ніжності, радості, щастя (симптоматично, що Г. Берліоз транспонував оригінальну тональність задля здійснення надзвичайно яскравої типової романтичної малосекундової модуляції). Набуває розвитку жіноче начало, представлене, як і раніше, плавним низхідним рухом, тембром скрипок, «кокетливими» штрихами й динамікою *pp*. І дійсно, головною постаттю на сцені є саме Дівчина. Повернення основної теми мазурки, власне реприза, сповнене тріумфом радості й щастя: не випадково в оркестрі з'являється прозорий, сповнений світла тембр арфи.

У коді, що повністю витримана на органному пункті тонічного тризвуку, емоція радості сягає апогею. Цю сцену герої нарешті танцюють разом, у духовному злитті. У кінці Примара садить Дівчину в крісло та один дотанцюває останнє проведення теми мазурки, після чого на мерехтінні скрипкових трелей (вони символізують дивовижний сон) чудернацьки зникає у вікні. Заклучний розділ – свого роду епілог – зображує пробудження Дівчини.

Саме ця балетна постановка стала імпульсом для створення українського балету-фантазії «Видіння Рози» О. Родіна. Фантазійність тут проявляється через переосмислення балетного «попередника» як на сюжетному й хореографічному рівнях, так і на музично-тематичному.

За типологічними ознаками «Видіння Рози» – це велика балетна вистава, яка складається з трьох частин і має авторське лібрето, яке частково апелює до балету «Примара троянди» М. Фокіна. Головною відміною сучасного балету О. Родіна є знищення межі між двома реальностями – сном та буттям: на відміну

від балету М. Фокіна, сновидіння в інтерпретації О. Буська – це окремий, майже реальний світ, де не лише існує, але й перероджується героїня. Додатковим посиленням драматичного начала є олюднення квітки троянди, яка цього разу втілена в образі страждаючої дівчини Рози.

За сюжетом Роза – молода дівчина, яка живе з матір'ю. Усі дії, окрім останніх двох секунд балету, відбуваються в її сновидінні: дівчині примарилося, що вона вражена Хоресю Гантінгтона – хворобою, яка пошкоджує опорно-руховий апарат. Перед глядачем проминає все її життя: народження, етапи хвороби, зцілення силою кохання та рецидив хвороби, яка, тим не менш, уже не владна над душею закоханої дівчини.

Окрім Рози, у балеті є ще два герої: мати та Злодій, який і став випадковим коханням Рози. Є ще й третій, алегоричний персонаж – промінь світла, який, наче рентген, сканує душі героїв. Про те, що все відбувається уві сні Рози, глядач дізнається лише в останні секунди вистави, коли дівчина, прокинувшись, промовляє слово «мама».

Створюючи первинно-балетну музику свого балету-фанатазії «на тему К. Вебера», О. Родін використовує часткове цитування музики «Запрошення до танцю» К. Вебера в оркестровці Г. Берліоза. Це створює своєрідний ефект зіставлення «двох музик»: цитованого «Запрошення до танцю» К. Вебера-Г. Берліоза та авторської музики О. Родіна. У цьому випадку цитатний матеріал – у його співвідношенні з авторським – формує підкреслено дистанційну за стильовими ознаками «двох музик» композицію, підтверджуючи думку Б. Сюти щодо функції цитати в музичному творі. Як уважає дослідник, цитата – це «текстовий матеріал, який сприймається слухачем як інший, як порівняти з основним матеріалом мовлення, чужий за стилем, типом трансльованих значень чи семантикою, як носій іншого функціонально-стилістичного коду» [157, с. 150].

Цікаво, що для цитування композитор обирає експозиційну частину твору К. Вебера, де показано дві теми – мазурки та вальсу, проте в назві балету

композитор зазначає «балет-фантазія на тему Вебера», де дефініція «тема» стосується саме мазурки, яка відіграватиме найважливішу роль у драматургії балету. Трансформуючись, ця тема з'являється в кардинально протилежних моментах – як найдраматичніших, так і найліричніших, реалізуючи тим самим принцип дуалістичності світу, у який занурена головна героїня.

Благовзвучна музика К. Вебера – у своєму неспотвореному, природному єстві – стає втіленням примарного щасливого світу, де панує радість, краса, вишукана простота. Своєю чергою драматичні моменти озвучені трагічно спотвореним варіантом цитованої мазурки, який сприймається негативно, як порушення гармонії світу.

Авторська музика О. Родіна, яка має більш конкретний зв'язок із подієвим рядом, вибудовує всю напружену сюжетну лінію балету. Твір, який складається з трьох частин, починається парадоксальною репрезентацією двох однакових за функцією, але виконуваних по черзі вступних розділів – інтродукції та увертюри.

Таке несподіване рішення зумовлене задумом композитора. За словами Олександра Родіна, функція інтродукції, яка повністю побудована на його авторській музиці, – це введення в атмосферу містики, тривожного передчуття. Натомість увертюра, репрезентована світлою музикою К. Вебера, є показом протилежного, ідеального та ефемерного світу. Така «запаралелена» наявність двох вступних розділів – авторського і цитованого – є важливим драматургічним акцентом аналізованого твору, що одразу налаштовує ідею діалогізму «двох музик».

Інтродукція уособлює містичну реальність. Атмосфера «поганого передчуття» створюється рядом інтонаційних показників. Ірреальні, потойбічно світлі тембри дзвоників та віброфона – разом із остинатно-гіпнотичною мелодією арфи та ламентозними поспівками високих струнних, на які накладається «повзуча», повна мороку інтонаційна лінія бас-кларнета та удари тамтама – створюють воістину містичну, у чомусь потойбічно-нематеріальну

звучність. Це момент народження Рози уві сні, пов'язаний із передчуттям її жахливого майбутнього. Химерна пластика, ламані лінії – ось що супроводжує музичний ряд (він своєю чергою транспонується в таку саму химерно-гостру пластику танцю).

Цілком контрастною до інтродукції є увертюра, яка символізує атмосферу радості та щастя. Звучить цитована музика Вебера – дует Рози та Матері, утілений у легкій, пластично-м'якій хореографії. Перший інтонаційний надлом благосного звучання – раптове вторгнення низхідної хроматики в партії дзвонів, на яку миттєво реагує хореографія: з'являються різкі, ексцентрично-страшні рухи, характерні для хвороби Гантінгтона (додаток А, 1.5). Спотворена музика К. Вебера разом із жахливо-реалістичністю хореографією створюють ефект розпаду та знищення ідеального світу.

Найдинамічнішою та найдраматичнішою частиною балету є друга – сцена Рози з Крадієм, розділена на епізоди-кадри. Чіткий поділ на мініфрагменти зумовлений демонстрацією подієвої сторони сновидіння: саме в цій частині відбудеться кульмінаційна подія – боротьба дівчини з роком та очищення її хворобливої сутності силою кохання. Це неймовірне почуття реалізоване, з одного боку, неоромантичною музикою О. Родіна, а з іншого, – яскравим і сяйливим, дещо класичним хореографічним дуєтом.

У найдраматичніших за змістом фрагментах, де власне й відбувається боротьба героїв із долею (символічно, що її роль виконує промінь), композитор використовує жорстку ритмоформулу веберівської мазурки: позбавлена мелодії і сконцентрована на «пунктирному скелеті» у виконанні високих струнних, вона посилює драматизм та провокує появу хворобливо-потворних хореографічних рухів.

Важливим аспектом звукової складової балету є використання звучання патефона: саме на ньому нібито звучить мазурка К. Вебера, яка заспокоює хвору плоть Рози. О. Родін створює власну фонограму, де постійно звучить тема мазурки з характерним для нібито старого запису поскрипуванням та пізніше

ефектом заїдання. У такому вигляді музика К. Вебера звучить наприкінці першої частини та у фіналі балету.

Використаний у творі цитатний матеріал мазурки К. Вебера стає не лише показником інтертекстуальності балету, але виконує важливу, нову відносно першоджерела інтонаційно-драматургічну функцію. Ця функція полягає у формуванні емоційно розірваного жанрово-інтонаційного простору балету. З одного боку, цитована мазурка К. Вебера – у її неспотвореному вигляді – є носієм конкретного стилю, епохи, світлого емоційного стану й завдяки цьому ідеального світу, що може існувати лише в щасливому сновидінні. З іншого боку, процес деформації цитованого матеріалу направлений на демонстрацію руйнівної реальності. Таке співвідношення опoетизованої і деформованої мазурки К. Вебера формує нове інтонаційно-драматургічне ціле, що підкреслює інноваційний статус балету «Видіння Рози» О. Родіна.

Принцип співіснування двосвітowego простору реалізований і на рівні хореографічного рішення балету. Будучи пластичною реалізацією музики, танцювальна пластика формує два типи реальності: романтичну музику супроводжують плавні, умовно кажучи, нормативні рухи; деформований інтонаційний простір відображений неприродними, потворними рухами героїв.

Особливо важливо зауважити на новаторському підході балетмейстера до відображення хвороби, пов'язаної з розладами опорно-рухового апарату. Цікаво, що, обираючи захворювання для втілення в танці, О. Бусько, як він підкреслює³³, зовсім випадково зупинився на Хореї Гантінгтона. Важливим словом тут є «Хорея», яка має дансантий імпульс, адже відомо, що в перекладі з грецької хорея – це танець. Безперечно, ця знахідка забезпечила новаторство у сфері танцювальної пластики – викривленої та напружено-експресивної, яка опановує нові сфери драматичної виразності хореографічного руху.

³³ У приватній розмові з авторкою дисертаційного дослідження 24.11.2014.

Важливу роль у візуальній складовій балету відіграє сценографія. Зокрема, в оформленні сцени Л. Бакстом домінантне місцерозташування має вікно та ліжка, меблевий аналог крісла. Функційні особливості героїв підкреслені кольоровою палітрою їхніх костюмів: Роза – дівчина в білій сукні, Крадій – весь у чорному. Відкривається балетна сцена з Крадієм світловим ефектом – променями ліхтарика, що пронизує чорний простір кімнати. Очевидним є символічний підтекст такого рішення, адже саме Крадій стає світлом-сяйвом у житті Рози.

У найдраматичніших за змістом фрагментах, де власне й відбувається боротьба героїв із долею, головним героєм також стає промінь. Саме він відіграє роль певного року, фатуму. Олена Антохіна, художниця по світлу, створила унікальну світлову партитуру твору, яка, безперечно, створює окрему палітру й окремий смисловий шар балету.

Отже, балет О. Родіна як унікальний приклад інтертекстуально-міжмедіального діалогу сучасного твору з іншою самостійною балетною виставою (включно з її музичною, хореографічною та сценографічною складовими) демонструє значний потенціал інтертекстуально-міжмедіальної стратегії як «дієвого механізму модерного текстотворення» [221, с. 146].

Інший варіант міжмедіальних та інтертекстуальних зв'язків пропонує Ю. Шевченко у своєму великому балеті з первинно-балетною музикою «*За двома зайцями*», прем'єра якого відбулася 2017 року на сцені Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка. Основою концепції балету є міжмедіальні та інтертекстуальні полілоги, які виявляються не лише на рівні внутрішнього діалогу з іншими видами мистецтва, а й на рівні розгалуженої соціокультурної генези: інтонаційної, жанрової, історичної, літературної тощо.

Перший рівень такого «культурно-інтонаційного контакту» – адаптація у творі музики з однойменного кінофільму. Наступні рівні – це міжмедіальні зв'язки балету з п'єсою «На кожум'яках» Івана Нечуя-Левицького (яка, утім, не

є літературним першоджерелом лібрето балету) і фільмом «За двома зайцями» режисера Віктора Іванова.

Отже, двоактний балет «За двома зайцями» Ю. Шевченка створено на основі художнього переосмислення одразу двох культурних текстів: комедійної п'єси Михайла Старицького «За двома зайцями» й однойменної культової кінострічки режисера В. Іванова. Утім, балет має і більш давні першоджерела. Для кращого розуміння міжмедіального та інтертекстуального контекстів аналізованого твору варто звернутися до історії літературного першоджерела.

У 1875 році І. Нечуй-Левицький написав комедію «На Кожум'яках», яка не набула визнання у зв'язку з невідповідністю театральним канонам. У 1883 році М. Старицький переробив п'єсу й назвав її «Панська губа, та зубів нема, або За двома зайцями». Письменник зберіг більшість персонажів, їхні професії, але дещо змінив імена: Сидора Свиридовича Рябка – на Прокопа Свиридовича Сірка, Свирида Івановича Гострохвостого – на Свирида Петровича Голохвостого тощо. Загострено було й сюжетну лінію: якщо в І. Нечуя-Левицького обидві дівчини були щиро закохані в цирульника, а він розривався між справжнім почуттям до бідної дівчини й багатійкою, то в М. Старицького Голохвостий – це безпринципна, аморальна особа.

Оновлена версія М. Старицького зі скороченою назвою «За двома зайцями» одразу набула популярності. Її ставили в театрах і пізніше, а ім'я автора першоджерела І. Нечуя-Левицького поступово забулося. Навіть тепер автором п'єси називають лише М. Старицького. Саме за версією його твору на Київській кіностудії імені О. П. Довженка 1961 року було знято повнометражний ігровий фільм «За двома зайцями» (комедія; режисер і автор сценарію – Віктор Іванов, оператор – Вадим Ілленко, художник-постановник – Йосип Юцевич). Держкіно присвоїло фільму другу категорію, що визначало майбутню прокатну долю фільму тільки в межах радянської України, переважно в будинках культури й заводських клубах. Саме тому прем'єра фільму відбулася 21 грудня 1961 року не в Будинку кіно, а в Дарницькому клубі залізничників м. Києва.

Водночас через популярність комедійної стрічки, яка забезпечила їй усесоюзний прокат, її озвучили російською зі збереженням української у вокальних сценах. Про успіх фільму свідчить і те, як швидко цитати з нього набули поширення серед глядачів, однак на державному рівні фільм набув визнання лише 1999 року: його відзначили Державною премією України імені Олександра Довженка. Важливо, що з появою фільму російською мовою оригінальну українську версію вважали втраченою аж до 2013 року.

На жаль, з переозвученням фільму було спотворено головну комедійну лінію внаслідок типових для того часу соціокультурних тенденцій. Так, у російському варіанті на першому плані помітні лише побутові комічні ситуації, а всі гострі кути мовної проблеми із зіставленням української та російської мов, на яких наголошено в оригіналі фільму, були знівельовані. Зокрема, в оригіналі фільму, як і в п'єсі М. Старицького, висміюється прагнення до «зросійщення» тих українців, які вважали, що російська мова з додаванням французьких слів надає їм особливої поважності.

В оригінальній версії такі персонажі мають вигляд недолугих і комічних, намагаються спілкуватися російською, а позитивні герої говорять українською мовою. На особливу увагу заслуговує музика, яку написав до фільму представник старшого покоління композиторів Вадим Гомоляка (1914–1980). Завдяки йому колоритні музичні характеристики головних героїв і досі є хітами. Так, миттєво набули популярності куплети Голохвостого й пісня Проні «Я люблю і не знаю спокою». Безперечно, у цьому є заслуга й автора текстів пісень, українського прозаїка та драматурга Євгена Кравченка (1907–1975).

В. Гомоляка створив інтонаційні портрети як головних персонажів – Голохвостого та Проні, так і Києва початку ХХ століття. Головний герой фільму – Свирид Петрович Голохвостий, циркульник-авантюрист, який перебуває у фінансовій скруті та завдяки багатій фантазії прагне досягти комфортного холостяцького життя. Творче кредо Голохвостого виражене в його куплетах: «А ми підем вип'єм, погуляєм, в цьому все життя і весь наш резон!».

Важливо, що ця тема стає лейттемою Голохвостого-авантюриста й фільму загалом. Вона експонується в перші секунди фільму в оркестровому вступі, побудованому на цій мелодії. У повному вигляді й із текстом тема представлена в куплетах Голохвостого «В небі канареечка літає». Переважно в оркестровому звучанні вона супроводжує головного героя протягом усієї кінострічки: у цигурні, у лігві авантюристів, під час підготовки до весілля – аж до останнього кадру, що становить певну архітектонічну арку всієї музичної драматургії твору.

Попри всю завзятість героя (про що свідчить пунктирний ритм і жвавий темп), куплети Голохвостова звучать у мінорі, віщуючи крах такого життєвого кредо. Утім, є й інший бік характеру цього героя: він мріє стати багатим і покинути цигурну справу. Тема мрій Голохвостого також інтонаційно втілена в музиці фільму: у його пісні-куплетах романсового типу «Тепер я став багатий» і звучить кілька разів. В інтонаційному плані ця тема контрастує з лейттемою Голохвостого-авантюриста. Побудована в мажорі на висхідному інтервалі квінти, пісня поступово прискорюється, що свідчить про збуджений емоційний стан героя.

Щодо головної героїні фільму Проні Прокопівни, то її жіноче начало, мрійливість В. Гомоляка експонує в жанрі романсу лейттемою «Я люблю і не знаю спокою». Спочатку ця тема звучить в інструментальному викладі (сцена перед ілюзіоном), а вже в повному обсязі Проня співає романс у сцені підготовки до весілля. Цікаво, що на відміну від тем Голохвостого, які інтонаційно не змінюються, тема Проні зазнає змін і навіть деформації. Так, у фінальній весільній сцені перед Андріївською церквою, коли Проня дізнається про обман Голохвостого, в оркестрі, підкреслюючи крах її мрій і сподівань, звучить спотворений варіант лейттеми в сповільненому темпі й дисонантному викладенні, викликаючи ефект інтонаційної розмитості й напруги.

Прості кияни представлені у фільмі українськими народними піснями фольклорного походження. Так, у сцені гулянь молоді на Володимирській гірці звучить хор дівчат, який виконує ліричну пісню «Ходить козак до дівчиноньки»,

а в хаті Секлети, під час святкування її іменин, – танцювальна «Ой дивіться, чоловіки, які в мене черевики» та пісня на заручини Галі й Голохвостого «Де ж ти був селезень, де ж була уточка».

Другий жанрово-інтонаційний пласт фільму – це інтонаційний портрет Києва кінця XIX – початку XX століть, відтворений історично правдиво, барвисто, часто в комедійному плані. Так, на початку фільму звукову атмосферу Києва міщанського змальовано банальним вальсовим награванням на акордеоні.

Особливого інтонаційно-жанрового колориту набуває репрезентація квазівишуканого товариства в салоні мадемуазель Ніно. Тут звучать характерні для танцювальних екзерсисів награвання, що переростають у галоп, який унаслідок різкої зміни темпоритму створює комедійний ефект. Комедійного забарвлення набуває й інтонаційне зіставлення різнорівневих елементів, зокрема зустріч Голохвостого в хаті Сірків парадним маршем або експонування військових іронічно трактованою солдатською піснею «Соловей, соловей, пташечка».

Окрім цього, не забуває В. Гомоляка й про традиційні звукові елементи, що створюють повноцінну картину міста: звучання «живих» церковних дзвонів, інтонації клейзмерської весільної музики, стилістика музики з чорно-білих фільмів у виконанні тапера тощо.

Немовби передбачивши подальший інтертекстуальний та інтермедіальний рух художнього артефакту «За двома зайцями», інтонаційний потенціал музики до фільму одразу набув вираження в музично-театральному жанрі балету. Так, 1965 року В. Гомоляка створив музику до балетної вистави, над якою, окрім нього, працювали лібретист Віктор Іванов і хореограф Борис Таїров. У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України зберігаються клавір балету В. Гомоляки «За двома зайцями» з лібрето В. Іванова [26], текст сценарно-хореографічної розробки Б. Таїрова, витяг із протоколу засідання художньої ради Донецького театру опери і балету з обговорення цього балетного твору. У витягу зазначено: «Прослухавши

і обговоривши музику і лібрето нового балету В. Гомоляки “За двома зайцями”, художній колектив театру вирішив прийняти до постановки виставу, але про час випуску цієї вистави вирішити питання додатково» [20]. Утім, інформація про постановки цього балету до сьогодні не віднайдена.

Балет Ю. Шевченка «За двома зайцями» увібрав генетичні коди всіх своїх першоджерел (п'єса М. Старицького та І. Нечуя-Левицького інтонаційно збагачена музикою В. Гомоляки) і здійснив інтермедіально-інтертекстуальний маршрут у часопросторі української культури. Цікаво, що, узявши за першооснову п'єсу М. Старицького, автори (балетмейстер В. Литвинов і композитор Ю. Шевченко) частково залучили сюжетну інтригу п'єси І. Нечуя-Левицького (хоча його ім'я не зазначене в афіші). Так, кохання Галі та Голохвастого (у балеті – через «а») – цілком щире.

Центральним щодо інтертекстуальних зв'язків є залучення Ю. Шевченком під час створення первинно-балетної музики, головних ідей музики В. Гомоляки. Сам композитор казав: «...хоч би що я написав – тему Голохвастова – люди чекатимуть саме на це. І хоч би як музикознавці аналізували, чи цікава та мелодія, чи ні, – вона вже є. Це як каміння: воно отут лежить, і ти нічого з тим не вдієш. Тому я вирішив по-своєму використати музику Гомоляки» [24].

Зберігаючи музичний дух культової кінострічки, Ю. Шевченко вводить інтонаційну «сіль» фільму, що постає як «носій “іншого” функціонально-стилістичного коду» [157, с. 143] – куплети Голохвастого «В небі канарєчка літає» (додаток А, 1.6) в оркестровому переосмисленні (композитор використовує подвійний симфонічний оркестр із розширеною групою ударних, арфою, фортепіано та додає сопрано-соло як тембр оркестру). Ці куплети стають органічним «інтонаційним тілом» балету, підпорядковуючись стильовому почерку композитора.

Водночас композитор зберігає ідею двотемної портретної характеристики цього героя. У балеті другу тему Голохвастого експоновано меланхолійним вальсом з інтонаціями *lamento*, що репрезентують утрачені сподівання героя.

Вибудовуючи етнічну інтонаційну специфіку, композитор, окрім іншого, перейняв із фільму ідею колоритного, багатожанрового інтонаційного портрету міста. Так, реальні дзвони з фільму набувають продовження в оркестровому звучанні нового балету, а єврейська інтонаційність – у включенні додаткового героя Йоськи з характерним інтонаційним портретом клейзера, позначеним ладовою основою зі збільшеною секундою, тембром кларнета тощо.

Про міжмедіальні зв'язки фільму та балету свідчить не лише рефлексія на жанрово-інтонаційну складову фільму, а й сюжетні нюанси. Так, у балеті є персонаж Мадам (у фільмі — Мадемуазель Ніно), якого немає у творі М. Старицького – І. Нечуя-Левицького. Показово, що для характеристики Мадам Ю. Шевченко обирає жанр танго – танцювально-пластичний символ ХХ століття, що, вибиваючись із загальноукраїнської стилістики балету, іронічно (зокрема завдяки гіперболізації акцентів, використанню тембрового контрасту мідні-духові-скрипка тощо) виокремлює удавану європейськість героїні.

Зберігаючи репрезентацію героїв із народу фольклорними темами, композитор посилює контактність музики й обирає мелодії, що є актуальними для сучасного київського глядача й тому активізують образно-смысловий шар музики. Основний інтонаційний маневр у цьому випадку – включення вишуканих алюзій. Серед таких асоціативних текстів – кант «Ой, під вишнею», що репрезентує образ Секлети, та алюзія на романс «Ніч яка місячна» в експозиції образу Галі (додаток А, 1.7). Особливо важливим інтертекстуальним натяком у балеті Ю. Шевченка є награвання пісні «Ой, дзвони дзвонять». Його іронічність посилена асоціацією з піснею «Ой, дзвони дзвонять. Хорти зайця гонять»: «зайцем» у цій ситуації постає Голохвастий.

Створивши балет із переосмисленням жанрово-інтонаційного контенту переважно міського й масово-популярного фольклору, Ю. Шевченко залучає стереоскопічний ефект: на інтонаційному та сюжетному рівнях висвітлює всі попередні текстові проєкції артефакту «За двома зайцями», що належать до різних видів мистецтва: п'єсу М. Старицького «Панська губа, та зубів нема,

або «За двома зайцями», п'єсу І. Нечуя-Левицького «На Кожум'яках», кінострічку «За двома зайцями» режисера В. Іванова й композитора В. Гомоляки.

Отже, інтертекстуальні й міжмедіальні зв'язки балету Ю. Шевченка та фільму «За двома зайцями» незаперечні. Широко використовуючи асоціативні музичні тексти з характерними для них засобами переінтонування, цитування, квазіцитування та алюзії, композитор, з одного боку, осучаснює жанрово-інтонаційний прототекст, а з іншого, – вибудовує чіткі текстові кореляції на рівні «інтонація-знак».

У сценічному плані балет репрезентований у стилістиці традиційного академізованого балету з використанням лексики народної хореографії, автором якої виступив балетмейстер Віктор Литвинов. Доповнює візуальний ряд вистави конкретна сценографія традиційного типу у виконанні Сергія Маслобойщикова та художниці з костюмів Ганни Іпатьєвої (додаток А, 2.2). Особливість їхньої роботи полягає в передачі найтонших нюансів вистави, характерів героїв, їхнього соціального та навіть емоційного стану. Наприклад, Голохвастов-молодик – це денді, модник, вишуканий костюм якого відповідає цьому амплуа; натомість у старого Голохвастова той самий костюм із латками, дірками, укритий брудом, що створює не просто бідний і неохайний, а навіть жалюгідний акцент.

Серед інших сучасних авторів балету, для яких активне використання різних варіантів інтертекстуальних та міжмедіальних взаємодій виходить на рівень стилістики, особливе місце посідає **Максим Шалигін** (нар. 1985) – українсько-нідерландський, за авторським самовизначенням, композитор, яскравий представник молодшої генерації креативних митців. Протягом останніх років композитор активно працює та експериментує в балетному жанрі. У балетному портфоліо композитора такі твори, як: «Traces» (2011), «Hopper» (2012), «Schnittke» (2013), «Odysseus» (2014), «Nachnet» (2015), «Case Carmen» (2017), «Holy Drill» (2018), балет-перформанс «Gaka» (2018).

Балет «*Hopper*» написаний 2012 року на замовлення нідерландської хореографіні Лонек ван Лесс, яка вдруге запросила митця до участі в щорічному тематичному фестивалі сучасної хореографії в Нідерландах «UNEVEN».

Перед М. Шалигінім було поставлено чітке образно-тематичне завдання – інтерпретувати в музичному опусі камерного балету з хронологічним обмеженням (не більше 10 хвилин) образ художника, якого обрали замовники – Едварда Гоппера (Edward Hopper). Едвард Гоппер – американський художник, представник американського реалізму, один із яскравих урбаністів ХХ століття. Головні персонажі його картин – технократичне місто й самотні, спустошені, застигли люди, зображені в буденних ситуаціях – удома, у барах, кафе, готелях тощо.

Дослідниця творчості художника Є. Якімович зазначає: «Простір Гоппера дуже схожий на сценічну коробку зі спеціально організованим, дуже продуманим світлом³⁴ (звернімо увагу на важливий для пропонованої роботи аспект світла – В. З.). Це дивний мовчазний театр, з умовно зображеними людьми-манекенами, які не діють, чогось чекаючи» [192, с. 16].

Отже, кожна картина Е. Гоппера – це застиглий кадр із життя, який не має конкретної історії чи визначеного сюжету. Усе відбувається тут і тепер. Симптоматично, що творчість Е. Гоппера мала величезний вплив на фотомистецтво й кінематограф, відкриваючи в такий спосіб «вікно» в міжмедіальний художній простір.

Зокрема, картина «House by The Railroad» («Будинок біля залізниці») становить основу декорацій фільму «Psycho» («Психо») Альфреда Гічкока (Alfred Hitchcock), а картина «Nighthawks» («Опівнічники») стала культовою для американського кінематографу – алюзії до названої картини можна побачити у фільмі «Glengarry Glen Ross» («Гленгаррі Глен Росс») Джеймса Фолі (James Foley), в епізоді «Homer vs. the Eighteenth Amendment» («Гомер проти

³⁴ Аспект світла є важливим для дисертаційної роботи.

вісімнадцятої поправки») мультиплікаційного серіалу «The Simpsons» («Сімпсони») тощо.

Водночас, незважаючи на образи самотніх, спустошених людей, роботи Е. Гоппера вражають колористичністю світла й дивовижною насиченістю чітких геометричних ліній. У багатьох полотнах художник сміливо експериментував із незвичайними світловими ефектами: особливим, часто штучним світлом, тьмяними тінями. Та найважливішим складником його картин стає сонячне світло. Сам художник говорив: «Світло – важлива виражальна сила для мене» [цит. по 188, с. 24].

Задумуючи балет «Норрет», який не має сюжету, хореографиня Лонек ван Лесс обрала й запропонувала М. Шалигіну конкретну роботу Е. Гоппера, яка стала основою для постановки. Це одна з найвідоміших його картин – «Morning Sun»³⁵ («Ранкове сонце»), на якій зображена осяяна сонячним промінням самотня жінка. Сидячи на ліжку, вона напружено вдивляється у вікно. Симптоматично, що ця робота Е. Гоппера увійшла до кінематографічної картини 2013 року «Shirley: Visions of Reality» («Ширлі: бачення реальності»), яку відзняв австрійський режисер Густав Дойч (Gustav Deutsch) за мотивами тринадцяти картин Е. Гоппера, що оживають у кадрі. До того ж картина «Morning Sun» стала візитівкою до постера фільму та обкладинкою його DVD-диска.

Як з'ясувалося під час розмови з М. Шалигіним³⁶, він знає творчість цього американського художника, а тому можна припустити, що під час роботи над музикою балету його творча фантазія не обмежувалася лише цією картиною, а включала контекстно й інші його роботи.

Показово, що М. Шалигін – сучасний європейський митець, який досить прагматично ставиться до замовлень. Під час роботи над балетом «Норрет» через обмежений бюджет проєкту не вбачав за доцільне створювати зовсім новий опус,

³⁵ Картина написана 1952 року й знаходиться в колекції художнього музею Колумбуса, штат Огайо (США).

³⁶ З особистого спілкування з автором 27.06.2019.

а тому звернувся до свого твору «Дует» для скрипки й фортепіано (2008), тематичний фрагмент якого й став основою балету. Як зазначає композитор, «Гоппера я давно люблю і підібрав цю частину для трансформації, адже зрозумів, що буде гарне поєднання»³⁷. Так з'явився десятихвилинний твір для чотирьох скрипок, альту, віолончелі, контрабаса та перкусії.

Важливо, що, незважаючи на замовлення та офіційну постановочну назву балету «Норрег», М. Шалигін лишає за собою право назвати свій балетний опус відповідно до своїх уподобань: у списку робіт композитора цей твір зазначено як «Серенада» [228]. Такий підхід до назви творів є типовим для балетних композиторів молодшого покоління, які часто не прив'язують свою музику лише до постановочного імені.

Для кращого розуміння жанрово-інтонаційної специфіки твору варто осмислити етимологію слова «серенада». Як відомо, серенада (від франц. *serenade*, італ. *serenate*, *sera*, у перекладі – вечір) – сольний вокальний твір любовного змісту, виконуваний у супроводі щипкового інструмента або інструментального ансамблю просто неба, зазвичай у вечірній час. Звідси – типові для серенади інтимно-ліричне інтонування, просторовість звучання, що відображає специфіку виконання на пленері, використання принципу звуконаслідування щипкових інструментів, переважно тридольний метр і куплетна форма.

Щодо балету М. Шалигіна, то жанр твору, який композитор назвав «Серенада», зазнає значної трансформації. Спочатку балет, справді, має певні досить чіткі жанрово-інтонаційні ознаки серенади: імітація щипка, де-юре наявність теми-супроводу й теми вокальної природи, натяк на куплетну форму. Утім, у процесі розвитку ці жанрові ознаки поступово розмиваються, а далі й зовсім «розчиняються» в насиченому, позбавленому чітких жанрових рис щільному звуковому просторі.

³⁷ З особистого листування з автором 01.12.2019.

На особливу увагу заслуговує підхід композитора до створення міжмедіальних контактів та інтерпретації в балеті полотна Е. Гоппера як першоджерела, що входить в інтонаційну плоть балету завдяки міжвидовому художньому перекладу. Важливо, що М. Шалигіну іманентно інтонаційними засобами вдалося втілити головні художні ідеї Е. Гоппера: чіткі лінії, гру зі світлом, образну систему самотності й відчуженості. Композитор тонко відчуває митця і з кожним тактом усе глибше занурюється в задум художника, що створює той ефект синтезу мистецтв, коли музика не пояснюється програмною назвою чи відсилкою до певного твору, а, навпаки, стає своєрідним коментарем і продовженням живопису, живописною музикою чи музичним живописом.

Починається балет тутійним співзвуччям на три forte, яке створює ефект звукової завіси, що можна трактувати і як початок театральної дії, і як враження від першого ознайомлення з полотном, з якого зривають тканину для демонстрації глядачеві. Перше, що впадає в око на картинах Е. Гоппера, це моторошна, але несподівано світла порожнеча й надчіткі геометричні лінії музичної матерії. Певною звуковою аналогією цим ознакам «почерку» художника стає перша тема балету, експонована у восьмому такті в партії віброфона – розмірений, чіткий рух гармонічних інтервалів чвертками.

Переконливий стабільний рух чверток створює відчуття карбованих рельєфних ліній, а повторюваний «порожній» інтервал квінти, яким починається тема, можна сприймати як символ гопперівської порожнечі. Просвітлення, якого набуває тема до кінця її проведення (прихід до Мі мажору), виводить глядача-слухача на новий рівень сприйняття картини – споглядання його «світлової» кольорової палітри.

Важливо зазначити, що перша тема має ще кілька репрезентативних інтонаційних амплуа. Перше з них – звукозображальне, представлене імітацією щипкового «серенадного» акомпанементу, який уособлює зазначений у назві

жанр. Друге, філософсько-екзистенційне, завдяки розмірено-невпинному руху чвертками символізує нещадний і невідворотний відлік часу.

Друга тема балету – більш індивідуалізованого типу. Її можна інтерпретувати як тему світла: зачаровуючи своєю невловимістю, свободою і всепроникністю, воно переважає на полотнах Е. Гоппера. З'являючись у п'ятнадцятому такті, ця тема (додаток А, 1. 8) одразу привертає до себе увагу завдяки яскраво вираженій вокальній природі, світлому тембру скрипки в насиченому середньому регістрі, мобільній, звільненій від метричних меж ритміці та плавному, з невинним рухом, розширенню-розгортанню, що ніби озвучує ранковий «розквіт» поки неясного сонячного світла, яке поступово охоплює все навкруги.

Усі ці засоби музичної виразності створюють відчуття саяливої колористичності музичної тканини. Водночас наявність мінорного ладу й тужливої одноголосної мелодії, разом із приглушеною динамікою і прозорою фактурою, свідчать про відтворення типового для картин Е. Гоппера настрою самотності.

На особливу увагу заслуговує поява витриманих на трелях звуків, які поступово заповнюють музичний простір і створюють ефект розмитості світла й барв (показово, що еталоном для Е. Гоппера були французькі імпресіоністи, з творчістю яких він ознайомився під час трьох візитів до Франції). Поступово «зараження» трелями, які створюють ефект «освітлення» та суцільної звукової розмитості, охоплює всі мелодичні лінії, окрім партій із тематичними проведеннями.

У процесі міжмедіального діалогу з картиною Е. Гоппера М. Шалигін експериментує, синтезуючи й переплітаючи обидві теми так само, як головні елементи полотна художника, геометричні лінії та світло, перетинаються та грають з увагою глядача, щоразу дивуючи несподіваними поєднанням і зміною співвіднесених планів під різним кутом зору. Інтенаційним еквівалентом такого технічного прийому картин Е. Гоппера в музиці

М. Шалигіна стає переміна функціональних співвідношень названих тем, які постійно мігрують із рельєфу у фоновий план і навпаки. Відблиски тем аж до завершення з'являтимуться в різних тембрах та регістрах, і це щоразу визначатиме їх нове функційне положення.

Уже від другого проведення теми звучать у контрапункті, змінюючи своє темброво-регістрове забарвлення. Так, перша тема темброво еволюціонує від «розмитой», майже дематеріалізованої, викладеної в ледь чутного віброфона *pianissimo* й піцкато струнних – до проведення у високому регістрі на *mezzo forte*. Тим самим кардинально змінюється функція теми, яка з фоновой, суто другорядної (позиція акомпанементу) трансформується в рельєф – провідну тему першого плану (від т. 42). Іншою є «доля» другої теми: вона почне зворотний шлях трансформації, переходячи із провідної інтонаційної ідеї в затінок першої теми.

Музичного «перекладу» зазнає й атмосфера картин Е. Гоппера з характерними для них відчуженням і самотністю. Символічні в цьому плані три «самотні» удари гонга, які в поєднанні з акцентом віолончелі та контрабаса звучать у низькій теситурі, різко пронизуючи прозору й застиглу музичну тканину. Підкреслює драматургічну функцію цих ударів те, що вони з'являються в найсвітліших чи ключових моментах твору (поява ліричної теми, кульмінація, фінальний акорд), чим руйнується відчуття легкості від сприйняття «музичної картини» та вноситься певне напруження. Зокрема, перший удар звучить під час експозиції другої, ліричної теми (т. 15). Таке поєднання ніжності та «брутальності» створює досить сильний слуховий ефект, характерний для зорових потрясінь від картин Е. Гоппера.

У процесі музичної інтерпретації художнього полотна М. Шалигін ніби втілює психологічний стан поступової зорової втоми від споглядання однієї картини: трелі, які спочатку просто пом'якшували й пролонгували «світловий» перехід, стають більш нав'язливими і заповнюють увесь музичний простір. Додає відчуття суцільної звукової агресії спотворення останнього

віолончельного проведення ліричної теми: вона виконується з глісандними ефектами й поступовим *crescendo*.

Процес міжмедіальної інтерпретації, реалізований музичним коментарем до картини «Morning Sun» Е. Гоппера, набуває свого природного втілення в хореографічному дійстві. Залишившись одна після танцю з двома партнерами, дівчина приймає позу жінки з картини художника, яка ніби оживає в променях прожекторів.

Посилне міжмедіальний спектр картини Е. Гоппера сценографічне оформлення балетного простору. Як і на полотні «Morning Sun», у ньому переважають чіткі геометричні лінії прямокутних стелажів, на яких сидять жінки, застигли в позі дівчини з картини. Така прямолінійність пом'якшується плавними рухами танцівників у супроводі пластичної музики М. Шалигіна, яка ніби компенсує недостатню м'якість сценічного оформлення: поряд зі світлою й ніжною звуковою палітрою він заповнюється пластично-граційною хореографічною реалізацією світлового поля картини Е. Гоппера.

Отже, у процесі міжмедіальної інтерпретації, яка трансплантує живописні ознаки картини Е. Гоппера «Morning Sun» в музичне «тіло» балету, народжується феномен «музичного живопису», що здійснює художній переклад стилю американського художника засобами музики та вступає з ними в міжмедіальний діалог.

Інакший підхід до використання міжмедіальності та інтертекстуальності, уже у вимірі ігрової моделі, репрезентує М. Шалигін у камерному безсюжетному балеті з синтетичною генезою музичної складової «*Schnittke*». Балет створений 2013 року спеціально для фестивалю сучасної хореографії «UNEVEN» у Нідерландах, кураторкою якого є знов-таки хореографиня Лонек ван Лесс.

Особливість фестивалю полягає у виборі загальної тематики, якій підпорядковується цілісна драматургія проєкту. Так, 2013-го року його ключовими фігурами було обрано персоналії композиторів, а саме: Ігоря Стравінського, Джезуальдо ді Венози, Фредерико Момпоу та Альфреда Шнітке.

Головним героєм музичної портретистики М. Шалигін обирає Альфреда Шнітке (Alfred Schnittke 1934–1998) – одного з його найулюбленіших композиторів. Аргументуючи свій вибір, автор каже: «Мені завжди було цікаво побавитись зі стилем людини, яка сама постійно гралася зі стилями інших людей»³⁸. Результатом такої зацікавленості став камерний балет у формі інструментальної сюїти «*Suite-Homage to Alfred Schnittke*» (сюїта-присвята Альфреду Шнітке).

Подібна назва балету має логічне обґрунтування. По-перше, сюїта – це частий результат симфонічного, позабалетного буття балетної музики; по-друге, сам А. Шнітке неодноразово звертався до написання сюїт, результатом чого стала поява таких творів, як «Сюїта» (1955), «Сюїта для дітей» (1962), «Сюїта в старовинному стилі» (1972, 1987), сюїта «Пантоміма» (1975), «Гоголь-сюїта» (1980) та низка сюїт на музику з кінофільмів. Крім того, сюїтний принцип є досить типовим для композиційної організації балетних творів А. Шнітке (балети «Лабіринти» (1971), «Ескізи» (1985) «Пер Гюнт» (1986).

Інноваційним є темброве рішення твору: балет написаний для трьох віолончелей. «Я давно мріяв написати щось для такого складу, і ось, нарешті, випала нагода», – зазначає митець³⁹. Звісно, написання творів для трьох віолончелей не є інновацією М. Шалигіна. Із цього приводу можна згадати принаймні «Сюїту» Ф. де ла Томбеля, «Анданте» та «Скерцо» М. д'Оллона, «Шість п'єс» Ф. Дотзауера. Цей список може бути доповнений творами для трьох віолончелей з оркестром, зокрема «Concerto grosso № 1» К. Пендерецького, «Реквіємом» Д. Поппера, «Концертом» Л. Белейда тощо. Попри все, подібний інструментальний склад є унікальним для балетних партитур.

Композитор використовує віолончель майже в повному діапазоні її технічних можливостей. Монотембровість партитури компенсується завдяки грі в надвисоких регістрах, флажолетам, глісандо, різноманітним типам

³⁸ В особистій розмові з композитором 30.06.2019.

³⁹ Там само.

виконавських штрихів тощо. Симптоматично, що сюїта-присвята має дві форми буття, що є типовим творчим методом композитора: більшість балетних творів М. Шалигіна (почасти, їхні певні фрагменти й частини) виконуються як окрема інструментальна музика, а іноді стають і самостійними опусами.

Перша форма буття музики балету – суто інструментальна. Її прем'єра відбулася 20 вересня 2013 року в межах концерту сучасної музики «Ізофон» на арт-платформі «Ізоляція» в Донецьку. Виконавцями виступили музиканти ансамблю «Київські солісти»: Сергій Казаков, Ірина Козлова та Ігор Патсовський.

Другою формою буття сюїти стало її театральнo-сценічне втілення студентами хореографічного відділення університету мистецтв *Codarts* (Роттердам, Нідерланди) та музикантами з квартету Матангі в театрі *Aan Het Spui* (Гаага, Нідерланди).

Балет складається із шести частин:

1. «Sarabanda» («Сарабанда»).
2. «Baroque rap» («Бароковий реп»).
3. «Threni» («Плач»).
4. «Waltz» («Вальс»).
5. «Hymn» («Гімн»).
6. «Lullaby» («Колискова»).

Чітка жанрова ідентифікація вже на рівні назв певною мірою апелює до творчості А. Шнітке, для якого жанрова модель є напрочуд важливим, а часом неодмінним орієнтиром та опорною точкою для подальших музичних експериментів. М. Шалигін застосовує шнітківський прийом модифікації кожного з названих жанрів, не порушуючи при цьому їхніх основних ознак під час експонування. Завдання «гри зі стилем стилізатора» вирішується як на рівні жанрових перевтілень, так і в алюзійно-стильовому аспекті.

Безсюжетний балет відкривається частиною «Сарабанда». Сам жанр є певним смисловим кодом, який акумулює музично-художню спадщину різних

епох: від величного танцю XVI століття (дансантий імпульс) і до інструментальних моделей XX–XXI століть. Уже від перших тактів (додаток А, 1.9) автор упроваджує інтелектуально-аудіальну й навіть візуальну гру. Незважаючи на заявлений у партитурі розмір 4/4, реальне звучання музики апелює до тридольної пульсації, типової для сарабанди (цьому сприяє синкопований ритм чверть + половинка). Водночас повільний темп, витончена динаміка (*ppp*), мінорний лад вибудовують меланхолійний образ. Поступово, із розвитком музично-інтонаційної інтриги першої частини росте й «діапазон» усіх показників музичної виразності. Динаміка підіймається до *fff*, регістр із середнього віолончельного переходить до напруженого ультрависокого, лаконічна мова пульсуючих прозорих акордів змінюється на хроматизоване глісандне завивання. Незмінною є лише прихована, але стабільно присутня тридольна пульсація, яка утримує кістяк жанрового начала сарабанди.

Водночас можна побачити й певні інтермедіальні зв'язки, які є типовими для художнього мислення М. Шалигіна. У цьому випадку це наявна музична алюзія до останньої роботи Інгмара Бергмана (Ernst Ingmar Bergman), улюбленого кінорежисера Максима Шалигіна, фільму «Сарабанда» («Saraband»)⁴⁰. Відомо, що лейтмотивом цього фільму стала сарабанда з віолончельної сюїти до мінор Й. С. Баха. І хоча прямого цитування бахівської сарабанди в сюїті М. Шалигіна немає, утім, поєднання тембру віолончелі, тональності до мінор та відповідної назви слугують певним індикатором такої алюзії.

Зазначимо, що постать І. Бергмана є важливою для художнього світогляду М. Шалигіна. Так, у доробку композитора вже є твір, присвячений улюбленому кінорежисерові. Це опус 2007 року «...in memory of Ingmar Bergman» («...пам'яті Інгмара Бергмана») для сопрано, скрипки, органу та фортепіано.

⁴⁰ Уже після виявлення цієї алюзії цей факт був підтверджений композитором у приватній розмові 23.12.2019.

Друга частина сюїти має парадоксальну назву «Бароковий реп». Уже на рівні назви помітним є ігрове звернення до прийому диз'юнктивного синтезу (термін О. Соломонової [135, с. 158]), ознакою якого в цьому випадку є поєднання високого стилю бароко та демократично-низового стилю хіп-хоп, представником якого стає жанр реп. Можливою гіпотезою єдності цих начал може слугувати лише позамузична ознака – апеляція обох інтонаційних моделей до риторики.

Що ж стосується музичної складової частини, то М. Шалигін організовує метричний простір частини пульсацією чверток, що може апелювати до репового ритмічного біту. Посилює цей стильовий акцент ефект безперервного руху (швидкий рух чверть = 180, штрих *staccato*, акцентуація перших долей). Одночасно фрагменти з простими ритмічними конструкціями, паралельним рухом секстами, тризвуками, високий «скрипковий» регістр віолончелей вибудовують яскраву алузію до скрипкових концертів доби бароко.

Принцип ігрової деструкції, заснований, з одного боку, на презентації, а з другого – на перетворенні «жанрового стилю», простежується й у цій частині. Уся її інтонаційна палітра спотворюється глісандними звучаннями, які створюють ефект розмитості та зміни реальності. Цікаво, що дансанти імпульси «Барокового репу» знайшли ще одне, пластичне буття в жовтні 2019 року, коли аніматорка Zug Zwang створила на музику цієї частини мультиплікаційне *pax de deux* у стилі хореографії модерн із красномовною назвою «Reviving death» (Смерть, що ожила).

Третя частина сюїти – «Трені» (Плач), назва якої, апелюючи до однойменного опусу І. Стравінського, створює своєрідний натяк на мистецький зв'язок Альфреда Шнітке з Ігорем Стравінським. «Поява» постаті І. Стравінського в сюїті створює ефект «подвійного кодування» алузій. По-перше, як відомо, І. Стравінський був одним з улюблених композиторів А. Шнітке, про якого він неодноразово згадував як про титана музичної думки: «...у ХХ столітті лише Стравінський був наділений магичною властивістю

підкорювати собі все, що з'являється в полі зору» [185, с. 90]. Шанобливе ставлення до І. Стравінського відобразилося й у доробку А. Шнітке, зокрема в його творах «Канон пам'яті Ігоря Стравінського» (1971) для струнного квартету та «Присвята Ігорю Стравінському, Сергію Прокоф'єву, Дмитру Шостаковичу для фортепіано в шість рук» (1979)⁴¹. По-друге, І. Стравінський є важливою постаттю для нідерландської, точніше для гаазької композиторської школи, представники якої вважають його ключовою фігурою ХХ століття⁴².

Наслідуючи заявлений жанровий алгоритм, М. Шалигін спочатку відтворює головні ознаки плачу характерним комплексом засобів музичної виразності. Уже в перших тактах частини експонується зіставлення двох інтонаційних ідей. Перша – власне плач, виконуваний, за авторською ремаркою, «*espressivo, con vibrato*», із характерним секундовим низхідним рухом, типовими ярусними перепадами динаміки, глісандованими зривами й динамічними хвилями від акцентованих *fff* до *mp* та знову до *fff*, які створюють ефект завивання.

Друга інтонаційна ідея, яка вводиться *subito piano*, представлена сухим консонантним співзвуччям: за ремаркою автора, треба грати ці ноти без акценту, без *diminuendo* чи *crescendo* («play these notes without emphasis, dim. or cresc.»), що створює ефект «емоційно-хвильового переключення», типовий для певного етапу плачового розвитку.

Четверта частина сюїти, «Вальс», апелює до пріоритетного у творчості А. Шнітке жанру. І знов, звертаючись до дансантичного начала, композитор влаштовує жанрову гру. Де-юре М. Шалигін залишає характерні для вальсу тоніко-домінантові співвідношення і тридольність із підкресленням чіткого

⁴¹ Зацікавленість І. Стравінським реалізувалась і в науковому плані. Як відомо, у А. Шнітке є стаття «Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского». *Стравинский И. Ф. Статьи и материалы*. Москва : Сов. Композитор. 1973. С. 384–402.

⁴² Зокрема, у книзі «The Cambridge History of Twentieth-Century Music» під час розмови про лідера «Нової Гаазької школи» Луї Андріссена зазначено, що саме І. Стравінський був «моделлю» для творчого наслідування (The Cambridge History of Twentieth-Century Music. 2004. С. 545).

акценту на сильну долю. Водночас контрастне зіставлення віддалених крайніх реєстрів та сповільнений, навіть загальмований темп вальсу свідчать про свідому жанрову модифікацію. На окрему увагу заслуговує ремарка композитора для третьої віолончелі «як свист пароплаву» («as a steamship whistle»), яка налаштовує виконавців на ігровий, іронічно-глузливий стан.

Цей, з одного боку, умисно підкреслений у своїх метроритмічних координатах, а з другого, – іронічно-кульгавий вальс «зі свистком» стає демонстративним показником «підстаркуватості» й певної недолугості класичного короля балів. Подібне спотворення одного з найяскравіших танцювальних жанрів стає тією частиною стильової гри М. Шалигіна, яка спрямована на деструкцію «високого мистецтва» й тим самим єднає його з А. Шнітке. Загальновідомим є факт спотворення цього жанру у творі А. Шнітке «Гоголь-сюїта». У частині «Бал» ударні інструменти імітують метроритм класичного танцю, тоді як вся музична матерія позбавлена будь-якої граційності, ніжності та витонченості.

П'ята частина – «Гімн». Жанр гімну, який, безсумнівно, є знаковим у творчості А. Шнітке (згадаймо принаймні чотири його інструментальні «Гімни» та «Три священні Гімни» для хору), знов включає діалогічно-ігрову проєкцію аналізованого твору. Уже від перших тактів стає зрозуміло, що М. Шалигін адаптує гімн як одаїчний жанр, а тому лишає інтонаційно зрозумілу для сприйняття інтонаційну семантику гімну з її активним енергетичним посилом та чіткою конструкцією – ямбічною інтонацією висхідної секунди.

Утім, протягом частини знов-таки відбувається процес «розвінчування жанру», що проявляється водночас із накопиченням «дисонантної хмари» через поступове ритмічне прискорення (дроблення). Завдяки цьому величний гімн перетворюється на дезорганізований примарний масив звуку. Посилує химерність вражень моделювання ефекту бігу по колу, якому сприяють замкнені інтонаційні конструкції, засновані на оспівуванні тонів та постійних повтореннях.

Закінчує сюїту «Колискова» своєрідний епілог твору, єдина частина, музика якої була вже створена як окремий опус. Така інтеграція наявної музики автора в новий твір має своє смислове навантаження, проявлене через певні семантичні коди. На наш погляд, це єдина частина, де іронічно-ігрове начало лишається «за кадром».

Як завжди в цьому циклі з перших тактів композитор репрезентує основні ознаки жанру: помірний темп, тиху динаміку, вокальне начало, заколисуючі інтонації – секунда вгору та вниз, симетричність висхідного та низхідного руху, яке, на думку дослідників, є формульною ознакою колискової [91, с. 54].

Тема проводиться п'ять разів, щоразу з іншим тембровим забарвленням (попри те, що це все віолончельний тембр). Задля отримання цього ефекту композитор щоразу виписує конкретну струну, на якій має проводитись тема. Саме від цього змінюється як аплікатура, так і щільність коливання струни, що впливає на темброву фарбу й звукову «м'ясистість» інструмента.

Тривожна серйозність частини, її жанрова символіка (згадаймо, що часто колискова інтерпретується композиторами як перехід із життя до смерті) налаштовують на сприйняття цієї музики як своєрідного відспівування.

На особливу увагу заслуговує питання присутності в сюїті-присвяті ігрового діалогу двох «Ш»: Шалигіна та Шнітке. Такий діалог проявляється в наявних алузіях на монограму А. Шнітке. Як зазначає американський дослідник Крістофер Сегал (Christopher Segall), А. Шнітке любив гратися з монограмами композиторів та виконавців, залишаючи їм у такий спосіб «музичний привіт» [218].

Входження М. Шалигіна в інтертекстуальний діалог зі А. Шнітке здійснюється завдяки кодуванню монограми AFDEsCH. Серед звукоматеріалізованих ефектів ігрового діалогу – закінчення частини «Трені» інтервалом «мі-ля / Е-А» (додаток А, 1.10): натякаючи на ініціали Шнітке, він включає замість потрібного «мі-бемоль» ноту «мі», чим створює ефект гри з монограмою. Наступним кроком цієї гри є частина «Гімн», у фінальному акорді

якого звучить співзвуччя «фа-ля-ре / F-A-D» – звуки імені Шнітке – Альфред, подані знов-таки з «порушенням» сакрального коду у вільному сполученні. Ще одним показовим моментом монограмних діалогів балету стає завершення твору сольною нотою «ля» – першим звуком музичної монограми Альфреда Шнітке «А».

Хореографічне та сценографічне втілення балету відображає специфіку постановочно-сценічної реалізації, сфокусованої на фестивальній постановці. Хореографія з превалюванням пластики танцю модерн орієнтована на студентський рівень виконавства.

Отже, українські сучасні композитори репрезентують у своїй балетній творчості широку панораму міжмедіальних та інтертекстуальних контактів із шедеврами українського й світового кінематографа, балетного й образотворчого мистецтва, із символічними постатями відомих митців та їхнім стилем. Можна зафіксувати два технологічні шляхи, якими йдуть композитори. Перший, більш демократичний, спрямований на посилення комунікативного діалогу з архітекстом є доступним для зчитування широкому загалу реципієнтів. Другий шлях, більш витончений та елітарний, включає прокладання інтермедіальних та інтертекстуальних маршрутів, які часто приховані подвійним і навіть полікодуванням. Важливо, що саме балетний жанр завдяки своїй синтетичній і відкритій до експериментів природі надає композиторам можливість реалізації своїх ідей через використання цих технологій.

3.3. Адаптація небалетних опусів у балетному творі («Дон Жуан з Коломиї» О. Козаренка, «Traces» М. Шалигіна, «Дзеркало. Сни або Маленьке життя» В. Польової)

Використання небалетних опусів як музичної складової балетної вистави є загальносвітовою практикою. Не винятком є й українське балетне мистецтво. Балетмейстери активно залучають небалетну музику українських композиторів під час своїх постановок. Як було зазначено в попередньому розділі,

з музикознавчої точки зору поняття балету й танцювальної вистави відрізняються рівнем залученості композитора у створення балетної вистави. У тих випадках, коли музика композитора використовується без жодних змін, це танцювальна вистава. Серед прикладів таких творів – «Пори року» на музику квінтету О. Родіна, «Вгору по річці» на струнний квартет О. Родіна, «Перехрестя», у якому адаптовані три скрипкові концерти М. Скорика, «Метаморфози» з використанням однойменної симфонії С. Ярунського тощо.

Утім, якщо небалетна музика композитора була трансплантована самим композитором у балетну під час постановки, то виставу можна назвати балетом. Рівень залучення композитора та спосіб адаптації ним небалетної музики як вторинно-балетної може бути різним. Серед найпоширеніших варіантів названої тенденції зазначимо такі:

- Компонування різних небалетних творів в один – репрезентований у балеті «Дон Жуан з Коломиї» О. Козаренка, де композитор об'єднав три самостійні твори: «Оро» для ансамблю ударних інструментів (1994), «Інвенції» для чотирьох мелодичних інструментів (1990) та «Concerto Rutheno» для камерного ансамблю (1990).
- Використання небалетного твору з подальшим його доопрацюванням, тобто синтетичний тип. Приклади такої творчої моделі демонструє М. Шалигін: це «Traces», у якому розширюється наявний вокальний цикл композитора «Пісні Юродивих», та «Норрег», де переосмисленим є тематизм опусу «Дует для скрипки і фортепіано».
- Залучення до нової, оригінальної музики балету, раніше створених опусів – найпопулярніша синтетична модель роботи з небалетними творами. Такий підхід демонструють, зокрема, М. Шалигін у балетах «Schnittke» та «Odysseus», В. Польова в опусі «Дзеркало. Сни або Маленьке життя», В. Рекало у творі «Мій дім на двох ногах».

Отже, осмислюючи три варіанти роботи композитора з власною небалетною музикою, можна однозначно констатувати, що будь-яке авторське втручання надає музиці не лише нового, балетного імпульсу, а й вибудовує нову систему жанрово-драматургічних координат.

Перший тип роботи в полі вторинно-балетної музики, а саме komponування різних небалетних творів в один балетний опус пропонує О. Козаренко в камерному балеті-інсталяції *«Дон Жуан з Коломиї»*.

Олександр Козаренко (1963–2023) – український композитор, музикознавець, піаніст, лауреат премій ім. Л. Ревуцького (1996), ім. М. Лисенка (2001), ім. С. Людкевича (2007), ім. Б. Лятошинського (2012). У балетному доробку митця представлений лише один камерний балетний твір⁴³ – *«Дон Жуан з Коломиї»* (1994 рік, сценічна прем'єра в 1995 році), який є яскравим взірцем використання вторинно-балетної музики під час створення балетного опусу.

Композитором було обрано небалетні твори та встановлено послідовність їх виконання, що своєю чергою дало можливість вибудувати цілісну драматургію нового балету. В основу балету *«Дон Жуан з Коломиї»* О. Козаренком покладено три самостійні твори: *«Оро»* для ансамблю ударних інструментів (1994), *«Інвенції»* для чотирьох мелодичних інструментів (1990) та *«Concerto Rutheno»* для камерного ансамблю (1990). Саме ці твори утворили звукову складову балету *«Дон Жуан з Коломиї»*, яка на момент прем'єри твору була сприйнята як потужний і прогресивний крок української балетної музики.

Проведення подібного творчого експерименту стало можливим через його реалізацію в межах фестивалю сучасного мистецтва *«Київ Музик Фест»*. Несподіваний імпульс для появи цього твору сам композитор прокоментував так: *«Ідея балету "Дон Жуан з Коломиї" постала трохи дивно: мені було*

⁴³ У творчому спадку митця є ще також твір *«Sinfonia extravaganza»*, одна з редакцій якого включала залучення балетного елемента. Прем'єра відбулась 2013 року в межах фестивалю сучасного мистецтва *«Два дні і Дві ночі нової музики»*.

запропоновано написати музику до колекції високої моди на основі творчості Леопольда фон Захера-Мазоха» [39, с. 11].

І хоча сам балет не має лібрето, його сюжет має вгадуватися глядачем відповідно до його обізнаності з повістями «Дон Жуан з Коломиї» та «Венера в хутрі» австрійського письменника Леопольда фон Захера-Мазоха⁴⁴ (Leopold Ritter Sacher-Masoch, 1836–1895): «...події, що розгортаються у виставі, є лише короткими “флешами” (витягами) із драматургії обох літературних творів» [84, с. 105]. Про це Ю. Чекан писав у відгуку на виставу: «Виправдалися усі найсміливіші очікування. “Дон Жуан з Коломиї” виявився напрочуд поетичною і витонченою поемою про Кохання з трагічним трикутником» [175].

Біографка та дослідниця творчості композитора О. Коменда у своїй монографії «Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець» визначає цей твір як «масштабну форму» [80, с. 73]. Утім, із цим можна не погодитися, адже тривалість твору – усього близько 26 хвилин. Крім цього, про камерність балету свідчать інструментальний (камерний оркестр із розширеною групою ударних, препарованим фортепіано та квартетом саксофонів) і хореографічний склад – 13 танцівників.

Важливим аспектом, який репрезентований О. Комендою в монографії, є детальний музикознавчий аналіз трьох інструментальних творів, які стали музичною основою новоствореного балету [80, с. 73–79]. Попри глибоку аналітичну проєкцію, поза увагою дослідниці лишається важливе питання: за яким принципом О. Козаренко вирішує об'єднати три абсолютно самостійні та жанрово контрастні твори в один балетний опус?

З огляду на музичний матеріал видається цілком логічним визначити два основні параметри, які працюють на рівні цілого балетного опусу. Спершу це етнічна специфіка музичної складової балету, яка апелює до гуцульсько-коломиїкової інтонаційності, утіленої в кожному самостійному опусі. У першій

⁴⁴ Повість «Дон Жуан з Коломиї» стала одним із перших творів письменника, що був перекладений українською в незалежній Україні 1994 року.

частині балету (інструментальний твір «Оро») цю тенденцію реалізовано на рівні метроритмічної організації: апелюючи до прадавніх метроритмів з остинатним рухом і поступовим *crescendo*, автор «створює образ шаманського обряду» [80, с. 74]. Натомість друга та третя частини балету (відповідно інструментальні твори «Інвенції» та «Concerto Rutheno») позначені використанням гуцульського ладу та мають «цимбальний тембр препарованого фортепіано – карпатського колориту» [80, с. 76]. Отже, домінантні параметри західноукраїнської інтонаційності – метроритм, ладово-інтонаційна складова й тембральні показники, будучи репрезентованими в кожному із самостійних інструментальних творів, у балеті репрезентовані як системна цілісність, що відтворює «загальну тенденцію до інтерпретації музичної цілісності як насиченої рядами значень ієрархічної системи [156, с. 110].

Другим параметром, за яким три самостійні твори природно об'єднані в один опус, стає дансантиність, що проявляється через ритмічну регулярність акцентів, квадратність та симетричність структури. Уже перша частина «Оро» стає повноцінним утіленням дансантиного начала, заявленого тепер на жанровому рівні, адже «Оро – македонська пісня-танець» [76, с. 73]. У частині «Інвенції» дансантиність утілена через симетричність метроритмічних структур і регулярність акцентів. Натомість у «Concerto Rutheno» «генеральною жанровою ознакою <...> є коломийка» [76, с. 75]. Саме таке апелювання до дансантиного начала в жанровому та метроритмічному аспектах кожного з творів дає всі підстави вважати цей принцип об'єднувальним параметром.

Отже, композитор знаходить два потужні параметри для об'єднання самостійних творів у новому балетному опусі. Етнічна складова стає репрезентантом українського національного начала, а дансантиність – важливим параметром для перебудови різних творів у єдиний балетний твір.

Не менш потужним драматургічним фактором єднання творів є хореографічна складова балету. Хореографінею балетної вистави стала Оксана Лань, співпрацю з якою О. Козаренко коментував так: «Я зіткнувся в цій роботі

з таким професійним хореографом, як Оксана Лань. Вона знаходила версії, тлумачення чисто музичних ходів у пластиці. А для мене це був своєрідний шок. Ніколи не думав, що можна так розшифрувати музичну партитуру, знаходячи пластичні еквіваленти і, не ілюструючи сюжету, досягати ідентичності того, що діється на сцені, з процесами музичної матерії» [39, с.11].

Особливою є жанрова специфіка балету, який постановники визначили як балет-інсталяція. Саме поняття «інсталяція», більш відоме у візуальному мистецтві, не є звичним як для музичного, так і для хореографічного мистецтва. Дослідниця сучасного мистецтва Д. Чембержі зазначає, що «інсталяція становить художню техніку, яка передбачає групування тривимірних об'єктів різного характеру й призначення» [177, с. 281–282]. Що стосується хореографічного мистецтва, то тут доцільною є позиція американської дослідниці Грети Гарнтштейн (Greta Hartenstein), яка визначає п'ять позицій танцювальної інсталяції:

1. Фізична присутність танцюристів або виконавців.
2. Структура та якість руху.
3. Активне спостереження глядача за твором.
4. Контекст інсталяції / перформансу в музеї, галереї чи просторі, який звичай асоціюється з показом візуального мистецтва.
5. Тимчасове існування твору продукує інсталяцію, яка, здається, існує незалежно від присутності аудиторії [203, с. 58].

Це спостереження частково відповідає специфіці балету О. Козаренка. По-перше, балет дійсно був представлений у певному експериментальному просторі, яким є фестиваль «Київ Музик Фест». Другим фактором цього ряду є його тимчасове існування, адже цей балет не став репертуарним ні у творчості композитора, ні в діяльності танцювального колективу «Акваріс». Нарешті, важливою складовою балету, окрім очевидної присутності танцівників, є нова структура пластичних рухів.

Стосовно останнього, варто зауважити, що важливим для розуміння хореографічного контексту балету є стаття балетмейстерки О. Лань «Стилістичні особливості хореографічної лексики балету-інсталяції “Дон Жуан з Коломиї”» [88], у якій виконано детальний розбір авторської позиції хореографіні як у роботі над постановкою, так і в сприйнятті музики О. Козаренка. Нестандартна музика композитора поставила перед мисткинею нові виклики. Важливим її рішенням стало поєднання різних танцювальних стилів: танцю contemporary, модерн, джаз-дансу та класичного стилю, що дало можливість не просто створити сучасну балетну виставу, а й реалізувати музично-пластичний потенціал різних творів О. Козаренка.

Симптоматично, що пластичні компоненти вистави посилюються сценографічними рішеннями та костюмами. Відкривається балет чоловічою сценою (напівоголені чоловіки зі шкіряними браслетами), де центральною фігурою є герой Северин, сексуальність якого, окрім виразної пластики, проявляється й на рівні сценічного реквізиту: «еротичні забави з камізьолькою, отороченою хутряним воротом, відкривають його рабську залежність та пристрасть» [88, с.105]. У цій сцені вбачаються чіткі візуальні паралелі з балетною еротикою початку ХХ століття, а саме з «Післяполудневим відпочинком Фавна» («L'Après-midi d'un faune») постановки В. Ніжинського на музику К. Дебюссі, де головний герой – окрім того, що також був напівоголений і танцював із шарфом німфи (камізьолька в О. Лань) – теж відтворював пластичні рухи статевого акту.

Жіночі костюми стають експозицією етнічної приналежності героїнь, яка «підкреслена елементами древнього одягу скіфів, виробленого із шкіри та жіночих прикрас з металу, прикрашених чеканкою та різьбленими візерунками» [88, с. 106]. Важливим декораційним елементом балету є канат, який має властивість трансформації у врата, символ заручення, вінчальне кільце, стіну [87, с. 50]. Окрім цього, костюми героїв стають свого родом атрибутом

інсталяції, для якої надзвичайно важливим є не лише візуальна, а й текстильна компонента.

Отже, балет О. Козаренка «Дон Жуан з Коломиї» є яскравим прикладом балету-інсталяції, що проявляється як на рівні специфіки постановочно-сценічної інтенції балетного твору, так і в особливостях візуального ряду, показовою стороною якого стало використання наявної небалетної музики митця.

Другий тип роботи в полі вторинно-балетної музики – використання небалетного твору з його подальшим доопрацюванням. Прикладом такого підходу композитора до переосмислення своєї музики є безсюжетний камерний балет «**Traces**» («Кроки») Максима Шалигіна, сценічна прем'єра якого відбулася 2011 року. Презентований у межах фестивалю сучасної хореографії в Нідерландах «UNEVEN» у хореографії Лонек ван Лесс (Lonneke van Leth) цей балет став першим зануренням М. Шалигіна до світу балетного мистецтва.

В основі синтетичної музики камерного балету лежить вокальний цикл композитора «Пісні юродивих» (2009–2010), до якого він дописує ще два номери – «Лічилку» та «Колискову». Використання камерно-вокального твору як музичної складової балету є не тільки не типовим, але й унікальним явищем. Хореографи намагаються уникати використання цілісного самостійного твору з вербальним текстом, оскільки це може обмежувати інтерпретаційний потенціал танцювального тексту й спонукати до його ілюстративності.

Як зазначає М. Шалигін,⁴⁵ головним завданням роботи із цим опусом було створити такий цикл, який би могла виконувати одна людина. Це певна апеляція й до домашнього музикування, і до камерної інтимної лірики, і – що важливо – до специфіки «самотнього» юродського промислу. Під час створення вокального опусу М. Шалигін звертається до наріжного символічного коду слов'янської

⁴⁵ В особистій розмові 20.07.2019.

культури – юродства, що проявляється вже на рівні назви циклу «Пісні юродивих».

Юродство в слов'янській культурі – унікальне явище, етичний символ божественної духовності, правди, сердечної цноти й одночасно людського нещастя, кривди, несправедливості життя. У європейських країнах, якщо брати до уваги переклад лексеми, стан юродивого зазвичай пов'язують із розумовою відсталістю (*faible d'esprit*, фр. – розумово відсталий) або незвичністю його поведінки (*chiflado*, ісп. – дивак, дивачка). На відміну від цього, у слов'янській культурі цей феномен набув сакральної символіки: юродивих називали Божою людиною, «юродивим Христа ради». Не випадково у Святому Письмі подібне «божевілля» вважалось нормою благосного й «премудрого» життя. Із цього приводу згадаймо слова Апостола Павла в першому посланні до Коринтян: «Хай не зводить ніхто сам себе. Як кому з вас здається, що він мудрий у цім віці, нехай стане нерозумним, щоб бути премудрим» [9].

Така прив'язка до християнської етики стала важливим поворотом у світовому осмисленні слов'янського феномену юродства. Так з'явилися такі визначення як *God's fool, holy fool* (англ.) – Божий дурень, святий дурень, *Narr in Christo* (нім.) – божевільний во Христі.

Для розуміння жанрово-інтонаційної специфіки аналізованого твору М. Шалигіна визначимо основні атрибути «Божої людини». Такими є:

- парадоксальність мови: юродивий часто говорить загадками, прислів'ями, кричить або навпаки мовчить;
- подвійний спосіб життя: удавана божевільність та парадоксальність поведінки вдень і святість уночі;
- надія на Божу волю та допомогу;
- акціонізм та артистична складова: юродивий свідомо «працює на публіку», чинить умисні, часто огидні й провокаційні дії, щоб удень забрати гріхи людей на себе, а вночі відмолити ці гріхи;
- жертовність та святість.

Створюючи цикл, М. Шалигін зазначає назву «Песни юродивых» («Пісні юродивих»), проте з моменту виїзду до Нідерландів у списку творів композитора цей опус має назву «The Songs of Holy Fools» («Пісні святих дурнів»). У циклі зображено різні прояви поведінки юродивого: від медитативного стану й тихого божевілля до активного молитовного заклику.

Літературною основою вокального циклу стали як власні, авторські поетичні тексти, так і запозичені. Важливо, що окремі частини мають посвяту, яка багато в чому прояснює як культурні пріоритети композитора, так і художні акценти цих частин.

Цикл «Пісні юродивих» складається із семи частин:

1. «Звоны» («Дзвони») – текст Максима Шалигіна.
2. «Нежнее нежного» («Ніжніше за ніжне») – текст О. Мандельштама.
3. «Взывания» («Воання») – текст Максима Шалигіна.
4. «Песня Лебядкиной» («Пісня Лебядкіної») – текст Ф. Достоевського.
5. «Колыбельная» («Колискова») – текст М. Шалигіна, присвячена В. ван Гогу.
6. «Считалка» («Лічилка») – текст М. Шалигіна, присвячена Д. Джармушу.
7. «Agnus Dei» («Агнец Божий») – латинський канонічний текст католицької меси, частина присвячена С. Луньову.

Відкривається цикл частиною «Дзвони», яка написана 2009 року. Звернення до культурної символіки дзвонів є семантично насиченим у слов'янській культурі. Будучи вісниками важливих моментів у житті людини, дзвони завжди сприймалися як конденсовані символи різних етапів людського життя.

По-перше, це святкові церковні дзвони, зокрема благовіст, який породжував у душі людей благоговіння, спокій, радість, надію, віру в завтрашній прекрасний день і в те, що все навколо прекрасне й зичить лише добро (серед прикладів такої інтерпретації – святковий урочистий передзвін фіналу першої частини «Великоднього концерту» Г. Гаврилець). По-друге, це дзвоники, які

уособлюють юність, молодість і радість. Супроводжуючи людей у момент їхніх розваг (такі маленькі дзвіночки зокрема висіли в каретах, були частиною дитячих іграшок), вони стали музичним символом молодості. Крім того, це можуть бути дзвони, що віщають певну небезпеку, б'ють драматичний набат, закликаючи до єднання в боротьбі з бідною. Такі дзвони навіюють жах і страх, символізують страждання, біль і горе. Є й ті дзвони, що сповіщають про те, що сталося неминуче: це поховальні дзвони – вісники смерті. Вони ридають разом із людьми, голосять, носити траур, від них лине холодом (зокрема в опусі «Панахида за померлими з голоду» Є. Станковича). Окрім цього, дзвони є безумовним символом церкви, Господа й апелюють до богоданого походження юродства.

У поетичному тексті М. Шалигіна, насиченому яскравими фонічними ефектами, дзвони з'являються як метафоричне явище, а саме як один із видів наповнення звукового простору.

Детский плач	Дитячий плач
Нежный стон	Ніжний стон
Женщин зов	Жінок заклик
песен Звон	Пісень Дзвін
раны Боль	Поранення Біль
звуков Вопль	Звуків Зойк
шумы...	шумы...

Поетичний текст репрезентує різні види емоційно забарвленої звукової енергії: плач, стогін, поклик, дзвін, лемент, шуми. Утім, певну імітацію звучання дзвонів можна помітити вже в перших двох тактах фортепіанного вступу (додаток А, 1.11), гармонія яких зосереджена на постійному чергуванні двох «повітряних» чистих квінт: чистої квінти «*ges-des*» із секундовим затриманням, яка переходить у чисту квінту «*as-es*». Ревербераційний ефект відбиття звуку

посилюється рубатним викладом ритму, який апелює до розпливчатої фонічної аури дзвонів.

Украй важливим є інтонаційне наповнення вокальної партії, яка майже повністю витримана в діапазоні малої секунди «*ces-b*», що насичує звуковий простір частини ламентозністю різних символічних рівнів. Показово, що інтонаційна аура малої секунди відсилає слухача до звукового коду юродивого, для якого ламентозна низхідна інтонація є характерною – такою, що апелює як до жанру плачу, так і до так званої юродської глосолалії «А-а».

Водночас постійно повторювана інтонація секунди на динаміці *ppp* створює додатковий ефект колисання й занурення в медитативно-гіпнотичний стан. Кульмінацією є вихід за межі низхідної секунди в бік висхідної великої секунди «*ces-des*» на словах «звуків вопль» («звуків зойк»). Специфічний «темний» настрій створює і тональність *Ges-dur*, позамежна бемольність якої завжди була знаком винятковості музично-образної символіки.

Закінчується частина імпровізаційним фрагментом у партії фортепіано, де всю інтонаційну лінію витримано на тремоло в похмурому низькому регістрі, що можна сприймати як апеляцію до набатного дзвону.

Друга частина циклу «Нежнее нежного» («Ніжніше за ніжне») написана на поетичний текст О. Мандельштама, а саме, на першу строфу з однойменного вірша.

Нежнее нежного	Ніжніше за ніжне
Лицо твое,	Твоє обличчя,
Белее белого	Біліша за біле
Твоя рука,	Твоя рука,
От мира целого	Від світу цілого
Ты далека,	Ти далека,
И все твое	І все твоє
От неизбежного	Від неминучого

Уся частина викладена в спокійному, наспівному характері та вільному метроритмі – типових ознаках ліричної протяжної пісні. Утім, «хворобливими» для інтонаційного сприйняття стають різкі регістрові стрибки. Так, наспівну мелодичну лінію в середньому регістрі, яка плавно розгортається в октавному потовщенні фортепіанного супроводу, перерізає раптовий висхідний стрибок у верхній регістр на дециму.

Таке інтонаційне розгортання створює досить незвичне, очуднене враження: загальновідомим є факт, що подібні стрибки, разом із акцентуацією та різкими динамічними спалахами були типовими для висловлювання юрода, що нерідко за контрастом до «мови тиші й мовчання» породжувало дещо істеричний, крикливий ефект. Утім, М. Шалигін лишає тільки певний натяк на такий екзальтований стан головного героя: у кінці частини на зміну емоційному співу приходять промовляння тексту, про що свідчить різке зменшення амбітусу мелодичної лінії до чистої кварта, зміна стрибкового руху на плавний, низький теситурний регістр сопрано, який спотворює вокальну природу легкого й світлого голосу. Поява низького регістру, як і паузи між словами, сприяють враженню важкого дихання, «говоріння» з останніх сил, що доповнює образ «тихого божевільного».

Симптоматично, що юродство представлено й на інтонаційно-фонетичному рівні. Так, М. Шалигін додає до поетичного тексту О. Мандельштама типову для юродської глосолалії фонему «оу» (додаток А, 1.12), яка є властивим психолінгвістичним феноменом звукового образу юродства.

Композитор талановито відчуває цей надтонкий зв'язок звукового феномену з перехідним психологічним станом юродивого, підкреслюючи його не лише через долучення фонему «оу», а й іманентно музичними чинниками. Фонема звучить на глісандо в низхідному русі в амбітусі великої секунди «*b-as*», поступово затихаючи, розчиняючись у тиші й створюючи ефект самозаспокоєння. Загалом друга частина репрезентує занурення в особливий

внутрішній світ юродивого, інтонаційним проявом якого стають емоційні стрибки від несамовитого крику до божевільного шепотіння.

Третя частина циклу «Взывания» («Воляння») написана на авторський текст М. Шалигіна:

Ты услыши, я зову.	Ти почуй, я кличу.
тихим голосом песнь пою	тихим голосом пісню співаю
помни, милый, нет ни боли,	пам'ятай, милий, немає ні болю,
ни страдания,	ні страждання,
только звук Наш...	тільки звук Наш...

У поетичному тексті закладено головні ідеї феномену юродства: усе життєве – не важливе, біль та страждання, хоч і неминучі, та все ж таки не є головними для людини Божого покликання. Першорядним героєм поетичного тексту в цій частині стає звук. Сам звук можна співвідносити з біблійською істиною «Спочатку було слово», а слово, як відомо, і є звуком / звуками. Таке особливе ставлення до феномену звуку не є випадковим: сама ідея «*sound for sound*» (звук заради звуку), яка свого часу стала гаслом мінімалістів та представників «нової простоти», є характерною і для творчості М. Шалигіна.

Частина «Воляння» побудована на контрасті. Так, у партії сольного фортепіано (вступ і кода) звучать монотонні та гострі звуки, кожний із яких, поданий у низхідному русі в об'ємі малої нони, «проколює» весь інтонаційний простір. Цьому сприяють надвисокий регістр (третя октава), динаміка *ffff* поряд з акцентами й штрихом *staccato* над кожною нотою, позначення *espressivo* й витримана педаль, яка створює ефект кластерного нагромадження звучання.

Зовсім протилежною є вокально-інструментальна тема – алюзія до ламентозного співу-промовляння юродивого з типово колисковими секундово-терцієвими низхідними коливаннями.

Авторська ремарка «Еле слышно. Напевая» («Ледь чутно. Наспівуючи») відтворює своєрідний комплекс утаємничено-тихих «юродських» засобів

музичної виразності: надглуха динаміка *pppp*, м'який пластичний рух *legato* з варійованим повторенням в амбітусі малої терції і ритмічною нестабільністю. Доповнює моторошно-спокійний образ ще один важливий інтонаційний код: перші звуки теми продукують алюзію до католицької секвенції із заупокійної меси «*Dies irae*» (День гніву). Закінчується частина проведенням теми із закритим ротом, що знов-таки апелює до глосолалії.

Наступна частина циклу, «Песня Лебядкиной» («Пісня Лебядкіної»), вербалізується текстом із роману Ф. Достоевського «Біси».

Мне не надобен нов-высок	Мені не потрібний новий-високий
терем,	терем,
Я останусь в этой келейке,	Я залишусь у цій келії,
Уж я стану жить-спасатися,	Уже я житиму-спасатимуся,
За тебя Богу молитися.	За тебе Богу молитися.

Сам поетичний текст – традиційний «маніфест» юродства. Відкидаючи блага цивілізації (новий будинок), Юродива обирає шлях присвячення власного життя Богові, щоб молитися за дитину й людей у келії.

І знов – апеляція до інтонаційної семантики смерті, продиктована цього разу сюжетним спрямуванням пісні. Викладений у хоральній фактурі фортепіанний вступ (додаток А, 1.13) репрезентує мелодично переосмислену, проте метрично збережену алюзію до наспіву православної церкви «Зі святими упокой».

Алюзійно-інтонаційний вимір посилено низхідним *catabasis'num* рухом у низькому регістрі, який природно перетікає в почергово «інкрустовані» в нього тематичні фрагменти «*Dies irae*».

Вокальна партія, як це не парадоксально, репрезентує неприродно легку та водночас химерно викривлену стрибками мелодію у вишуканому романсовому стилі, яка в поєднанні з пульсуючим супроводом у низькому регістрі звучить моторошно-відчужено. Інтонаційне втілення «жіночої версії» юродства

одночасно жахливе й трагедійне. Поєднання алюзій до поховального наспіву, фігури *catabasis*, драматичного літературного контексту та жанрової невідповідності ситуації (спотворена, реєстрово розірвана романсовість) створюють досить страхітливий музичний портрет.

Поглиблює похмурі настрої п'ята частина циклу «Колыбельная» («Колискова») на текст самого М. Шалигіна. Ця частина має присвяту нідерландському художнику Вінсенту ван Гогу (Vincent Willem van Gogh). Така посвята має і суто юродські резонанси: відомо, що маючи всі передумови для цього (перебування в психіатричній лікарні, специфічна художня реальність митця тощо), митець вважається свого роду європейським юродивим.

Під час роботи над цією частиною М. Шалигін створює досить символічний текст, у якому колискова, немов збираючи всі наявні фатальні обертони цього музичного жанру, виступає у своєму трагічному амплуа – як колискова смерті.

У калитки куст растет	Біля хвіртки куцц росте
Ты сорви корешок	Ти зірви корінець
Завари зелье и усни с песней	Завари зілля та засни з піснею
И увидишь желтый сон	І побачиш жовтий сон
В теплом поле средь ворон	У теплом полі серед ворон
Кормишь диких из рук	Годуєш диких із рук
Засыпай, любимый друг.	Засинай, любий друже.

Уже з вірша стає зрозумілим, наскільки М. Шалигін обізнаний у художньому мистецтві: образи, які з'являються в рядках тексту («жовтий сон», «тепле поле», «посеред ворон»), прямо вказують на одну з останніх картин Вінсента ван Гога, написану ним за 19 днів до скоєння самогубства. Це полотно «Ворони на пшеничному полі» – одна з найпохмуріших і найдепресивніших картин митця, звернених до осмислення смерті.

Починається частина вокальним монологом, мелодична лінія якого репрезентує інтонації «Dies irae», підкреслюючи похмурий характер мелодії «останніх часів», яка йде «в унісон» із передсмертними настроями картини В. ван Гога.

Що стосується заявленої в назві коліскової, то М. Шалигін апелює до головних інтонаційних ознак цього жанру: присутні тиха динаміка *ppp*, помірний темп *Andante* та заколисувальні інтонації – висхідна та низхідна секунда поряд із рухом на терцію вниз. Європейзоване юродство, яке постає в цій частині, репрезентує трагедійну, усамітнену сторону цього явища. Як у вербальній сфері, так і на рівні музичного тексту композитор створює картину останніх хвилин життя людини. Важливо, що поняття «смерть» у контексті феномену юродства можна сприймати як пограничний стан між життям сьогоденним і життям вічним.

Продовжує тему смерті-просвітлення шоста частина з дитячою назвою «Считалка» («Лічилка») на текст самого М. Шалигіна. Частину присвячено американському кінорежисеру Джиму Джармушу (Jim Jarmusch), який, попри світову відомість, славиться своєю незалежністю, певною нелюдимістю та уособленим місцем у світовому кінематографі.

І знов уже на рівні назви є прихована апеляція до феномену юродства. Репрезентація в заголовку частини специфічного дитячого фольклорного жанру лічилки в контексті досить похмурого циклу є символічною. Як відомо, характерною ознакою поведження юродивих була їхня безпосередня, майже дитяча поведінка. Утім, вербальний текст частини, який знов актуалізує модус смерті, подає цю «інтонаційну дитячість» у трагічному плані, повністю залишаючи за кадром музично-інтонаційні ознаки лічилки, насамперед чіткість її метроритмічної організації:

Пойте, пойте, діти

Хоровод водите

Співайте, співайте, діти

Хоровод водіть

Радостной молитвой	Радісною молитвою
Друга проводите	Друга проводьте
В белое оденьте	У біле одягніть
Розами посыпьте	Трояндами посипте
И на лодке в море	І на човні в морі
С миром отпустите	Зі світом відпустіть

Важливо, що поетичні рядки М. Шалигіна безпосередньо «вказують» на конкретний кадр із фільму Джима Джармуша, а саме – на фінальну сцену із човном у фільмі «Покійник», де зображується подорож головного героя: його відпускають в останній шлях у море на погребальному човні. Посилують відсилки до макаберної символіки й згадані у вербальному тексті «біла одіж» (своєрідний саван) і «радісна молитва» на «проводи друга» (як відомо, в останню путь «із миром» проводять лише покійних).

Відкривається частина репрезентацією теми, яка буде проводитись декілька разів у партії фортепіано, а потім стане основою вокальної лінії. Освітлена моторошним спокоєм, спокійна й звільнена від метричної сітки музика створює ефект відстороненості та примирення із ситуацією (знов-таки звертає на себе увагу репрезентація трансформованого коду *Dies irae*, «впаяного» в мелодію не спочатку).

Величезне значення має імпровізаційний характер фортепіанної партії: зароджуючись із акомпанементу й реалізуючись потім у вокальній лінії, ця імпровізаційність переросте в самостійний інструментальний епізод прозоро-пасторального характеру. Загалом частина сприймається як фінал-відспівування.

Завершує цикл частина «*Agnus Dei*» («Агнецъ Божий»), в основу якої покладено латинський канонічний текст меси: *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis* (Агнецъ Божий, який узяв на себе гріхи світу, помилуй нас). Частина, яка переключає цикл у філософсько-етичний план, присвячена українському композитору Святославу Луньову, другу й наставнику

М. Шалигіна, який, як відомо, також має свою «втаємничену», «прикровенну» особистісну природу.

Цікаво, що образи Агнця Божого та Юродивого дослідник феномену юродства А. Панченко [107] вважає синонімічними. Не дарма саме юродивий своїм акціонізмом бере на себе гріхи тих, хто поряд, і відмолює їх під час нічних молитов. Частина «Agnus Dei», найбільш емоційно відкрита за характером, являє собою своєрідний епілог циклу. Експресивною є як фортепіанна, так і вокальна партії. На музичному рівні це репрезентовано за рахунок поступового динамічного зростання від *ppp* до *mf*, яке підтримане стрибками у високий регістр вокальної партії та поступовим ущільненням фортепіанної фактури.

Цікаво, що основним прийомом викладу фортепіанної партії є «речитація» – спочатку на одній ноті, а потім із поступовим секундовим ущільненням, яке апелює до словесної риторики взагалі та Юрода почасти. Ще однією асоціацією до церковного латинського наспіву разом із його інтонаційною основою (знов із порушенням наприкінці) є метроритмічна алюзія: мелодію викладено рівними крупними тривалостями (цілі з крапкою). Утім, і тут залишається характерна інтонаційна ознака циклу М. Шалигіна, а саме низхідний рух на секунду, який у межах балету сприймається як мелодичний «символ юродивого».

Балет «Traces» поставлено як камерний балет, у якому хореографічну (у стилі класичного танцю модерн) і сценографічну складову (як і музичну) витримано в парадигмі «аскетизму» (згадаймо, що аскетизм – типова риса юрода). Так, троє виконавців танцюють у мороку, майже в повній темряві, у пустому, нічим не заповненому просторі. Власне, цим й обмежується втілення юродства на сценічному рівні. Що ж стосується типу хореографічної пластики та специфіки танцювальних рухів, то наявне сценічне рішення, обмежене пластикою «класичного» модерну, є типовим для формату фестивалю «UNEVEN», участь у якому беруть переважно студенти.

Третій тип роботи в полі вторинно-балетної музики сучасного українського балету – залучення до нової, оригінальної музики балету вже раніше створених

опусів. Серед прикладів такої синтетичної роботи з адаптації та включення власних, раніше написаних творів є безсюжетний камерний балет *«Дзеркало. Сни або Маленьке життя»* Вікторії Польової, прем'єра якого відбулась 2021 року. Саме в партитуру цього балету було додано самостійний твір для фортепіано та камерного ансамблю *«Проповідь риbam»* (2020).

Цей балет композиторка написала аж через 27 років після свого першого балету. Такий хронологічний розрив у зверненні до балетного жанру частково можна пояснити позицією мисткині як представниці середнього покоління українських балетних композиторів, для якої важливо писати балетний опус з орієнтацією на сценічне виконання, а не просто створювати балетну музику «в стіл».

Прем'єра балету відбулась у межах четвертого фестивалю високого мистецтва *Bouquet Kyiv Stage*. Постановниками виступили артисти Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка Михайло Дробот і Микита Сухоруков; у ролі виконавців – постановники та їхня колега Юлія Москаленко; продюсеркою стала Тетяна Швед-Безкоровайна. Музична генеза твору – синтетична: композиторка єднає свої написані твори (наприклад, *«Проповідь риbam»*) із новою оригінальною музикою, створеною саме для цього балету.

Балет *«Дзеркало. Сни або Маленьке життя»* для камерного оркестру з розширеною групою ударних та соло фортепіано, скрипки й голосу продовжує естетичну лінію філософського балету, у стилістиці якого працює В. Польова. Сама авторка зазначає: *«„Дзеркало” – це щоденник, сповідь, спостереження за тим, як прожитий час життя перетворюється в музичний текст, щоб потім знову олюднитися через пластику людського тіла та світла»* [21]. Утім, у другому своєму балеті композиторка не виділяє певної естетично-філософської школи, яку інтонаційно інтерпретує, а пише екуменістичний балетний опус.

Поняття «екуменізм» найчастіше осмислюється дослідниками-релігієзнавцями в аспекті взаємовідносин конфесій у християнстві. Утім, наша

сучасність поглибила цю дефініцію на філософсько-естетичному рівні, унаслідок чого утворилось поняття розширеного екуменізму. Дослідниця явища сучасного екуменізму Мірсея Брі (Mircea Brie) зазначає: «Є три основні виміри висунутих вимог про екуменічний рух: богословський екуменізм, світський екуменізм і духовний екуменізм. Крім того, на європейському рівні можна помітити інший вимір екуменізму: культурний екуменізм, показ соціальної практики та поведінки, які наближуються до глобалізації» [198, с. 264].

Екуменістична спрямованість балету виражена на декількох рівнях. Перший рівень – програмні назви частин балету:

1. Дао.
2. Легке дихання.
3. Сяння сонця крізь дощ.
4. Етюд легкості.
5. Терен.
6. Етюд ієрихонських труб.
7. Проща.
8. Невагомість.
9. Ходіння по водах.
10. Острів щастя.
11. Ода.
12. Етер.
13. Танка.
14. Просто стукіт.
15. Проповідь риbam.

Уже в аспекті репрезентованих програмних назв помітні перехрестя китайської та іудейсько-християнської філософії. Попри те, що балет, за задумом композиторки, є безсюжетним, у передмові до партитури надано авторську спробу пояснення сенсу балету: «Ірраціональна розповідь, мережа притч про любов і смерть, нелінійне переплетення сновидінь і реальності, шлях

з неіснуючого минулого до неможливого майбутнього ... шлях звільнення від ваги страхів, вини, болю, недовіри, шлях, що дозволяє йти по воді, падати догори, жити в щасливому ніде і ніколи. Загалом – музичний образ самої матерії щастя. ... сюжет угадується, та він не явлений, скорше розірваний. Але є єдина кровоносна система, що поєднує мотиви особистої історії автора та різноманітні культурні архетипи. Така мозаїчна гармонія, яка утворює не пряму логіку, а цілісність ... Найтонше чергування мотивів, через яке виникає почуття життя як прекрасного та трагічного сну. Метареальність простих чудес, де музика ширяє над логікою... це не зводиться до любовної драми, до трикутника. Головне, що вся біль, усі страждання – є частини буття, захоплення життям, красою сущого. Це гімн диву життя. Благоговіння перед життям, де все нескінченно живе та святкує, долаючи смерть у собі»⁴⁶.

Можна сприймати таку заяву композиторки як репрезентацію її екуменістичного світогляду, а саму В. Польову назвати амбасадоркою культурного екуменізму, який проявляється в усіх площинах її життєтворчості, балетній зокрема. Саме це яскраво доводить її балет «Дзеркало. Сни або Маленьке життя».

Другий рівень, на якому проявляється екуменістичне начало, є групування номерів за філософськими ознаками. Так, перші чотири номери – «Дао», «Легке дихання», «Сяяння сонця крізь дощ», «Етюд легкості» – можна умовно об'єднати під дахом «Східної філософії».

Перший номер з образною назвою «Дао» символізує категорію китайської філософії, яка позначає «шлях». Тут композиторка дає примітку «повна темрява». Так, із темряви народжується життя – новий шлях, яким пропонує пройти глядачеві композиторка. На інтонаційному рівні таке народження буття відбувається через становлення метроритмічних і мелодичних «клітин», силуети

⁴⁶ З рукопису партитури.

яких невпевнено, а часом і досить хаотично проявляються в музичному аналогові темряви – тиші.

Другий номер – «Легке дихання» – це момент нарощування сили: ніжна, повітряна тема, побудована на невпинно повторюваному мінорному тризвуччі у висхідному русі в партії фортепіано, поступово заповнює звуковий простір, охоплюючи весь інструментальний склад, який немов починає дихати більш упорядковано й синхронно.

Продовжується тема легкості та простоти буття в третьому («Сяяння сонця крізь дощ») та четвертому («Етюд легкості») номерах, де головною є ідея сяйва. Світло, його сяяння, ореоли світла, промінці сонця стають головними інтонаційними героями. На інтонаційному рівні сила світла матеріалізується не лише через тематизм вокального типу, а й завдяки прозорій фактурі: ясній, хорального типу – у номері «Сяяння сонця крізь дощ» та рухові розкладеними акордами «чистої» терцієвої структури – в «Етюді легкості».

Другий культурно-духовний острівцець, який об'єднує п'ять номерів – «Терен», «Етюд ієрихонський труб», «Паломництво», «Невагомість», «Ходіння по воді» – можна віднести до моделі іудейсько-християнського світогляду. Окрім промовистих назв, В. Польова посилює таке сприйняття номерів яскравими показниками біблійного, а саме: музично-риторичними фігурами хреста, *suspiratio*, *Exclamatio* тощо.

Останні п'ять номерів – «Острів щастя», «Ода», «Етер», «Танка», «Просто стукіт» і «Проповідь рибам» – є інтонаційним втіленням екуменічного єднання східного менталітету з європейським. Так, наприклад, у номері «Етер» В. Польова поєднує тему хреста, яка репрезентована через хоральний виклад, з нетиповим «а-європейським» голосом із вербальною складовою ельфійської мови (вірш із «Книги книг» Олексія Олександрова – додаток А, 3.1).

Сценічна версія балету орієнтована на постановочно-сценічні інтенції фестивального руху. Хореографи репрезентували неоромантичну хореографічну лексику, а декораціями виступили світло (невеликі софіти осяють сцену, яка

перебуває в майже повній темряві), світлові проєкції (планета в сяйві, рисовані танцівники, що перебувають у русі тощо), які доповнювали екуменістичну містерію. Важливо виділити авторську відсилку: «"Маленьке життя" як аналогія "Маленької смерті" Іржі Кіліана». Скоріш за все, це лише гра слів на рівні назви, адже прямого стосунку до балету І. Кіліана нині не встановлено.

Отже, осмислюючи три варіанти роботи композитора з власною небалетною музикою, можна однозначно констатувати: будь-яке авторське втручання надає музиці не лише нового балетного імпульсу, а й вибудовує нову систему жанрово-драматургічних координат.

3.4. Електроакустичні пошуки сучасного українського балету («Existenza» Л. Юріної, «Стіна» О. Шпудейка, «Odysseus» М. Шалигіна)

Однією з яскравих тенденцій сучасного українського балету, що відповідає світовим напрямкам розвитку сучасного балетного мистецтва, є залучення електроакустичного інструментарію в якості його звукової складової. У доробку українських митців ця тенденція реалізується у двох варіантах. Перший – створення повністю електроакустичних опусів. Серед таких – балет «Existenza» (2008) Л. Юріної, балетний твір «Nachnet» (2015) М. Шалигіна, танц-реконструкція «Броніслава Ніжинська» (2021) Я. Шлябанської, балет «Стіна» (2021) О. Шпудейка. Другий варіант – створення балетів комбінованого типу, де присутнє поєднання електронних та акустичних звуків. Відповідно, це балет-перформанс «Heimsuchung» (2012) А. Корсун, балети «Odysseus» (2014) та «Case Carmen» (2017) М. Шалигіна, «Спасіння Архонту» (2018) М. Галаджун тощо. Треба зазначити, що на відміну від початку століття, коли залучення електроакустичного інструментарію було прерогативою експериментальних пошуків, нині це один із найпопулярніших засобів роботи у звуковому полі балету. Така активізація використання електроакустики зумовлена кількома факторами.

По-перше, це доступність програмного забезпечення, яке відкриває потужний арсенал нових можливостей для сучасного композитора. По-друге, це вже наявність самобутньої української школи електроакустики, яка має свої традиції, а тому робота в цьому полі не є чимось абсолютно незвичним. По-третє, це затребуваність електроакустичного продукту на мистецькому балетному ринку.

Осмилюючи популярність використання електроакустики у балетній творчості сучасних українських композиторів, варто наголосити, що методологія дослідження електроакустичного звуку саме в межах балетного жанру нині перебуває в активній розробці. Серед найбільш прогресивних робіт українських музикознавців та композиторів варто виділити монографію І. Ракунової «Новые композиторские технологии: Творчество Аллы Загайкевич» («Нові композиторські технології: Творчість Алли Загайкевич») [129], навчальний посібник А. Бондаренка «Сучасне музичне мистецтво і комп'ютерні програми» [18], дисертаційне дослідження Г. Юферової «Музичні комп'ютерні технології в комунікаційних процесах у сучасній українській музиці» [191], дисертацію І. Гайденко «Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці» [22], статтю А. Загайкевич «Українська електронна музика: історія і сучасність» [46], наукову розвідку Є. Морєвої «До проблеми перекладу спеціальної термінології у нотних редакторах» [100] тощо. Утім, попри глибину дослідження української електроакустичної музики та використання комп'ютерних технологій у композиторській творчості, наявні праці не брали до уваги саме балетні опуси митців. Частково це спричинено не лише постійними технічними винаходами та вдосконаленням використовуваних митцями комп'ютерних програм, а також певним академізмом дослідників, які аналізують власне електроакустичні опуси як самостійні твори, а не як частину балетної вистави.

Особливість балету із залученням електроніки полягає в тому, що ці твори часто репрезентують можливості сучасних технологій у сфері роботи

з основними характеристиками звуку, які легко зчитуються слухом реципієнта: звуковисотність, динаміка, тембр та акустичні особливості, зокрема, розміщення звуку у відповідному акустичному просторі.

Електроакустичний балет не обмежується використанням певного танцювального напрямку електронної музики (академізований варіант, техно, дабстеп, транс, ембієнт тощо). Часто він стає імпульсом до пошуків композитором / саунд-артистом нового звуку, що провокує їх вихід за межі вже звичного сприйняття електроакустичної музики й породжує відкриття нових, часто експериментальних можливостей співпраці з хореографом і танцівниками.

Зважаючи на обмежені обсяги дисертаційного дослідження, у роботі окреслені лише певні тенденції, пов'язані з пошуками та інноваціями сучасних українських композиторів у балетному жанрі.

Перший український електроакустичний балет «**Existenza**» створила 2008 року представниця середнього покоління **Людмила Юріна** (нар. 1962) – українська композиторка, лауреатка премій ім. Б. Лятошинського (2007), В. Косенка (2014), ім. М. Лисенка (2016), стипендіатка Програми Фулбрайта, співзасновниця фестивалю *Ukrainian Contemporary Music Festival* (США).

Камерний безсюжетний балет «Existenza» для електроніки, танцю й відео наявний у двох редакціях: українській та американській. Перша, українська версія, стала результатом творчої співпраці композиторки з творчою групою *TanzLaboratorium* на чолі з хореографинею Ларисою Венедиктовою. На момент створення балету мистецьке угруповання працювало в приміщенні НЦТМ ім. Леся Курбаса, де й відбулася прем'єра балету. Створення першого електроакустичного балету саме групою *TanzLaboratorium* не є випадковістю, адже їх та Л. Юріну об'єднувала ідея виходу за кордони одного виду мистецтва.

Перша редакція, як і перше виконання балету, була створена в безпосередній співпраці Л. Юріної та Л. Венедиктовою. Балет тривалістю близько 25 хвилин був повністю орієнтований на принципи експериментальної

роботи *TanzLaboratorium*. Як зауважує композиторка,⁴⁷ головним завданням було створення певної утопії, на кшталт «Уліса» Дж. Джойса. Електроніка мала відобразити відчуття одинака у Всесвіті та його боротьбу із цим жорстким світом. Гра з електроакустичними тембрами зумовила детальну редакторську роботу та активне використання техніки склеювання. У результаті композиторкою було створено понад 200 звукових зразків. Окрім тембральних пошуків, характерною ознакою балету є використання часто нарочитої ритмічної пульсації в дусі *Perpetuum mobile*, яка стала стрижнем для створення хореографії.

Хореографія експериментального типу повністю відтворює інноваційний потенціал музики Л. Юріної. Новий тип пластики, інженерія та світло авторства Марії Волкової та Євгена Копьова, сценографія абстрактного типу та залучення відеоряду працювали разом на створення, за словами Л. Юріної, «довгого стану», що транслиував психологічний контент змін у підсвідомості людини.

Друга, американська редакція балету була створена для фестивалю української музики в Техасі, де виконавцем стала танцювальна компанія при Техаському університеті. Для цього колективу композиторка створила 15-хвилинну версію балету, яка була орієнтована не так на концептуальні та експериментальні речі, як здебільшого на розважальний ефект, що вплинуло на звукове полотно вистави, адже всі експерименти композиторки з тембром не репрезентовані в американській версії балету.

Ідею залучення експериментального начала в балетному жанрі в поєднанні з експериментами у сфері звукових технологій продовжено в безсюжетному камерному балеті «Стіна» О. Шпудейка, прем'єра якого відбулася 2021 року в стінах Київської опери (Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва). **Олег Шпудейко** (нар. 1985) – український композитор і саунд-артист, відомий під сценічним ім'ям Heinali, співавтор та співведучий, разом з Олексієм Шмураком, освітнього подкасту та блогу про

⁴⁷ В особистій розмові 12.03.2023.

сучасну музику «АШОШ». Альбом композитора «MADRIGALS» (2020) був названий сучасним альбомом місяця за версією *The Guardian* та увійшов до шортлиста музичної премії *Aprize* та Національної премії України імені Тараса Шевченка. Особливість творчого почерку митця – використання модульного синтезу задля переосмислення середньовічної музики із залученням поліфонічної техніки.

Безсюжетний балет «Стіна» було створено в співпраці з *Insha Dance company* на чолі з балетмейстером Іллею Мірошніченком. Детальний концепційний аналіз балету представлено в статті Я. Шлябанської «Балет “Стіна”: рух, що звучить» [188], у якій дослідниця осмислює рівень експериментального начала твору, наголошуючи на його інтерактивності та мультидисциплінарності.

Варто зауважити, що звукова особливість балету полягає не лише у використанні композитором генеративного поліфонічного патчу для модульного синтезу, але й включає авторську розробку технології *SynthTap*, яка поєднує в собі стечит і модульний синтез, генеративне звукове виробництво, що безпосередньо реагує на рухи танцюриста. Саме стіна, спеціальна платформа і куб стають не просто елементами абстрактної сценографії, а виступають свого роду технічним оснащенням, до якого підключена апаратура. В основі музичного матеріалу патчів із генерованим басом лежать церковні наспіви епохи Середньовіччя, а саме триголосні органуми Перотина.

Основою вистави стає добарокова ідея сприйняття танцівників як музикантів, у їх синкретичному розумінні. Танцівники в балеті «Стіна» стають водночас і музикантами. Процес звукоутворення, ритм і тривалість конкретних звуків у заданій О. Шпудейком стилістиці повністю залежить від руху танцівників. Такий підхід до транспозиції тілесної пластики в музику став першим подібним експериментом у полі сучасного українського балету.

Інакшим популярним типом роботи з електроакустикою є залучення електроакустичних фрагментів до пріоритетно акустичного балетного опусу

в аспекті розширення тембральної палітри. Прикладом такого варіанта використання інноваційних технологій є великий сюжетний балет «**Odysseus**» М. Шалигіна, створений 2014-го року в співпраці композитора з постійною своєю хореографинею Лонек ван Лесс.

Основа балету – відома однойменна поема легендарного давньогрецького поета Гомера, текст якої був адаптований для сценічного втілення нідерландським диригентом та музичним перформатором Міхаелем де Ру (Michael de Roo). Саме ним були обрані найяскравіші фрагменти поеми, які вибудовують логічну, насичену контрастами драматургічну лінію балету. Балет складається з увертюри, п'ятнадцяти сцен та п'яти інтермецо; маючи підзаголовки, вони скеровують сценічну дію твору.

Історія створення балету, як це часто відбувається в М. Шалигіна, пов'язана з форсмажорними обставинами, стислими строками, межами замовлення. Так, під час роботи над цим балетом М. Шалигін опинився в досить складній ситуації: по-перше, він мав лише місяць для написання музики, по-друге, вимушений був працювати з уже створеним сценарним планом, а подекуди й готовими хореографічними партитурами.

У балеті використано синтетичний підхід до створення музичного тексту, результатом якого стало поєднання первинно- і вторинно-балетної музики композитора. Серед репрезентантів наявних творів М. Шалигіна – уведені до балетної партитури електронна композиція «From the other side beyond mirror» («По той бік за дзеркалом», 2012) і фрагмент з електроакустичної п'єси «When everything ends, we start to sing our songs» («Коли все закінчується, ми починаємо співати своїх пісень», 2012). До звучання цієї музики співвідносно із задумом постановників додається хор, що спричинює модифікацію названих першоджерел.

Композитор розширює темброву палітру оркестру за рахунок уведення значної кількості (близько 30-ти найменувань) різноманітних ударних інструментів, хору й синтезатора (останній утілює гру акордеона, органа,

синусоїдального звуку). Спектр залучення до звукової матерії балету електронної музики є достатньо широким, адже вона виконує декілька функцій, таких як відтворення звучання акустичних музичних інструментів, імітація людських голосів та звуків природи, створення звукових ефектів суто електронного походження. Синтез акустики та електронних моделей звучання репрезентований у балеті в таких варіантах:

- тільки акустичні інструменти (11 номерів);
- тільки електронна музика (4 номери);
- комбінація оркестр + хор (1 номер);
- мікст оркестр + електронна музика + хор (3 номери);
- електронна музика + хор (2 номери).

Отже, пріоритетною моделлю є все ж таки акустична музика, яка репрезентована в 11 з 21 номера. Електронні звучання та синтетичні поєднання, будучи неймовірно цікавими за рішенням, займають відносно акустичної музики лише по третині звукового простору балету (відповідно 4 і 5 номерів).

Важливу роль в організації звукового простору балету відіграє поєднання характеристично-контрастних інтонаційно-драматургічних ліній. Це образні сфери божеств, міфічних створінь, морська тематика, ліричні сцени, які поєднуються одна з одною не лише сюжетним рівнем, а й завдяки іманентно музичним рішенням налагоджують архітектонічні зв'язки та власне інтонаційну логіку розвитку. Подібна системність мислення композитора дозволяє поєднати в інтонаційно-драматургічний комплекс навіть дистанційовані сцени, як то втілено в інтонаційних сферах любовно-ліричної чи химерно-міфічної спрямованості.

За допомогою засобів електроакустичної музики М. Шалигін створює й видовищні звукозображальні ефекти. Не маючи за мету гіперболізувати об'єкт зображення й зробити його надпростим для розуміння, композитор, утім, дає слухачу звукові підказки. Так, у сцені «Cyclops» засобами електронної музики вибудовано цілу систему звукових реалізацій міфічних істот: це електронні

ефекти ехолокації та реверберації, низькотеситурне глибокоутробне ревіння циклопа (за рахунок модифікації православного церковного наспіву у виконанні чоловічого хору), характерне дзеленчання залізних ланцюгів. Струнка акустична система нарощування звучання створює враження звуків із глибини печери. Важливо, що використання електроакустичних технологій було спровоковано саме бажанням композитора відтворити просторово-акустичне середовище побутування циклопів, адже в той самий час зображення «підлеглих» Цирцеї – свиней, які теж репрезентують напівміфічних балетних персонажів, утілено засобами акустичних інструментів, а саме – грою скрипок у пронизливому надвисокому регістрі (з авторською ремаркою «якогога вище» із системною акцентуацією кожної ноти, яка береться в колодки смичка, що посилює атаку звуку).

Сценографія балету «Odysseus» включає декорації, центральним репрезентантом яких є роздроблена на голову та руку чоловіча статуя (вона викликає потрібні давньогрецькі алюзії) та відеоряд, який коментує те, що відбувається на сцені, чим значно полегшує сприйняття балету. У демократичних традиціях вирішено й вбрання героїв – суто військове у Одиссея та його команди та «ситуативно налаштоване» в інших персонажі (грецькі легкі плаття-туніки на острові Каліпсо, еротично підкреслений одяг Цирцеї тощо).

Синтетичні тенденції спостерігаються й у хореографічній площині балету. З одного боку, це акумуляція хореографічної практики минулого з характерними для неї стилізованими бальними танцями й хореографією на кшталт фокінської, з її апеляцією до рухів античності. З іншого боку, помітним є звернення до модернової пластики та циркових елементів, зокрема до прийомів повітряної гімнастики, що одночасно демократизує та актуалізує хореографічну партитуру.

Отже, інноваційні комп'ютерні технології та розвиток електроакустичних інструментів дає сучасним українським композиторам новий простір не лише

для пошуків нових тембральних можливостей та експериментів, а й для виходу на міждисциплінарні перетини мистецтва й технологій.

3.5. Балетний жанр як спосіб рефлексії військових подій в Україні («Долі» Ю. Гомельської, «Мій дім на двох ногах» В. Рекала)

Соціальна компонента балету часто проявляється в тому, що саме цей жанр виступає полем відображення сучасних проблемних питань – соціокультурних, етичних і навіть історико-політичних. Не залишились поза художньою увагою композиторів та хореографів жахливі історичні події в Україні, а саме початок 2014 року російсько-української війни, яка набула кровожерливих реалій у 2022 році через повномасштабне вторгнення росії в Україну, що стало причиною численних смертей мирних жителів, знищення міст та масового переселення українців.

Беззаперечним є вплив війни на творчість українських композиторів, зокрема балетну. Найкраще таку ситуацію визначає В. Жаркова на прикладі М. Равеля під час Першої світової війни. Як вважає дослідниця, композитор «відчував себе частиною історії і без купюр пропускав через своє серце нову страшну реальність, не відвертаючись від неї, а знаходячи їй належне місце» [41, с. 144]. Так і сучасні композитори: перед обличчям війни вони є не лише учасниками, а й голосами, що «кричать» про почуття своєї нації. Нині представлено кілька версій балетних рефлексій на війну в Україні: балет «Долі» (2016, прем'єра 2017) Ю. Гомельської, «Mariupol» (2022) І. Гаркуши, «Мій дім на двох ногах» (2023) В. Рекала⁴⁸. У дисертаційному дослідженні запропоновано осмислення цих художніх рефлексій як репрезентацію однієї з тенденцій сучасного балету.

Першою балетною реакцією на війну в Україні став великий балет із первинно-балетною музикою «Долі» Юлії Гомельської (1964–2016),

⁴⁸ Зараз також відбувається підготовка до прем'єрного показу квалдробалету «Незламні» Анастасії Комлікової, у якому також будуть висвітлені події війни.

української композиторки, лауреатки премії ім. Б. Лятошинського (2011). Музика балету написана 2016 року, але прем'єра твору відбулась в Одеському національному академічному театрі опери та балету вже після смерті композиторки у 2017 році.

Автором лібрето та хореографії виступив Сергій Кон. За його визначенням, він «писав лібрето переважно для себе, тому на літературні нагороди не претендував. Читав книжку “Аеропорт”, дивився хроніку подій, збережену ТСН. Вчитувався в рядки нових друзів у “Фейсбуці”. І, звичайно, ставив перед собою запитання, на які нелегко було знайти відповіді. Чи обираємо ми долю, чи це визначено згори?» [174]. Саме за постановку цього балету С. Кон був нагороджений премією імені А. Ф. Шекери в галузі хореографічного мистецтва у 2018 році. Загалом хореографія виконана в стилі модерного балету із залученням елементів класичної хореографії, що особливо проявляється в дуетних сценах.

Великий балет із подвійним оркестром «Долі» отримав ґрунтовне наукове осмислення в дисертаційному дослідженні А. Стоянової «Нові жанрові парадигми творчості українських композиторів останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ століть» [152]. У цій роботі балет Ю. Гомельської розглянутий як із музикознавчої позиції, так і з точки зору сценічного рішення.

Цікавим є жанрове визначення постановників – документальний балет [32]. Подібну дефініцію можна трактувати тим, що події двоактного балету відбуваються в місті Х в Україні (підкреслено традиційною сценографією мінімалістичного типу), мирне життя якого зруйноване воєнною агресією зі сторони ворога. Перша дія репрезентує мирне життя людей: їхні стосунки з іншими людьми та самими собою відтворені в сценах «Місто», «Хлопець і Дівчина», «Антигерой», «Подружня пара», «Фотограф». Друга дія в сценах «Зруйноване місто», «Фотограф і Антигерой», «Фінал» репрезентує стан мороку, болю та історії знищених доль. Завершується балет Епілогом.

Контраст і зіставлення двох світів – мирного життя, сповненого любові, і жахів війни з їхньою ненавистю та агресією – композиторка вибудовує за рахунок тембральних засобів: традиційно струнні – це світло, а мідь – сили зла. Символічно, що вже в інтродукції до першої дії відбувається певне передбачення подій. Це втілено композиторкою завдяки тембровій трансформації дзвонів – від легких дзвіночків (Glockenspiel) до драматичного, здибленого набату. Саме в цей час «з’являється фігура дзвонаря в плащі (образ долі, який буде супроводжувати всіх героїв балету в ключові моменти дії)» [152, с. 107]. Тим самим композиторка за рахунок уже класичного уявлення про війну через призму насамперед любовних стосунків та боротьбу добра і зла вибудовує жанрово-інтонаційну картину в доволі традиційній для означеної тематики звуковій парадигмі.

Чорний день 24 лютого 2022 року розділив життя українців і всього цивілізованого світу на «до» і «після». Повномасштабне вторгнення росії в Україну змусило мільйони українців покинути свої домівки та шукати притулку у відносно безпечних регіонах України чи виїхати за кордон.

Окупація та знищення Маріуполя стали відкритою раною в серці кожного українця. Біль від руйнування Маріуполя знайшов відображення в багатьох творах сучасних українських композиторів (гімн-реквієм «Місто Марії» З. Алмаші, «Маріуполь» Н. Цуприк, мультимедійний перформанс «Колискова для Мар» Р. Григоріва та І. Розумейко). Серед балетних рефлексій на цю тему – балет «**Маріуполь**», який створили хореограф і танцюрист Владислав Детюченко разом із композитором **Іваном Гаркушею** (нар. 1994) та режисером Андрієм Москаленком. Окрім живої сценічної роботи, прем’єра якої відбулась у Вашингтоні (США) у червні 2022 року, А. Москаленко та В. Детюченко створили документальний фільм, який переносить глядачів як за творчу завісу, так і в жах російського вторгнення та остаточної окупації Маріуполя. Особливим звуковим портретом міста стала сирена, що виє безперестанно.

Свіжою рефлексією-роздумом про те, як це бути у вимушеному вигнанні, став камерний балет «**Мій дім на двох ногах**» від *INSHA Dance Company*, музику для струнного квінтету якого створив **Віктор Рекало** (нар. 1986) – український композитор та віолончеліст. Постановниками виступили хореографи Ілля Мірошниченко та Катерина Кузнецова. Часткове осмислення балет отримав у рецензії О. Чеботар «"Мій дім на двох ногах": Переживання та проживання» [174].

Попри відсутність чіткого сюжету, постановники дають певні сюжетні установки: «Це історія про дорогу. Про тих, хто вимушено опинився в одному вагоні евакуаційного поїзда і, прийнявши нові правила життя, залишився нескореним. Це присвята кожному з нас, кожному, хто пережив біль втрати, і тому, що було втрачено. Дім – це процес, шлях, а отже ми всі на шляху додому ... І поки стукіт залізниці невпинно супроводжує цю подорож, дозвольте їм поділитися своїми історіями» [204].

Партитура твору містить присвяту «L. В.». Композитор В. Рекало зазначає: «У серці музики – лейтакорд, складений з імені дорогої мені людини. Я переконаний, що в щирій, хоч і суб'єктивній рефлексії, можна віднайти зрозумілу для багатьох символічну мову. Трагедія нашої війни – не тільки на мапі, не тільки на полі бою, в новинах чи в спогадах про покинуті стіни. Вона – в наших долях. Про це моя розповідь» [160]». Важливо, що «L. В.»⁴⁹ – контрабасистка, саме тому лейттембр усього балету – контрабас, який не лише ідеально підходить для відтворення звуків сирени повітряної тривоги, але й є для композитора персоналізацією конкретного людського голосу.

Звукова складова балету – синтетичного типу включає поєднання оригінальної музики балету та вже написаних творів композитора. Важливим для обрання складу виконавців – струнний квінтет – стали впливи квінтету C-dur, op. 163 Ф. Шуберта, тематизм другої частини якого цитується в балетному опусі

⁴⁹ Композитор просив не розголошувати ім'я.

В. Рекала. Окрім цього, у творі фрагментарно використані теми з трьох небалетних творів композитора: «Вальс» для віолончелі та контрабаса, «Відпускаю» – колискова для голосу та струнного квартету та сюїта «Сім простих світанків» для віолончелі. Водночас, як зазначає композитор⁵⁰, він надихався стилістикою музики П. Васкса. Серед інших знакових інтонаційних подій балету – неусвідомлена ритмічна та інтонаційна алюзія (додаток А, 1.14) на тужливу українську народну пісню «Плине кача», що стала символом-реквіємом загиблим героям України.

Особливістю створення музики, яка засвідчує тенденцію тісної творчої консолідації композитора з усіма учасниками балетного процесу, стало детальне обговорення метричних особливостей, хронометражу й навіть кількості тактів із хореографами. До акустичного звукоряду додалися також конкретні звуки: звуки руху потягу, оголошення Київського вокзалу. Симптоматично, що Богдан Поліщук у процесі створення сценографії абстрактного типу все ж лишає символічні атрибути переміщених осіб – ручні візки, які стали опорою, місцем для спання й тим «усім», що залишилося в людей. Підкреслює внутрішні емоції (переважно розпачу та фрустрації) героїв хореографія в скупому стилі модерн, адже хореограф І. Мірошніченко продовжує традиції театру «Київ Модерн-балет», де багато років працює як провідний соліст.

Отже, балетна творчість українських композиторів репрезентує широкий спектр рефлексій та емоцій, пов'язаних із жахливими військовими подіями та їхнім впливом на суспільство: руйнуванням людських доль, знищенням міст, вимушеністю залишити свій дім і близьких.

Висновки до третього розділу

У третьому розділі дисертаційної роботи було осмислено балетні опуси сучасних українських композиторів крізь призму основних тенденцій розвитку балетного жанру в Україні. Представлено втілення двох репрезентацій

⁵⁰ В особистій розмові 06.09.2023.

української етнічності (з опорою на українське в його діаспоральному та архаїчному аспектах), а також відтворення далекої від української японської етнічності специфічними засобами музичної виразності.

Визначено міжмедіальні та інтертекстуальні полілоги українських митців із текстами – представниками різних мистецьких планів: кіномузикою та кінострічкою «За двома зайцями» (реж. В. Іванов), іншим балетом («Примара троянди», бал. М. Фокін), образотворчим мистецтвом (художній стиль Е. Гоппера) та стилем іншого композитора (А. Шнітке).

Охарактеризовано варіанти творчої роботи композиторів із власними небалетними творами під час їх адаптації в новому балеті: компонування різних небалетних творів в один балет («Дон Жуан з Коломиї» О. Козаренка), синтетичний тип – використання небалетного твору з подальшим його доопрацюванням («Traces» та «Horper» М. Шалигіна) і залучення до нової, оригінальної музики балету раніше створених опусів («Schnittke» та «Odysseus» М. Шалигіна, «Дзеркало. Сні або Маленьке життя» В. Польової, «Мій дім на двох ногах» В. Рекала).

Проакцентовано важливість використання електроакустичного інструментарію в полі сучасного балетного мистецтва. Виокремлено типи роботи композиторів з електронікою: створення повністю електроакустичних опусів («Existenza» Л. Юріної, «Стіна» О. Шпудейка) та поєднання електронних та акустичних звуків («Odysseus» М. Шалигіна).

Осмислено важливу соціокультурну тенденцію сучасного українського балету як жанру миттєвої реакції на сьогодення. Це втілено в декількох варіантах балетних рефлексій військових подій в Україні: як перша реакція – у балеті «Долі» Ю. Гомельської, оплакування знищеного міста репрезентовано в опусі «Mariopol» І. Гаркуши, а показ внутрішнього стану українців, що втратили дім відображено у балеті «Мій дім на двох ногах» В. Рекала.

ВИСНОВКИ

Узагальнюючи результати проведеного дослідження українського балету доби Незалежності відповідно до наукової мети та поставлених завдань, можна зробити такий висновок: балетний жанр у творчості сучасних українських композиторів середнього й молодшого поколінь є потужним явищем українського музично-театрального мистецтва, яке активно інтегрується у світовий мистецький контекст.

Проведене дослідження стану розвитку сучасного українського балету пов'язане з реалізацією наукової мети дослідження, яка полягає у встановленні жанрово-інтонаційної специфіки балетних творів сучасних українських композиторів середнього та молодшого поколінь з огляду на основні тенденції розвитку жанру.

Результатом здійсненого дослідження стало виконання таких завдань:

- визначено місце балету в мистецтвознавчих дослідженнях науковців;
- окреслено основні соціокультурні тенденції сучасного українського балету;
- осмислено поняття «генерація» в контексті балетної творчості сучасних українських композиторів;
- означено основні проблемні зони вивчення балету як жанрової одиниці;
- надано власну музикознавчу інтерпретацію понять «балет», «сучасний український балет», «танцювальна вистава»;
- розглянуто наявні світові розробки у сфері типологічного осмислення балету;
- розроблено авторську типологію балетного жанру;
- проаналізовано балетні твори сучасних українських композиторів в аспекті виявлення основних тенденцій розвитку жанру.

Виконане аналітичне осмислення робіт українських мистецтвознавців, що стосуються українського балету, дозволило визначити місце балету

в соціокультурній панорамі українського мистецтва, окреслити проблемні зони у вивченні цього явища та виявити факт недостатньої зацікавленості українських музикознавців балетним жанром, особливо його сучасним періодом розвитку.

Проведене дослідження дозволило виділити центральні історичні та мистецькі події, які не лише вплинули на створення балетних вистав, але й сформували його «сучасне обличчя». Важливо, що саме в балетному жанрі та його модифікаціях віддзеркалюються основні соціокультурні тенденції сучасного українського мистецтва. Виявлені тенденції розвитку сучасного українського балету поділено на такі категорії:

- суто *хореографічні* (одночасне функціонування трьох загальних типів балету: фольклорний, класико-романтичний та модерновий / новітній, прогресивна робота балетмейстерів із модерновою хореографічною лексикою);

- такі, що відображають загальні *соціокультурні зміни* (діяльність нової генерації танцівників і хореографів-балетмейстерів, відсутність залежності від офіційних театральних структур, посилення популярності балету серед глядачів, співпраця балетмейстерів та українських композиторів, пріоритетне положення балету в жанровій системі сучасності);

- *ті, що апелюють до жанрових видозмін* (превалювання пластичності над дансантистю як у хореографічній, так і в музичній сферах, залучення конструкцій нетрадиційного типу у сфері сценографії, переосмислення класичної спадщини, адаптація шедеврів класичної літератури, розширення інтертекстуального поля балету).

Виявлено, що потужному розвитку балетного жанру сприяє поява нової генерації українських митців (композиторів, хореографів і сценографів) і зміни в соціокультурній політиці України, яка спрямована на активну інтеграцію українського музично-сценічного мистецтва у світовий контекст. Репрезентативно, що всі проаналізовані в дисертації балети отримали сценічне втілення в Україні та/або на світових сценічних майданчиках.

Огляд різних мистецтвознавчих тлумачень поняття «балет» нарівні з усвідомленням їхньої певної невідповідності стану сучасного мистецтва зумовив створення власного визначення з опорою на музикознавче бачення жанру, понять «балет», «сучасний український балет», «танцювальна вистава».

За робочою концепцією дисертації **балет** – це мистецький продукт, який отримав сценічне втілення та є результатом співпраці композитора (безпосередня участь у створенні оригінальної музики до балету або адаптація своєї наявної музики до конкретного балету), хореографа та сценографа (костюмографа, відеографа).

Сучасний український балет – синтетичний жанр новітнього музично-театрального мистецтва, який об'єднує хореографію, музику (звук), сценографію (костюмографію) і функціонує в хронологічних межах 1990–2020-х років. Окрім цього, означено поняття «**танцювальна вистава**», що являє собою тип балетної вистави, у якій небалетна музика композитора не адаптована автором до цієї вистави.

Інноваційним підходом у дисертаційній роботі стало визначення генераційного аспекту як важливого показника роботи українських композиторів у балетному жанрі. Репрезентовано авторські критерії диференціації двох генерацій композиторів – середньої та молодшої:

Таблиця 2

<i>Критерій</i>	<i>Середня генерація</i>	<i>Молодша генерація</i>
Роки народження	1953–1978	1979–2004
Країна проживання (на момент становлення митця)	радянська Україна	незалежна Україна
Важливі історичні події	Вибух на ЧАЕС, здобуття Україною незалежності, Помаранчева революція (частково)	Помаранчева революція, Революція гідності

Контакти із західним мистецьким простором	Діаспора	Здобуття освіти
Орієнтація на реципієнта	Підлаштування під аудиторію	Створення власної аудиторії
Співвідношення традиційного та інноваційного	Збереження традицій одночасно з тяжінням до експерименту	Експеримент і створення нових традицій
Використання акустичного чи електроакустичного інструментарію	Перевага акустичних інструментів	Поряд із збереженням акустичних, впровадження електроакустичних інструментів
Приналежність митця до Спільноти композиторів України	Так	Пріоритетно ні

Задля глибшого теоретичного осмислення балетного жанру було вирішено створити авторську типологію, підґрунтям якої стала низка балетних опусів українських композиторів середньої та молодшої генерацій. Після осмислення всіх критеріїв наявних типологій балетного жанру, центральною з яких є типологія М. Загайкевич, було вибудовано власну типологію з опорою на два головні пункти – музичні критерії та позамузичні критерії.

До **музичних критеріїв** включено такі авторські позиції, як-от: генеза музичної складової, звукова складова балетної вистави, етнічна специфіка музичної складової балету. Серед запозичених критеріїв – структурно-масштабний, жанрова специфіка.

Важливим аспектом типологічного осмислення є генеза музичної складової, яка дозволяє поділити балетну музику на первинно-балетну (створена композитором для конкретної балетної постановки), вторинно-балетну (використання наявних небалетних опусів композитора) та синтетичний тип (поєднує в собі вже наявну і спеціально створену до балетної постановки музику).

Особливістю сучасного українського балету є поява синтетичних жанрових утворень, що свідчать про вільну інтерпретацію балету в напрямі створення нових жанрових синтезів. Серед таких можна виділити балет-кантату («Кобзар» Ю. Шевченка), балет-інсталяцію («Дон Жуан з Коломиї» О. Козаренка), балет-фантазію («Видіння Рози» О. Родіна), балет-фольк-містерію («Обранець сонця» О. Шимка), а також балет-перформанс («Павана і Фуріант (Транс-цен-ден-танці)» С. Ярунського, «Гака» М. Шалигіна, «Глибоке слухання» С. Ярунського та С. Вілки, «Heimsuchung» А. Корсун, folk-performance «Бондарівна» А. Комлікової.

До **позамузичних критеріїв** увійшли вже наявні в теорії балету критерії: присутність або відсутність сюжетної лінії та тип хореографії, а також додані авторські позиції – орієнтованість на глядацьку вікову групу, специфіка постановочно-сценічної інтенції балетного твору, тип сценографії.

Означені тенденції українського балету доби Незалежності, а також критерії авторської типології дозволили проаналізувати балетні твори українських композиторів середнього й молодшого поколінь у жанрово-інтонаційному аспекті.

Доведено, що сучасні композитори створюють опуси, інтонаційно-жанрова парадигма яких дає змогу визначити їхню модель як етнічну або ж позаетнічну. Так, серед етнічно забарвлених балетних опусів, які мають виразну національну специфіку, можна виокремити балети «Кобзар» Ю. Шевченка, «Обранець сонця» О. Шимка, «Тіні забутих предків» І. Небесного, «Гагаку» В. Польової тощо. Сучасний український балет виявляє себе не лише як кардинально інноваційний, але й певною мірою традиційний жанр, що активно зберігає і відтворює українську фольклорну поетику. Інтеграція фольклорних інтонаційних і танцювальних елементів та костюмів у сучасні постановки свідчить про спробу збереження унікального культурного спадку України.

Симптоматично, що навіть звернення до музичної лексики однієї етнічної групи, зокрема української, отримує різну інтерпретацію з огляду на виконавську

специфіку, показниками чого є «Обранець сонця» О. Шимка у виконанні Українського академічного фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина» та опус «Кобзар» у виконанні канадського колективу *Shumka*.

Що стосується стильової специфіки українського балету, то тут не може бути чіткої визначеності: упевнено можна констатувати факт його полістилістичної сутності. Це проявляється в ще одній особливості сучасних українських митців, а саме – у їхньому активному міжмедіальному та інтертекстуальному мисленні. Полілоги охоплюють різні мистецькі напрями: від кіномузики до стилю іншого композитора. Серед таких творів можна назвати балет «За двома зайцями» з його апеляцією до однойменної кінострічки режисера В. Іванова, балет «Видіння Рози» О. Родіна, що є парафразом на балет «Примара троянди» М. Фокіна, балетний опус «Норрег» М. Шалигіна, у якому композитор створює міжвидовий художній переклад живописного почерку Е. Гоппера, балет «Schnittke» М. Шалигіна, де відтворені полістильові ігри А. Шнітке.

Поява нової «цифрової філософії» сприяла технологічному буму у всіх галузях, у тому числі й мистецьких. Активне залучення цифрових технологій до процесу створення і відтворення музичних опусів, звукових і візуальних проектів спровокувало появу композиторів «нової реальності», до яких, безперечно, відносяться українські композитори, переважно молодшого покоління. У процесі створення музичного полотна балету можна спостерігати долучення електроніки не лише як тембру, але і як самостійного інструментарію. Електроакустика становить переконливу специфіку музичної організації балетів «Existenza» Л. Юріної, «Стіна» О. Шпудейка, відіграє важливу роль у таких балетах, як «Odysseus» і «Case Carmen» М. Шалигіна, входить як елементи конкретної музики в балети «Видіння Рози» О. Родіна, «Мій дім на двох ногах» В. Рекала тощо. Важливо, що при цьому митці не відмовляються від традиційних музичних засобів, а надають їм певного переосмислення.

Сутність «живої субстанції» балетного мистецтва полягає в його багатовекторній спрямованості, жанрово-стилістичному та технологічному

різноманітні, багато в чому експериментальній спрямованості та «диханні» в унісон зі своїм часом. Сучасний балет стає важливим індикатором історичних подій в Україні. Саме в цьому жанрі задокументовано перші музично-сценічні рефлексії воєнних подій в Україні: перше вторгнення росіян 2014 року репрезентоване в балеті «Долі» Ю. Гомельської, знищення Маріуполя пережито у творі «Mariupol» І. Гаркуши, доля українських біженців висвітлена в балеті «Мій дім на двох ногах» В. Рекала. Показовим є активний розвиток цієї тенденції, який відбувається в реальному теперішньому часі (зокрема, нині готується до прем'єрного показу квалдробалет «Незламні» А. Комлікової).

Отже, український балет доби Незалежності є потужним репрезентантом сучасних тенденцій європейського балетного театру. Сучасні хореографи українського балету активно експериментують із формами, рухами та сценічним оформленням. Творчість митців, що поєднує традиційну естетику із сучасними тенденціями, реалізується в унікальних, вражаючих виставах, що вибудовують світову славу українського балету.

Результати дослідження підтверджують потенціал сучасного українського балету для розвитку та розширення впливу на світову балетну практику. Збереження та розвиток традицій у їх поєднанні з інноваційними підходами, а також широка панорама жанрових модифікацій роблять балет важливим жанром українського сценічного мистецтва доби Незалежності.

Серед перспективних напрямів дослідження – розширення його аналітичної бази із включенням, за потреби, широкого корпусу балетних творів українських композиторів. Особлива сфера – дитячий балет, вивчення якого підключає до основної проблеми питання специфічної інтонаційної комунікації та особливої музичної мови. Предметного дослідження потребують такі проблемні зони, як жанр балетного й танцювального перформансу, у якому активно працюють сучасні українські композитори, а також специфіка співвідношення режисерських, сценографічних і хореографічних рішень. Важливим є занурення в методологію аналізу електронних партитур балетних

вистав, які передбачають не лише нове технічне забезпечення музикознавців, а й вибудовування нової стрункої методології аналізу подібних балетних опусів.

Продуктивним аспектом майбутнього дослідження модерного балету є ретельне вивчення специфіки жанрових синтезів, що репрезентовані у творчості сучасних українських композиторів. Про перспективність розпочатого дослідження свідчить і щораз вища популярність цього жанру серед композиторів.

Рішення всіх цих актуальних проблем – справа майбутнього, що робить представлене дисертаційне дослідження принципово відкритим.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аксютіна В. Балет Юрія Шевченка «За двома зайцями»: музичні та літературні перетини. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 129–133.
2. Анфілова С. Г. Роль музичного компонента в хореографічній концепції С. Лифаря. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2022. Вип. 64. С. 142–163.
3. Анфілова С. Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету : автореф. дис. ... кандид. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2005. 19 с.
4. Аристова Л. Патріотичне виховання другокласників НУШ у процесі вивчення інтегрованого курсу «Мистецтво». *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського*. Педагогічні науки. Миколаїв, 2020. Вип. 1 (68). С. 19–23.
5. Афоніна О. Балет «Маленький принц» у постановці Раду Поклітару: особливості втілення класики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 209–215.
6. Афоніна О. Музична основа сучасних українських балетів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 3. С. 121–126.
7. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть: монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
8. Берегова О. Світова література у рефлексіях сучасної української композиторки Людмили Юріної. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16. Ч. 1. С. 117–123
9. Біблія. 1 до Коринтян 3:18. URL: <https://www.wordproject.org/bibles/uk/46/3.htm#0> (дата звернення: 08.09.2023).

10. Бігус О. Інтерпретація балетів класичного спадку у творчості Раду Поклітару: філософсько-світоглядна парадигма модерн-балету. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство»*. 2021. (44). С. 150–155.
11. Білаш О. Балет «Марна пересторога» в історії українського балетного театру. *Культура і сучасність*. 2019. Вип. 2. С. 75–79.
12. Білаш О. Балет «Маруся Богуславка» А. Свєчнікова: між новаторським пошуком та «декадним» видовищем. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 2. С. 130–134.
13. Білаш О. Виконавське мистецтво артистів балету Державного дитячого музичного театру у другій половині 1980-х років. *Танцювальні студії*. 2023. Т. 6. № 1. С. 20–26.
14. Білаш П. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Держ. акад. кер. кадр. культури і мистецтв. Київ, 2004. 18 с.
15. Біличенко О. Історія української драматургії та театру : Курс лекцій Слов'янськ : Вид-во Б. І. Маторіна, 2015. 83 с.
16. Бойко О. Танцювальні перформанси в сучасній Україні. *Молодий вчений*. 2017. № 10 (50) жовтень. С. 242–245.
17. Бойко О. Танцювальні перформанси як мистецьке явище. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство»*. 2016. № 35. С. 69–77.
18. Бондаренко А. Сучасне музичне мистецтво і комп'ютерні програми : навч. посіб. Київ : Видавництво Ліра-К, 2022. 284 с.
19. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. 5-те вид., доп. Київ : Музична Україна, 2008. 150 с.

20. Витяг із протоколу засідання художньої ради Донецького театру опери і балету. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України*. Ф. 445. Оп. 2. Спр. 8. Арк. 4.
21. Вікторія Польова. Балет «Дзеркало, Сни або Маленьке Життя». URL: <http://archive.bouquetstage.com/2021#6> (дата звернення: 11.12.2023).
22. Гайденко І. А. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2005. 182 с.
23. Генерація. *Словник іношомовних слів*. URL: <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%25E3%25E5%25ED%25E5%25F0%25E0%25F6%25B3%25FF> (дата звернення: 14.08.2023).
24. Голинська О. Юрій Шевченко націлився на «Греммі». URL: <http://www.music-review.com.ua/mr/mr.nsf/0/0AF8571849DE21E1C225816000745FA1?OpenDocument> (дата звернення: 11.11.2023).
25. Голубничий С. Взаємодія танцювальних партій та оркестру у традиційних і нетрадиційних локаціях балетних вистав. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 1 (50). С. 148–162.
26. Гомоляка В. Б. За двома зайцями. Балет : клавір. Лібрето В. М. Іванова. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України*. Ф. 445. Оп. 1. Спр. 7. 205 арк. 2.
27. Гресь О. Письменницька спадщина М. Гоголя в українському балетному театрі на рубежі ХХ–ХХІ століть. *Молодий вчений*. 2017. № 10 (50). Жовтень. С. 254–258.
28. Гресь О., Сорока М. Постмодерністські інтерпретації творів Миколи Гоголя. *Танцювальні студії*. 2021. Т. 4. № 2. С. 136–143.
29. Гутник І. М. Образи української демонології у народно-сценічній хореографії. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. 2021. Вип. 40. С. 77–82.

30. Данилюк У. Балетні студії в Києві кінця 10-х – 20-х рр. XX ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 2. С. 62–66.
31. Данилюк У. Студії танцю в культурно-мистецькому житті Києва 1910–1920-х рр. : дис... доктора філософії : спец. 034 «Культурологія. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2022. 199 с.
32. Данилюк У. «Школа Рухів» Броніслави Ніжинської в культурно-мистецькому житті Києва 1919–1921 років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія)*. 2019. Вип. 31. С. 160–164.
33. Данилюк У., Гутник І. Хореографічна культура Києва 1910-х – 1920-х років: позаукраїнські впливи. *Танцювальні студії*. 2022. Т. 5. № 1. С. 45–51.
34. Дегтяр Д. Балет «Лілея» Галини Березової 1940 року у світлі тогочасної преси. *Вісник КНУКиМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2014. № 30. С. 32–37.
35. Дзюба Т., Коваленко О. Психологія дорослості з основами геронтопсихології. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Полтава, 2013. 172 с.
36. Доді. Одеська національна опера. URL: <https://operahouse.od.ua/events/fates/?fbclid=IwAR3HhxYkkuynsSUtYJCJ-jT5tR9VpWZjBRCVxhlgGDW7U8mCwrFmRfu5VjtU> (дата звернення: 11.01.2024).
37. Драганчук В. Вариант истории Дон Жуана в украинской культуре (архетип Леси-Долорес в балете «Каменный Властелин» Виталия Губаренко по драме Леси Украинки). *Ars inter Culturas* Is. 5. Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku. 2016. S. 63–74.
38. Драч Т., Сосіна В. Вплив діяльності української академії балету на розвиток танцю-модерн. *Молодий вчений*. 2017. № 4. С. 59–62.
39. Дьячкова. О. А. Київ Музик Фест-1995. *Музика*. 1996. № 1. С. 10–11.

40. Єрмоленко А. Розвиток національного освітнього простору в контексті надбань теорії поколінь. *Вісник національного університету оборони*. 2015. № 3 (40). С. 82–87.
41. Жаркова В. Голос Першої світової війни в музиці Моріса Равеля. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. № 4. С. 90–98.
42. Жаркова В. Роль пластичного компонента в історії французької опери (від Жана Баттіста Люлі до Моріса Равеля). *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Науковий журнал. 2012. № 3 (16). С. 76–83.
43. Жаркова В. Феномен «життя під час війни» у фортепіанній сюїті Моріса Равеля «Tombeau de Soupergin». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. Вип. 136. С. 130–148.
44. Заболотна Т. Діяльність київської опери в роки нацистської окупації. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Zabolotna_Tetiana/Diialnist_Kyivskoi_opery_v_roky_natsystskoi_okupatsii.pdf (дата звернення: 05.09.2023).
45. Загайкевич А. 100 років української електроакустичної музики. *Музика*. 2015. № 1–2. С. 26–29.
46. Загайкевич А. Л. Українська електронна музика: історія і сучасність. *Часопис Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. 2015. № 4 (29). С. 75–86.
47. Загайкевич М. Балет. *Українська музична енциклопедія*. Т 1. НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2006. С. 129–133.
48. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ : Наук. думка, 1978. 257 с.
49. Загайкевич М. Украинское балетное творчество. Проблемы драматургии и развития жанра. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктор искусствоведения. Киев, 1981. 49 с.

50. Загайкевич М. Українська балетна музика. Київ : Наук. думка, 1969. 248 с.
51. Зарецька І. Історія зародження та створення українського класичного балету. *Педагогічні науки* : зб. наук. пр. 2011. Вип. 58. С. 48–51.
52. Захарчук Н. Творча концепція балетмейстера Миколи Трегубова. *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 24. С. 218–226.
53. Захер-Мазох Леопольд фон Дон Жуан з Коломиї / пер. з нім. Наталі Іванчук. *Всесвіт* : журнал. 1994. № 3. С. 117–142.
54. Зінич О. Пластичність у балетній музиці Равеля. Київ, 2009. 231 с.
55. Зінич О. Пластична взаємодія різних образних систем у мистецтві балету (аспект співвіднесеності музичного та хореографічного руху). *Студії мистецтвознавчі*. Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського 2015. Вип. 1. С. 14–24.
56. Зінич О. Пластична мова сучасного балету : аспект взаємодії різних образних систем. *Мова і культура*. 2014. Вип. 17. Т. 4. С. 45–53.
57. Зінченко В. Балет «Norper» Максима Шалигіна: на перехресті міжмедіальної інтерпретації та художнього перекладу. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 131. С. 154–166.
58. Зінченко В. Балет «Odysseus» Максима Шалигіна: інтонаційно-драматургічна специфіка. *Музична наука на початку третього тисячоліття*. 2019. Вип. 8. URL: http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/stdid_8/3313145ae2952ef1c1cd0cdfd02f7db7.pdf (дата звернення: 11.09.2023).
59. Зінченко В. Балет «Traces» Максима Шалигіна – втілення семантики юродства. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 36. С. 134–145.
60. Зінченко В. Балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка: інтертекстуальний та міжмедіальний контексти. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2022. Вип. 133. С. 111–119.

- 61.Зінченко В. Балет О. Родіна «Видіння Рози»: інновація чи вторинність. *Київське музикознавство*. 2016. № 53. С. 129–135.
- 62.Зінченко В. Врятуй Архонта. URL: <https://mus.art.co.ua/vryatuj-arhonta/> (дата звернення: 18.09.2023).
- 63.Зінченко В. Жанрово-інтонаційна специфіка балету «Schnittke» М. Шалигіна. *Київське музикознавство. Студентська наукова думка*. 2021. Вип. 2. С. 62–73.
- 64.Зінченко В. Сучасний український балет: соціокультурні та художні компоненти. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2018. Випуск 28. С. 201–206.
- 65.Карсавина Т. Театральная улица. Ленинград : Искусство Ленинградское отделение, 1971. 247 с.
- 66.Київ модерн-балет. Офіційна сторінка. URL: <https://kyivmodernballet.com/> (дата звернення: 11.01.2024).
- 67.Коваленко Є. Балет «Лілея» К. Данькевича як взірць хореографічної інтерпретації Шевченкової творчості. *Культурологічна думка*. Національна академія мистецтв України, Інститут культурології. 2014. Вип. 7. С. 19–26.
- 68.Коваленко Є. Балетне мистецтво Національної опери України 1991–2015 років: виконавські традиції, творчі постаті, вистави : дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Театральне мистецтво». Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2017. 221 с.
- 69.Коваленко Є. Становлення українського балету перших десятиліть ХХ ст. у контексті розвитку виконавського мистецтва. *Мистецтвознавство України*. 2012. Вип. 12. Київ, С. 123–132.
- 70.Коваленко Є. Хореографічна інтерпретація Шевченкової Лілеї в балеті Костянтина Данькевича (постановки В. Вронського, В. Ковтуна, В. Троценка). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства,

- фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. 2013. Вип. 13. С. 104–110.
71. Коваль Н., Биба В. Використання теорії поколінь в менеджменті персоналу. URL: http://www.economy.nayka.com.ua/pdf/10_2020/64.pdf (дата звернення: 19.08.2023).
72. Когут Т. В. «Case Carmen» Максима Шалигіна: особливості характеристики героїні у ретроспективній композиції балету. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 2. С. 84–97.
73. Козинко Л. Архетипи української культури в балетмейстерській спадщині Павла Вірського. *Танцювальні студії*. 2023. Т. 6. № 1. С. 8–19.
74. Козинко Л. Елементи фольклорної хореографії в сучасному балетному театрі України. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України, 2011. № 3 (35). С. 88–94.
75. Козинко Л. Фольклорні елементи у балетмейстерській творчості Алли Рубіної. *Сучасне мистецтво*. 2010. Вип. 7. С. 297–308.
76. Кокто Жан Тяжесть бытия /пер. с фр. / Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2003. 512 с.
77. Колосок О. П. Майстри народно-сценічного танцю: біографічний довідник. Київ : ДАККіМ, 2008. 116 с.
78. Коменда О., Сухоцька Н. Інтертекстуальний простір «Українського реквієму» Олександра Козаренка. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. Чайковського*. Луцьк, 2011. Вип. 7. С. 438.
79. Коменда О. «П'єро» подарував мені Київ, а «Дон-Жуана» вже Львів: ескіз творчого портрету Олександра Козаренка. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/11872/1/komenda-1.pdf> (дата звернення: 11.08.2023).

80. Коменда О. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець: монографія. Луцьк : Вежа, 2017. 252 с.
81. Корнієнко Н. «Театр і квантовий світ: Спокуси вільнодумства». Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2019. 160 с.
82. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів І. До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
83. Король А. Українські балети як етномаркери. *Танцювальні студії*. Т. 2. № 2. 2019. С. 149–157.
84. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Музична Україна, 2020, 490 с.
85. Косаківська Л., Чепалов О. Танцювальний фольклор і становлення українського національного хореографічного мистецтва. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/153580596.pdf> (дата звернення: 10.09.2023).
86. Коханик І. М. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного твору. *Київське музикознавство* : зб. статей. Вип. 7 : Текст музичного твору : практика і теорія. Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. С. 90–96.
87. Лань О. Практика режисури одноактного балету з використанням прийомів сучасного перформансу. *Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді : тенденції та перспективи розвитку*. Методичний посібник. Львів : ЦТДЮГ, 2014. С. 45–55.
88. Лань О. Стилістичні особливості хореографічної лексики балету-інсталяції «Дон Жуан з Коломиї». *Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку* : навч.-методич. посіб. Львів : СПОЛОМ, 2018. Ч. II. С. 101–110.

89. Легка С. Одноактний балет як одна з форм роботи українських балетмейстерів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2019. Вип. 19. С. 165–170.
90. Лифарь С. Страдные годы с Дягилевым. Киев : Муза, 1994. 235 с.
91. Лозова А. Проблема класифікації жанру колискової пісні у російській музиці. *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ, 2014. Вип. 49. С. 47–57.
92. Луговенко Т. Прояви естетики скомороства в балетних образах. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 347–350.
93. Лукашова О. Впровадження квінтесенції танцю у хореографічних та драматургічних постановках видатних митців. *Молодий вчений*. 2022. № 8 (108) серпень, С. 59–63.
94. Макар Р. Космічні структури: Короткий гід виставою «Спасіння Архонта». URL: https://lb.ua/culture/2018/06/21/400457_kosmichni_strukturi_korotkiy_gid.html (дата звернення: 18.09.2023).
95. Маншилін О. Становлення та розвиток сучасного танцю в Україні. *Танцювальні студії*. 2018. № 1. С. 37–47.
96. Медвідь Т. Твори української літератури на вітчизняній балетній сцені. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2019. Вип. 2. С. 409–412.
97. Мерлянова О. Українські жіночі танці на оперно-балетній сцені. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Випуск 19. Т. 1. С. 91–95.
98. Міллер Х. Сто років тому. Перші українські балети в Києві. *Музика*. 1994. № 1. С. 23.
99. Міщенко М. Сучасна культура України (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.) : навч.-метод. посіб. з курсу «Історія української культури». Харків : НТУ «ХП», 2014. 156 с.
100. Морева Є. До проблеми перекладу спеціальної термінології у нотних редакторах. *Музика в інформаційному суспільстві. Науковий вісник*

- Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 79. С. 17–27.
101. Морєва Є. Роль музики Альфреда Шнітке в кіномистецтві та її вплив на становлення творчого методу композитора. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Вип. 2/32. С. 39–48.
102. Морєва Є. Етнічні мотиви у смислоутворенні в кіно (на прикладі творчості Еміра Кустуріци та Ахтема Сеїтаблаєва). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія)*. 2020. Вип. 34. С. 75–81.
103. Мосєсова К., Лань О. Творча реалізація мистецьких задумів режисера-балетмейстера Оксани Лань часів розбудови української Незалежності. *Молодий вчений*. 2019. № 11 (75) листопад. С. 271–275.
104. Мосєсова К. Постать Оксани Лань у просторі сучасної хореографії України Кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Молодий вчений*. 2019. № 10 (74) жовтень. С. 83–86.
105. Моторна Т. Ідеї містеріальності у музичній культурі ХХ століття (на прикладі фортепіанної творчості Олів'є Мессіана). : дис... канд. мист. 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2021. 226 с.
106. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України ; Редкол. : В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.
107. Настюк О. Роль творчості українських композиторів у генезі національного балетного театру. *Кінезіологія танцю та складно-координованих видів спорту* : навч.-метод. посіб. упоряд. О. Плахотнюк. Львів : СПОЛОМ, 2018. Ч. II. С. 111–123.
108. Небесник А. «Київ модерн-балет»: авторський театр і творча лабораторія. *Вісник КНУКіМ*. Серія : Мистецтвознавство. 2017. Вип. 35. С. 89–98.

109. Нікішенко Ю. Поняття «етнічна культура» і «традиційна культура» в етнокulturології. *Наукові записки НаУКМА*. Теорія та історія культури. Т. 24. С. 4–13.
110. Олійник Л. Прем'єра нового українського фольк-балету «Обранець сонця». URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/1491772.html> (дата звернення: 11.12.2023).
111. Панченко А. Юродивые на Руси. Русская история и культура. Работы разных лет. Санкт-Петербург : Юна, 1999. 520 с.
112. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Вінніпег-Едмонтон 1963. 217 с.
113. Петрик О. Балетна труппа Львівського театру опери та балету другої половини ХХ – початку ХХІ століття: художньо-творчий аспект : дис. канд. мист. Спец. 26.00.01 – «Теорія та історія культури». Львів, 2020. 227 с.
114. Петрик О. Балетний театр України у соціокультурній ситуації сьогодення. *Вісник Львів. Ун-ту*. Серія мист-во. 2012. Вип. 11. С. 267–275.
115. Підлипська А. Балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка – Володимира Литвинова в науковому та художньо-критичному дискурсі. *Танцювальні студії*. 2022. Т. 5. № 2. С. 102–110.
116. Підлипська А. Балетний театр як об'єкт критичного осмислення у сучасній Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 4. С. 200–203.
117. Підлипська А. Журнал «Танець в Україні та світі» у вітчизняному хореологічному дискурсі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Мистецтвознавство. 2017. Вип. 24. С. 216–221.
118. Підлипська А. Критика сучасного балету в Україні: наукові та мистецькі риси. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 343–347.
119. Підлипська А. Критика хореографічного мистецтва в сучасній Україні. *Вісник КНУКіМ*. Серія «Мистецтвознавство». 2016. № 35. С. 99–107.

120. Підлипська А. Перспективи розвитку балету: дискусії на сторінках радянської періодики межі 1920-х – 1930-х років. *Танцювальні студії*. Т. 5. № 1. 2022. С. 37–44.
121. Підлипська А. Репертуар балетного театру України кінця ХХ – початку ХХІ століття: типологія та проблеми. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія «Мистецтвознавство». 2017. № 36. С. 86–94.
122. Підлипська А. Соцреалістичний канон та балетна критика середини 30-х рр. ХХ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 3. С. 347–352.
123. Повалій Т. Історія хореографічного мистецтва : навч.-метод. посібн. Суми : СПДФО Повалій К. В., 2014. 120 с.
124. Погребняк М. Танець «модерн» та неокласичний танець в українському балеті ХХІ ст.: шляхи асиміляції та форми презентації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 30. Т. 1. С. 195–204.
125. Полянська Г. Жанровий пошук у балетній музиці Віталія Губаренка: [монографія]. Ніжин : Вид. ПП Лисенко М. М., 2017. 328 с.
126. Портнова Т. Методы визуально-пространственной организации балетной сцены (к вопросу о синтезе изобразительно-выразительных компонентов в сценографических решениях рубежа XIX–XX веков) [Электронный ресурс]. *Архитектон* 2014. № 3 (47). URL: http://archvuz.ru/2014_3/21 (дата звернення: 11.03.2023).
127. Прем'єра «Видіння Рози» та «Жінки у ре мінорі» у Київському муніципальному академічному театрі опери і балету для дітей та юнацтва. URL: <https://dk.kyivcity.gov.ua/news/222.html> (дата звернення: 11.08.2023).
128. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари*. Київ, 2013. Вип. 16. С. 46–53.
129. Ракунова И. Новые композиторские технологии: Творчество Аллы Загайкевич. Киев : Феникс, 2010. 208 с.

130. Рой Є., Литвиненко В. Синкретизм танцювального і театрального мистецтва та його прояв у художньо-образній структурі драматургічної канви сценічного дійства. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія : Мистецтвознавство. 2019. Вип. 40. С. 66–74.
131. Рубан К., Сандецький С. Цінність теорії поколінь для системи професійного відбору майбутніх поліцейських. URL: https://univd.edu.ua/general/publishing/konf/31_05_2019/pdf/14.pdf (дата звернення: 19.08.2023).
132. Савченко Р. Особливості балетмейстерських пошуків українських хореографів другої половини ХХ століття: творчий метод Анатолія Шекери. Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. 2017. Вип. 59. С. 143–149.
133. Садовенко С. Балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка як самобутній феномен української музичної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 228–234.
134. Свистун В. В. «Нова музика» як музика авангарду та постмодерну: до проблеми хронологічно–понятійної топографії. *Гілея* : науковий вісник. 2017. Вип. 118. С. 269–273.
135. Семенова Н. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть : дис. канд. мист. 26.00.04 – «Українська культура», Харківська державна академія культури. Харків, 2019. 240 с.
136. Семенова Н. Феномен української національної балетної вистави: аналіз досліджень. *Культура України*. Випуск 35. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura35/24.pdf (дата звернення: 05.09.2023).
137. Синєок В., Калієвський К. Художні образи жінок в поезії Т. Г. Шевченка та їх розкриття засобами хореографічного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 60. Т. 4. С. 40–46.
138. Словник української мови в 11 т. Т. 9. АН Української РСР, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні. Київ : Наук. думка, 1978. 916 с.

139. Соломонова О. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум». Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев : Задруга, 2006. 380 с.
140. Соломонова О. Асоціативний музичний текст: дефініція, методологія дослідження. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези доп. II Міжнар. наук. конф. (Київ, 11–12 листопада 2020 р.) / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України ; Ін-т культурології НАМ України ; Зеленогурський ун-т (Польща). Київ, 2020. С. 139–141.
141. Соломонова О. Етнічна ідентифікація культуротворчої особистості в полікультурному просторі України. *Людина. Діалог. Цифрова Культура* : Зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами наук. круглих столів : «Культурна антропологія: предмет і основні проблеми», 20.05.2021 р., «Діалог культур у полікультурному просторі сучасності», 27.05.2021 р. та Всеукраїнської наук.-практ. конф. «Людина в цифровому світі. Ефекти смерті, театру, “завіси”, реального як феномени сучасного мистецтва» 04.06.2021 р. Київ : ІК НАМ України. 2021. С. 188–191. URL: http://icr.org.ua/wp-content/uploads/2021/12/Book_2021_Zbirnyk.pdf (дата звернення: 23.07.2022).
142. Срібна М. Внесок української балетної школи в європейське та світове хореографічне мистецтво (на матеріалах національного музею історії України). *Етнічна історія народів Європи*. Київ, 2015. Вип. 46. С. 116–119.
143. Станішевський Ю. Балет. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2023. URL: <https://esu.com.ua/article-41211> (дата звернення: 03.04.2022).
144. Станішевський Ю. Балетний театр радянської України 1925–1985. Шляхи і проблеми розвитку. Київ : Муз. Україна, 1986. 237 с.
145. Станішевський Ю. Балетний театр України. 225 років розвитку. Київ : Муз. Україна, 2003. 440 с.
146. Станішевський Ю. Національна опера України. Київ : Муз. Україна, 2002. 304 с.

147. Станішевський Ю. Українська балетна музика. Київ : Муз. Україна, 1961. 48 с.
148. Станішевський Ю. Український радянський балетний театр (1925–1975). Київ : Муз. Україна, 1975. 223 с.
149. Станішевський Ю. Український радянський музичний театр: Нариси історії 1917–1967. Київ : Муз. Україна, 1979. 223 с.
150. Стародуб І. Художній світ фортепіанної музики Вікторії Віти Польової у виконавських проєкціях: дис. док. мист. 025 «Музичне мистецтво». Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2023. 125 с.
151. Стефанович М. Київський Академічний театр Опери і Балету. Київ, 1967. 211 с.
152. Стоянова А. Нові жанрові парадигми творчості українських композиторів останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ століть. : дис... канд. мист. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2019. 220 с.
153. Сурміна Г. Особливості театру опери та балету як соціального інституту. *Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики*. 2011. Вип. 52. С. 89–98.
154. Сюта Б. Жанри музичного і вербального мовлення в музичних творах (теоретичні аспекти, взаємодія, методика дослідження). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія : Музичне мистецтво. 2019. Т. 2. № 1. С. 22–34.
155. Сюта Б. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ : Грамота, 2006. 253 с.
156. Сюта Б. Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики. *Термінологічний вісник*. 2019. Вип. 5. С. 188–195.
157. Сюта Б. Статус і види цитати в музичному тексті. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія : Музичне мистецтво. 2022. Т. 5. № 2. С. 141–152.

158. Сюта Г. Текст як об'єкт пізнання і стрижневе поняття рецептивної естетики та поетики. *Українська мова*. 2017. № 3. С. 64–76.
159. Терентьева Н. Аудитория балета: типологический анализ. *Теория и практика общественного развития*. Краснодар. 2013. № 11. С. 404–407.
160. Тиводар М. Етнологія : Навч. посібн. Львів : Світ, 2004. 624 с.
161. Титова М. Прем'єра музики до балету Вікторії Польової. Спроба зазирнути в «Дзеркало». URL: <https://theclaquers.com/posts/6847> (дата звернення: 11.12.2023).
162. Тодорюк Ю. Сучасний стан балетного мистецтва України. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. Вип. 30. С. 316–322.
163. Триколенко С. Т. Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст. : основні тенденції розвитку та авторські позиції : дис. ...канд. мист. 26.00.01. – «Теорія та історія культури». Київ, 2016. 211 с.
164. Тукова І. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 3. С. 56–69.
165. Тупальська О. «Для мене дім – там, де серце» – Віктор Рекало, автор музики до балету про вимушену міграцію «Дім». URL: <https://bigkyiv.com.ua/dlya-mene-dim-tam-de-sercze-viktor-rekalo-avtor-muzyky-do-baletu-pro-vymushenu-migracziyu-dim/> (дата звернення: 11.01.2024).
166. Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс) : колективна монографія за заг. ред. О. А. Плахотнюка. Львів : СПОЛОМ, ЛНУ імені Івана Франка кафедра режисури та хореографії, 2020. 308 с.
167. Український театр : шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми. Київ, 2018. 145 с.
168. Фіалко В. Театр України другої половини ХХ століття: образна лексика. Київ : Дух і Літера, 2016. 432 с.

169. Фокин М. Против течения. Ленинград, 1981. 512 с.
170. Харченко Є. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття : інтонація, жанр, стиль : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. – «Музичне мистецтво» НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : 2011. 16 с.
171. Холопова В. Формы музыкальных произведений : Учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.
172. Хоцяновська Л. Балетна музика українських композиторів та її відображення в хореографії (II половина XX ст.). *Народознавчі зошити*. № 3 (141), 2018. С. 719–725.
173. Хоцяновська Л., Перова Г. Інтерпретація оперних творів на українській балетній сцені. *Танцювальні студії*. 2021. Т. 4. № 1. С. 144–151.
174. Чеботар О. «Мій дім на двох ногах»: Переживання та проживання. URL: <https://theclaquers.com/posts/12092> (дата звернення: 11.12.2023).
175. Чекан Ю. Дон Жуан, который из Коломыи. *Правда Украины*. 1995. 21 дек. № 149 (15 694).
176. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.
177. Чембержі Д. Значення мистецтва інсталяції для розвитку «contemporary art» у світі та Україні. *Вісник ЛНАМ*. 2019. Вип. 39. С. 278–287.
178. Чепалов О. «Не чекай, коли доля постукає в двері...». URL: <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/ne-chekay-koly-dolya-postukaye-v-dveri> (дата звернення: 18.10.2023).
179. Чепалов О. Балет «Камінний господар» («Дон Жуан») Віталія Губаренка та його хореографічне втілення на українській сцені. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2014. № 2 (23). С. 42–49.
180. Чепалов О. Балетне лібрето як предмет концептуального аналізу хореографічного твору (на матеріалі творів українських композиторів). *Танцювальні студії*. 2021. Т. 4. № 1. С. 10–19.

181. Чурпіта Т. Балетмейстерська діяльність Миколи Трегубова в Донецькому державному театрі опери та балету. *Танцювальні студії*. 2020. Т. 3. № 2. С. 114–123.
182. Шабліна О. Розвиток українського хореографічного мистецтва на початку ХХ ст.: джерела та тенденції. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2016. Вип. 28. С. 263–273.
183. Шариков Д. «Contemporary dance» у балетмейстерському мистецтві: Навчальний посібник. Київ: КиМУ, 2010. 170 с.
184. Шариков Д. Львівський композитор Олександр Козаренко: аналіз творів «Sinfonia Estravagaza», «Орестея». URL: <https://naukajournal.org/index.php/naukajournal/article/view/193> (дата звернення: 11.08.2023).
185. Шариков Д. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Типологія хореографії: монографія. Київ: КиМУ, 2013. Частина III. 90 с.
186. Шариков Д. Сучасна хореологія як феномен художньої культури ХХ століття. Київ, 2013. 204 с.
187. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 16. С. 154–177.
188. Шлябанська Я. Балет «Стіна»: рух, що звучить. URL: <https://theclaquers.com/posts/7977> (дата звернення: 11.12.2023).
189. Шнитке А. Беседы, выступления, статьи, 1994 г. / сост. Ивашкин А. В. Составление, беседы, интервью. вступит, статья, каталог сочинений, список статей и интервью, иллюстрации. Москва: 1994. 322 с.
190. Щербак Є. Зміна образів в балеті «Кармен» корелятивно до світових тенденцій розвитку культури ХХ – початку ХХІ ст. *Культура народів Причорномор'я*. 2012. № 253. С. 145–148.

191. Юферова Г. Музичні комп'ютерні технології в комунікаційних процесах у сучасній українській музиці : дис. канд. мист. 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Суми, 2021. 255 с.
192. Якимович Е. Ловушки Эдварда Хоппера. Живопись в эпоху кино и фотографии. *Собрание. Искусство и культура*. Москва, 2017. № 2 (47). С. 14–27.
193. Ballet. *Cambridge Academic Content Dictionary*. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/ballet> (дата звернення: 03.04.2023).
194. Ballet. *Online Etymology Dictionary*. URL: <https://www.etymonline.com/search?q=ballet> (дата звернення: 03.04.2023).
195. Ballet. *Encyclopædia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/search?q=ery=ballet> (дата звернення: 03.04.2023).
196. Berehova, O. Instrumental Theater in Ukrainian Women Composers' Creativity: The Communication Aspect. *Lietuvos muzikologija*, t. 24, 2023. P.33–57
197. Berehova, O. Muzykologia w Ukrainie przed 24 lutego 2022 roku. Instytucje – publikacje – badania. *Muzyka*, 67(3), 2022. S.185–195
198. Brie, Mircea Contemporary Ecumenism between Theologians' Discourse and the Reality of Inter-confessional Dialogue. Case Study: Bihor. *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, ISI Journal, 8, 24 Cluj-Napoca, P. 257–283.
199. Dahlhaus, Carl New Music and the problem of musical genre. *Schoenberg and the New Music – Essays by Carl Dahlhaus, trans. by Derrick Puffett and Alfred Clayton* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), P. 32–44.
200. Garafola, L. An Amazon of the Avant-Garde. Bronislava Nijinska in Revolutionary Russia. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. Vol. 29. No. 2, Winter. P. 109–166.
201. Gautier, Theophile Le spectre de la rose. *Poesies completes de Theophile Gautier*, Tome 1. Paris : 1881. P. 269.

202. Harrison, Leron *Gagaku in Place and Practice: A Philosophical Inquiry into the Place of Japanese Imperial Court Music in Contemporary Culture*. *Asian Music*. 48. P. 4–27.
203. Hartenstein, Greta *Dance Installation: An Art Historical and Practical Investigation*. URL: https://digitalcollections.wesleyan.edu/_flysystem/fe-dora/2023-03/23249-Original%20File.pdf (дата звернення: 11.08.2023).
204. Insha Dance Company. Офіційна сторінка URL: https://www.instagram.com/insha_dancecompany/ (дата звернення: 11.01.2024).
205. Kolesnik, Ljiljana *Conflicting visions of Modernity and the Post-war Modern art*. Chapter in book: *Socialism and Modernity. Art, Culture Politics 1950-1974*. Institute of Art History, Zagreb. 2012. P.107–178.
206. Kraus, R., Hilsendager, S., Gottschild, B. *History of the Dance in Art and Education*. Great Britain : Prentice Hall, 1991. 420 p.
207. Lauter, Paul *The Heath anthology of American literature. Volume E Contemporary period 1945 to the present*. 2006. 1254 p.
208. Lefebvre, Henri *Introduction to modernity: twelve preludes, September 1959- May 1961/ translated by John Moore*. 1995. 402 p.
209. Makaryk I., Tkacz V. *Modernizm in Kyiv*. Toronto-Buffalo-London, 2010. 627 p.
210. Mannheim, Karl *Das Problem der Generationen*, in : *Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie* 7 (1928), S. 157–185, 309–330. URL: https://www.1000dokumente.de/pdf/dok_0100_gen_de.pdf (дата звернення: 14.08.2023).
211. Marquié, Hélène *Statut, esthétique et genre: trajet de la danse de ballet au travers du XVIIIe siècle français. Le Monde français Du Dix-huitième siècle*, 2(1) 2017. URL: <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/mfds-ecfw/article/view/417> (дата звернення: 11.03.2023).
212. Motwani, P. *Contemporary Japanese Literature*. *China Report*, 29 (4), 1993. P. 415–426.

213. Napoli, Donna Jo, Kraus, L. Suggestions For A Parametric Typology Of Dance. Leonardo. Volume 50, Issue 5. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/76220559.pdf> (дата звернення: 11.06.2023).
214. Nijinsky, R. Nijinsky. New York, 1934. 447 p.
215. Noverre, Jean Georges Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre , maître des ballets de son Altesse sérénissime monseigneur le duc de Wurtemberg, ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, 1760, 484 p.
216. Rousseau, Jean-Jacque Ballet. *Encyclopédie méthodique*. Musique, vol. 1 Paris : Panckoucke, 1791. P. 105–106.
217. Sabee, Olivia Theories of Ballet in the Age of the Encyclopédie. Liverpool : Liverpool University Press. 2022. 182 p.
218. Segall C. M. «Klingende Buchstaben: Principles of Alfred Schnittke's Monogram Technique». *The Journal of Musicology*. 2013. 30/2. P. 252–286.
219. Shumka. Official website. URL: <https://shumka.com/about-us/our-company/profile/> (дата звернення: 11.11.2023).
220. Smith, Terry The State of Art History: Contemporary Art. *The Art Bulletin* Vol. 92, No. 4 December 2010. P. 366–383.
221. Solomonova, O. Intertextual Routes of Contemporary Music : Associative Music Text Issue. *Culture and Arts in the Modern World*, 2022. 23, P. 145–154.
222. Strauss, W., Howe, N. Generations: the history of America's future, 1584 to 2069. New York, William Morrow and Company Inc. 1991. 540 p.
223. Szymajda, Joanna Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990. Kraków, 2012. 256 s.
224. The Oxford Dictionary of Music : Oxford University Press, 1994. 1002 p.
225. Tukova, I. The Development of Western European Trends in the Kyiv Composition School (2010–2017). *Lietuvos muzikologija*, 19, 2018. P. 52–61.
226. Waychoff, Brianne «Butoh, Bodies, and Being», Kaleidoscope. *A Graduate Journal of Qualitative Communication Research*: Vol. 8, Article 4. URL: <http://opensiuc.lib.siu.edu/kaleidoscope/vol8/iss1/4> (дата звернення: 10.09.2023).

227. Wells, W. *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*. 2007. 264 p.
228. Works of Maxim Shalygin : official website. URL: <https://maximshalygin.com/works/> (дата звернення: 18.11.2023).
229. Wynne-Jones, V. *Choreographing Intersubjectivity in Performance Art*; Palgrave Macmillan : Cham, Switzerland, 2021. 255 p.
230. Zinchenko, V Типология современного балета украинского – аспект музикологичны. *Edukacja Muzyczna*, (16), S. 121–147.

ДОДАТОК А

1. Нотні додатки

1.1. *Тема водної стихії*. Балет-кантата Ю. Шевченка «Кобзар». Картина 3, тт. 1–4

Violoncelli

Contrabassi

p

p

1.2. *Тема наю*. Балет-кантата Ю. Шевченка «Кобзар». Картина 1, ц. 2

Nai

solo

p

r

1.3. *Флейтова посівка*. Балет-фольк-містерія О. Шимка «Обранець сонця», тт. 1–2

Flute

♩ = 80

3

1.4. *Початкова тема*. Балет «Гагаку» В. Польової

Fl. picc. I

Cl. picc. n.c.)

mf

mf

f

mf

mf

f

gliss.

5'

6'

1.5. Момент вторгнення. Балет-фантазія О. Родіна «Видіння Рози». Інтродукція

The image shows a page of a musical score for the introduction of the ballet 'The Rose Vision' by Oleg Rodin. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Timpani, Cymbals, Violins, Viola, Violoncello, and Double Bass. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). The score is written in a single system with multiple staves for each instrument.

1.6. *Перша тема Голохвастого*. Балет Ю. Шевченка «За двома зайцями». Дія 1, картина 1

Trombe I, II in Bb

1.7. *Тема Галі*. Балет Ю. Шевченка «За двома зайцями». Дія 1, картина 6

Violini I

1.8. *Друга тема*. Балет М. Шалигіна «Норре», тт. 15–18

Vln. II

1.9. *Тема сарабанди*. Балет М. Шалигіна «Schnittke»

Violoncellos I, II, III

1.10. *Закінчення частини «Трені»*. Балет М. Шалигіна «Schnittke»

Violoncellos I, II, III

1.11. *Тема дзвонів*. Балет М. Шалигіна «Traces»

Musical score for 'Тема дзвонів' (The Bell Theme) from the ballet 'Traces' by M. Shalighin. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The right hand plays a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained chords. Dynamics include *pp*, *ppp*, and *ppp sim.*

1.12. *Тема оу*. Балет М. Шалигіна «Traces», ч. Ніжніше за ніжне

Musical score for 'Тема оу' (The 'ou' Theme) from the ballet 'Traces', Part 4: 'Ніжніше за ніжне' (Softer than soft). The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The right hand plays a melodic line with glissandos. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained chords. Dynamics include *p* and *pp*. The score includes the vocalization '(Оу...)' and the instruction 'gliss.'.

1.13. *Алюзія до наспіву «Зі святими упокой»*. Балет М. Шалигіна «Traces», ч. Пісня Лебедкіної

Musical score for 'Алюзія до наспіву «Зі святими упокой»' (Allusion to the chant 'With the Holy Ones Rest in Peace') from the ballet 'Traces', Part 4: 'Пісня Лебедкіної' (The Swan Song). The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The right hand plays a melodic line with a legato texture. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained chords. Dynamics include *pp legato*. The tempo is marked as $\text{♩} = 55$. The lyrics are attributed to Ф. М. Достоевского (F. M. Dostoevsky).

1.14. *Інтонаційна алюзія на пісню «Плине кача»*. Балет В. Рекало «Мій дім на двох ногах»

Musical score for 'Інтонаційна алюзія на пісню «Плине кача»' (Intonational allusion to the song 'The Boat is Floating') from the ballet 'Мій дім на двох ногах' (My Home on Two Feet) by V. Rehalo. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The right hand plays a melodic line with a legato texture. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained chords. Dynamics include *f espressivo*. The score starts at measure 243.

2. Іконографічні додатки

2.1. Жан Кокто. Афіша до балету «Примара троянди». 1911



2.2. Ескізи Ганни Іпатьєвої до балету «За двома зайцями» Юрія Шевченка
(надані сценографкою авторці дисертаційного дослідження)





3. Текстовий додаток

3.1. Текст частини «Етер» із балету В. Польової «Дзеркало. Сни або Маленьке життя»

Українська мова (Переклад наданий В. Польовою)	Ельфійська мова
Гора велична не перетворить тебе в лід, не поглине тебе Океан, зоряне світло моїх очей врятує тебе, Тіндалін.	Thorun kharo nih tei ilan, nih tei gloi Oahan Fioriri mehim oliri Tei daon Tindalin.

<p>якщо ти б'єшся з чорним драконом, або зі злим підземним духом, врятує тебе зоряне світло, що виливають очі Еліріс.</p>	<p>Ist`te breve at hour khargon At anoeri Gaaron, Tei daoh Fioriri Ilil oliri Eliris.</p>
---	---

ДОДАТОК Б

Список публікацій та відомостей про апробацію результатів дисертаційного дослідження

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б) за напрямом «Мистецтвознавство»

1. Зінченко В. Балет «Traces» Максима Шалигіна – втілення семантики юродства. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2020. Вип. 36. С. 134–145. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.423> .
2. Зінченко В. Балет «Norper» Максима Шалигіна: на перехресті міжмедіальної інтерпретації та художнього перекладу. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 131. С. 154–166. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243227> .
3. Зінченко В. Балет Юрія Шевченка «За двома зайцями»: інтертекстуальний та інтермедіальний контексти. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2022. Вип. 133. С. 111–119. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257327> .

Статті в наукових іноземних виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз даних

Zinchenko, V. Typologia współczesnego baletu ukraińskiego: aspekt muzykologiczny. *Edukacja Muzyczna*, 2021. 16. S. 121–133. DOI: <http://dx.doi.org/10.16926/em.2021.16.05> .

Статті в наукових виданнях, не затверджених МОН України як фахові

Зінченко В. Жанрово-інтонаційна специфіка балету «Schnittke» М. Шалигіна. *Київське музикознавство*. Студентська наукова думка. Київ, 2021. Вип. 2. С. 62–73.

Наукові праці апробаційного характеру

1. Зінченко В. Балет Мирослава Скорика «Перехрестя»: проблема жанрової модуляції твору. *Четверта Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях»* (Київ, 5–7 листопада 2020) : тези. Київ, 2020. С. 64–67.
2. Зінченко В. Типологія сучасного українського балету як інструмент осмислення творчого процесу. *XXI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»* (Київ, 08–10 січня 2021) : тези. Київ, 2021. С. 44–45.
3. Зінченко В. Діалогічний простір симфонії-балету «Liebestod» Віталія Губаренка. *Людина. Діалог. Цифрова Культура* : Зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами наук. круглих столів: «Культурна антропологія: предмет і основні проблеми», 20.05.2021 р., «Діалог культур у полікультурному просторі сучасності», 27.05.2021 р. та Всеукраїнської наук.-практ. конф. «Людина в цифровому світі. Ефекти смерті, театру, “завіси”, реального як феномени сучасного мистецтва», 04.06.2021 р. Київ : ІК НАМ України, 2021. С. 139–140.
4. Zinchenko, V. Typology of modern ballet. *Typologies of Music Signification: Retrospective and Perspective* (Vilnius, 21–23 October 2021) : abstracts. Vilnius, 2021. P. 65–66.
5. Зінченко В. «Балет “За двома зайцями” Юрія Шевченка: генеалогічний аспект». *Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід : культура та сучасність»* (Одеса, 25–26 вересня 2021) : тези. Одеса, 2022. С. 102–104.
6. Зінченко В. Звуковий простір сучасного українського балету: проблема класифікації. *XXII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»* (Київ, 10–12 січня 2022) : тези. Київ, 2022. С. 42–43.

7. Zinchenko, V. Pamięć o polskich tancerkach i choreografkach Bronisławie Niżyńskiej i Adolfinie Paszkowskiej wśród artystycznej awangardy kijowskiej z początku XX wieku. *Memento – pamięć źródła*. (Warszawa, 27 Listopada 2022) : abstrakt. Warszawa, 2022. S. 18.

Участь у роботі всеукраїнських та міжнародних наукових конференцій

1. Зінченко В. Балет «Норрег» Максима Шалигіна: на перехресті міжмедіальної інтерпретації та художнього перекладу. *XX науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Інтерпретаційний потенціал музичного твору»* (Київ, 30 жовтня – 1 листопада 2020).
2. Зінченко В. Балет Мирослава Скорика «Перехрестя»: проблема жанрової модуляції твору. *Четверта Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях»* (Київ, 5–7 листопада 2020).
3. Зінченко В. Інтонанційна і загальнокультурна символіка юродства у балеті Максима Шалигіна «Traces». *XVI міжнародна науково-практична конференція «Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір»* (Рівне, 17–18 листопада 2020).
4. Зінченко В. Симфонія-балет «Liebestod» Віталія Губаренка: проблема жанрового визначення». *X Міжнародна конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2020»* (Київ, 27–28 листопада 2020).
5. Зінченко В. Типологія сучасного українського балету як інструмент осмислення творчого процесу. *XXI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»* (Київ, 8–10 січня 2021).
6. Зінченко В. Діалогічний простір симфонії-балету «Liebestod» Віталія Губаренка. *Міжнародний дистанційний науковий круглий стіл «Діалог культур у полікультурному просторі сучасності»* (Київ, 27 травня 2021).

7. Зінченко В. Балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка: генеалогічний аспект. *Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура та сучасність»* (м. Одеса, 25–26 вересня 2021).
8. Zinchenko, V. Typology of modern ballet. *Lithuanian Academy of Music and Theatre «Typologies of Music Signification: Retrospective and Perspective»* (Вільнюс (Литва), 21–23 жовтня 2021).
9. Зінченко В. Доля київських зайців: до 60-річчя фільму «За двома зайцями». *XI Міжнародна наукова конференція на тему «Ювілейні дати 2021 року»* (Київ, 27–28 листопада 2021).
10. Зінченко В. Звуковий простір сучасного українського балету: проблема класифікації. *XXII Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці»* (Київ, 10–12 січня 2022).
11. Zinchenko, V. Pamięć o polskich tancerkach i choreografkach Bronisławie Niżyńskiej i Adolfinie Paszkowskiej wśród artystycznej awangardy kijowskiej z początku XX wieku. *Memento – pamięć źródła* (Варшава, 27 листопада 2022).
12. Зінченко В. Жанр балету у творчості Вікторії Польової: до 60-річчя від дня народження. *XXII міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2022 року»* в НМАУ ім. П. Чайковського (Київ, 29–30 листопада 2022).
13. Зінченко В. «Дон Жуан з Коломиї» Олександра Козаренка: балетне прочитання відомого сюжету (до 60-річчя від дня народження) *XIII міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року»* в НМАУ ім. П. Чайковського (Київ, 20–21 листопада 2023).
14. Zinchenko V. Artists in Exile: How the War Is Reflected in the Works of Modern Ukrainian Artists. *The Future & History of Research in Exile* у (Бонн, Кельн, 22–25 січня 2024).