

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СЕМЕНОВА НАТАЛІЯ МИКОЛАЇВНА

УДК 792.82(=161.2)"19/20"(043.5)

**НАЦІОНАЛЬНА БАЛЕТНА ВИСТАВА
В УКРАЇНСЬКІЙ ХОРЕОГРАФІЧНІЙ КУЛЬТУРІ
XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ**

26.00.04 – українська культура
галузь знання – мистецтвознавство

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

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

Науковий керівник
Шейко Василь Миколайович
доктор історичних наук,
професор

Харків – 2019

АНОТАЦІЯ

Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 26.00.04 – українська культура (мистецтвознавство). – Харківська державна академія культури, Харків, 2019.

Дисертацію присвячено розгляду національної балетної вистави як феномена української хореографічної культури ХХ – початку ХХІ ст. Дослідження сприятиме формуванню цілісного уявлення щодо визначення сутності поняття «національна балетна вистава», її специфіки, особливостей становлення та трансформації протягом ХХ – ХХІ ст., взаємодії її компонентів.

Відповідно до об'єкта, предмета, мети та завдань було вибудовано логіку і структуру роботи. Дисертація складається зі Вступу, основної частини (трьох Розділів), Висновків, Списку використаних джерел і Додатка.

Актуальність дослідження зумовлено сучасною практикою хореографічного мистецтва, яке потребує докладного вивчення досягнень українського балетного театру, зокрема національної балетної вистави, і необхідністю аналізу та переосмислення української хореографічної культури, що відображає духовну еволюцію народу, його традиції та історичний досвід.

У роботі, в результаті вивчення стану розробленості української хореографічної культури та національного балетного театру ХХ – початку ХХІ ст. у науковій літературі, виявлено, що феномен української національної балетної вистави недостатньо висвітлений, оскільки не простежено його еволюції та не чітко визначено і сформульовано специфіку національних балетів, бракує їхньої класифікації, потребує уточнення роль та значення національної балетної вистави у розвитку української хореографічної культури означеного періоду.

Для вивчення національної балетної вистави систематизовано методи дослідження та застосовано поєднання загальнонаукових, конкретно-наукових та мистецтвознавчих методів. Підкреслено, що проблема методів дослідження в

хореографії є складним питанням, яке пов'язане зі специфікою побудови та існування хореографічних творів, що ускладнює їх наукову інтерпретацію.

Вивчено та розроблено проблеми: з історії хореографії – стосовно уточнення періодів становлення національної балетної вистави та з'ясування специфіки кожного з них; з теорії хореографії – стосовно визначення принципів побудови національних балетних вистав, виявлення специфіки її компонентів та виражальних засобів. Визначено ключові поняття: «українська хореографічна культура», «національна балетна вистава». Обґрунтовано, що українська хореографічна культура включає історію, теорію та практику національного хореографічного мистецтва: творчість балетмейстерів, виконавців і хореографічну педагогіку; спадщину у народно-сценічному танці, балетному театрі, експериментальні хореографічні твори сучасних постановників; методіку виконання та викладання рухів, закони побудови хореографічних творів; взаємодію національної хореографії з іншими видами мистецтва.

Надано визначення поняття «національна балетна вистава» у вузькому та широкому її розуміннях. Так, у вузькому розумінні – це вистава, що безпосередньо спирається на національне підґрунтя: сюжет, створений за мотивами української усної народної творчості, літератури або з життя українців; музичну партитуру, написану українськими композиторами, в результаті інтерпретації українських народних мелодій або власних, спираючись на найкращі національні традиції; пластичне рішення танцювальних форм, що здійснене на основі синтезу класичної хореографії та виражальних засобів українського народного танцю. У широкому розумінні – це вистава, яка, завдяки узагальненню виражальних засобів, виходить за межі окремої нації, підіймається на рівень загальнолюдських цінностей. Водночас у ній міститься український характер у структурі, художньому образі та балетмейстерських і виконавських інтерпретаціях. У сюжеті побутові подробиці, історичні події відходять на другий план, головним стає передача емоційного та психологічного стану героїв, їх думок та почуттів. Українська за духом і стилем мислення (хореографічного, музичного) національна балетна вистава вирішена виражальними засобами симфонічної музики та неокласичного танцю і синтезованими формами.

Розглянуто взаємодію традицій балетного театру з українською хореографічною культурою, зокрема через синтез мистецтв та виражальних засобів класичного й українського народного танців. Вивчено генезу і етапи розвитку національної балетної вистави в українському балетному театрі, досліджено її трансформацію. Визначено критерії та проаналізовано понад пів сотні національних балетів, що були поставлені на сценах Дніпра, Донецька, Києва, Львова, Одеси, Харкова від першої вистави (1931 р.) до сьогодення.

Виявлено специфічні риси національної балетної вистави, з'ясовано її роль у розвитку хореографічної культури України ХХ – початку ХХІ ст. у контексті відображення національної культурної традиції. Серед характерних ознак українських національних балетів: розкриття філософських і загальнолюдських тем, звернення до сучасних тем та втілення образів нових героїв; використання музичних партитур, побудованих на симфонічній інтерпретації народних мелодій, та розвиток симфонічного танцю; синтез виражальних засобів пантоміми з танцювальними виражальними засобами та розвиток дійового танцю; зміна підходу балетмейстера до роботи над хореографічним текстом з урахуванням особистості акторів та створення яскравих характерів на основі лексики українських народних танців; зміна акцентів при створенні хореографічного тексту масових сцен з узагальнювального, на особливий, специфічний для певної вистави, що розкриває зміст та образні характеристики головних героїв; запозичення досягнень світової хореографічної культури й інших видів мистецтва та інтерпретація їх з урахуванням національних традицій.

Надано характеристику основних періодів розвитку українського балету в процесі створення національних вистав протягом ХХ – початку ХХІ ст. Так, національна балетна вистава трансформувалася від балетної вистави, побудованої за принципами хореодрами, танцювальна мова якої містила традиційні виражальні засоби класичного танцю, забарвлені елементами українського танцю (наприклад «Пан Каньовський» М. Вериківського), до балетної вистави, що має симфонічну музичну основу, драматургія якої тісно пов'язана з втіленням пластичних образів, побудованих на гармонійному поєднанні виражальних

засобів класичного та народного танців, де останній стає дійовим, а пантоміма танцювальною («Лісова пісня» М. Скорульського).

Проаналізовано можливості застосування принципів балетмейстерської творчості П. Вірського у класичному хореографічному мистецтві та визначено їх вплив на розвиток українського балетного театру. Доведено, що творча діяльність П. Вірського, який вважав джерелом збагачення хореографічної лексики в балетній виставі народне танцювальне мистецтво, суттєво вплинула на розвиток та формування української національної балетної вистави ХХ ст. У балетмейстерській практиці митець реалізовував такі принципи: виразне емоційне забарвлення та одночасно бездоганну техніку виконання; глибоке відчуття сутності та особливостей зразків народного фольклору; театралізацію танцювального руху із збереженням національної стилістики та сюжету твору; використання хореографічного симфонізму.

Виявлено віддзеркалення у національній балетній виставі української культурної традиції та проаналізовано сюжетну, музичну, хореографічну складові, що мають національний характер. Підтверджено, що національна балетна вистава передбачає органічне поєднання її елементів – музики, драми (сюжету) і танцю, яке може здійснюватися за різним ступенем взаємодії: від майже повного злиття художніх рядів до їх майже повної розбіжності. Визначено, що використання національного фольклору простежується в усіх складових елементах української балетної вистави: музиці, драматургії, хореографії. Українська балетна музика має партитури, основані на обробці народних мелодій та побудовані за законами симфонізму. Драматургія національних балетів тематично різноманітна: ліричні, трагічні, героїчні та комічні вистави, що мають сюжетну або безсюжетну основу. Хореографічна лексика спирається на запозичення та обробку танцювальних рухів народного танцю у синтезі з академізмом класичного танцю.

Простежено неокласичні тенденції в українській національній балетній виставі та проаналізовано специфіку її виражальних засобів та хореографічної мови. Доведено, що в українському балетному театрі наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. домінують неокласичні тенденції, що перш за все виявляється у

запозиченні виражальних засобів і стилістичних форм інших видів мистецтва, за умови дбайливого синтезу та збереження головного принципу балетного мистецтва. Неокласичні тенденції в національній балетній виставі визначаються такими особливостями: перехід від використання окремих фольклорних елементів до втілення на сцені семантики фольклору; активне використання можливостей інших видів мистецтва – драматургії, музики, співу, слова, художнього оформлення, які сприяють створенню узагальнено-символічного образу балетної вистави та посиленню національного колориту; зміна традиційних форм танцю в балетній виставі та стирання меж епізоду, картини, дії; продовження ускладнення академічної хореографічної лексики завдяки використанню складних елементів українського народно-сценічного танцю; розвиток принципів танцсимфонізму.

Надано антологію національної балетної вистави на сцені Харківського національного академічного театру опери та балету імені Миколи Лисенка (надалі – ХНАТОБ імені М. Лисенка), виявлено особливості її розвитку та характерні риси. З'ясовано, що робота балетмейстерів щодо створення українських національних балетів у Харкові була плідною. Поставлено близько півтора десятка вистав: за мотивами творів української літератури – «Бісова ніч», «Данко», «Євпраксія», «Камінний господар», «Лілея», «Лісова пісня», «Прометей»; на сучасну тематику – «Вогонь Еліди», «Пісня про дружбу», «Світлана», «Таврія».

Виокремлено роль спадщини українських композиторів, авторів балетних партитур національних балетів, видатних балетмейстерів-створювачів і танцівниць – виконавиць головних партій для мистецької інтерпретації української хореографічної культури. Зокрема протягом ХХ ст. видатні танцівниці, бездоганно володіючи танцювальною технікою та особистими неповторними рисами, зуміли створити чимало самобутніх, яскравих хореографічних образів: Любини Бондарівни, Лілеї, Мавки, Марусі Богуславки, Марічки, Манусі, Парасі, Хиврі, Оксани, Ольги та ін. Синтезуючи в хореографічній пластиці багатство класичного й українського народного танців, А. Васильєва, О. Гаврилова, А. Гавриленко, Л. Герасимчук, В. Дуленко, В. Калиновська, С. Коливанова, Г. Лерхе, З. Лур'є, І. Лукашова, В. Потапова,

О. Потапова, А. Риндіна, Н. Слободян, А. Яригіна та ін. демонстрували національну манеру виконання та український характер своїх героїнь.

Ключові слова: українська хореографічна культура, національна балетна вистава, синтез мистецтв у балеті, українська балетна музика, балетмейстерські принципи П. Вірського, синтез класичного та народного танців, українські балетмейстери, українські балерини.

ABSTRACT

Semenova N. M. National ballet performance in Ukrainian choreographic culture in the 20th – early 21st century. – Qualifying scientific work, manuscript copyright.

Dissertation for the degree of Candidate of Art Studies (Doctor of Philosophy) in specialty 26.00.04 – Ukrainian Culture (Art Studies). – Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2019.

The dissertation is devoted to the consideration of the national ballet performance as a phenomenon of the Ukrainian choreographic culture of the 20th – early 21st century. The study will contribute to formation of a holistic view of defining the essence of the concept of the “national ballet performance”, its specifics, features of its formation and transformation during the 20th – 21st centuries, as well as interaction of its components.

The logic and structure of work were developed in accordance with its object, topic, purpose and tasks. The dissertation consists of the Introduction, Main Part (three Chapters), Conclusions, Reference List and Annex.

The relevance of the research is determined by the modern practice of choreographic art, which requires careful study of the achievements of the Ukrainian ballet theatre, in particular, national ballet performance, and the need to analyze and revise the Ukrainian choreographic culture, reflecting the spiritual evolution of the people, their traditions and historical experience.

As a result of studying the state of development of the Ukrainian choreographic culture and national ballet theatre of the 20th – early 21st century in the scientific literature, it is revealed in the work that the phenomenon of the Ukrainian national ballet

performance is insufficiently investigated, since its evolution has not been traced and the specifics of national ballets has not been clearly defined yet, their classification has not been elaborated; the role and significance of the national ballet performance in the development of the Ukrainian choreographic character need to be clarified.

Research methods were systematized and a combination of general scientific, specifically scientific and art studies methods was applied to study the national ballet performance. It is emphasized that the problem of research methods in choreography is an intricate issue due to the specific features of the construction and existence of choreographic works, which complicates their scientific interpretation.

The following problems were studied and elaborated: from the history of choreography – those regarding the clarification of the chronological frameworks of the periods of formation of the national ballet performance and outlining the specific features of each; in the theory of choreography – those regarding the definition of the principles of developing national ballet performances, revealing the particular characteristics of its components and expressive means. The key concepts “Ukrainian choreographic culture” and “national ballet performance” are defined. It is substantiated that the Ukrainian choreographic culture includes the history, theory and practice of national choreographic art: creativity of choreographers, performers and choreographic pedagogy; folk dance and ballet theatre heritage, experimental choreographic works of contemporary producers; methods of performing and teaching movements, laws of choreographic works composition; interaction of national choreography with other types of art.

The concept of “national ballet performance” is given narrow and broad definitions. For instance, in the narrow sense, it is a performance that relies directly on the national basis: a theme created on the basis of Ukrainian folklore, literature or the life of Ukrainians; musical score written by Ukrainian composers as a result of interpretation of Ukrainian folk tunes or their own tunes based on the best national traditions; plastic solution of dance forms which is based of synthesis of classical choreography and expressive means of Ukrainian folk dance. In a broad sense, it is a performance that, through the generalization of expressive means, goes beyond the boundaries of an individual nation and rises to the level of universal human values. At

the same time, its structure, artistic image, and choreographic and performing interpretations contain Ukrainian character. Everyday details, historical events become secondary in the plot, while the primary importance is given to showing emotional and psychological state of the characters, their thoughts and feelings. The national ballet performance characterized by Ukrainian spirit and style of thinking (musical, choreographic) is solved by expressive means of symphonic music and neoclassical dance and synthesized dance forms.

The interaction of the traditions of ballet theatre with the Ukrainian choreographic culture is considered, in particular, through the synthesis of arts and expressive means of classical and Ukrainian folk dance. The genesis and stages of the development of the national ballet performance in the Ukrainian ballet theatre were studied, and its transformation was investigated. Criteria were determined and more than half a hundred national ballets which have been staged in the theatres in Dnipro, Donetsk, Kiev, Lviv, Odessa, Kharkiv from the first performance (1931) to the present were analyzed.

Specific features of the national ballet performance were revealed, its place and role in the development of the choreographic culture of Ukraine of the 20th – early 21st centuries were clarified in the context of reflecting the national cultural tradition. The distinguishing features of Ukrainian national ballets include developing everyday, philosophical and human themes, considering contemporary themes and the embodiment of images of new heroes; the use of musical scores based on a symphonic interpretation of folk tunes and the development of symphonic dance; synthesis of expressive means of pantomime with those of dance and development of an acting dance; changing the ballet master's approach to work on the choreographic text, taking into account the actors' personality and creating vivid characters based on the vocabulary of Ukrainian folk dances; changing the accents in developing a choreographic text of mass scenes from general to special, specific to a particular performance, revealing the content and imaginative description of the main characters; borrowing from the world choreographic culture and other kinds of arts and interpreting them taking account for national traditions.

The main periods of development of the Ukrainian ballet in the process of

creation of national performances during the 20th – early 21st centuries are characterized. In fact, the national ballet performance was transformed from a ballet play based on the principles of choreodrama, the dance language of which contained traditional expressive means of classical dance, coloured with expressive means of Ukrainian dance (for example, “Pan Kanyovsky” by M. Verikovsky), to a ballet performance with a symphonic musical basis whose dramaturgy is closely linked to the embodiment of plastic images built on the harmonious combination of expressive means of classical and folk dance, where the latter becomes acting and pantomime becomes a dance (“Forest song” by M. Skorulsky).

Possibilities of applying P. Virsky’s principles of ballet master's work in classical choreographic art were analyzed and their influence on the development of the Ukrainian ballet theatre was determined. It is proved that the creativity of P. Virsky who considered folk dance art to be a source of enrichment of choreographic vocabulary in ballet performance significantly influenced the development and formation of the Ukrainian national ballet performance of the twentieth century. In the practice of ballet master, the artist implemented such principles as expressive emotional coloring and at the same time perfect technique of performance; deep sense of the essence and peculiarities of folklore pieces; theatricalization of dance movements with the preservation of the national style and plot of the work; use of choreographic symphonic style.

It was identified how the national ballet performance is reflected in the Ukrainian cultural tradition and the topical, musical, and choreographic components of national character were analyzed. It was confirmed that the national ballet performance involves an organic combination of its elements – music, drama (plot) and dance – which can be introduced at a different degree of interaction: from almost complete confluence of artistic series to their almost complete divergence. It was determined that the use of national folklore is traced in all the elements of the Ukrainian ballet performance, such as music, dramaturgy, and choreography. Ukrainian ballet music has scores based on the adaptation of folk tunes and developed according to the laws of symphony. The themes of dramaturgy of national ballets are diverse: lyrical, tragic, heroic and comic performances that have or do not have a plot. Choreographic vocabulary is based on

borrowing and adaptation of folk dance movements in synthesis with the academic manner of classical dance.

The neoclassical trends in the Ukrainian national ballet performance were traced and the specifics of its expressive means and choreographic language were analyzed. It is proved that the neoclassical tendencies have been predominant in the Ukrainian ballet theatre in the late 20th – early 21st centuries, which is primarily manifested in borrowing of expressive means and stylistic forms inherent to other arts, with careful synthesis and preservation of the basic principle of ballet art. The neoclassical tendencies in the national ballet performance are determined by the following features: transition from using individual folklore elements to the embodiment of the folklore semantics on the stage; taking active advantage of opportunities of other arts – music, singing, words, dramaturgy, set design, lighting, costumes, props, which contribute to the creation of a certain generalized symbolic image of a ballet performance and enhancement of national colouring; change of traditional forms of ballet dance and blurring of distinction of an episode, scene, acts; further complication of academic choreographic vocabulary through the use of complex elements of Ukrainian folk dance; and development of the principles of dance symphonic style.

The anthology of the national ballet performances on the stage of M. Lysenko Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theatre is given, the peculiarities of its development and characteristic features are revealed. The work of ballet masters on the creation of Ukrainian national ballets on the stage of M. Lysenko Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theatre was found to be fruitful. Almost fifteen performances have been staged, among them there are those themed on the works of Ukrainian literature – “Devil’s Night”, “Danko”, “Eupraxia”, “Stone Master”, “Lilea”, “Forest Song”, “Prometheus”; on modern subjects – “Fire of Elida”, “Song of Friendship”, “Svitlana”, “Tavria”.

The role of the heritage of Ukrainian composers, authors of ballet scores of national ballets, outstanding creative ballet masters, and dancers who performed major parties for the artistic interpretation of Ukrainian choreographic culture is emphasized. In particular, during the twentieth century, prominent dancers who had perfect mastery of dance technique and personal unique features managed to create many original, vivid

choreographic images: Lyubina Bondarivna, Lilea, Mavka, Marusia Boguslavka, Marichka, Manusia, Parasia, Khivria, Oxana, Olga etc. Synthesizing in their choreographic plastics the richness of classical and Ukrainian folk dances, A. Vasilyeva, O. Gavrilova, A. Gavrilenko, L. Gerasymchuk, V. Dulenko, V. Kalinovska, S. Kolyvanova, G.L erkhe, Z. Lurie, I. Lukashova, V. Potapova, O. Potapova, A. Rindina, N. Slobodyan, A. Yarygina and others demonstrated the national manner of performance and the Ukrainian character of their heroines.

Keywords: Ukrainian choreographic culture, national ballet performance, synthesis of arts in ballet, Ukrainian ballet music, P. Virsky's ballet master's principles, synthesis of classical and folk dances, Ukrainian ballet masters, Ukrainian ballet dancers.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

1. Семенова Н. М. Генеза та розвиток українських національних балетних вистав у першій половині ХХ ст. // *Культура України*. Харків, 2012. Вип. 36. С. 170–178.
2. Семенова Н. М. Особливості втілення видатними українськими балеринами хореографічних образів національних балетних вистав ХХ ст. // *Культура України*. Харків, 2012. Вип. 39. С. 189–198.
3. Семенова Н. М. Принципи балетмейстерської творчості Павла Вірського та їх вплив на розвиток українського балетного театру // *Культура України*. Харків, 2014. Вип. 45. 156–165.
4. Семенова Н. М. Українська балетна музика та її вплив на розвиток національної балетної вистави другої половини ХХ – початку ХХІ століть // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2019. № 2. С. 92-98.
5. Семенова Н. М. Феномен української національної балетної вистави: аналіз досліджень // *Культура України*. Харків, 2011. Вип. 35. С. 207–216.
6. Семенова Н. М. Антологія української національної балетної вистави на сцені ХНАТОБ ім. Миколи Лисенка // *Культурологія та соціальні комунікації*:

- інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., (22–23 листоп. 2012 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. С. 35–37.
7. Семенова Н. М. Взаємодії музики, драми та хореографії в українській національній балетній виставі // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., (26–27 листоп. 2015 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2015. С. 264–266.
 8. Семенова Н. М. Взаємодія українського народного та класичного танцю у формуванні хореографічної мови національної балетної вистави // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 8–9 груд. 2011 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2011. С. 47–49.
 9. Семенова Н. М. Вплив творчості Павла Вірського на розвиток українського балетного театру // Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2013 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2013. С. 184–185.
 10. Семенова Н. М. Експерименти зі створення нових українських національних балетних вистав наприкінці XX – початку XXI століть // Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 21–22 квіт. 2016 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. С. 209–210.
 11. Семенова Н. М. Неокласичні тенденції в українській національній балетній виставі // Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку : навч.-метод. посіб. Львів, 2016. С. 95–101.
 12. Семенова Н. М. Особливості використання українського народного танцю в національних балетах // Тенденції і перспективи розвитку світового хореографічного мистецтва : матеріали II всеукр. наук.-практ. конф., 6–7 груд. 2010 р. Полтава, 2011. С. 69–72.
 13. Семенова Н. М. Особливості синтезу мистецтв в українській національній балетній виставі // Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2019 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. С. 212–213.

14. Семенова Н. М. Принципи балетмейстерської творчості Павла Вірського для сучасного хореографічного простору // Тенденції і перспективи розвитку світового хореографічного і музичного мистецтва : матеріали III всеукр. наук.-практ. конф., 18–19 листоп. 2014 р. Полтава, 2014. С. 87–90.
15. Семенова Н. М. Специфіка втілення хореографічного образу української національної балетної вистави (УНБВ) // Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 19–20 квіт. 2012 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. С. 180–181.
16. Семенова Н. М. Специфіка українських національних балетів XX ст. у контексті європейської хореографічної культури // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 18–19 листоп. 2010 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2010. С. 55–57.
17. Семенова Н. М. Сучасна дефініція терміну неокласика в балетному мистецтві // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., (24–25 листоп. 2016 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. С. 270–272.
18. Семенова Н. М. Тематика та сюжетна основа українських національних балетних вистав // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., (22–23 листоп. 2018 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. С. 341–343.
19. Семенова Н. М. Тенденції розвитку сучасної української національної балетної вистави // Хореографія XXI ст. : мистецький та освітній потенціал : матеріали всеукр. наук.-практ. конф., 15–16 квіт. 2016 р. / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2016. С. 139–143.
20. Семенова Н. М. Термінологічне визначення української національної балетної вистави // Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 21–22 квіт. 2011 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2011. С. 138–139.
21. Семенова Н. М. Українська балетна вистава на одну дію // Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф.

- молодих учених, 26–27 квіт. 2018 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. С. 148–150.
22. Семенова Н. М. Українська балетна музика : композитори та їх твори // Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва : матеріали всеукр. наук.-практ. конф. Херсон, 2014. С. 99–102.
23. Семенова Н. М. Українська культурна традиція як передумова синтезу мистецтв у національній балетній виставі // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., (23–24 листоп. 2017 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2017. С. 375–377.
24. Семенова Н. М. Феномен української балетної музики // Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квіт. 2015 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2015. С. 134.
25. Семенова Н. М. Феномен української національної балетної вистави в контексті європейської хореографічної культури // Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій : матеріали всеукр. наук.-практ. конф., 21–22 квіт. 2017 р. / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2017. С. 94–99.

LIST OF AUTHOR'S PUBLICATIONS

1. Semenova N.M. Geneza ta rozvytok ukrayinskykh natsionalnykh baletnykh vystav u pershiy polovyni XX st. [Genesis and development of the Ukrainian national ballet performances in the first half of the twentieth century]. // *Kultura Ukraine. – Culture of Ukraine*. Kharkiv, 2012. Issue 36. P. 170–178. (In Ukrainian)
2. Semenova N.M. Osoblyvosti vtilennya vydatnymy ukrayinskymy balerynamy khoreohrafichnykh obraziv natsionalnykh baletnykh vystav XX st. [Features of implementation of choreographic images of national ballet performances of the twentieth century by prominent Ukrainian ballet dancer]. // *Kultura Ukraine. – Culture of Ukraine*. Kharkiv, 2012. Issue 39. P. 189–198. (In Ukrainian)

3. Semenova N.M. Pryntsypy baletmeysterskoyi tvorchoosti Pavla Virskoho ta yikh vplyv na rozvytok ukrayinskoho baletnoho teatru [Pavel Virsky's principles of ballet master's work and their impact on the development of Ukrainian ballet theatre]. // *Kultura Ukraine. – Culture of Ukraine*. 2014. Issue 45. P. 156–165. (In Ukrainian)
4. Semenova N.M. Ukrayinska baletna muzyka ta ii vplyv na rozvytok natsionalnoyi baletnoyi vystavy druhoyi polovyny XX – pochatku XXI stolit [Ukrainian ballet music and its impact on the development of the national ballet performance of the second half of the 20th - early 21st centuries]. // *Tradytsiyi ta novatsiyi u vyshchiiy arkhitekturno-khudozhniy osviti. - Traditions and Innovations in Higher Architectural and Art Education*. Kharkiv, 2019. No. 2. P. 92-98. (In Ukrainian)
5. Semenova N.M. Fenomen ukrayinskoyi natsionalnoyi baletnoyi vystavy: analiz doslidzhen [Phenomenon of the Ukrainian national ballet performance: research analysis]. // *Kultura Ukraine. – Culture of Ukraine*. Kharkiv, 2011. Issue 35. P. 207–216. (In Ukrainian)
6. Semenova N.M. Antologiya ukrayinskoyi natsionalnoyi baletnoyi vystavy na stseni KHNATOB im. Mykoly Lysenka [Anthology of the Ukrainian national ballet performance on the stage of Mykola Lysenko Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theatre]. // *Kulturologia ta sotsialni komunikatsiyi: innovatsiyi strategiyi rozvytku: materialy mizhnar. nauk. konf - Cultural Studies and Social Communications: Innovative Development Strategies: Materials of the International Scientific Conference*, November 22–23, 2012 / Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2012. P. 35–37. (In Ukrainian)
7. Semenova N.M. Vzayemodiyi muzyky, dramy ta khoreohrafiyi v ukrayinskiy natsionalniy baletniy vystavi [Interactions of music, drama and choreography in the Ukrainian national ballet performance] // *Kulturologia ta sotsialni komunikatsiyi: innovatsiyi strategiyi rozvytku: materialy mizhnar. nauk. konf - Cultural Studies and Social Communications: Innovative Development Strategies: Materials of the International Scientific Conference*, November 26–27, 2015 / Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2015. P. 264–266. (In Ukrainian)
8. Semenova N.M. Vzayemodiya ukrayinskoho narodnoho ta klasychnoho tantsyu u formuvanni khoreorafichnoyi movy natsionalnoyi baletnoyi vystavy [Interaction of

- Ukrainian folk and classical dance in the formation of the choreographic language of the national ballet performance] // *Kulturologia ta sotsialni komunikatsiyi: innovatsiyni strategiyi rozvytku: materialy mizhnar. nauk. konf - Cultural Studies and Social Communications: Innovative Development Strategies: Materials of the International Scientific Conference*, December 8–9, 2011 / Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2011. P. 47–49. (In Ukrainian)
9. Semenova N.M. Vplyv tvorhosti Pavla Virskogo na rozvytok ukrayinskoho baletnoho teatru [Impact of Pavel Virsky's creativity on the development of Ukrainian ballet theatre] // *Kultura ta informatsiyne suspilstvo XXI stolittya: materialy vseukr. nauk.-teoret. konf. molodykh uchenykh - Culture and Information Society of the 21st Century: Materials of the All-Ukrainian Theoretical Conference of Sciences Young Scientists*, April 18–19, 2013 / Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2013. P. 184–185. (In Ukrainian)
 10. Semenova N.M. Eksperymenty zi stvorennya novykh ukrayinskykh natsionalnykh baletnykh vystav naprykintsi XX – pochatku XXI stolit [Experiments on the creation of new Ukrainian national ballet performances in the late 20th – early 21st centuries] // *Kultura ta informatsiyne suspilstvo XXI stolittya: materialy vseukr. nauk.-teoret. konf. molodykh uchenykh - Culture and Information Society of the 21st Century: Materials of the All-Ukrainian Theoretical Conference of Sciences Young Scientists*, April 21–22, 2016 / Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2016. P. 209–210. (In Ukrainian)
 11. Semenova N.M. Neoklasychni tendentsiyi v ukrayinskiy natsionalniy baletniy vystavi [Neoclassical tendencies in the Ukrainian national ballet performance] // *Suchasne khoreorafichne mystetstvo: pidgruntya, tendentsiyi, perspektyvy rozvytku : navch.-metod. Posib. - Contemporary choreographic art: the basis, tendencies, prospects for development: study guide*. Lviv, 2016. P. 95–101. (In Ukrainian)
 12. Semenova N.M. Osoblyvosti vykorystannya ukrayinskoho narodnoho tantsyu v natsionalnykh baletakh [Peculiarities of the use of Ukrainian folk dance in national ballets] // *Tendentsiyi i perspektyvy rozvytku svitovoho khoreorafichnoho mystetstva: materialy II vseukr. nauk.-prakt. konf - Trends and Prospects for the Development of World Choreographic Art: Materials of the Second All-Ukrainian*.

- Research and Practical Conference*, December 6–7, 2010. Poltava, 2011. P. 69–72. (In Ukrainian)
13. Semenova N.M. Osoblyvosti syntezy mystetstv v ukrayinskiy natsionalniy baletniy vystavi [Features of synthesis of arts in the Ukrainian national ballet performance] // *Kultura ta informatsiyne suspilstvo XXI stolittya: materialy vseukr. nauk.-teoret. konf. molodykh uchenykh - Culture and Information Society of the 21st Century: Materials of the All-Ukrainian Theoretical Conference of Sciences Young Scientists*, April 18–19, 2019 / Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2019. P. 212–213. (In Ukrainian)
14. Semenova N.M. Pryntsypy baletmeysterskoyi tvorchosti Pavla Virskogo dlya suchasnoho khoreorafichnoho prostoru [Principles of Pavel Virsky's ballet master's work for contemporary choreographic space] // *Tendentsiyi i perspektyvy rozvytku svitovoho khoreorafichnoho mystetstva: materialy II vseukr. nauk.-prakt. konf - Trends and Prospects for the Development of World Choreographic Art: Materials of the Third All-Ukrainian. Research and Practical Conference*, November 18–19, 2014. Poltava, 2014. P. 87–90. (In Ukrainian)
15. Semenova N.M. Spetsyfika vtilyennya khoreorafichnoho obrazu ukrayinskoyi natsionalnoyi baletnoyi vystavy [Features of the embodiment of the choreographic image of the Ukrainian national ballet performance] // *Kultura ta informatsiyne suspilstvo XXI stolittya: materialy vseukr. nauk.-teoret. konf. molodykh uchenykh - Culture and Information Society of the 21st Century: Materials of the All-Ukrainian Theoretical Conference of Sciences Young Scientist*, April 19–20, 2012 / Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2012. P. 180–181. (In Ukrainian)
16. Semenova N.M. Spetsyfika ukrayinskykh natsionalnykh baletiv XX st. v konteksti yevropeyskoyi khoreorafichnoyi kultury [Specific features of the Ukrainian national ballets of the twentieth century in the context of European choreographic culture] // *Kulturologia ta sotsialni komunikatsiyi: innovatsiyini strategiyi rozvytku: materialy mizhnar. nauk. konf - Cultural Studies and Social Communications: Innovative Development Strategies: Materials of the International Scientific Conference*, November 18–19 2010 / Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2010. P. 55–57. (In Ukrainian)

17. Semenova N.M. Suchasna definitsiya terminu neoklasyka v baletnomu mystetstvi [Modern definition of the term neoclassic in ballet art] // *Kulturologia ta sotsialni komunikatsiyi: innovatsiyini strategiyi rozvytku: materialy mizhnar. nauk. konf - Cultural Studies and Social Communications: Innovative Development Strategies: Materials of the International Scientific Conference*, November 24–25, 2016 / Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2016. P. 270–272. (In Ukrainian)
18. Semenova N.M. Tematyka ta syuzhetna osnova ukrayinskykh natsionalnykh baletnykh vystav [Theme and story base of Ukrainian national ballet performances] // *Kulturologia ta sotsialni komunikatsiyi: innovatsiyini strategiyi rozvytku: materialy mizhnar. nauk. konf - Cultural Studies and Social Communications: Innovative Development Strategies: Materials of the International Scientific Conference*, November 22–23, 2018 / Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2018. P. 341–343. (In Ukrainian)
19. Semenova N.M. Tendentsiyi rozvytku suchasnoyi ukrayinskoyi natsionalnoyi baletnoyi vystavy [Trends in the development of contemporary Ukrainian national ballet performance] // *Khoreohrafiya XXI stolittya: mystetskyi ta osvritnyi potentsial: materialy vseukr. nauk.-prakt. Konf. - Choreography of the 21st Century: Artistic and Educational Potential: Materials of the All-Ukrainian Research Practice Conference*, April 15–16, 2016 / Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv, 2016. P. 139–143. (In Ukrainian)
20. Semenova N.M. Terminolohichne vyznachennya ukrayinskoyi natsionalnoyi baletnoyi vystavy [Terminological definition of Ukrainian national ballet performance] // *Kultura ta informatsiyne suspilstvo XXI stolittya: materialy vseukr. nauk.-teoret. konf. molodykh uchenykh - Culture and Information Society of the 21st Century: Materials of the All-Ukrainian Theoretical Conference of Sciences Young Scientist*, April 21–22, 2011 / Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2011. P. 138–139. (In Ukrainian)
21. Semenova N.M. Ukrayinska baletna vystava na odnu diyu [Ukrainian one act ballet performance] // *Kultura ta informatsiyne suspilstvo XXI stolittya: materialy vseukr. nauk.-teoret. konf. molodykh uchenykh - Culture and Information Society of the 21st Century: Materials of the All-Ukrainian Theoretical Conference of Sciences Young*

- Scientist*, April 26–27, 2018 / Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2018. P. 148–150. (In Ukrainian)
22. Semenova N.M. Ukrayinska baletna muzyka: kompozytory ta yikh tvory [Ukrainian ballet music: composers and their works] // *Problemy ta perspektyvy rozvytku khoreorafichnoho mystetstva : materialy vseukr. nauk.-prakt. konf. Kherson - Problems and Prospects for the Development of Choreographic Art: Materials All-Ukrainian. Research Practice Conf.* Kherson, 2014. P. 99–102. (In Ukrainian)
23. Semenova N.M. Ukrayinska kulturna tradytsiya yak peredumova syntezu mystetstv u natsionalniy baletniy vystavi [Ukrainian cultural tradition as a precondition for the synthesis of the arts in a national ballet performance] // *Kulturologia ta sotsialni komunikatsiyi: innovatsiyini strategiyi rozvytku: materialy mizhnar. nauk. konf - Cultural Studies and Social Communications: Innovative Development Strategies: Materials of the International Scientific Conference*, November 23–24, 2017 / Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2017. P. 375–377. (In Ukrainian)
24. Semenova N.M. Fenomen ukrayinskoyi baletnoyi muzyki [Phenomenon of Ukrainian ballet music] // *Kultura ta informatsiyne suspilstvo XXI stolittya: materialy vseukr. nauk.-teoret. konf. molodykh uchenykh - Culture and Information Society of the 21st Century: Materials of the All-Ukrainian Theoretical Conference of Sciences Young Scientist*, April 22–23, 2015 / Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2015. P. 134. (In Ukrainian)
25. Semenova N.M. Fenomen ukrayinskoyi natsionalnoyi baletnoyi vystavy v konteksti yevropeyskoyi khoreorafichnoyi kultury [Phenomenon of the Ukrainian national ballet performance in the context of European choreographic culture] // *Khoreorafichna osvita i mystetstvo Ukrayiny v konteksti yevropeyskykh ta svitovykh tendentsiy: materialy vseukr. nauk.-prakt. konf. - Choreographic Education and Art of Ukraine in the Context of European and Global Trends: Materials of the International Scientific Conference*, April 21–22, 2017 / Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv, 2017. P. 94–99. (In Ukrainian)

ЗМІСТ

ЗМІСТ	21
ВСТУП.....	22
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ БАЛЕТНОЇ ВИСТАВИ	27
1.1. Феномен української національної балетної вистави у науковій літературі ...	27
1.2. Методологія дисертаційного дослідження	44
1.3. Українська культурна традиція як передумова синтезу мистецтв у національній балетній виставі	57
Висновки до Розділу 1	73
РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОЇ БАЛЕТНОЇ ВИСТАВИ У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	77
2.1. Український фольклор у балетах на національному підґрунті першої половини ХХ століття	77
2.2. Вплив творчості П. Вірського на формування української національної балетної вистави другої половини ХХ століття.....	91
2.3. Неокласичні тенденції в експериментальних балетних постановках	121
2.4. Антологія національної балетної вистави на сцені ХНАТОБу імені М. Лисенка	137
Висновки до Розділу 2	149
РОЗДІЛ 3. НАЦІОНАЛЬНА БАЛЕТНА ВИСТАВА ЯК ЯВИЩЕ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ.....	152
3.1. Взаємодія складових національної балетної вистави як результат.....	152
3.2. Тематика та сюжети українських національних балетів	159
3.3. Українська балетна музика як основа хореографічної драматургії національних вистав.....	168
3.4. Вплив українського народного танцю на формування хореографічної мови національної балетної вистави	181
3.5. Особливості національної хореографічно-виконавської культури та	189
Висновки до Розділу 3	201
ВИСНОВКИ	205
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	210
ДОДАТОК	237

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Закономірності розвитку хореографічного мистецтва залежать від соціокультурних тенденцій, які панують у суспільстві на певних етапах та впливають на форму і зміст творів мистецтва. Українська хореографія протягом ХХ ст. оперативно реагувала на вимоги часу. Загальна художня мета українського балету щодо втілення національного менталітету нерідко нівелювалась ідеями соцреалізму за часів існування радянської влади. Тому незаперечне значення в історії розвитку балету мають періоди появи національних вистав (1930–1940 рр.), розквіту українського балетного театру (1960–1970 рр.) та його сучасність (початок ХХІ ст.).

Українська хореографія – самобутнє явище національної культури та мистецтва, що віддзеркалює тисячолітню духовну еволюцію народу, його традиції та історичний досвід і посідає чільне місце серед національних культурних надбань. У професійному мистецтві цей спадок, трансформуючись, набув відображення в танцях, хореографічних сюїтах та балетних виставах. Репертуар балетних театрів України, окрім зразків світової класичної спадщини, має вистави на національному підґрунті, які сприяли появі специфічних ознак українського балетного мистецтва та збагатили вітчизняну і світову хореографію. Тому в добу глобалізації, коли вітчизняна класична хореографія в контактах з іншими танцювальними культурами уподібнюється до них та іноді втрачає національну ідентичність, необхідне ретельне вивчення національного балету, що розвивається на основі українських традицій.

Актуальність теми дисертаційного дослідження зумовлено недостатньою розробленістю у наукових виданнях та сучасною практикою хореографічного мистецтва, яке потребує докладного вивчення досягнень українського балетного театру і необхідністю аналізу та переосмислення української хореографічної культури, що відображає духовну еволюцію народу, його історичний досвід.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація відповідає темі науково-дослідної діяльності Харківської державної академії культури «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти»

(Державний реєстраційний номер 0109U000511) і науковому напрямку «Проблеми історії та теорії культури», плану наукового дослідження кафедри культурології на період 2016–2020 рр., затвердженому рішенням ученої ради Харківської державної академії культури від 28.10.2016 р. (протокол № 3).

Мета і завдання дослідження. *Мета* дисертації – концептуалізувати феномен національної балетної вистави та з'ясувати його роль у розвитку української хореографічної культури ХХ – початку ХХІ ст.

Реалізація поставленої мети досягається вирішенням таких *завдань*:

- розглянути стан вивчення українського хореографічного мистецтва і національної балетної вистави у науковій літературі та виявити невисвітлені питання, сформулювати методологічні засади дослідження;
- визначити вплив української культурної традиції на синтез мистецтв у національній балетній виставі;
- дослідити витоки, етапи формування та тенденції розвитку феномену національної балетної вистави у ХХ ст., розглянути експериментальні постановки кінця ХХ – початку ХХІ ст. та виокремити неокласичні тенденції в сучасних національних балетах;
- проаналізувати національні балети, створені в ХНАТОБі імені М. Лисенка;
- розкрити взаємодію складових синтезу мистецтв у балетній виставі;
- виконати компаративний аналіз національних балетів за темами, сюжетами, балетмейстерськими інтерпретаціями музичних партитур;
- розглянути аспекти творчості співавторів національної балетної вистави, виявити специфіку вітчизняної балетмейстерської творчості та хореографічно-виконавської культури.

Об'єкт дослідження – українське хореографічне мистецтво.

Предмет дослідження – національна балетна вистава як явище української хореографічної культури ХХ – початку ХХІ ст.

Методи дослідження. Методологія вивчення української національної балетної вистави ґрунтується на культурологічному та мистецтвознавчому підходах і багатьох загальнонаукових методах. За допомогою культурологічного

підходу розглянуто вплив української культурної традиції на феномен національної хореографії, мистецтвознавчого підходу на основі сюжетно-тематичного та семантичного аналізу розкрито художньо-образні складові балетів і виявлено їхні стилістичні та жанрові особливості. Історико-культурологічний метод допоміг розглянути національні балети в розвитку, визначити ознаки їхньої трансформації, компаративний метод – проаналізувати національні балети, створені протягом ХХ – початку ХХІ ст., виявити схожі та відмінні ознаки сюжетів, музичної драматургії, танцювальної лексики. Завдяки герменевтичному методу з'ясовано своєрідність інтерпретацій української балетної музики різними постановниками. За допомогою персоналізованого аналізу доробку митців здійснено типологізацію виконавських та балетмейстерських практик. У контексті загальнокультурних тенденцій означено відображення української традиції в національній балетній виставі. Завдяки системному аналізу її розглянуто як цілісну систему, елементи якої, взаємодіючи, набувають нових ознак.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у виявленні особливостей національної балетної вистави, з'ясуванні її ролі в розвитку хореографічної культури України ХХ – початку ХХІ ст. у контексті відтворення національної культурної традиції.

Уперше:

– розкрито значення національної балетної вистави у розвитку українського хореографічного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. та визначено його особливості, виявлено віддзеркалення української культурної традиції в балеті та проаналізовано сюжетну, музичну, хореографічну складові, що базуються на національному ґрунті;

– означено взаємодію традицій балетного театру з українською національною хореографічною культурою, зокрема через синтез мистецтв та виражальних засобів класичного й українського танців;

– простежено неокласичні тенденції в українській національній балетній виставі та проаналізовано специфіку її виражальних засобів та пластичної мови;

– надано антологію національної балетної вистави на сцені ХНАТОБу імені М. Лисенка, виявлено особливості її розвитку.

Удосконалено:

- методологічні стратегії дослідження балетної вистави, ключові поняття: «українська хореографічна культура», «національна балетна вистава»;
- витоки, джерела та процеси формування феномену української національної балетної вистави у першій половині ХХ ст.;
- характеристику основних періодів розвитку українського балету в процесі створення національної балетної вистави у другій половині ХХ ст.;
- варіанти застосування балетмейстерських принципів П. Вірського та їхнє значення для розвитку українського балетного театру.

Набуло подальшого розвитку:

- наукове осмислення української хореографічної культури та балетного театру ХХ – початку ХХІ ст.;
- виокремлення ролі доробку українських композиторів, авторів партитур національних балетів, видатних балетмейстерів, створювачів хореографічного тексту, танцівниць, виконавиць головних партій для мистецького наповнення та інтерпретації української хореографічної культури.

Практичне значення одержаних результатів. Результати дослідження можуть бути використані в процесі написання узагальнюючих праць з історії вітчизняної культури, хореографічного мистецтва, історії національного балету ХХ ст.; у викладанні курсів української культури, історії та теорії хореографічного мистецтва, мистецтва балетмейстера, українського народного танцю тощо; у мистецьких практиках балетмейстерів, їхньому змістовному наповненні та інтерпретаціях. Подальше вивчення теми сприятиме вирішенню сучасних проблем українського хореографічного мистецтва в контексті світової хореографії.

Апробація результатів дисертації. Основні теоретичні положення і висновки дисертаційного дослідження викладено й апробовано на таких конференціях: Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст.» (Харків; 2011, 2012, 2013, 2015, 2016, 2018, 2019 рр.), Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків; 2010, 2011, 2012,

2015, 2016, 2017, 2018 рр.); II Всеукраїнській науково-практичній конференції «Тенденції і перспективи розвитку світового хореографічного мистецтва» (Полтава, 2011 р.); III Всеукраїнській науково-практичній конференції «Тенденції і перспективи розвитку світового хореографічного і музичного мистецтва» (Полтава, 2014 р.); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва» (Херсон, 2014 р.); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Хореографія XXI ст.: мистецький та освітній потенціал» (Київ, 2016 р.); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій» (Київ, 2017 р.).

Публікації. За результатами дослідження видано 25 публікацій, з них 5 статей: 4 – у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України, 1 – у науковому фаховому виданні України, внесеному до міжнародних наукометричних баз; 20 тез доповідей у збірниках наукових конференцій.

Структура дисертації зумовлена специфікою об'єкта дослідження, логікою та послідовністю вирішення поставлених завдань. Робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (302 позиції) та Додатка. Загальний обсяг дисертації – 240 сторінок, з них основного тексту – 188 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ БАЛЕТНОЇ ВИСТАВИ

1.1. Феномен української національної балетної вистави у науковій літературі

На сучасному етапі розвитку нашої держави, коли стало можливим звернення до національних джерел вітчизняного мистецтва, актуальності набувають дослідження, спрямовані на визначення можливостей використання надбань багатомірової української культури у професійній творчості, зокрема у хореографії. Українському хореографічному мистецтву присвячені праці Д. Бернадської, О. Бігус, К. Бортник, К. Василенка, В. Верховинця, Р. Герасимчук, О. Голдрича, А. Гуменюка, М. Ельяша, М. Загайкевич, К. Кіндер, Л. Козинко, Б. Колногузенка, Л. Косаківської, С. Легкої, О. Мерлянової, Т. Павлюк, В. Пастух, І. Пісклової, О. Плахотнюка, М. Погребняк, Е. Пустової, Ю. Станішевського, А. Турлянцева, П. Фриза, О. Чепалова, П. Чуприни, Т. Чурпіти, О. Шабаліної, О. Шаповал, Д. Шарикова, Е. Шумілової та ін. Автори розглянули розвиток та специфіку українського народного танцю, історію балетного театру з докладним аналізом українських класичних вистав, діяльність видатних балетмейстерів, принципи побудови хореографічних творів, сучасний стан вітчизняної хореографії в контексті новітніх тенденції світового хореографічного мистецтва.

Українські дослідники пропонують різні класифікації наукових праць. Зокрема Д. Шариков дає таку типологію: 1) наукові дослідження (Д. Бернадська, П. Білаш, Л. Косаківська, С. Легка, П. Чуприна) з народної хореографії, балетного мистецтва та сучасної хореографії; 2) монографії (В. Авраменко, А. Гуменюк, Ю. Станішевський, О. Чепалов) з балетного театру, українського танцю, етнохореології, сучасної хореографії; 3) науково-методична література (К. Василенко, О. Голдрич, Є. Зайцев, А. Рехвіашвілі) з народно-сценічного, сучасного танцю, історії хореографії, мистецтва балетмейстера; 4) науково-популярні видання (В. Пастух, О. Плахотнюк) [276, с. 50–69].

Класифікацію джерел, що досліджують український балетний театр, представила Н. Семенова, яка розподілила праці на такі групи: 1) фундаментальні дослідження провідних вітчизняних фахівців (М. Загайкевич, Ю. Станішевський, Д. Шариков); 2) праці радянських мистецтвознавців, в яких проаналізовано вистави українських балетмейстерів у контексті загальних проблем розвитку радянського балету (М. Ельяш, Е. Шумілова); 3) дослідження сучасних науковців, в яких визначено етапи розвитку української хореографічної культури, проаналізовано діяльність українських балетних театрів, творчість видатних балетмейстерів та виконавців (П. Білаш, Н. Горбатова, С. Легка, Т. Павлюк, В. Пастух, Г. Полянська, А. Турлянець, П. Чуприна, О. Шаповал та ін.); 4) довідники про діячів хореографічного мистецтва України [221, с. 208].

Роботи, які можна використати у розгляді національної балетної вистави як феномена української хореографічної культури, доцільно розподілити на такі групи: 1) *праці з історії хореографії*, в яких досліджуються розвиток українського народного танцю, генеза та формування українського балетмейстерського мистецтва, діяльність хореографічних колективів та видатних танцівників (В. Авраменко, П. Білаш, К. Бортник, Р. Герасимчук, Н. Горбатова, М. Загайкевич, М. Ельяш, К. Кіндер, Л. Козинко, Л. Косаківська, С. Легка, В. Литвиненко, О. Мерлянова, Т. Павлюк, В. Пастух, Е. Пустова, Ю. Станішевський, В. Турлянець, П. Чуприна, Т. Чурпіта, О. Шаповал, Е. Шумілова); 2) *праці з теорії хореографії*, в яких міститься опис законів побудови хореографічних творів, методики виконання та викладання рухів, окремі танці, висвітлення сучасних проблем хореографічного мистецтва (О. Бігус, О. Бойко, В. Ванслов, К. Василенко, В. Верховинець, О. Голдріч, А. Гуменюк, І. Єсаулов, Р. Захаров, Б. Колногузенко, О. Плахотнюк, А. Рехвіашвілі, Д. Шариков, О. Чепалов); 3) *довідники з хореографічного мистецтва* (Н. Корисько, В. Туркевич та ін.); 4) *періодичні видання* (газети, журнали, інтернет-ресурси), в яких висвітлюються видатні події, окремі постановки та/або діяльність видатних хореографів.

Значний внесок у вивчення генези, розвитку та трансформації українського балету зробив Ю. Станішевський. Йому належить чимало статей та монографій з історії балетного мистецтва [226–236]. Він був безпосереднім свідком процесів

зародження та змін українського балетного театру, що робить його праці, зауваження та інтерпретації цінним матеріалом для дослідження.

Ю. Станішевський порушив питання співвідношення традицій і новаторства, пантоміми і танцю, національного й інтернаціонального у балетному мистецтві, проаналізував шляхи оновлення хореографічної мови та симфонізацію танцю з позицій історичної перспективи. У монографіях «Балетний театр України: 225 років історії» [227], «Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка: історія і сучасність» [229] та «Український балетний театр: історія і сучасність» [234] він розглянув джерела та розвиток балетного театру України з кінця XVIII до початку XXI ст., охарактеризував основні риси, діяльність видатних балетмейстерів, репетиторів і виконавців дорядянського, радянського та сучасного періодів. У центрі уваги автора – балетні вистави, створені за класичними та сучасними партитурами як зарубіжних так і вітчизняних композиторів; мистецькі звершення провідних артистів балету, балетмейстерів, диригентів, сценографів; аналіз творчих пошуків балетних колективів у контексті світової та європейської хореографічної культури.

Аналізуючи історію українського балетного театру, у працях «Розквіт українського балету» [233], «Український радянський балетний театр 1925–1975» [236] та «Балетний театр Радянської України 1925–1985. Шляхи і проблеми розвитку» [226] Ю. Станішевський визначив внесок його провідних майстрів у розвиток національної культури XX – початку XXI ст. Він дослідив етапні балетні вистави, що сприяли становленню національних особливостей, зокрема «Лілею» К. Данькевича, «Лісову пісню» М. Скорульського, «Марусю Богуславку» А. Свечникова, «Тіні забутих предків» В. Кирейка, «Хустку Довбуша» А. Кос-Анатольського, та виокремив як позитивні тенденції, так і недоліки кожної.

Незважаючи на той факт, що його перші праці мали відбиток радянської ідеології, Ю. Станішевський спромігся дати цілісну, ґрунтовну та всебічну характеристику ранніх балетних вистав на національному підґрунті від першої постановки «Пана Каньовського» М. Вериківського (В. Литвиненко; Харків, Київ, 1931 р.), легендарної «Лісової пісні» М. Скорульського (С. Сергєєв, Київ, 1946 р.; В. Вронський, Київ, 1958 р.) до сучасних балетів «Ніч перед Різдом»

Є. Станковича (В. Литвинов; Київ, 1993 р.), «Фрески Софії Київської» та «Володимир-Хреститель» В. Кікти (Ю. Пузаков; Київ, 1995 р.) і нових редакцій «Лісової пісні» М. Скорульського (В. Литвинов; Київ, 2000 р.) та «Лілеї» К. Данькевича (В. Ковтун; Київ, 2003 р.).

Узагальнюючи внесок Ю. Станішевського у вивчення українського балетного мистецтва, бачимо, що автор надав ретроспективний аналіз українського балету, з'ясував особливості балетних вистав у різні часи та охарактеризував їх; розглянув сучасний український балет у нерозривній взаємодії зі світовими тенденціями, визначив шляхи подальшого його розвитку у ХХІ ст. Але він не виокремив українську національну балетну виставу як явище в процесі генези та розвитку вітчизняної хореографічної культури, не надав їй визначення та характеристики специфічних ознак.

Для з'ясування основних тенденцій розвитку української балетної вистави як феномена національної хореографічної культури доцільно використовувати праці радянських мистецтвознавців М. Ельяша [296; 297] та Е. Шумілової [294], які особисто спостерігали процеси, що відбувалися у балетному театрі ХХ ст.

Коло наукових інтересів М. Ельяша склалося з вивчення та порівняння хореографічного мистецтва національних театрів радянського простору, зокрема він визначив головні критерії, на які необхідно спиратися під час дослідження балетних вистав. Розглядаючи проблему балетмейстерського пошуку характерної образності у національних виставах, М. Ельяш докладно проаналізував такі українські балети, як «Лілея» К. Данькевича, «Маруся Богуславка» А. Свечникова, «Тіні забутих предків» В. Кирейка, «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського, «Чорне золото» та «Сорочинський ярмарок» В. Гомоляки, і зробив висновок про те, що «...у вистав є ідейна спрямованість та яскравий національний колорит» [297, с. 213]. Він акцентував увагу на тому, що саме національні балети «...додають українському хореографічному театру неповторної самобутності й особливої поетичності» [296, с. 125], а головною особливістю української балетної вистави вважав спроможність хореографів під час звернення до тем минулого вирішувати сюжет із сучасною інтерпретацією.

Звернувшись до «Пана Каньовського» М. Вериківського, М. Ельяш

характеризує його як перший український балет, в якому дійсно відображене справжнє народне життя. Серед інших критеріїв національного балету він виокремлює сюжет, фольклорною основою якого є «Дума про Бондарівну», та жанр української побутової драми. Далі М. Ельяш пише, що хореографічна тканина твору «увібрала в себе багато різноманітних форм та видів українського народного танцю: ліричні веснянки, дівочі хороводи, козачки, гопаки, шевчики, танці, що нагадують Гонту та ін.» [296, с. 24]. На його думку, це вдалий приклад поєднання в органічному хореографічному тексті пластичної досконалості балетної класики та яскравої емоційності українського народного танцю. М. Ельяш зауважив, що танцювальний фольклор посідає майже головне місце в художній палітрі українських хореографів, які з віртуозною майстерністю поєднують канони класичного танцю зі специфічними рисами народного.

Підсумовуючи внесок М. Ельяша у наукову інтерпретацію досягнень балетного мистецтва, зазначимо, що автор виокремив такі жанри балету, як героїко-романтичний, вистава-легенда, лірична поема, психологічна драма, але не спроектував їх на українські вистави. Для аналізу національних балетів він користувався такими критеріями: 1) сюжет на фольклорній основі, що відображає справжнє народне життя; 2) хореографічний текст на основі синтезу виражальних засобів класичного та народно-сценічного танців, але якими шляхами відбувається процес поєднання та за якими принципами, М. Ельяш не простежив.

Становлення національних балетних театрів у ХХ ст., закономірності створення та особливості балетних вистав досліджувала Е. Шумілова. Узагальнюючи їхні специфічні риси, вона наголошувала на неповторності та унікальності кожної національної хореографічної культури, зокрема української. Її цікавило, як «найстійкіші риси національного характеру впливають на розвиток художнього мислення, образного сприйняття дійсності та зумовлюють колективні художні нахили нації в цілому» [294, с. 13]. Характеризуючи національні риси української культури, Е. Шумілова зазначала, що спільним «для українських митців у музиці, живописі, літературі є підвищена романтичність та лірика» [там само]. Вона, помітивши подібність різних видів українського мистецтва, зосередила увагу на зв'язку танцю з музикою, але аналізу балетмейстерських

інтерпретацій музичної драматургії балетів не проводила. Досліджуючи розвиток хореографії різних націй, Е. Шумілова виокремила в українській хореографії ХХ ст. перехід від захоплення зовнішніми проявами національних традицій (відтворенням побутових сцен, звичаїв і обрядів) до досягнення глибини характеру народу, світосприйняття та втілення його в танцювальні образи. Але експлікації традицій на синтез мистецтв, зокрема музики і танцю, авторка не здійснювала.

М. Загайкевич зазначала: «При... аналізі ...синтетичних художніх явищ для глибокого розуміння їх суті та закономірностей розвитку буває корисним зосередити увагу на окремих складових частинах цілого, на притаманних лише їм індивідуальних особливостях і характерних рисах» [89, с. 3]. Такими компонентами дослідниця вважала літературу (лібрето), хореографію, музику, декоративне мистецтво тощо. У працях «Балетна драматургія» [83], «Драматургія балету» [86], «Українська балетна музика» [89] вона розглянула естетичну природу балетної вистави, дослідила вплив музики на хореографію, поєднання слухових та зорових образів, що створюють єдину образну систему, розкриваючи зміст та ідею твору. Вважаючи балетну музику самобутнім і своєрідним жанром композиторської творчості, М. Загайкевич дослідила специфіку партитур В. Гомоляки, К. Данькевича, А. Кос-Анатольського, В. Нахабіна, М. Скорульського та ін., з'ясувала основні тенденції розвитку української балетної музики у ХХ ст. (переважно першої половини). Вона зазначила, що українські композитори в балетних партитурах, відштовхнувшись від відтворення національних тем, створили власний доробок, який на основі симфонічних принципів розкриває особливості національної музики.

Приділивши значну увагу аналізу музики українських національних балетних вистав, М. Загайкевич зазначила, що для їх розуміння необхідно враховувати й інші компоненти, бо «цілісність балетного образу зумовлена глибокою своєрідністю танцювально-пластичних і музичних виражальних засобів» [86, с. 4–5]. Вона називала танок «зримою музикою» [там само].

Ідеї М. Загайкевич знайшли продовження у працях сучасних науковців. До аналізу музичної складової балетної вистави звернулися Г. Полянська [184–187], І. Шестеренко [293]; синтез мистецтв зацікавив Д. Бернадську [9–13], О. Зінич

[95; 96], О. Кравчук [129]; взаємодії музики і танцю дослідила С. Анфілова [3].

Г. Полянська визначила поняття «дансантиності» як атрибуту сучасної балетної музики; з позицій жанрового пошуку проаналізувала творчий доробок В. Губаренка, запропонувала періодизацію його балетної творчості; з'ясувала своєрідність українського балетного театру та особливості його розвитку у другій половині ХХ ст. І. Шестеренко розглянула життєвий і творчий шлях В. Кирейка і виявила, що головною ознакою його композиторського стилю стала національна визначеність музики, якій властиві щирість, витонченість, ліричність, чистота емоцій. Вона звернула увагу на те, що лібрето музично-сценічних творів композитора написані на сюжети українських класиків, а у партитурах він поєднав національні традиції та здобутки європейської академічної музики.

Д. Бернадська, обґрунтувавши поняття «синтез мистецтв» як процес їх взаємодоповнення та взаємодії відповідно до особливостей художнього сприйняття сьогодення, проаналізувала його в українській хореографії і визначила тенденції розвитку наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. О. Кравчук, досліджуючи синтезований характер балетного мистецтва, визначила, що сучасна українська хореографія використовує різноманітні виражальні засоби, притаманні іншим видам мистецтва. О. Зінич зауважила, що «вдала хореографічна вистава складається не тільки з правильно дібраних виражальних засобів, але, в першу чергу, зумовлюється вмінням балетмейстера поєднати музику, музичну драматургію, лібрето та художньо-сценічне оформлення» [95, с. 14].

С. Анфілова розглянула «взаємозв'язок музичної та хореографічної складових у балеті, що розкриває принципи музичного відновлення класичних форм» [3, с. 3] та зазначила що необхідним є «збереження традицій в умовах жанрового експерименту» [там само]. Вона сконцентрувала увагу на співвідношенні «музичного» і «пластичного» елементів, визначила характеристики їх співвідношення, проаналізувала елементи як танцювальної техніки, так і пантомімної пластики.

Періоди еволюції українського хореографічного мистецтва досліджено у працях П. Білаша [16–22], Н. Горбатової [59–63], В. Пастух [171; 172], які вивчали взаємодії української хореографії з європейською хореографічною культурою у

першій третині ХХ ст.; Т. Павлюк [164–169], яка розглянула проблеми українського балетмейстерського мистецтва другої половини ХХ ст. та С. Легкої [133–135], яка проаналізувала українську народну хореографічну культуру ХХ ст. в аспекті становлення та розвитку національного балету.

В. Пастух з'ясувала особливості втілення нових танцювальних форм початку ХХ ст. (експресіоністських, імпресіоністських, ритмопластичних, модерних) видатними хореографами та виконавцями. Вона визначила їх вплив на виражальні засоби, зокрема сюжет і техніку танцю, на становлення та специфіку української національної хореографії Західної України в першій половині ХХ ст.

П. Білаш [16–22] зосередив увагу на визначенні особливостей розвитку української хореографії першої третини ХХ ст., визначив вплив європейської художньої культури, зокрема експресіонізму та імпресіонізму, на формування естетики танцю. Проаналізувавши становлення українського балетного театру в історичному, культурологічному та естетико-філософському аспектах, він описав специфіку художнього світобачення українських хореографів, стильові форми втілення змісту у балетних виставах, історичні закономірності формування танцювальної мови, специфіку хореографічної лексики, що склалася в межах балету та українського народного танцю. П. Білаш через такі естетичні категорії, як «зображальне» та «виражальне», уточнив типологію танцювального мистецтва та виокремив особливості, що вирізняють українську хореографічну традицію.

Прослідкувавши еволюцію мистецтва танцю, Н. Горбатова розкрила передумови виникнення та розвитку хореографічної освіти в Україні, основи якої започатковані у 1920–1930-ті рр., а формування системи відбувалося під впливом російської та західноєвропейської шкіл. Її зацікавило створення художнього образу в хореографічному мистецтві, зокрема балетній виставі, який «будується за специфічними естетичними законами освоєння дійсності, пов'язаними з домінуванням метафорично-поетичного відображення» [62, с. 81]. Н. Горбатова зазначила, що художня виразність танцю «формується з виконавських рухів, їх ритмічного та динамічного рисунку, жестів і міміки виконавця» [62, с. 82].

Спираючись на тенденції, які характеризували процеси хореографічного мистецтва у європейському та світовому балеті, Т. Павлюк прослідкувала

еволюцію та особливості українського балетмейстерського мистецтва другої половини ХХ ст.: «від реалізації принципів хореодрами... до формування самобутнього, оригінального балетмейстерського стилю» [168, с. 5] у творчості видатних представників національного балету (П. Вірського, А. Шекери), яке стало можливим завдяки творчому опануванню мистецького досвіду, накопиченого світовим балетом. Вона виявила, що в українському балеті відбулося поступове оновлення засобів танцювальної виразності шляхом поєднання елементів різних пластичних систем (класичної, народної та сучасної), а зміна принципів балетмейстерської діяльності здійснена через «синтезування різних видів мистецтв та опосередковане використання запозичених у них засобів художньої виразності» [168, с. 6]. Суттєвим для балетмейстерських пошуків у цей період Т. Павлюк вважала повернення до національних культурних традицій, яке відбувалося «двома шляхами: 1) збагачення балетної пантоміми елементами народної танцювальної лексики; 2) створення українськими композиторами нової балетної музики, що потребувала нових танцювальних образів, які дозволяли б більш заглиблено передавати емоції та психологічний стан персонажів балетної вистави» [189, с. 8–9]. Наслідком цих процесів, на думку авторки, стало виникнення нової танцювальної стилістики, що поєднала в собі красу та виразність класичного й українського народного танцю.

С. Легка здійснила історико-культурний аналіз розвитку української народної хореографії у ХХ ст. за трьома напрямками – функціональним, лексико-семантичним і концептуально-теоретичним, та з'ясувала основні тенденції. Вона зазначила, що в українській народній хореографічній культурі відбулися суттєві зміни: «поява і розвиток українського народно-сценічного танцювального мистецтва, розширення жанрово-тематичної палітри, збагачення лексики танцю, вдосконалення виконавської майстерності, професіоналізація балетмейстерської діяльності, становлення національного балетного театру» [134, с. 5]. Її увага була зосереджена на визначенні змісту та специфіки української народної хореографії за такими критеріями: 1) у побуті; 2) у контексті розвитку драматичного театру; 3) як самостійний вид мистецтва; 4) у контексті формування та розвитку українського балету; 5) як об'єкт наукової рефлексії; 6) у контексті становлення

та розвитку української хореографічної освіти. С. Легка визначила та описала лексичні, жанрові, стилістичні інновації у процесі втілення образів через балетне мистецтво, їх взаємодію з існуючими традиціями українського народного танцю на тлі його становлення та розвитку як культурно-мистецького феномена.

Діяльність окремих українських балетних колективів розглянуто у працях К. Милославського, П. Івановського, Г. Штоль [157], А. Тулянцева [244], О. Чепалова [255–263], П. Чуприни [265]; спадщина та балетмейстерське мистецтво видатних українських хореографів – у працях Г. Боримської [30], В. Кондратюка [121–122], Л. Косаківської [126–128], В. Литвиненка [138–146], Е. Пустової [192–194], Т. Чурпіти [269], О. Шаповал [272] та ін.

Група авторів К. Милославський, П. Івановський, Г. Штоль дослідили творчий шлях Харківського національного академічного театру опери та балету імені Миколи Лисенка (надалі – ХНАТОБ імені М. Лисенка) від заснування до 1960-х рр. О. Чепалов проаналізував етапні балетні вистави цього колективу, що були створені протягом ХХ – початку ХХІ ст. А. Тулянцев розглянув розвиток Дніпропетровського академічного театру опери та балету у 1920–1940-х рр., а П. Чуприна – аспекти творчої діяльності Національного академічного театру опери та балету України імені Тараса Шевченка 1990–2000-х рр. у контексті взаємодій традицій і сучасності та поступу національної хореографії в європейський і світовий культурний процес.

Л. Косаківська проаналізувала діяльність В. Авраменка, який, збираючи та зберігаючи фольклор, запропонував концепцію «українського народного балету». Вона зауважила, що розбіжності радянської ідеології та художнього спрямування в обробці танцювального фольклору в Україні у першій половині ХХ ст. призвели до занепаду народної хореографії та витіснення з неї фольклорних зразків, і довела, що завдяки зусиллям В. Авраменка український танець у діаспорі 1920–1930-х рр. зберіг самобутність та національний колорит.

Г. Боримська, досліджуючи життєвий шлях П. Вірського, розкрила етапи становлення таланту балетмейстера, визначила джерела його самобутньої творчості. На її думку, П. Вірський втілював мрії В. Верховинця про національний балетний театр, який мав бути народним та своєрідним, а таким він зможе стати,

«коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами й широкою фантазією думок і коли він буде перейнятий духом веселих пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього народного життя» [30, с. 15]. Діяльність П. Вірського склала коло наукових інтересів В. Литвиненка, який проаналізував не тільки творчість балетмейстера, а й визначив сутність його національної концепції, стильові та багатожанрові особливості танців, принципи побудови хореографічного твору.

Е. Пустова, вивчаючи український балет середини ХХ ст., дослідила творчість В. Вронського, який врахував здобутки хореографів-симфоністів 1920-х рр., полемізував з представниками хореодрами 1930–1940-х рр. та подолав труднощі, зумовлені ототожненням законів балетного й драматичного театрів. На її думку, балетмейстер, цінуючи умовні особливості, притаманні образності балетного мистецтва, узагальнив і розвинув художній досвід попередніх десятиліть. Він намагався розв'язати гострі та актуальні проблеми балету того часу, такі як «реалізм і сценічна умовність, співвідношення виражального й зображального, танцювальної образності й пантоміми в хореографічному мистецтві» [194, с. 274]. За Е. Пустовою В. Вронський відродив розгорнуті форми симфонічного танцю, виробив нові форми музично-хореографічної драматургії.

Діяльність М. Трегубова дослідила Т. Чурпіта, творчість В. Ковтуна у світі стилістики балетних вистав другої половини ХХ ст. зацікавила В. Кондратюк.

Творчий шлях А. Шекери в аспекті історичного розвитку української хореографічної культури простежила О. Шаповал, яка зауважила, що період 1960–1990-х рр. є важливим і принциповим для розвитку українського балетного мистецтва, бо на сценах театрів виникли нові національні балети, створені у співпраці балетмейстерів та українських композиторів-симфоністів. На її думку, коли гостро постали проблеми оновлення та розширення тематичних і естетичних кордонів, художньої палітри та зображально-виражальних засобів і форм балетної вистави, освоєння й переосмислення досвіду та надбань зарубіжних хореографів, постать А. Шекери стала провідною. Він, через взаємодії балету з досягненнями суміжних мистецтв, зокрема драматичного театру, симфонічної музики, кіно, сучасного живопису, винайшов та збагатив жанрові, стилістичні та лексико-

семантичні особливості українського хореографічного мистецтва.

Балетне мистецтво України формувалося та розвивалося у взаємодіях з народним танцем, тому включення джерел, що досліджують та аналізують історію та теорію українського танцю, є доцільним. Особливості українського танцю, теоретичні та практичні аспекти розглянуто у роботах О. Бігус [14], К. Василенка [38–41], В. Верховинця [42], Р. Герасимчука [49–51], О. Голдрича [53–55], А. Гуменюка [70–71] та ін. Окремі танці, хореографічні композиції, які стали фондом української хореографії, зафіксовано у працях В. Авраменка [1], Є. Зайцева [90], Б. Колногузенка [118–119], В. Литвиненка [141], Б. Стаська [237].

В. Верховинець, спираючись на пісенну етнографію, визначив групи танців, надав їх характеристику, виокремив виражальні засоби та основні рухи. Він описав зразки («Гопак», «Журавель», «Козачок», «Рибка», «Тропак», «Чумак», «Шевчик» та ін.), що стали спадщиною української хореографічної культури.

К. Василенко проаналізував історію, морфологічну структуру, шляхи збагачення, мову та поетику українського танцю; класифікував понятійно-категоріальний апарат та лексику; узагальнив і систематизував методику виконання танцювальних рухів. Він вважав, що образність українського народного танцю є однією «з найважливіших відмінних рис реалістичного мистецтва танцю» [39, с. 22], а використання складних рухів та нові їх комбінування допоможуть балетмейстеру вирішувати сюжетні художні задуми.

У доробку О. Голдрича – характеристика та методичне опрацювання вокально-хореографічних композицій, українських народно-сценічних танців аматорських та професійних колективів Львова. Для опису й нотування він застосував метод лабанотації, систематизуючи умовні позначення, художні прийоми композиції танців та елементи їх музичної форми.

Історію, традиції, обряди, культурно-побутові особливості гуцульських, бойківських та лемківських танців розкрито в працях Р. Герасимчука, який визначив характерні малюнки хореографічних композицій, танцювальні кроки та рухи, надав нотні записи танцювальних мелодій. О. Бігус та Б. Стасько здійснили дослідження та опис народно-сценічних танців Прикарпатського регіону.

Генеза українського танцю цікавила А. Гуменюка, який описав стилістичні

особливості українських танців Київщини, Полтавщини, Чернігівщини, Поділля, розкрив їх зв'язок з традиціями та обрядами українського народу, визначив особливості методики виконання рухів у народних танцях цих регіонів. Він з'ясував тематику, особливості обрядової спрямованості фольклорного танцю. Акцентуючи увагу на використанні українського танцю в народних видовищах і творах українських драматургів, А. Гуменюк виділив національний характер українських танців, що втілювався у балетних виставах провідними діячами.

Українські жіночі танці привернули увагу О. Мерлянової [154; 155], яка відтворила цілісну картину їх побутування у природному середовищі та на сцені. Вона розглянула еволюцію українських народних жіночих танців, з'ясувала їх особливості. Жіночими танцями О. Мерлянова вважала танці, що «виконуються виключно жінками (в широкому розумінні) або жіночу хореографічну лексику як виключно жіночих, так і змішаних танців» [154, с. 10]. На її думку, хореографічні композиції П. Вірського (1955–1975 рр.) стали взірцями українського жіночого народно-сценічного танцю. Вона поділила їх на три групи: «1) танці суто жіночі за складом («Плескач», «Рукодільниці» та ін.); 2) танці з головним жіночим образом та акомпануючим жіночим ансамблем («Про що верба плаче», «Подоряночка» та ін.); 3) змішані парні танці, де віртуозно розроблено хореографічну лексику жіночих партій («Гопак», «Буковинський весільний» та ін.)» [154, с. 15]. Дослідниця довела, що народно-сценічний танець підпадає під вплив інших видів хореографічного мистецтва (класичного, сучасного, бального танців), однак досить важливим «залишається стилістичний та лексичний зв'язок із конкретним фольклорним першоджерелом, загальною образною системою народної хореографії етносу» [154, с. 12].

Проблема художнього образу в українському народно-сценічному танці хвилювала О. Бойко [24–28]. У межах системного дослідження хореографічної образності, як прояві національної художньої культури, авторка уточнила сутність понять «народний сценічний танець», «образ», «художній образ», «танцювальний образ», розкрила специфіку художнього образу в танцювальному мистецтві. Вона зробила висновок про існування невідповідностей між формою та змістом народно-сценічного танцю в сучасній хореографії, між зовнішнім і внутрішнім

образом, що спричинені тенденцією негативного сприйняття у суспільній свідомості народно-сценічного танцю як явища мистецтва та наслідками минулого, в якому беззмістовно та бездуховно модернізували фольклор.

Центром наукових пошуків М. Погребняк [181–182] став танець модерн і його значення для розвитку світової та української танцювальної культури ХХ ст. Авторка систематизувала різновиди танцю модерн у Галичині у 1920–1930-х рр., дослідила стилістику та форми сценічного виявлення, чинники, що вплинули на спрямування галицьких балетмейстерів у цей історичний період.

Вплив західноєвропейського та російського хореографічного мистецтва на становлення української хореографії початку ХХ ст. визначила у своїх працях О. Шабаліна [270; 271]. Вона з'ясувала, що «зміцнення засад етнічного танцю на початку ХХ ст. відбувалося через розвиток балетного репертуару з використанням характерного танцю професійними колективами театрів та було забезпечено індивідуальними шляхами розвитку авторських шкіл модерного жіночого танцю, спрямованих на збереження національних традицій» [271, с. 264].

До кола інтересів К. Кіндер [106–108] потрапила українська народна танцювальна культура в аспекті семантики пластичних символів українського народного танцю. Вона уточнила поняття «народний танець», «танцювальний образ», «пластичний символ»; проаналізувала символічний зміст засобів пластичного вираження та семантику танцювальних образів в історико-культурному контексті. К. Кіндер дослідила символічну основу української народної танцювальної культури, розробила класифікаційну схему української танцювальної символіки за образно-семантичними ознаками.

Ю. Гевленко [47], зосередившись на семіотичному аналізі хореографічного мистецтва, з'ясувала основні елементи танцювальної мови, визначила специфіку знаків у хореографічній комунікації. На її думку, специфіка танцювальної мови полягає у відсутності можливості виразити внутрішній світ героїв за допомогою слів, що є перевагою. Розвиваючи пластичну виразність рухів і втілюючи стани, що не доступні слову, мова танцю, як основа хореографії, стає самодостатньою у передачі внутрішнього змісту, думок, подій через пластику тіла.

Історико-культурний контекст етнічних та національних танців

проаналізовано в роботах білоруських (І. Коновальчик, Ю. Чурко) та російських (А. Афанасьєва, Т. Бадмаєва, Д. Катишева, С. Тарасова) дослідників.

Коло наукових інтересів Ю. Чурко [266–268] зосереджено на аналізі «діяльності ансамблів народно-сценічного танцю по ре інтерпретації... білоруського фольклорного танцю в руслі загальносвітових тенденцій, ...відтворенню традицій народного виконавства» [266, с. 3]. Авторка детально вивчила та систематизувала підходи щодо сценічної трансформації (своєрідної інтерпретації) народно-сценічного танцю, серед яких виділила такі: 1) виконання автентичних зразків, адаптованих до умов сценічного простору; 2) творча розробка першоджерела, тобто створення хореографічної композиції за мотивами фольклорного зразка; 3) створення оригінального народно-сценічного танцю без прямого цитування оригінального фольклорного твору; 4) синтезування народної та сучасної пластики різних напрямків, результатом якого є створення хореографічних композицій на матеріалі фольклору за допомогою нових способів організації танцювального матеріалу; 5) фольк-модерн, який нині є одним з найбільш розроблених стилів серед білоруських балетмейстерів, які здійснюють постановки на основі матеріалів народних танців [266, с. 6–7]. Фольк-модерн «запозичив від фольклорного мистецтва поетику, яскраву образність і емоційність виконання, від танцю модерн і contemporary dance – новизну у виборі виразно-пластичних засобів, звернення до прийомів поліфонічного викладу хореографічної фактури і незвичність підходів в організації сценічного простору» [266, с. 7–8]. Таке поєднання, на думку Ю. Чурко, подолало «загальний конформізм, інертність мислення, використання старих форм», що панували серед балетмейстерів, які працювали у сфері народного танцю [267, с. 14].

Наукові інтереси І. Коновальчик [123; 124] зосереджені на вивченні жіночої лексики в білоруській народно-сценічній хореографії кінця XX – початку XXI ст. та з'ясуванні причин, що призвели до її зміни. На її думку, основною причиною є «занепад і певний ступінь деградації жанру», що «змусили переглянути не тільки традиційні форми, а й основні виражальні засоби народного танцю» [124, с. 36]. А «ідеалізація і односторонній підхід до бачення образу сприяли створенню безлічі лексичних штампів» [там само]. Усі чинники авторка розподіляє на дві

групи: 1) екзогенні (зовнішні) – це процеси, що супроводжують глобалізацію, – зниження ролі і значення традиційних цінностей, проголошення гасла відкритого мистецтва тощо; 2) ендогенні (внутрішні) – це закономірності внутрішньої логіки розвитку народно-сценічної хореографії, існуючої за своїми законами. Епоха постмодерну змусила переглянути лексику білоруського народно-сценічного танцю, що використовується при створенні жіночого образу з урахуванням нових установок і світогляду. «Нові підходи... привели до ускладнення технічного рівня створюваних жіночих образів», а «синтез і змішання різних стилів створюють незвичайну танцювальну мозаїку, деякі гібридні форми... але при цьому намагаються не руйнувати традиційний лексичний фонд» [124, с. 37].

Д. Катишева, простеживши зв'язок національної танцювальної культури з традиціями, зазначала, що «російська хореографічна культура здавна мала міцну базу національних традицій, генетично пов'язаних зі своїм споконвічним корінням народним мистецтвом, фольклором у багатьох його напрямках, використовуючи його художні завоювання» [104, с. 25]. Фольклор «поєднує практичне і духовне, володіє багатством змісту, видовим та жанровим розмаїттям» [104, с. 27]. Серед видів танцю авторка виділила: 1) стародавні, які втратили свої обрядові функції; 2) побутові; 3) бальні; 4) театральні-сценічні та 5) балетні, серед яких є класичні, історико-побутові, характерні [104, с. 28].

С. Тарасова зазначила, «фольклор та народний танець завжди збагачували класичний танець, зміцнювали його традиційні витоки, надавали жвавість його пластичним малюнкам і лініям» [242, с. 41]. Стилізація народного танцю, його поєднання з класичним, на її думку, є умовами для збереження хореографічного мистецтва, національних цінностей, а також розвитку сучасного світу танцю.

Для наукової інтерпретації та уточнення понять «українська хореографічна культура», «національна балетна вистава» необхідно залучити праці з теорії хореографічного мистецтва дослідників та практиків радянського періоду (В. Ванслова, К. Голейзовського, Р. Захарова, І. Смирнова та ін.), які аналізували закони побудови хореографічних творів від окремих номерів до багатоактних балетних вистав, і сучасних мистецтвознавців та балетмейстерів (О. Голдрича, А. Кривохіжі, Б. Колногузенка, О. Плахотнюк, А. Рехвіашвілі, Д. Шарикова,

О. Чепалова та ін.), які аналізують хореографічне мистецтво України сьогодення.

Д. Шариков [273; 283], характеризуючи процес генези української хореографії, узагальнив та систематизував досвід вітчизняних дослідників цієї галузі, з'ясував вплив соціально-економічних, політичних, філософських і художніх чинників на становлення та зміст вітчизняної хореографічної культури ХХ ст. Він розкрив сутність та зміст неокласичного і постмодерністського танцю, уточнив поняття «сучасна хореографія», вперше в українському мистецтвознавстві запропонував класифікацію сучасної хореографії, що ґрунтується на загальних критеріях естетики і типології мистецтва.

О. Плахотнюк наголосив, що сучасне хореографічне мистецтво України перебуває ще у розвитку і тільки через деякий час, воно «сформується у певний культурний шар хореографії зі своїми канонами і законами» [178]. Він описав, типологізував та систематизував сучасні стилі і техніки хореографії ХХ ст., довів, що в українському хореографічному мистецтві ХХ–ХХІ ст. сучасний танець віднаходить все більшого застосування.

Аналіз джерел з історії та теорії хореографічного мистецтва охопив праці дослідників радянського періоду, які були безпосередніми свідками становлення і розвитку українського балетного театру, роботи сучасних вітчизняних науковців, які вивчають українську хореографію у контексті європейських та світових тенденцій, праці білоруських і російських мистецтвознавців, що досліджують процеси взаємодії професійної творчості та народного мистецтва і сучасні інтерпретації народного танцю. У результаті виявлено, що феномен української національної балетної вистави досліджено недостатньо. Автори розглянули історію формування українського балету, переважно окремі періоди, основні тенденції його розвитку; докладно дослідили українські класичні балети, але недостатню увагу приділили творам, побудованим на основі народних традицій, визначенню впливу української національної культури на особливості балетних вистав, зокрема синтезу мистецтв, розумінню української національної балетної вистави як явища вітчизняної хореографічної культури ХХ ст. – початку ХХІ ст.

Українські науковці розглянули творчу діяльність окремих балетмейстерів, композиторів, артистів, які впливали на розвиток національної балетної вистави,

але творчий доробок більшості з них залишається невпорядкованим. Недостатньо вивчено, проаналізовано взаємодію основних компонентів балетної вистави: музики, танцю та художнього оформлення; інформація про балетні вистави розрізнена, потребує впорядкування та систематизації. Необхідним залишається компаративний аналіз хореографічних інтерпретацій однієї музичної партитури у різні періоди розвитку сучасними методами мистецтвознавства та хореології.

Подальшого вивчення та розробки потребують проблеми: з історії хореографії – уточнення хронологічних меж періодів становлення національної балетної вистави та з'ясування специфіки кожного з них; з теорії хореографії – визначення принципів побудови національних балетних вистав, виявлення специфіки її компонентів та виражальних засобів. Головним постає питання, що стало підґрунтям для виникнення синтезу мистецтв, які втілені ознаки національного хореографічного мистецтва. Для цього проаналізуємо витоки українського балету, що поринають у національну культурну традицію.

1.2. Методологія дисертаційного дослідження

Мистецтвознавство є комплексом наукових дисциплін, що розкривають закономірності видів мистецтва з метою дослідження об'єктів у цілому, у динамічному та статичному поєднанні їхніх форм та змісту, розкритті зв'язку з реаліями розвитку суспільства. Мистецтвознавство складається: 1) з теорії мистецтва, яка вивчає закономірності розвитку, зв'язки між змістом і формою, що відображають естетичні ідеї і художні погляди суспільства; 2) історії мистецтва, яка описує, аналізує та тлумачить твори мистецтва, розкриває поступальний його розвиток; 3) художньої критики, завдяки якій можливим стає теоретичний аналіз художніх творів, їх оцінювання, розуміння та інтерпретація.

У сучасному мистецтвознавстві наукові дослідження здійснюються у галузі театрального, хореографічного, музичного, образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва, кіно та телебачення, дизайну тощо. Мистецтвознавець, який досліджує хореографічну галузь, має володіти досвідом історичного розвитку вітчизняного та зарубіжного мистецтва, розуміти значення культурно-

історичної спадщини для розвитку сучасної культури та володіти навичками аналізу конкретних творів мистецтва і художнього процесу в цілому.

Е. Корольова в середині 1970-х рр. зауважувала, що «серед невирішених питань мистецтвознавства – з'ясування меж хореографічного дослідження, визначення системи основних понять, розробка чітких методів аналізу» [125, с. 147]. Подібна ситуація зберіглась і до сьогодні. О. Чепалов зазначив: «Наука про танець (хореологія)... й досі не має більш-менш визначених теоретичних підвалин» [259, с. 110]. Він наголосив, що «обмеженість методики та методології вже відіграла... негативну роль в оцінці багатьох явищ культури ХХ ст. Зазвичай мистецтвознавчим працям бракує узагальнюючих висновків щодо зв'язку предмета їх дослідження з іншими культурними феноменами... це стосується історії та теорії хореографічного мистецтва... Лакуни, що утворились в цій галузі, потребують якомога швидшого заповнення, більшість проблем має дискусійний характер та суто термінологічну невизначеність» [260, с. 260].

Д. Шариков відмітив, що набуває актуальності дослідження проблем теорії хореографічної культури ХХ ст., яке зумовлено низкою причин: «зростанням інтересу до цього напрямку талановитої, непересічної інтелігенції, інтересу до нових культурних цінностей, поглибленим вивченням теоретичних аспектів хореографії» [282, с. 262]. О. Чепалов зазначив, що на сучасному етапі розвитку осягнення законів виразності танцю є важливою і одночасно складною проблемою те, що «зміст хореографічного твору передається не тільки за допомогою танцювальної лексики (за аналогією зі звичайною мовою), а завдяки певній взаємодії сценарної, музичної та хореографічної драматургії» [259, с. 112].

М. Загайкевич зауважила, що «багатогранність виражальних засобів значно ускладнює драматургію балетного твору і методику її дослідження» [86, с. 5]. Кожна сценічна редакція – це нова концепція, тому при аналізі драматургії балету необхідно спиратися на конкретні постановки, а «відсутність в арсеналі виражальних засобів балету словесного тексту зумовлює деяку обмеженість його образної сфери» [86, с. 8]. Дослідниця відмітила, що специфіка балетного твору полягає у певних музично-хореографічних опрацюваннях лібретто, які можуть бути зовсім різноманітні за характером, стилем та художнім мисленням.

На думку Д. Шарикова, дослідження в галузі хореографічного мистецтва «мають певні ускладнення через низький рівень розробленості та визначеності концептуальних засад досліджень, а також недостатню обґрунтованість принципів класифікації в теорії й історії хореографічного мистецтва» [282, с. 262]. Тому ускладнюється структурування хореографічного матеріалу та його систематизація як у хореографічній практиці так і у наукових дослідженнях. Цей факт він пояснює специфікою хореографії як виду художньої культури і тим, що «хореографічне мистецтво створює і впроваджує свої закони осягнення світу, основані як на конкретній відповідності життєвого і художнього матеріалу, так і на ступені вірності метафоричному образу віддзеркалення життя» [278, с. 6].

Д. Шариков дослідження з хореографії поділив на чотири групи: 1) історичні дослідження – з'ясування закономірностей розвитку хореографії як складника художньої культури; хронології розвитку хореографії від первісного суспільства до сьогодення; становлення художньо-стильових систем та їх класифікація в народній, класичній, бальній та сучасній хореографії; 2) теоретичні дослідження – вивчення й розробка понятійно-категоріального апарату (термінології) щодо форм, стилів, видів, різновидів, напрямів, жанрів танцю, класифікації хореографічного мистецтва та його складладових, спираючись на узагальнення досвіду американських, західноєвропейських, радянських, російських та вітчизняних хореографічних теорій, систем і технік хореографії та балету (зокрема класичного, історико-побутового, характерного, народно-сценічного, дуетно-сценічного танцю та ін.); 3) практичні дослідження – вивчення методик навчання й викладання окремих балетмейстерів та хореографічних шкіл (системи, техніки танцю), зокрема теорії й методики викладання різних видів танцю (класичного, народно-сценічного, характерного, бального, сучасного); 4) інтегративні дослідження – вивчення хореографії та її надбань у взаємодії з іншими галузями культури суспільства – наукою, релігією, філософією, психологією, політикою тощо [282, с. 263–264].

Складність і багатогранність балетної вистави, специфіка та особливості досліджень у галузі хореографічного мистецтва (зокрема неможливість побачити балетні вистави, що аналізуються, на власні очі, і, відповідно, необхідність

користуватися описом практичного матеріалу з джерел інших авторів) потребують залучення філософських, культурологічних, історичних та інших джерел. Методологічною основою дослідження національної балетної вистави як явища української художньої культури ХХ – початку ХХІ ст. стали праці Т. Бадмаєвої, М. Загайкевич, А. Конверського, О. Колісніченка, Е. Корольової, О. Романенка, Д. Шарикова, В. Шейка, О. Чепалова та ін. Методологія вивчення феномена української національної балетної вистави ґрунтується на культурологічному, мистецтвознавчому підходах.

За останнє десятиліття вийшло друком чимало українських [52; 131; 161; 290], російських [250; 254], англомовних [299; 300] праць, присвячених теоретико-методологічним проблемам дослідження культури та інтегративної науки про неї – культурології. Вітчизняні автори зазначали, що нині культурологія не лише здолала власну методологічну обмеженість, запозичуючи підходи і методи споріднених дисциплін [290, с. 59], але саме стає продуцентом загальнонаукової методології – культурологічного підходу [290, с. 107].

Культурологічний підхід передбачає розгляд національної балетної вистави як культурного феномена крізь призму досвіду, накопиченого багатьма науками, що вивчають явища та об'єкти культури (філософією культури, теорією культури, психологією культури, соціологією культури, історією культури та ін.). У межах цього підходу національна балетна вистава розглядається як культурне явище, що укорінене в тому соціокультурному середовищі, в якому вона побутує і яке несе на собі відбиток тих тенденцій і особливостей, якими це середовище позначене; є чинником розвитку або трансформації «материнської» культури; виконує по відношенню до наявного соціокультурного контексту певні функції. Можна припуститися тези про вплив змін у суспільстві, культурі та свідомості на образи, інтерпретації та особливості виражальних засобів балетних постановок. Головним принципом дисертаційного дослідження стає розгляд впливу української культурної традиції на феномен національної хореографічної культури.

Мистецтвознавчий підхід передбачає аналіз та інтерпретацію національної балетної вистави як твору мистецтва, порівняння різних балетних постановок за сюжетами, музикою, хореографією та втілення образів різними виконавцями. Він

створює можливості для ширшого та глибшого розуміння балетної вистави як твору мистецтва, дозволяє не тільки простежити особливості драматургічної побудови хореографічного твору, а й проаналізувати багатогранність танцювальної лексики, за допомогою якої втілюються пластичні образи, символічність використаних елементів декоративної творчості тощо.

Серед конкретно-наукових мистецтвознавчих методів можна виокремити такі: формально-стилістичний аналіз (стилістичний, формальний або метод Вельфліна), іконологічний, а також мікроморфологічний аналіз балетних постановок (систему Лабана-Бешеш та ін.) тощо.

Вивченню формально-стилістичного методу присвячено чимало наукових праць, зокрема робота М. Польовщикової «Формально-стилістичний метод в мистецтвознавстві. Аналіз творів по книзі Г. Вельфліна «Основні поняття історії мистецтва»» [183]. Німецький учений Г. Вельфлін акцентував увагу не на тому, що зображено у творі мистецтва, а на особливостях зображення. В історію мистецтва Г. Вельфлін увійшов як «формаліст», для якого розуміння твору мистецтва зводиться до дослідження його формальної структури. Він пропонував проводити аналіз художнього твору, виходячи із інтерпретації його як «об'єктивного факту». Пізніше цей метод здобув назву методу формально-стилістичного аналізу і став орієнтований на опис та аналітику художньої форми. На думку М. Польовщикової, він розглядається як і внутрішня організація твору мистецтва, так і його зовнішній вигляд. У процесі аналізу акцентується увага на таких аспектах твору мистецтва: понятті «форми» як структурного принципу, правила-канону, типу і виду зображення [там само].

До класичних методів мистецтвознавства належить іконологічний метод аналізу твору мистецтва, запропонований та розроблений американським істориком і теоретиком мистецтва Е. Панофським. І хоча сам термін винайдений не особисто Е. Панофським, але саме він визначив його методологічні засади, які сформулював у роботі «Етюди з іконології. Гуманістичні теми в мистецтві Відродження» [170]. Основою зазначеного методу є інтерпретація змісту твору мистецтва, спираючись на «культурологічний» підхід.

Як відомо, іконологічний аналіз містить три етапи: 1) формальний аналіз,

коли ми можемо дізнатися «первинне, або природне, значення» твору, яке пізнається через «сприйняття форми» [170, с. 30]; 2) встановлення «вторинного, або умовного, значення», що відповідає іконографічному аналізу, для того, щоб проникнути в зміст сюжетів, символів та алегорій, досліднику необхідно володіти низкою літературних джерел, які допоможуть в інтерпретації; 3) встановлення «внутрішнього значення» твору мистецтва; збагнути останні можна тільки за умови розуміння особливостей, «характерних для певної нації, епохи, суспільного ладу, релігійних і філософських переконань, які мимоволі були сприйняті особистістю і відбилися у творі» [170, с. 32].

Сучасні мистецтвознавці зазначають, що іконологічний метод можна вдало використовувати для аналізу різноманітних творів мистецтва. Н. Махов визнає цей метод досить «плідним», оскільки він дає можливість «освоїти образно-концептуальний склад» твору мистецтва, «заглянути в... сутність пластичної форми» [173]. Поділяє його погляди й Л. Лиманська, вказуючи, що у вивченні історії мистецтва іконологія може стати одним з найбільш динамічних і прогресивних методів дослідження саме через свою міждисциплінарність [136].

Об'єктом дослідження іконографії виступають твори мистецтва, а предметом – особливий тип джерел, в яких інформація зафіксована у вигляді зображень [101]. Основоположниками іконографічного методу були Н. Кондаков і Е. Маль, що вивчали мистецтво Середньовіччя. В основі цього методу лежить вивчення творів мистецтва, історії їх створення, техніки виконання, встановлення авторської належності творів, форми фіксації інформації та методики її інтерпретації. На думку вітчизняних дослідників Л. Маркітан та Я. Іщенко, головним завданням іконографії є простеження розвитку світогляду, духовної культури, обрядів, смаків людини «...через будь-який вид зображень у певний хронологічний період розвитку цивілізації, встановити адекватність взаємозв'язків... мистецтва із загальним цивілізаційним поступом» [там само].

Важливим методом дослідження творів хореографічного мистецтва є мікроморфологічний аналіз балетів. Він дозволяє досягнути зміст хореографічного твору повною мірою та відтворити його, якщо існує така потреба. Для реалізації зазначеного методу потрібні як графічна партитура, так і відеозапис [263].

Т. Бадмаєва зазначає, що словесні системи запису танцю були запропоновані ще у 1920-х рр. В. Верховинцем, а пізніше у 1950-х рр. – Є. Марголіс [5, с. 13]. Нині у світі найпопулярнішими є три системи: Бенеш, Лабана і Лісіціан. Першим, у 1936 р., систему запису танцю створив Р. фон Лабан. Він назвав її «хоревтикою», а потім вона здобула назву лабанотації. Майже одночасно з ним запропонувала свою систему С. Лісіціан, яку вона детально описала у своїй роботі «Запис руху (Кінетографія)» (1940 р.). У 1956 р. подружжя Д. Бенеш і Р. Бенеш створили ще одну систему запису танцю.

Р. фон Лабан намагався знайти метод кодифікації танцювальних рухів за допомогою спеціальної системи графічних символів, що передало раціональний аспект руху засобами, подібними до тих, які використовує математика і фізика. Важливим, на його думку, був зв'язок між рухами та внутрішнім станом виконавця, його психологічними мотивами. Система Дж. та Р. Бенеш теж була графічною, записувалася на нотному стані, як і у Р. фон Лабана, але відрізнялася мінімалізмом, усі знаки були дуже лаконічними, і їх могли прочитати люди, які знають основи класичного танцю. Пізніше обидві системи об'єднали в одну – систему Лабана–Бенеш. У своїй основі система С. Лісіціан має не нотний стан, як у попередників, а передбачає запис у звичайному зошиті в клітинку розміром 0,5x0,5 см. На думку Т. Бадмаєвої, кінетографія, що складається із рисочок розміром однієї зі сторін клітинки і кола розміром в клітинку прекрасно укладається в найпростішу двійкову комп'ютерну систему – 0–1 і створює можливості для передачі багатогранності та об'ємності рухів [5, с. 14].

Як зазначає О. Чепалов, «хореологи повинні розробляти певні методи, спроможні зберегти ефемерний матеріал для його відносно об'єктивного аналізу» [262, с. 162–163]. Для здійснення цього завдання використовуються методи як суто музикознавчого аналізу (ритмової структури), так і спеціальні хореологічні методи (метод Лабана, Ефорта-Шейна та ін.). Докладно вивчаючи можливості запису на інтерпретації хореографії, О. Чепалов зауважує, що «переводити» зміст танцю за допомогою опису його елементарних рухів – складне завдання. «Емоційний зміст руху, зазвичай значно складніше та ширше його вербального значення, якими промовистими епітетами його не нагороджували... емоційний

зміст і прагнення балетмейстерів та виконавців висловити ідею, думку, концепцію стає когнітивним...» [259, с. 111].

За допомогою мистецтвознавчого підходу розкриваються художньо-образні складові національних балетів та виявляються їх стилістичні особливості.

О. Маланчук-Рибак зазначає, що серед західних мистецтвознаців існує «прагнення встановлювати та розвивати міждисциплінарні союзи, зокрема з філософією, соціологією, історією, семіотикою, лінгвістикою, психологією» [150, с. 66]. Погоджуються з цією думкою і І. Гольдман, О. Торонова, Н. Хренов, які наголошують, що сучасному європейському мистецтвознавству притаманне зближення із культурологією, посилення міждисциплінарних зв'язків між ними. Таке поєднання надає можливості для більш глибокого та всебічного аналізу творів мистецтва як культурних об'єктів, створює перспективи для врахування більшої кількості чинників, що визначають їхню сутність та особливості. Зокрема І. Гольдман стверджує, що мистецтвознавство виходить за межі однієї науки, а його розвиток має відбуватися у системі «монодисциплінарність – диференціація – міждисциплінарність – інтеграція – трансдисциплінарність» [58, с. 239]. На думку А. Карпова, також «щораз більшої актуальності набирають міждисциплінарні підходи в теорії та історії мистецтва» [103, с. 90].

Відповідно до мети і завдань для вивчення національної балетної вистави як явища української хореографічної культури ХХ – початку ХХІ ст. було використано комплекс загальнонаукових методів. Усі загальнонаукові методи розподілені на три групи: 1) загальнологічні – аналіз, синтез, індукція, дедукція, аналогія [117, с. 37–38]; 2) теоретичні – аксіоматичний, гіпотетичний, формалізація, абстрагування, ранжування, узагальнення, історичний, системного аналізу [117, с. 38–39]; 3) емпіричні – спостереження, експеримент, опис, кількісний метод, порівняння [162, с. 26; 117, с. 40–42].

Динаміку розвитку балетних вистав, їх загальну специфіку та особливості національних балетів у різні історичні періоди проаналізовано за допомогою таких загальнонаукових методів – системного, герменевтичного, культурно-історичного, порівняльного, типологічного.

Системний підхід є вкрай важливим у науковому дослідженні.

Системність – «пояснювальний принцип наукового пізнання, який вимагає досліджувати явища в їх залежності від внутрішньо пов'язаного цілого, яке вони утворюють, набуваючи завдяки цьому властиві цілому нові якості» [174, с. 366]. Сутність системного підходу, як зазначає В. Шейко, полягає «у комплексному дослідженні великих і складних об'єктів (систем)... як єдиного цілого з узгодженням функціонування усіх елементів і частин» [291, с. 61], а його використання доцільне у випадку, коли виникає необхідність дослідити сутність явища або процесу [291, с. 63]. Застосування цього підходу до аналізу національної балетної вистави дає змогу розглянути її як певну систему, що складається з певної кількості взаємопов'язаних компонентів, які мають наперед визначені цілі, функції, зміст, що підпорядковуються загальній меті. За умови застосування системного підходу стає можливим розуміти та розглядати національну балетну виставу як цілісну систему, що перебуває в процесі постійної трансформації, завдяки чому її основні елементи (музика, драматургія, хореографія, декоративно-прикладні елементи) взаємозбагачують одне одного та набувають унікальних рис.

О. Чепалов також акцентує увагу на тому, що «з точки зору культурології будь-який твір хореографічного мистецтва може розглядатися як артефакт, у якому головним аспектом вивчення є герменевтична спрямованість, а саме проблема розуміння та інтерпретації» [259, с. 112], що змінюються під впливом культурно-антропологічних чинників (зокрема походження конкретних виражальних засобів, його структурних особливостей та семантичних функцій).

Герменевтика вперше виникла в античній Греції і розглядалась як практичне мистецтво інтерпретації і розуміння стародавніх текстів (зокрема текстів Гомера). Розуміння цих поем було пов'язано з чималими труднощами, тому афінські вчителі-граматисти повинні були займатися тлумаченням (герменевтикою) цих текстів. Ф. Шлейєрмахер у 1819 р. запропонував програму створення герменевтики як загального «мистецтва розуміння», що має бути універсальним для тлумачення і розуміння текстів будь-якого змісту, до якої б галузі людського буття і свідомості вони не належали. Він уперше запропонував розглядати твір мистецтва як своєрідний діалог між автором і його інтерпретатором, що здійснюється на двох рівнях: граматичному (мовна

інтерпретація) та психологічному (з'ясування індивідуальних особливостей автора, виходячи з його поглядів, подій життя та інших культурно-історичних чинників). Пізніше В. Дільтей розглянув герменевтику як методологічну основу для наук, що вивчають духовну діяльність людини. Він вважав, що для розуміння дій людей і результатів їхньої духовної діяльності необхідно інтерпретувати їхні думки та наміри, що врешті-решт приведе до розуміння. Як зазначає Я. Грищенко, як метод сучасного мистецтвознавства «герменевтика дає змогу зрозуміти усе багатство змісту гуманітарних явищ і є дійсним мистецтвом інтерпретації» [68].

О. Чепалов наголошує на тому, що дослідження у галузі хореографії мають певну специфіку. Остання суттєво позначається на методах, які може використовувати мистецтвознавець для вивчення балетної вистави як феномена та твору мистецтва [263]. Зокрема автор стверджує, що хореографія є наукою про танок, а останній не належить до математично точних галузей. Пояснюється це тим, що «когнітивне прочитання створюваних мистецьких образів залежить від рівня розпізнавання знаків, закладених у структуру текстів і певного культурологічного контексту» [там само]. Погоджуючись з останнім, Д. Шариков зазначає, що виражальні засоби танцю та його форми як важливі чинники художньої практики хореографічної культури «...пройшли тривалий еволюційний шлях, видозмінюючись і збагачуючись, згодом утворили систему, яка визначає наукові знання, виражальні засоби, аудіовізуальну і ритмопластичну основу, формально-технічні принципи, естетику, специфічні риси і можливості хореографічної культури» [277, с. 7].

О. Семак розглядає хореографічне мистецтво як форму виразного кодування й трансляції художнього образу [198, с. 8], а хореографічний текст – як особливий соціокультурний феномен, форму суспільної свідомості, специфічний канал трансляції повідомлення (яким виступає художній образ) за допомогою виразних рухів та пластики. В цілому, про процес розуміння й інтерпретації хореографічного сюжету, О. Семак робить висновок, що він «...здійснюється відносно усталеною сукупністю взаємопов'язаних загальних і спеціальних властивостей, які у своїй єдності утворюють основу успішності інтерпретації експресивної поведінки людини загалом, естетично оформленої» [198, с. 16].

О. Чепалов вважає, що за допомогою хореографічних патернів можна «знайти конкретні ознаки, що пояснюють часові межі, стиль твору, почерк балетмейстера. Таке моделювання є опосередкованою ланкою у ланцюгу передачі інформації від... автора (композитора, художника, балетмейстера)... до одержувача... глядача» [260, с. 263]. Він зазначає, що серед методик дослідження хореографічних творів нині «домінує лінгвоцентризм, тобто вивчення будь-яких видів комунікації на кшталт людської мови, дотримання вже сформованих та усталених законів лінгвістики» [260, с. 260].

Герменевтичним методом з'ясовано своєрідність інтерпретацій української балетної музики різними балетмейстерами.

Історичний метод побудований на вивченні появи, формування та розвитку об'єктів у певній хронологічній послідовності. Він спирається на виявлення й аналіз зовнішніх та внутрішніх суперечностей у розвитку об'єктів, законів і закономірностей. Використання цього методу сприяє поглибленню розуміння суті проблеми. Коли історичний метод застосовується у культурології, він часто набуває форми культурно-історичного методу. Цей метод допоміг розглянути національні балетні вистави в хронологічній послідовності їх постановок у контексті відповідного історико-культурного періоду та визначити конкретні ознаки їх трансформації залежно від особливостей часу.

Компаративний аналіз надає можливості здійснити порівняння культурних форм, явищ, процесів. Цей метод у дослідженнях культури виявляє загальне та особливе у різних народів, регіонах та цивілізаціях. Перші спроби використання компаративного аналізу було здійснено античної наукою, яка порівняла побут народів і пояснювала його схожість. Інтерес до культурної компаративістики підвищився від XVI ст. після Великих географічних відкриттів. У культурології цей метод почали використовувати еволюціоністи XIX ст. – як один з основних засобів реконструкції первісного суспільства, дослідження етногенези народів світу; загального і особливого у розвитку етнічних культур і соціальних спільнот; генези. Також компаративний аналіз застосовують при дослідженні розповсюдження і типології окремих явищ матеріальної, духовної культур, їх компонентів; при розгляді походження, формування історико-етнографічних

ареалів і взаємодії народів, що утворюють такі ареали. Від середини XIX ст. більшого значення набувають крос-культурні дослідження. Вони вивчають варіабельність та кореляцію тих чи інших рис культури народів світу. Це дозволяє виявити групи ознак і проектувати їх в минуле до первісності. Нині за допомогою культурологічної компаративістики можна висвітлити появу й становлення, окреслити змістовну складову глобалізаційної культури, показати процеси взаємодії в діалоговому режимі культур різних народів.

Компаративним методом проаналізовано окремі національні балетні вистави, створені протягом XX – початку XXI ст., виявлено схожі та відмінні ознаки сюжетів, музичної драматургії, танцювальної лексики українських балетів.

Часто застосовуваним є метод типологізації, розподілу досліджуваних об'єктів на кілька груп із особливими ознаками. Класичними зразками типологічного методу в гуманітарних дисциплінах є праці М. Вебера із встановлення «ідеальних типів» у сферах культурного життя. Типологічне осмислення в дослідженнях культури можливе щодо різних культурних форм (міф, ритуал, магія, тотем, символ), культурних систем (наука, релігія, мистецтво), культурно-історичної динаміки (від культури Первинного суспільства, Стародавнього світу, Середніх віків, Відродження, Нового часу до сучасності).

Вдалим методом, що враховує специфіку хореографічного мистецтва, базуючись на лінгвістичному аналізі, та наблизений до сучасних наукових вимог, є метод аналізу за допомогою моделі комунікації Р. Якобсона. Цей метод аналізу адаптований до танцю, що забезпечує науковий підхід до хореології [260, с. 265]. Він дає змогу спиратися на музику (звук) і рухи виконавців, при дослідженні їхнього просторового зв'язку та впливу на аудиторію. Р. Якобсон у праці «Лінгвістика та поетика» представив мовленнєву комунікацію як взаємодію шести чинників. У моделі комунікації, за Р. Якобсоном, беруть участь адресат та адресант, перший з яких відправляє повідомлення, створене за допомогою коду, а контекст повідомлення пов'язаний з його змістом, інформацією, що передають [223]. Знаки, притаманні певному виду мистецтва, можуть відбивати ознаки кожного з трьох семіотичних засобів створення: знак-символ, знак-ікона та знак-індекс [259, с. 265]. Р. Якобсон виокремлює мінімальний звуковий елемент, який

має значущість, та позначає його фонемою [298, с. 45]. У хореографії цьому елементу відповідає конкретний рух, а на розпізнавання / позначення цього елемента будуть впливати наступні етапи руху та супутні дії, що надають можливості когнітивного прочитання.

На думку Ю. Гевленко, у хореографії елементи-знаки танцювальної мови можна розподілити на групи: 1) знаки-зображення (іконічні) – статичні позиції і положення, система класичних рухів, вироблена в процесі історичного розвитку; 2) знаки-ознаки (симптоми, індекси, індексатори) – спонтанні, мимовільні виразні рухи і жести; 3) умовні знаки (символи) – жести, штучно розроблені рухи, контрольовані заданим емоційним станом – акторство на сцені. Проте кожен з цих знаків має певний зміст тільки за умови осмислення та вкладання в них певної ідеї виконавцем, що є носієм почуттів, настрою, стану [47, с. 88].

Таким чином, всебічно дослідити феномен української національної балетної вистави можна комплексно, спираючись на поєднання методології культурологічного, мистецтвознавчого та системного підходів. Визначити міру та особливості впливу української культури, національних традицій на становлення національного хореографічного мистецтва, специфіку їх розвитку та трансформації дозволяє культурологічний підхід. Розкрити основні складові національних балетів, виявити їхні стилістичні особливості, проаналізувати тематику сюжетів, з'ясувати лексичні та стилістичні особливості національної хореографії, символіку пластичних образів можливо в межах мистецтвознавчого підходу. Розуміти та розглядати національну балетну виставу як цілісну систему, що перебуває в процесі постійної трансформації, завдяки чому її основні елементи (музика, драматургія, хореографія, образотворче мистецтво) взаємозбагачують одне одного та набувають унікальних рис, можливо за умови застосування системного підходу.

Основними методологічними засадами вивчення національної балетної вистави є поєднання загальнонаукових методів (аналізу та синтезу, індукції та дедукції, єдності історичного та логічного) й принципів (історизму, об'єктивності, системності) та мистецтвознавчих методів (компаративний, типологічний та ін). Залучено також традиційні методи балетознавства: історичний та порівняльно-

історичний, що передбачають аналіз, класифікацію та періодизацію мистецтвознавчих явищ на даному історичному етапі задля визначення етапів становлення балетної музики, типів хореографічних творів за критерієм домінування основних компонентів балетної вистави.

Аналітичний метод використано для проведення мистецтвознавчого аналізу балетних вистав; теоретичний – для аналізу теоретичних положень щодо генези та специфіки національної балетної вистави, підведення підсумків дослідження; класифікаційний – для структурування та систематизації зібраного матеріалу; термінологічний – для уточнення понять; синтетичний – для узагальнення суб'єктивних ідей та інтерпретацій науковців щодо становлення та особливостей розвитку національного балету; історичний – для дослідження появи та розвитку українського хореографічного мистецтва протягом ХХ – початку ХХІ ст., встановлення послідовності виникнення типових ознак національної балетної вистави; порівняльно-історичний – для зіставлення знакових особливостей національних балетів у редакціях різних балетмейстерів та виконанні різних танцівників; структурно-функціональний – для розгляду національної балетної вистави як цілісного явища, що складається з взаємопов'язаних елементів; системний – для розкриття сутності основних складових національної балетної вистави та визначення особливостей їх взаємодії; семіотичний – для з'ясування особливостей лексичної мови національних балетних вистав; біографічний – для розгляду особливостей втілення образів різними виконавицями та особливостей балетмейстерської діяльності окремими персоналіями.

1.3. Українська культурна традиція як передумова синтезу мистецтв у національній балетній виставі

Хореографія пов'язана як з науково-теоретичними дослідженнями танцю і музики, так і з наукою їх запису, психологією творчості постановників та танцівників, системою підготовки фахівців галузі, педагогікою тощо. Все це надає підстав розглядати хореографічну культуру як окремий вид художньої культури.

За видами танців [118, с. 78] хореографія розподіляється на: 1) народну –

етнічний вид хореографічного мистецтва, сформований протягом історичного розвитку художньої культури людства під впливом міфологічно-релігійних чинників, що виявили в танці національний колорит та ментальність; сприяв зародженню та розвитку виражальних засобів та форм класичного, бального та сучасного танцю; 2) класичну – академічний вид хореографічного мистецтва, сформований під впливом чинників різних художніх культур (класицизм, елінізм, ренесанс, бароко, класицизму, романтизму), а також виражальних засобів та форм народного та історичного танцю XV–XIX ст., що обумовили в танці класичний канон і зразок в естетиці, виражальних формах і техніці, а також створення універсальної системи виконання та викладання танцю; 3) бальну – соціальний вид хореографічного мистецтва, сформований під впливом історичних чинників художньої культури в галузі народного, історичного, академічного танцю; 4) сучасну – «новітній вид хореографічного мистецтва і культури сьогодення, сформований під впливом соціально-політичних, філософських, технологічних, стилістичних чинників культури XX ст., що виявили в танці імпровізаційність та індивідуальність, а також стабілізували його синтезовану структуру» [277, дод. Ж. 3. 1].

Б. Колногузенко дає таке визначення сучасного танця – «це поєднання стилів і хореографічних напрямів, які виникли та набули розвитку у XX–XXI ст.» [118, с. 103]. В основі сучасної хореографії лежить танець модерн, що з 1970-х рр. перетворився на постмодерністський танець сьогодення – contemporary.

Уточнює зміст поняття «сучасна українська хореографія» Д. Бернадська, зазначаючи, що це вид танцювального мистецтва, в якому «...не дотримано базових принципів класичної хореографії (вигорнутість, натягнута стопа, округлі положення рук, специфічний апломб, рівний тулуб, витягнута шия та осаджені лопатки тощо) і він ґрунтується на синтезі кількох мистецтв» [13, с. 7]. Сучасній українській балетній хореографії, на її думку, властивий театральний синтез мистецтв, який передбачає поєднання засобів танцювальної пластики, музики, декорацій, пантоміми з метою більш цілісного відображення художнього образу.

Д. Бернадська доводить, що кожному історико-культурному етапові розвитку суспільства притаманні свої специфічні особливості синтезу мистецтв.

Останні формуються під впливом взаємодії або взаємовідторгнення певних видів мистецтва і тоді виникає новий синтез, що характеризується утворенням традицій на основі вже існуючих норм, зближенням художніх традицій певних територій, міграцією з одного культурного середовища в інше ідейних принципів. Як наслідок, виникає унікальне поєднання виражальних засобів, властивих конкретно цьому історичному періоду розвитку культури та суспільства.

Дослідниця зазначає, що необхідно чітко розмежовувати синтез мистецтв та еклектизм у його непрофесійному прояві. Синтез мистецтв виникає завдяки універсалізації художнього мислення і світогляду авторів, здатності балетмейстера та танцівника до цілісного сприйняття і відображення. Він може стати основою для розвитку художньої та технічної складових балетного мистецтва та сприятиме збагаченню засобів виразності. А пластика, як головний елемент балетного мистецтва, змінюється за рахунок адаптації виражальних елементів інших художніх систем. Механічне поєднання та формальне залучення різних видів мистецтв призводить до ефектного видовища, але втрачає органічності та внутрішнього змісту – непрофесійного еклектизму.

Д. Бернадська вважає, що саме пластика здатна відображувати глибинні психологічні процеси і сприйматися в усій своїй багатогранності. Це є важливим для розуміння безсюжетних хореографічних прочитань складної музики. Вона підкреслює, що у безсюжетних творах, які вирішуються засобами узагальненої пластичної мови, найкраще розкривається виразність звукового першоджерела музичного твору. Дослідниця зазначає, що «...обумовленість руху музичною основою становить сутність синтезу мистецтв у хореографії» [13, с. 9].

Установлено, що немає загальноприйнятого визначення понять «українська хореографічна культура», «національна балетна вистава»; недостатньо простежена еволюція, не чітко визначена і сформульована специфіка українських національних балетних вистав, бракує її класифікації, потребує уточнення ролі та значення національної балетної вистави у розвитку української хореографічної культури ХХ ст. – початку ХХІ ст.

Національну балетну виставу необхідно розглядати у двох змістовних тлумаченнях: вузькому та більш широкому значенні. У вузькому розумінні та на

перших етапах розвитку вона безпосередньо спирається на національне підґрунтя: сюжет, створений за мотивами української усної народної творчості, літератури або з життя українців; музичну партитуру, написану українськими композиторами, в результаті інтерпретації українських народних мелодій або власних з використанням найкращих національних традицій; пластичне рішення танцювальних форм, що здійснене на основі синтезу класичної хореографії та виражальних засобів українського народного танцю. *У широкому розумінні* – це вистава, яка завдяки узагальненню виражальних засобів виходить за межі окремої нації, підіймається на рівень загальнолюдських цінностей. Водночас у ній міститься український характер у структурі, художньому образі та балетмейстерських і виконавських інтерпретаціях. У сюжеті побутові подробиці, історичні події відходять на другий план, увага авторів акцентується на передачі емоційного та психологічного стану героїв, їх думок та почуттів. Українська за духом і стилем мислення (музичного, хореографічного) національна балетна вистава вирішена виражальними засобами симфонічної музики та неокласичного танцю, що містить синтез академізму (класичний, народно-сценічний) у поєднанні з новітніми досягненнями сучасного хореографічного мистецтва (модерн, джаз-модерн, контемпорарі) й інших видів мистецтва.

Національна балетна вистава як синтетичне явище поєднує виражальні засоби, притаманні різним мистецтвам. «Крім музики і хореографії, у створенні образної системи балету певне місце належить літературному лібрето (сценарний план) та художньому оформленню (декорації, костюми, освітлення)» [86, с. 4]. «Лише їх єдність і співзвучність створює завершену художню цілісність, здатну втілити глибоку ідею, зворушити глядача» [89, с. 3]. Виникає синтез мистецтв.

Суттєвий внесок у розвиток поняття «синтез мистецтв», розуміння його ролі в сучасній українській хореографії зробила Д. Бернадська. Вона уточнила зміст феномена, розглянула його у контексті історичних та культурних трансформацій. У результаті аналізу концептуальних підходів до проблем синтезу в сценічних жанрах Д. Бернадська поглибила розуміння поняття «синтез», що на її думку означає «поєднання (інтеграцію) різних елементів в єдине ціле, якісно відмінне від простої арифметичної суми» [13, с. 6].

К. Івасюк наголошує, що тенденція до синтезування різних видів мистецтва та органічного художнього синтезу культурних надбань людства є суттєвою ознакою сучасного мистецтва. Але перші спроби поєднати різні види мистецтва мають витoki у глибокій давнині (первісному синкретизмі). К. Івасюк вважає, що синтез мистецтв являє собою «органічну єдність, взаємозв'язок різних видів мистецтва в межах цілісного художнього твору чи ансамблю із відносно самостійних творів» [100]. Вона зазначає, що справжній синтез «досягається тоді, коли елементи різних мистецтв гармонійно узгоджені спільністю ідейного змісту» [там само]. Погоджується з нею Д. Бернадська і підкреслює, що синтез декількох видів мистецтв – це специфічна взаємодія, в результаті якої «знімається протиріччя між взаємодіючими мистецтвами і народжується якісно нове мистецтво, відмінне від тих, що вступили у взаємодію» [13, с. 6].

Характеризуючи феномен синтезу мистецтв, Д. Бернадська визначає його як органічну єдність художніх засобів і образних елементів різних мистецтв. У ньому втілюється універсальна здатність людини естетично опанувати світ. А потім вона зазначає, що «...здатність до синтезування як особливість людського інтелекту сприяє систематизації дійсності та уявлень про неї, знаходячи вияв у найрізноманітніших видах людської діяльності, виступаючи логічною основою науки та мистецтва» [13, с. 6]. Реалізація феномену синтезу мистецтв, на її думку, відбувається в єдиному художньому образі або системі образів, що об'єднані задумом та стилем виконання, але створені за законами різних мистецтв.

Феномен «синтезу мистецтв» не новий у культурній історії людства. Т. Івасюк підкреслює, що активізація інтегративних процесів відбувається в так звані «переломні» моменти розвитку суспільства і мистецтва та має на меті подолання соціально-ідеологічних протиріч зусиллями всіх видів мистецтва. Погоджується з цією тезою і Д. Бернадська, констатує, що пошуки нових форм синтезу, особливо яскраво проявляються на перехідних етапах в той час, «коли відчувається ідейно-скерований потяг до мови мистецтва як найбільш адекватної і плідної можливості створення нової реальності на уламках старої культури» [13, с. 6]. Вона стверджує, що нова форма і новий спосіб самовираження створюється тоді, коли «людина стає “переважно художником”, намагаючись ввести гармонію

в хаос, створити новий світ, нехай і всередині власного “Я”, що характерно і для сучасної епохи» [там само].

Прослідковуючи еволюцію мистецтва, Т. Івасюк виокремлює етапи розвитку теорії синтезу мистецтв: синкретизм первісної культури, художній синтез Середньовіччя, поєднання виражальних засобів різних мистецтв в епоху Відродження та «синтез мистецтв» в період історії Нового та Новітнього часу. Вона вважає, що після синкретизму первісної культури настає період художнього синтезу, а «починаючи з епохи Відродження, тенденція синтезу... сприяє диференціації мистецтва на розгалужену систему видів та жанрів» [100].

Теоретичне осмислення феномена синтезу мистецтв виникло в історії естетичної та мистецтвознавчої думки наприкінці XVIII – на початку XIX ст. У період розквіту натурфілософії та європейського романтизму у творчості Г. Берліоза, Г. Гейне, Е. Делакруа, Р. Шумана утвердилася ідея, що кожне із мистецтв потенційно міститься в суміжному, а мова мистецтва є спільною стихією загального художнього мислення. Принцип синтезу стає вирішальним методологічним принципом: неможливо виділити сферу «живописного», «музичного» чи «пластичного», оскільки кожне із мистецтв потенційно міститься в іншому, що сприяє взаємодії таких явищ, як наука і мистецтво, філософія і мистецтво та ін. Мистецтво стає універсальним засобом самовизначення людини у світі, що у поєднанні з формуванням гармонійної, сильної особистості було метою синтезу мистецтв.

Ідею про злиття всіх видів мистецтва в єдине ціле доводить до логічного завершення і вперше використовує термін «синтез мистецтв» Р. Вагнер, для якого ця ідея стає основним постулатом творчості. У середині XIX ст. він висунув тезу про те, що музика і слово зближаються, навіть зливаються за провідної ролі слова.

Деталізація поняття «синтез мистецтв» та створення чіткої концепції належать російській релігійно-філософській та богословській думці на межі XIX–XX ст. у зв'язку з підвищенням інтересу до іконопису у представників різних галузей – богословів, філософів, художників, мистецтвознавців та письменників. Одним із піонерів розроблення теорії «синтезу мистецтв» в Росії став М. Федоров.

Як зазначає Д. Бернадська, «в Україні інтерес до проблеми синтезу

мистецтв виник наприкінці XIX – початку XX ст., у період психологізації художньої літератури як виду мистецтва (Л. Українка, І. Франко, М. Коцюбинський)» [13, с. 7]. На її думку, причинами посилення такої цікавості є історичні умови розвитку народу та його менталітет. Основою подібної синтетичності були спроби адаптувати фольклорні танці до сценічного показу. Д. Бернадська зауважує, що процес взаємодії мистецтв особливо притаманний XX ст., мистецтво якого характеризується посиленням тенденцій до зростання синтетичних художніх форм, взаємопроникнення різних художніх видів, трансформацій у межах кожного з них, що виявляється через жанрові змішання.

Б. Колногузенко вважає, що «в мистецтвознавстві склалися різні типи художнього синтезу і вони повністю зберегли своє значення до нашого часу: 1) під синтезом мистецтв розуміється можливість поєднання різних мистецтв в інтересах образної виразності; 2) синтез мистецтв розглядається як особливий тип художньої творчості, що виступає у вигляді групи синтетичних мистецтв: театру, кіно, телебачення, естради, цирку; 3) художній синтез дає про себе знати у вигляді взаємозбагачення видів мистецтва та переведення їх творінь з одного художнього ряду в інший. Сплав різних мистецтв є свідченням того, що у синтезі виявляються такі виразні якості, яких немає в кожному з мистецтв окремо» [118, с. 57–58].

Д. Бернадська вважає, що основу принципу синтезу мистецтв складають дві або декілька самостійних художніх систем, серед яких «одна виступає як домінанта-інтегратор якісно нового синтетичного цілого» [13, с. 7]. Л. Козинко, погоджуючись з цією тезою, додає, що професійні танцювальні колективи використовують для створення сценічного образу синтез трьох мистецьких форм – танцю, драматургії та музики, а фольклорно-етнографічні ансамблі поєднують танець, елементи театрального мистецтва, музику та спів [114, с. 189].

О. Кравчук особливістю хореографії XX ст. вважає її синтетичну структуру, «яка реалізується на рівнях синтезу танцювальних видів, форм, традицій, на рівні новітніх форм взаємодії хореографії з іншими видами мистецтва» [129, с. 11]. Він зазначає, що «сучасні форми синтезу мистецтв у творчості діячів хореографічних шкіл XX ст. вражають розмаїттям складових компонентів: пантоміма, вокал, кінематограф, конференс, прийоми цирку, мюзик-холу, реконструкція класичного

і народного танцю, акробатика, поєднання пересувних механізмів і складних декорацій, новітніх технологій, піротехнічних та світлових інновацій» [там само].

Балетмейстерські школи мають власну «модель синтезу виражальних засобів тих видів мистецтва, що залучаються до творення хореографічного образу (музика, пластика, сценографія, костюм та ін.)» [129, с. 11]. Одним з перших, хто усвідомив необхідність синтезу класичного танцю і не балетної пантоміми, був К. Йосс, автор теорії, яка отримала детальну розробку в системі «еукінетика». «Нова синтетична структура хореографії у другій половині ХХ ст. спричинила подальший розвиток і технічне ускладнення неокласичних і модерністських тенденцій у хореографічному мистецтві. Поєднання в хореографічному творі музики, світла, архітекτονіки загальної драматургії та ін., апелювання до всіх органів чуття людини визначає врешті-решт мистецький результат» [129, с. 12].

О. Зінич вважає, що кожна «балетна вистава становить синтез музики, хореографії, літературно-сюжетного та живописного чинників... саме із взаємодії музики і хореографії народжується балетний спектакль як «єдина система», як єдина образно-художня і структурно-формуюча цілісність», а важливим чинником, що визначає особливості та специфіку художнього синтезу в балетній виставі, «є проблема пластичного співвідношення та взаємозв'язку її двох головних складників – музики і танцю, а також міри їхньої участі та ролі в народженні музично-хореографічної образності балетного спектаклю» [95, с. 14].

О. Зінич зазначає, що вирішальну роль у пошуках балетмейстерів ХХ ст. відіграла музика. Оновлення її ритмоінтонаційної і пластичної сфер сприяло зміні хореографічної лексики та безпосередньо впливало на драматургію балетних вистав. Вона зауважує, що «оскільки саме балетна музика первісно зумовлює і образний стрій, і темпоритм, а також всю драматургію майбутнього спектаклю, то важливою передумовою і вихідною точкою в роботі хореографа над постановкою балету стоїть уважне прочитання та аналіз музичної партитури» [95, с. 15], а також вміння перетворити музику у танцювально-пантомімічний рух, «звукове, чутне у візуальне, видиме – у самий хореопластичний рух» [95, с. 20].

Б. Колногузенко вважає, що «для сучасного мистецтва тенденції тяжіння до синтезу особливо значущі» [118, с. 56], а балетна вистава – одна з найскладніших

форм художнього синтезу, в якій танець поєднується з пантомімою, музикою, живописом, літературою. Він наголошує, що «хореографія в певному відношенні споріднена музиці, практично злита з нею в творчому синтезі. Але, на відміну від музики, яка оперує виразністю звукових інтонацій, мова хореографічна обумовлена виражальними можливостями людського руху. В цьому розуміння танець може бути визнаний як інтонований рух, як особливий лад сполучення ритмічно організованих рухів і жестів, які можуть глибоко, естетично значимо висловити стан внутрішнього світу людей, їх переживання» [118, с. 29].

Д. Шариков зауважує, що сучасній українській хореографії, як і всьому мистецтву ХХ ст., притаманні імпровізаційність та синтезована структура. Він наголошує на тому, що хореографія – це синтезований вид мистецтва, «який активно взаємодіє з іншими видами художньої культури – літературою, образотворчим мистецтвом, театром, музикою, кіно та телебаченням, декоративно-прикладним мистецтвом і дизайном, естрадно-цирковим мистецтвом» [278, с. 147]. Н. Белянкіна визначає хореографію як «універсальний суспільний феномен, що сприяє глибокому усвідомленню своєрідності кожної нації. Українські народні танці, запальні й ліричні, нестримні й повільні, полонили весь світ. У них яскраво виявляється характер, висока й самобутня культура нашого народу» [8].

Аналіз специфіки національної балетної вистави, її складових стане предметом дослідження у наступних розділах. А спочатку доцільним буде звернення до її витоків – традицій народної творчості та української культури.

Традиції супроводжують людство протягом всієї історії, зберігаються та розвиваються в усіх соціальних та культурних системах. Поняття «традиція» походить від латинського *traditio*, що перекладається «передача», «переказ». Культурна традиція являє собою соціальну й культурну спадщину, що передається від покоління до покоління і відтворюється в певних соціальних групах протягом тривалого часу. Традиції утворюють «колективну пам'ять» суспільства, забезпечуючи їх самототожність і спадкоємність у розвитку. Кожна національна культура, формуючись у географічних, історичних, технологічних, побутових умовах, виробляє мову, культурні коди, специфічне бачення і картину

світу. Кожне покоління здійснює власну інтерпретацію отриманих кодів, наділяє їх конкретним змістом та ціннісним забарвленням «Традиція в мистецтві живе лише тоді, коли оновлюється і розвивається» [27, с. 105].

Заглиблюючись у проблематику використання традиційних хореографічних форм зі збереженням їх семантичного наповнення в сучасному хореографічному мистецтві України, Л. Козинко з'ясувала, що «сучасний етап розвитку української національної культури характеризується підвищенням уваги науковців до питань народної творчості, фольклорних джерел професійного мистецтва, які в багатьох дослідженнях актуалізуються через поняття традиції. Однією з важливих галузей народної творчості, що безпосередньо стосується категорії традиції, є фольклор. «Фольклорне хореографічне мистецтво, заковане ще в малюнках первісних людей, є тілесним втіленням уявлень, вірувань, міфології та ритуально-обрядової сфери етносу... Дослідження семантичних кодів традиційної культури дає можливість відродити первинно закладені у фольклорне мистецтво смисли та виявити їх у сучасній мистецькій практиці» [114, с. 188].

Національний фольклор відбиває сутність, характер, ціннісні ідеали української культури. В умовах зростання національної самосвідомості в сучасній антропогенній цивілізації, орієнтованої на людину, її унікальність, неповторність та індивідуальність, стає зрозумілим прагнення відродити той шар народного мистецтва, що був первісним. Поділяючи цю думку, Н. Белянкіна підкреслює, що народні танці стали невід'ємною частиною художнього життя України. Це надає можливості стверджувати, що фольклор взагалі, а народні танці зокрема, є втіленням українських культурних традицій. Їх аналіз дозволить з'ясувати передумови виникнення синтезу мистецтв, його особливості в сучасній українській хореографії та національній балетній виставі.

Д. Шариков зауважив, що народний танець – це фольклорний танець, який «виконується у своєму природному середовищі і має певні традиційні для даної місцевості рухи, ритми, костюми...» [276, с. 22]. На його думку, поняття «народний танець» доцільно використовувати для позначення танців, які значною мірою пов'язані з традицією та зародилися у часи, коли існували відмінності між танцями «вищого суспільства» і танцями «простого народу». І. Степанюк

визначив народний танець як «результат, продукт народної творчості. Він повинен прижитися в народі і носити в собі риси народу... це стихійний вияв почуттів, настрою, емоцій і виконується в першу чергу для себе, а потім для глядача (товариства, гурту, громади)» [240, с. 178]. У народних танцях, на його думку, міститься цінний матеріал для характеристики історії виникнення, особливостей становлення та розвитку танцювальної культури українців, його жанрово-тематичної палітри, еволюції стилю, лексики тощо [240, с. 180].

Існують різні типології народних танців. В. Верховинець, здійснивши першу спробу систематизувати українські танці, розподілив їх на масові, парні та сольні [42, с. 7–8]. А. Гуменюк, дотримуючись іншої думки, визначив такі типи, як хороводи, сюжетні та побутові [71, с. 9–15]. Музикознавці за основу класифікації беруть характер музичного супроводу і виокремлюють: гопаки, козачки, польки, мазурки, кадрилі тощо. В хореографії загальноприйнятою є типологія за назвами танців: рибка, коваль, швець, горлиця та ін. [276, с. 32]. За характером рухів та музики українські народні танці можна розподілити на три групи: 1) гопаки, козачки, метелиці; 2) гуцулки, коломийки, верховинки; 3) польки та кадрилі [71, с. 16–24]. На думку Н. Белянкіної, основою української народної хореографії є побутові танці (гопаки, козачки, метелиці, гуцулки, коломийки, польки, кадрилі тощо). Усі відомі танцювальні рухи та їх варіанти, зазначає науковець, є наслідком багатовікової народної практики в галузі мистецтва танцю, а їх поєднання у загальній композиції утворює своєрідний малюнок, різний для кожного танцю.

Джерелами української хореографії є танці й пісні-танці, що відображають життя, діяльність, почуття людини. Обряди, ритуали, вірування – все знаходило інтерпретацію у танцювальній культурі. Виділяючи особливість української хореографічної культури, В. Авраменко підкреслював, що «музичність та співучість є одними з характерних рис українського народу» [1, с. 7–8].

Дослідники первісної культури неодноразово підкреслювали той факт, що танок неможливо відділити від пісні, а «поширювані у багатьох народів пісні, змальовуючи увесь процес землеробства, від сівби до збирання врожаю, що супроводжуються інструментальною музикою, причому водночас танок є

відображенням того ж самого процесу» [30, с. 11]. Перші народні танці також віддзеркалювали працю землеробів та аніمالістичний культ, саме так виникли танцювальні рухи більшості традиційних українських танців – гопака, козачка, метелиці, коломийки та ін. Танець дозволяв передати емоційні враження від навколишнього світу, «імітуючи в танцювальних елементах рухи тварин, птахів, а пізніше – жестів, що відображають певні трудові дії (наприклад деякі хороводи), й саме тому до сьогодні зберегли найбільше архаїчних рис» [30, с. 22].

Н. Матусевич вважає тематику народних танців різноманітною. «Перш за все в ній знайшли відображення трудова діяльність народу, його повсякденне й святкове життя... найпростішою первісною формою російських, українських, білоруських танців були хороводи – важлива складова частина всіх весняних і літніх гулянь. Ця народна театралізована дія, що об'єднує велику кількість людей, обов'язково супроводжується піснею. Її учасники, виконуючи пісню, передавали зміст рухами. В багатьох хороводних піснях розповідається про те, як просо сіяти, рілля орати, льон тіпати та ін.» [152, с. 16]. Також у народних танцях «передаються поведки тварин, птахів, персоніфікуються рослини» [152, с. 17].

Н. Белянкіна пише, що в основі виконання танцювальних рухів лежить зазвичай, «той чи інший момент трудового процесу або якоїсь дії людини... “Колупалочка” асоціюється в нашій уяві з колупанням землі носком і п'яткою, танцювальний рух “тинок” нагадує своєю технікою виконання перестрибування через тин, “голубці”, “присядки”, “вихиляси” зображують веселу вдачу, енергійність, дотепність, спритність, жартівливість українського народу» [8].

К. Василенко підкреслював, що «прадавні обряди й танці супроводжувалися грою на різних музичних інструментах: пентахорді (вид арфи), кувічках (своєрідних флейтах), сопілках, трубах, ніпелях, пиццях, рогах, гусях, гудках, трембітах, решітках, дудках-сопелях, домрах, накрах (вид литавр)» [38, с. 17].

У різноманітних формах народної творчості український танок і пісня розвивалися спільно, збагачуючись, розширюючи образи, теми, емоційні барви, зливаючись в єдине ціле. Г. Боримська зазначила, що особливо яскраво цей зв'язок проявив себе в одному з найдавніших видів народного танцювального мистецтва – хороводі («А ми просо сіяли», «Льон» та ін.). Їх виконання раніше

пов'язувалося з обрядовими діями, з традиціями зустрічі весни, Нового року, літніми святами. Хоровод є драматичною дією, в якій під пісенний та/або музичний супровід розігруються сцени, виявляючи найяскравіші риси побуту.

К. Василенко, аналізуючи хороводи та їх місце в українській народній культурі, стверджує, що вони «виникли і сформувалися протягом століть, у певних географічних, історичних та соціально-економічних умовах в результаті розширення амплітуди діяння народних ігор, ігрищ, які були невід'ємною частиною звичаєвості, обрядовості, язичницьких пережитків» [38, с. 18]. Г. Боримська, підкреслює, що «хоровод – один з найбільш поетичних зразків українського народного танцю, який засвідчує, що танок і пісня народилися одночасно. Він позначений складністю і красою просторової побудови, багатством та декоративністю рухів. Малюнок його прикрашають плавні, виразні порухи рук, повороти тулуба і голови, у нього – невичерпні запаси дрібних поєднуючих рухів, мелодично та ритмічно пов'язаних з піснею, її структурою. У хороводах розвивалися своєрідні музично-хореографічні елементи, що згодом увійшли в лексику українського народного танцювального мистецтва, а також стали підґрунтям сюжетних танців – одного з найпопулярніших різновидів українського танцювального фольклору» [30, с. 11].

Залежно від змісту, стилістичних, хореографічних особливостей, елементів акторської гри хороводи розподіляють на такі: 1) хоровод – хороводна пісня; 2) хоровод – гра, розвага; 3) хоровод – хороводний танок із піснею; 4) хоровод – хороводний танок у супроводі інструментальної музики [38, с. 19–22]. Поєднання в ньому слів, музики, танцю, декоративних елементів (вінків, стрічок тощо) дозволяє вважати його за «класичну форму синкретичного мистецтва» [там само].

І. Степанюк зазначає, що хореографічний фольклор України містить ритуальні, обрядові, сюжетні та побутові танці, які виконуються під акомпанемент самобутніх народних інструментів чи у супроводі хору. Він вказує на те, що «система рухових компонентів, із яких складається народний танець, прочитується тільки в сукупності з іншими – словесними, музичними... Фольклорна танцювальна лексика також відрізняється від класичної своєю процесуальністю. Кожен акт її використання є одиничним моментом, варіантів

якого може бути багато» [240, с. 179]. І Степанюк наголошує, що танець, становлення якого було складовою частиною обрядово-ритуального дійства, через яке відбувався зв'язок людини архаїчної доби з довкіллям, до теперішнього часу зберігає в собі елементи обрядовості у вигляді відповідних рухів. Потім він поступово, «виокремлюючись із ритуального контексту, набуває естетичного значення завдяки численним виконавським інтерпретаціям у різних побутових і сценічних контекстах» [240, с. 180]. На думку І. Степанюка, балетмейстери створюють авторський варіант національного танцю, користуючись певними темами, що виникли на ґрунті народних звичаїв, обрядів та традицій. Вони переймають колорит, образні деталі лексики, певні лейтмотиви та стиль.

Слід зазначити, що один той самий танець у різних місцевостях може мати різні назви, хоча й побудований на одних і тих самих рухах. Водночас у кожному з них виявляється національний темперамент та колорит, що визначається специфікою виконання окремих рухів та їх поєднання у цілісну композицію, особливостями музичного супроводу, одягу тощо. І. Степанюк стверджує, що фольклорному танцю притаманний елемент імпровізації та «від уміння танцюриста перевтілюватися в той чи інший образ, наслідувати ті чи інші риси характеру, поведки звірів, птахів... залежить успішність виконання» [240, с. 180].

Важливість знання та розуміння інтерпретації символів національної культури та традицій для хореографа підкреслював Г. Григор'єв. Аналізуючи творчість П. Вірського, він писав: «щоб домогтися певних досягнень, стати справжнім новатором, довелося вивчати не лише народні танці, а й обізнатись як слід з історією українського народу, його культурою, особливостями різних областей України. Взяти, приміром, Полтавщину і Львівщину – люди ті ж, а звичаї, одяг, вдача, побут мають багато відмін. Оце знання й дало змогу створити різноманітний склад танцювальних номерів, які відображають працю і життя, поривання і мрії, мужність і темпераментність українського народу» [66, с. 11].

І. Степанюк зауважує, що до «фольклорних матеріалів необхідно ставитися бережливо... оскільки вони мають великий вплив на формування національної свідомості українського народу» [240, с. 180]. Створюючи лібрето, музику, обираючи образну лексику для танців в українських національних балетних

виставах, автори (лібретист, композитор, балетмейстер) мають враховувати народні традиції, особливості календарної обрядовості та музично-пісенних циклів, пов'язаних із народними традиціями (колядки та щедрівки, веснянки та гаївки, купальські, обжинкові та весільні пісні). Вони повинні враховувати історичні умови епохи, до якої належить сюжет хореографічного твору тощо.

Ю. Станішевський, характеризуючи вплив української культурної традиції, підкреслював, що «протягом століть саме фольклор допомагав розширювати засоби сценічної хореографії і дуже багато «па» класичного балету були здавна відомі народному танцю, зокрема українському (цілий ряд турів і стрибків у повітря)» [239, с. 9]. В. Литвиненко теж бачив майбутнє українського балету в народному танцювальному мистецтві. Намагаючись відтворити колорит народного життя, він разом з композитором М. Вериківським та лібретистом Ю. Ткаченком створив першу національну балетну виставу «Пан Каньовський». Автори звернулися не тільки до найцікавішого скарбу – народного танцю, а й до історії волелюбного й поетичного українського народу, характер якого неможливо було передати за допомогою класичного балету. Тому виникла необхідність перенести у класичний балет елементи народного танцю. І у такий спосіб, через синтез класичної та народної хореографії було відкрито «українським танцям широку дорогу на балетну сцену» [239, с. 9].

Ще одним з ранніх українських балетів була «Лілея» за мотивами творчості Т. Шевченка, над якою працювали композитор К. Данькевич та балетмейстер Г. Березова. Спираючись на узагальнені народні мелодії, використовуючи їх за народнопісенну основу, збагативши новими барвами, композитор створив широке симфонічне полотно з яскравими музичними характеристиками, що мають виражений національний колорит. Врахувавши характер музики з народно-танцювальною основою та глибоко вивчивши поетичні скарби Т. Шевченка, Г. Березова створила яскраву, барвисту хореографію, сповнену високого натхнення. Ю. Станішевський пише: «хореографічна тканина балету, хоч і дуже різноманітна за принципами використання ритмізованої пантоміми й танцювальної мови, була виключно цілісною і своєрідною, бо український танець і класичний сплелися в єдиний чарівний візерунок» [239, с. 15].

Яскраво втілювалося вміння враховувати національні традиції та вдало поєднувати виражальні засоби різних видів мистецтва та техніки виконання у творчості П. Вірського. За Г. Боримською, в постановках хореографа відчувалися «характерні риси, властиві народному танцеві, соковитість, іскриста бадьорість, життєвість рухів, міміки; і те, що... (у творчості П. Вірського – авт.) переважають масові танці, тільки підкріплює їх народність, оскільки почуття колективізму, яке живе в народі, звичайно відбивається і на танцях» [30, с. 29]. Г. Боримська вважала, що митцю вдалося відтворити «справжні риси українського народного танцювального мистецтва, як-от героїка, виняткова емоціональність, насиченість, віртуозність та звитяга чоловічого танцю, плавність, граціозність і жіночність танцю дівчат» [30, с. 22]. П. Вірському вдалося відтворити і хореографічний фольклор українського народу, і нові мотиви, і своєрідну народну класику, і гумористичний лубок. Успіх своїх творів балетмейстер пояснював так: «У танці людина присутня емоційно, а ... в постановці наших танців ми звертаємо особливу увагу на типове в характері українського народу, на першоджерельність стильових особливостей української народної творчості» [30, с. 26].

Характеризуючи творчість П. Вірського, Г. Боримська стверджувала, що балетмейстер, спираючись на «зразки народних танців, часом незаймані форми народного побуту і, виходячи із своєрідності національної культури, вміє розгледіти в них душу народу, дбайливо розвиває виражальні можливості танцю, втілює на професійній сцені чарівні витвори народної творчості» [30, с. 63]. Він «відтворює образи народу в танцях, враховуючи здобутки сучасного народно-сценічного танцювального мистецтва, романтизує, підносить їх» [там саме].

Таким чином, українську хореографічну культуру було започатковано в прадавні часи, коли танці були безпосередньо вплетені в повсякденне життя. Вони являли собою організацію обрядово-календарного циклу, віддзеркалювали етапи історичного розвитку, системи цінностей, традицій та емоційних переживань українського народу. Від самого початку хореографія була частиною синкретичного мистецтва, а після виокремлення у самостійний вид, постійно тяжіє до взаємодії з іншими мистецтвами, вступаючи з ними у синтез.

Висновки до Розділу 1. Дослідження української хореографії у науковій літературі різноманітні. Літературні джерела, які можна використати у розгляді національної балетної вистави як феномена української хореографічної культури, доцільно розподілити на такі групи: 1) праці з історії хореографії, в яких досліджуються розвиток українського народного танцю, генеза та формування українського балетного мистецтва, діяльність хореографічних колективів та видатних танцівників; 2) праці з теорії хореографії, в яких міститься опис законів побудови хореографічних творів, методики виконання та викладання рухів, окремі танці, висвітлення сучасних проблем хореографічного мистецтва; 3) довідники з хореографічного мистецтва; 4) періодичні видання, в яких висвітлюються події, постановки та/або діяльність видатних хореографів.

Теоретичні аспекти вітчизняного хореографічного мистецтва у контексті європейської та світової хореографії вивчали Д. Бернадська, К. Кіндер, М. Погребняк, О. Шабаліна, Д. Шариков, О. Чепалов; появу, розвиток та специфіку українського балету ХХ – початку ХХІ ст. – П. Білаш, Є. Бойко, Н. Горбатова, М. Загайкевич, М. Ельяш, Т. Павлюк, В. Пастух, Е. Пустова, Ю. Станішевський, П. Чуприна, Е. Шумілова; історію та теорію українського народного танцю – В. Авраменко, О. Бігус, О. Бойко, К. Василенко, В. Верховинець, Р. Герасимчук, А. Гуменюк, С. Легка, О. Мерлянова; діяльність українських балетних театрів та видатних персоналій (балетмейстерів, композиторів, артистів) – Г. Боримська, Л. Косаківська, В. Литвиненко, Г. Полянська, А. Тулянцев, П. Чуприна, Т. Чурпіта, О. Шаповал, І. Шестеренко та ін. Водночас феномен української національної балетної вистави недостатньо висвітлений у науковій літературі, оскільки не простежена його еволюція, не чітко визначена і сформульована специфіка національних балетів, бракує їхньої класифікації, потребує уточнення роль та значення національної балетної вистави у розвитку української хореографічної культури ХХ – початку ХХІ ст.

Українські науковці розглянули творчу діяльність окремих балетмейстерів, композиторів, артистів, які вплинули на розвиток національної балетної вистави, але творчий доробок більшості з них залишається невпорядкованим. Недостатньо вивчено, проаналізовано взаємодію основних компонентів національної балетної

вистави: лібрето, музики та танцю; інформація про балети розрізнена та потребує впорядкування і систематизації. Необхідним залишається розгляд інтерпретацій української балетної музики вітчизняними балетмейстерами та компаративний аналіз втілення однієї музичної партитури у різні періоди розвитку сучасними методами мистецтвознавства та хореології.

Подальшого вивчення та розробки потребують: з історії хореографії – уточнення хронологічних меж періодів становлення національної балетної вистави та з'ясування специфіки кожного з них; з теорії хореографії – визначення принципів побудови національних балетів, виявлення специфіки її компонентів та виражальних засобів. Потребує уточнення роль та значення національної балетної вистави у розвитку української хореографічної культури ХХ – початку ХХІ ст.

Усебічно дослідити феномен української національної балетної вистави можна тільки спираючись на міждисциплінарну методологію, яка передбачає поєднання культурологічного та мистецтвознавчого підходів і низки загальнонаукових методів. Культурологічний підхід дозволяє визначити міру та особливості впливу української культури, національних традицій на становлення національного хореографічного мистецтва, специфіку їх розвитку та трансформації. У межах мистецтвознавчого підходу стало можливим розкрити основні складові національних балетів, виявити їх стилістичні особливості, проаналізувати тематику сюжетів, з'ясувати лексичні та стилістичні особливості національної хореографії, символіку пластичних образів тощо. Для кращого розуміння національної балетної вистави її розглянуто як цілісну систему, що постійно трансформується, завдяки чому її основні елементи (сюжет, музика, хореографія) взаємозбагачують одне одного та набувають унікальних рис.

Динаміку розвитку національних балетних вистав, їхню загальну специфіку та особливості постановок у різні історичні періоди проаналізовано за допомогою загальнонаукових методів – герменевтичного, культурно-історичного, порівняльного, типологічного. Герменевтичним методом з'ясовано своєрідність інтерпретацій української балетної музики різними балетмейстерами. Культурно-історичний метод допоміг розглянути національні балети в процесі розвитку та визначити конкретні ознаки їх трансформації. Компаративним методом

проаналізовано окремі національні балетні вистави, створені протягом ХХ – початку ХХІ ст., виявлено схожі та відмінні ознаки сюжетів, музичної драматургії, танцювальної лексики українських балетів. Здійснено типологізацію балетмейстерських та виконавських практик за допомогою персоналізованого аналізу доробку митців. У контексті загальнокультурних тенденцій усвідомлено відображення української традиції в національній балетній виставі.

Серед конкретно-наукових мистецтвознавчих методів можна виокремити метод формально-стилістичного аналізу (стилістичний, формальний або метод Вельфліна), іконологічний та мікроморфологічний аналіз балетних постановок (систему Лабана–Бенеш та ін.). Доведено, що проблема методів дослідження хореографії є складним питанням, пов'язаним зі специфікою побудови та існування хореографічних творів, що ускладнює їх наукову інтерпретацію.

Установлено, що немає загальноприйнятого визначення понять «українська хореографічна культура», «національна балетна вистава». Національну балетну виставу необхідно розглядати у двох змістовних тлумаченнях: вузькому та більш широкому значенні. У *вузькому розумінні* та на перших етапах розвитку вона безпосередньо спирається на національне підґрунтя: сюжет, створений за мотивами української усної народної творчості, літератури або з життя українців; музичну партитуру, написану українськими композиторами, в результаті інтерпретації українських народних мелодій або власних з акцентом на найкращі національні традиції; пластичне рішення танцювальних форм, що здійснене на основі синтезу класичної хореографії та виражальних засобів українського народного танцю. У *широкому розумінні* – це вистава, яка завдяки узагальненню виражальних засобів, виходить за межі окремої нації, підіймається на рівень загальнолюдських цінностей. Водночас у ній міститься український характер у структурі, художньому образі та балетмейстерських і виконавських інтерпретаціях. У сюжеті побутові подробиці, історичні події відходять на другий план, головним стає передача емоційного та психологічного стану героїв, їх думки та почуття. Українська за духом і стилем мислення (музичного, хореографічного) національна балетна вистава вирішена виражальними засобами симфонічної музики та неокласичного танцю, що містить синтез академізму

(класичний, народно-сценічний) у поєднанні з досягненнями сучасної хореографії (модерн, джаз-модерн, контемпорарі) та інших видів мистецтва.

Під українською хореографічною культурою сьогодення слід розуміти історію, теорію та практику національної хореографії: творчість балетмейстерів, виконавців і хореографічну педагогіку; спадщину у народно-сценічному танці, балетному театрі, експериментальні твори сучасних постановників у всіх видах хореографії; методику виконання та викладання рухів, закони побудови хореографічних творів від танцювального номера до багатоактної балетної вистави; взаємодію національної хореографії з іншими видами мистецтва, результатом якої є постійний її розвиток; розподіл на професійну, фольклорну та масову, а танець у ній пов'язано зі створенням художнього образу за допомогою рухів, поз, жестів, міміки людини, які підпорядковані структурі музики.

Основні наукові результати розділу опубліковані в працях автора [203; 211; 214; 215; 218; 221; 222].

РОЗДІЛ 2

РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОЇ БАЛЕТНОЇ ВИСТАВИ У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

2.1. Український фольклор у балетах на національному підґрунті першої половини XX століття

Українська національна балетна вистава виникла як результат взаємодії професійної творчості у балетному театрі з народно-сценічним та фольклорним танцем. Характеризуючи початок становлення українського балетного мистецтва, Ю. Станішевський зазначає, що «вже наприкінці XIX – початку XX ст. виразно намітилися дві тенденції. Перша була пов'язана з прагненням до театралізації українського народного танцю, до технічного ускладнення та вільної сценічної інтерпретації фольклорних еталонів. Друга, навпаки, передбачала дбайливе перенесення на театральну сцену справжніх зразків української народної хореографії, збереження автентичного малюнка і манери виконання кожного танцю» [234, с. 36]. Всі спроби українських театрів сформувати свій репертуар були лише першими кроками до майбутнього українського балетного театру.

На початку XX ст. виникла необхідність у національному балеті, але для створення «самостійної оригінальної української балетної вистави не вистачало музичних партитур, що стали б основою майбутніх творів. Специфічні виражальні засоби українського танцю, які б надали змогу відтворити на балетній сцені народне життя, були ще недостатньо розвинені для органічного поєднання з основою балету – мовою класичного танцю» [203, с. 171]. Такого балету ще не існувало, проте були ідеї, подані В. Верховинцем: «Наш балет, якщо йому судилося коли-небудь народитися, мусить бути народним, своєрідним, а таким він стане тоді, коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок, і коли він буде перейнятим духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього народного життя»

[42, с. 28]. У подальшому вони слугували керівництвом для хореографічних постановок на національному підґрунті Г. Березової, П. Вірського, В. Вронського.

Українські композитори стали «створювати музичні партитури на основі народних мелодій, яким притаманні ліризм, акцент на національний пісенний фольклор, доступність музичної мови. Лібретисти використовували сюжети народних пісень у літературній основі майбутніх вистав, запозичували ідеї з творів українських письменників. Балетмейстери в танцювальних фрагментах оперних вистав набували досвіду використання народного танцю на сцені, формуючи арсенал виражальних засобів, що здатний збагатити балетну виставу» [203, с. 171–172]. Зв'язок між танцем та піснею, що притаманний українському народному мистецтву, став підґрунтям першого національного балету.

Формуванню українського балетного театру і виникненню національної вистави сприяло створення у 1925 р. у Харкові національного оперно-балетного театру, який заявив про себе 3 жовтня 1925 р. прем'єрою «Сорочинського ярмарку» М. Мусоргського. Як зазначає Ю. Станішевський, «у цій танцювальній картині, створеній головним балетмейстером театру Р. Баланотті в співдружності з М. Собоєм за участю В. Верховинця, балетний колектив, який складався в основному з обдарованої молоді, виявив наполегливість в оволодінні своєю манерою виконання українського танцю» та «під керівництвом М. Соболя артисти освоювали віртуозну техніку національної народно-сценічної хореографії, вивчали особливості української танцювальної лексики» [234, с. 48].

У наступні роки український балет активно розвивався, а «українські балетні колективи все сміливіше шукали власні шляхи в хореографічному мистецтві» [234, с. 61]. Діячі української хореографії втілювали на сцені ідеї та образи сучасності. У середині 1930-х рр. експерименти і заперечення класики змінилися наполегливими і послідовними пошуками у напрямку реалізму, що сприяло розвитку традицій та оновленню хореографічної мови. Як зазначає Ю. Станішевський, український балетний театр того часу «своєрідно синтезував в своїх пошуках прогресивні вітчизняні класичні традиції, плідний досвід театралізації національного хореографічного фольклору і естетичні досягнення реалістичної багатопланової хореодрами» [234, с. 112].

Створення театрів опери та балету в Харкові (1925 р.), Києві та Одесі (1926 р.) на постійній основі надало можливості для використання українського народного танцю як в драматичних та оперних виставах, так і у балетних. «На підґрунті балетної класики, в яку український народний танець вдихнув життєвий струмінь, виникла нова хореографічна лексика – джерело національного балетного мистецтва» [203, с. 172]. Першою виставою, що продемонструвала синтез, є балет «Пан Каньовський» М. Вериківського (лібрето М. Вериківський, Ю. Ткаченко; балетмейстери В. Литвиненко, В. Верховинець; диригент М. Вериківський, художник І. Курочка-Армашевський; Харків, Київ 1931 р.).

За основу лібрето балету автори вперше взяли твір з української народної творчості – історичну пісню «Дума про Бондарівну», що потребувало знань і колоритного пісенно-танцювального фольклору, і певних народних обрядів. Музична партитура балету була створена з опорою на літературний сценарій та за участю балетмейстера В. Литвиненка. Композитор використав українські народні мелодії, які яскраво оркестрував. М. Вериківський частіше цитував популярні теми і недостатньо приділяв уваги їх симфонічному розвитку й узагальненню. За Ю. Станішевським, «...музична тканина балету вийшла дещо фрагментарною і уривчастою – без стрижня, який музично об'єднав би музичний і драматургічний матеріал в єдине ціле» [239, с. 10]. Автори хореографічного тексту намагались показати справжнє життя, хоча деякі епізоди були перенасичені побутовими елементами. Вони стежили за музичною драматургією, але та не мала гармонійної єдності. На думку Ю. Станішевського, танці та народно-побутові сцени гальмували розгортання дії та мали дивертисментний характер бо використовувалися для прикрашання вистави.

Як зазначає В. Верховинець, «перед постановниками цього твору постало нелегке завдання: необхідно було поєднати, здавалося, абсолютно несумісні стильові особливості класичного та народного танцю і створити на цій основі український національний балет» [42, с. 28]. З цим завданням автори балету впоралися. І хоча драматургічної цільності виставі бракувало, балетмейстери вдало поєднали рухи, притаманні класичному й українському народному танцям. В. Верховинець запропонував включити до балетної вистави «багато обрядових

танців, пов'язаних з весіллям і збиранням хліба» [42, с. 30]. Завдяки цьому «балет іскрився безліччю яскравих сцен народного гуляння» [там само]. Масові народні танці змінювалися класичними дуетами та сольними танцями, і навпаки. У деяких фрагментах класичні па постановники забарвлювали позами та положеннями характерними для народного танцю, використовували елементи фольклорної танцювальної техніки, особливу увагу приділяли взаємовідносинам у парі та підтримкам. У балеті вперше український жіночий танець було виконано з використанням техніки танцю на пуантах. Це стало свідченням високого рівня розвитку української хореографічної культури. Балетмейстери вимагали від артистів наповнювати рухи змістом, танцювати автентично, всім тілом: головою, руками, ногами, плечима й обов'язково душею та не захоплюватись технікою.

Розвиваючи досвід створення національного балету, українські хореографи продовжували пошук специфічних виражальних засобів. Розвиток лексичної бази українського народного танцю відбувався в хореографічних картинках опер «Наталка Полтавка» М. Лисенка та «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Балетмейстери М. Болотов, В. Верховинець, П. Вірський створили фундамент для виникнення української національної вистави, в якій би народний танець міг використовуватися не тільки як колоритне доповнення, а й як один з головних виражальних засобів.

У 1940-х рр. на національному підґрунті було створено балети «Лілея» К. Данькевича в постановці Г. Березової, «Лісова пісня» М. Скорульського та «Олеся» Ю. Русінова в постановці В. Вронського, «Світлана» Д. Клебанова в постановці П. Йоркіна. Кожен з них став вдалою спробою «синтезу балетної класики та фольклорних мотивів... що стали базою для розвитку українського національного балету в наступних періодах» [220, с. 134].

Одним із зразків національного балету стала героїко-романтична вистава «Лілея» К. Данькевича (лібрето В. Чаговець, балетмейстер Г. Березова, художник А. Петрицький; Київ, 1940 р.). Ю. Станішевський зазначив, що «Лілея» створювалася в той період, коли «у балетному театрі особливого значення почали надавати драматургії» [235, с. 64]. Саме драматургічний твір, що поетично й узагальнено відтворює національну своєрідність і духовний світ українського

народу, «сприяв народженню нових танцювальних форм, що були необхідні для втілення національних тем і образів» [235, с. 63]. Це сприяло тому, що «Лілея» продемонструвала успішний синтез класичного й українського народних танців і тенденцію світового балетного мистецтва – симфонізацію хореографічної мови.

За основу сценарію балетної вистави лібретист В. Чаговець узяв такі твори Т. Шевченка, як «Лілея», «Сліпий», «Утоплена», «Русалки», «Княжна», «Марина», «Відьма». Він зміг помітити та відтворити «основні, найістотніші риси національного характеру, сформовані в народі» [239, с. 14]. Композиторові, незважаючи на те що лібрето побудоване на різних віршах Т. Шевченка, вдалося створити цільну музичну партитуру, яка і танцювальна, і драматично насичена. К. Данькевич майже не використовував цитат народних пісень, він узагальнив знайомі мелодії, збагатив новими барвами. «Ідучи від народнопісенної основи, композитор створює широке симфонічне полотно з яскравими музичними характеристиками» [235, с. 15]. Тому новій музичній партитурі має відповідати й інший підхід балетмейстера до хореографічної інтерпретації вистави.

Перша постановка «Лілеї», яку здійснила Г. Березова з опорою на традиції хореодрами, містила елементи танцювального симфонізму і в сольних танцях, і в масових сценах. Режисерське рішення вистави було ретельно продумане та вибудоване драматургічно без перенасичення побутовими елементами. Хореографічний текст балетмейстер спрямувала до поетичного узагальнення. Виконавці мали танцювати виразно та технічно, наповнюючи хореографічний текст образу акторською грою. Їх образи повинні були стати психологічно достовірними, коли кожний крок і погляд передають настрій, думки, почуття та розкривають певний зміст. Це свідчило про здатність українського національного балету до розвитку синтезу як танцювальної лексики – академічної та народної, так і й двох формотворчих прийомів: симфонізації та дієвізації танцю.

Після постановки «Лілеї» українськими балетмейстерами було створено і перші національні балети на сучасну тему: «Світлана» Д. Клебанова (П. Йоркін; Харків, 1940 р.; А. Томський; Харків, 1947 р.) та «Олеся» Ю. Русинова (В. Вронський; Одеса, 1948 р.). Їхніми хореоавторами здійснено синтез класичного танцю не тільки з українським народним, а й з танцями народів СРСР.

Якщо у «Світлані» забарвлення класичного танцю сучасними та народними елементами тільки почалось, то в «Олесі» балетмейстер створив кожному героєві власну яскраву танцювальну характеристику. В. Вронський вдало побудував масові сцени, але хореографічні образи були ще не достатньо поетичними, як вимагає естетика класичного балету, бо було багато пантомімічних епізодів.

Постановка «Світлани» й «Олесі» свідчила про високий рівень розвитку виражальних засобів народно-сценічного танцю, оскільки, крім нових спроб їх поєднання з виражальними засобами танцю класичного, авторам хореографічного тексту вдалося показати персонажів-сучасників. Не зважаючи на те, що вистави були ще насичені багатьма побутовими елементами, не всюди вистачало драматургічної послідовності, балетмейстери змогли створити особливі пластичні характеристики героїв та яскраво побудували масові сцени. Це засвідчило, що українська національна хореографія набула іншого рівня бо стала здатною в танцювальних образах передавати настрої та ідеї сучасності.

Опора на загальні тенденції розвитку балетного мистецтва (зменшення побутової деталізації і симфонізацію танцювальної мови), використання синтезу виражальних засобів народного та класичного танців сприяло сценічному втіленню історичних, комедійних сюжетів та сюжетів з філософським підтекстом, що запозичені з української літератури. Підтвердженням активного розвитку українського балету в цьому напрямку стали постановки комедійної вистави «Бісова ніч» В. Йориша за мотивами повістей М. Гоголя (лібрето Д. Смолич, балетмейстер С. Сергєєв, художник О. Хвостенко-Хвостов; Київ, Харків, 1943 р.) і філософсько-психологічного балету «Лісова пісня» М. Скорульського за мотивом однойменної драми-феєрії Лесі Українки (лібрето Н. Скорульська, балетмейстер С. Сергєєв, художник О. Хвостенко-Хвостов; Київ, 1946 р.).

«Бісова ніч» С. Сергєєва вийшла жвавою, веселою, радісною, свіжою балетмейстерськими знахідками, але гармонійної єдності не набула. Після прем'єри розважальної «Бісової ночі» об'єднаний балетний колектив Київського і Харківського оперних театрів звернувся до відновлення у репертуарі героїко-романтичної «Лілеї» К. Данькевича (балетмейстер Г. Березова, художник А. Петрицький: Іркутськ, 1944 р.; Київ, 1945 р.; Харків, 1946 р.). Показ першої дії

навесні 1944 р. підсумував трирічну діяльність балетних колективів Києва і Харкова в евакуації [236, с. 128]. У цьому ж році «балет «Лілея» в нових декораціях А. Петрицького і з деякими змінами у композиції масових танців знову ожив також і на столичній сцені» [235, с. 93].

В. Вронський шукав своє хореографічне рішення «Лілеї» (диригент Ю. Русинов, художник П. Злочевський; Одеса, 1945 р.; Львів, 1946 р.). Якщо у Г. Березової основою були класичні композиції, пройняті життєдайними фольклорними струменями, то у В. Вронського вистава будувалася на яскраво театралізованому українському танці, де-не-де забарвленому елементами класики. Балетмейстеру «вдалося створити дуже різноманітні за своїми ритмічними й емоційними барвами та психологічними нюансами танці, об'єднавши їх у розгорнуту танцювальну симфонію» [193, с. 168]. Він сміливо використав прийоми хореографічної поліфонії, що започатковані за часів М. Петіпа. Прагнучи до творчої самостійності, В. Вронський змінив не тільки танцювальні композиції, він переробив лібрето, навмисно загострюючи всі зіткнення героїв, підкреслюючи їх за допомогою контрастів та протиставлень. Він опосередковано використав певні режисерські прийоми та традиції національного музично-драматичного театру, уперше спробував не зосереджуватися на побутових подробицях та узагальнив хореографічну лексику, поєднавши «ліричні сцени з побутово-етнографічними і соковито-гумористичними зарисовками, а замріяну романтику – з високою і мужньою героїкою» [193, с. 169].

Услід за Г. Березовою, яка привернула увагу до партії Степана оригінальним пластичним рішенням хореографічного образу, В. Вронський розвивав чоловічий танець, який наситив своєрідним національним колоритом. У дуетах з Лілеєю партнер став рівноправним супутником і був наділений власною хореографічною лейттемою, що розвивалася. «Запальні, поривчасті, вільні рухи, стрибки й обертання лягли в основу пластичної теми Степана...» [193, с. 170]. Балетмейстер розвинув лексику чоловічого танцю, витoki якої були започатковані ще у «Пані Каньовському», а потім продовжувалися в «Бісовій ночі» та «Лілеї». Лексика чоловічого танцю тогочасної національної балетної вистави являла собою синтез віртуозних класичних па з високими стрибками та складними обертаннями

українського народного танцю.

У «Лілеї» В. Вронський, намагаючись підпорядкувати всі танці розвитку основної дії, намагався відійти від створення традиційного для класичного балету танцювального дивертисменту, хоча це вдалося не всюди. Його «Лілея» стала «етапним балетом у розвитку української національної балетної вистави, оскільки період становлення цього феномена завершився, а симфонізація та узагальнення танцювальної лексики стали запорукою нового етапу – етапу розквіту українського національного балетного мистецтва» [203, с. 176].

Значною у розвитку українського балету стала вистава «Лісова пісня» М. Скорульського (С. Сергєєв; Київ, 1946 р.). На думку Ю. Станішевського, «драма-феєрія Лесі Українки дуже близька природі балетного мистецтва. Пройнята казковою фантастикою, подихом високої поезії, якоюсь романтичною окриленістю і майже танцювальними ритмами, що відчуваються у віршованому тексті драми, вона немов призначена для хореографічного втілення» [235, с. 105].

У музиці та лібрето «Лісової пісні» було збережено основні образи та сюжетні лінії літературного першоджерела. При створенні національної вистави головним став не переказ сюжету «Лісової пісні» Лесі Українки мовою танцю, а його інтерпретація. Було збережено драматизм і психологізм п'єси та розкрито філософську ідею. Музика «Лісової пісні» вирізнялась відсутністю традиційних форм побудови класичного балету. Її «новаторство полягає в майстерній модифікації класичних балетних структур і методів відповідно до змісту й емоційного забарвлення твору, у перенесенні їх на український національний ґрунт, як потребує художня концепція драми-феєрії» [148, с. 12].

Хореографічний текст, створений С. Сергєєвим був дещо ілюстративним, неспроможним втілити психологічну драму, бо балетмейстер спирався на принципи хореодрами та порушивши цілісність, скоротив музичну партитуру М. Скорульського, основу на симфонічному розвитку музичних тем. С. Сергєєв продовжив розвиток синтезу класичного та українського народного танців. Йому вдалося створити колоритні образи реальних героїв та яскраві образи фантастичного світу. Звичайних людей (Лукаш, Килина) балетмейстер зобразив, переважно, засобами народно-сценічного танцю, збагаченого

елементами класичного, а нереальні істоти (Мавка, русалки та ін.) – засобами класичного, забарвленого елементами українського народного танцю.

У 1950-х рр. в українському балеті спостерігалась тенденція до заглиблення у світ внутрішніх переживань героїв, намагання розкрити їх внутрішній стан та особистісні характеристики. Зокрема цю лінію можна простежити в драматургії балетів на сюжети та теми з життя українського народу, що внесла розмаїття в хореографічну лексику. В цей період були створені редакції «Лілеї» та «Лісової пісні», в яких балетмейстери намагалися відійти від побудови вистави за принципами хореодрами та продемонструвати психологічний драматизм переживань головних героїв. Яскравим прикладом глибокого синтезу класичного та народно-сценічного танцю (зокрема через застосування у класичному балеті танцювальних елементів, притаманних фольклорній хореографічній традиції західних регіонів України) стали балети «Маруся Богуславка» А. Свечникова (балетмейстер С. Сергєєв), «Сойчине крило» та «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського (балетмейстер М. Трегубов). Хореоавтори вважали доцільним позитивних героїв зображувати засобами класичного танцю з використанням елементів народного танцю, а негативних героїв – засобами народного танцю та пантоміми, адаптованими для використання в класичному балеті. Подібний розподіл сприяв подоланню побутової ілюстративності, прагненню до розгорнутої танцювальності й узагальненої хореографічної образності, створеної на підґрунті скарбів українського народного танцю.

Синтез класичного і народного танців живив хореографічну фантазію балетмейстерів С. Сергєєва і М. Трегубова, коли вони давали сценічне життя історичній драмі «Маруся Богуславка» А. Свечникова (С. Сергєєв; Київ, 1951 р.; М. Трегубов; Львів, 1953 р.) за мотивами п'єси М. Старицького. В основу балету покладено варіант лібрето В. Чаговця про українську дівчину, яку забрали в турецький полон і зробили дружиною паші, але вона не забула свій народ, батьківщину і визволила українських козаків-невільників. Музична партитура А. Свечникова вирізнялась мелодійністю і національним колоритом, поетичністю і самотністю. Незважаючи на деякі недоліки лібрето та маломіцну драматургічну основу партитури, що мали стати підґрунтям для створення

оригінальної хореографічної вистави, С. Сергєєв зміг «блискуче поставити цю цілісну українську сюїту, оригінально поєднавши класичний і народний танці в єдиний узор» [235, с. 142]. Постановникові вдалося уникнути прямого копіювання та цитування фольклорного матеріалу, що дозволило «знайти оригінальне сценічне рішення традиційних національних хореографічних мотивів» [там само]. Авторам балету подолати поверховість драматургії та музики, розважальну ілюстративність постановочних засобів вдалося не повністю. Київська «Маруся Богуславка» кілька разів перероблялася, дошліфовувалася, але не стала художньо-цілісним танцювальним полотном, бо «обдарований хореограф, сміливо ставши у першій дії на шлях новаторського пошуку, у другій пішов второваними стежками, наситивши спектакль прийомами помпезно-розважального видовища» [236, с. 133]. Така доля спіткала і постановку «Марусі Богуславки» М. Трегубовим.

Врахувавши недоліки «Марусі Богуславки», М. Трегубов створив героїко-романтичний балет «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського (лібрето П. Ковинєв, художник Ф. Нірод; Львів, 1951 р., 1953 р.). Він щиро прагнув розкрити зміст партитури саме танцювальними засобами і в поетичному танці змалювати легендарний образ народного месника Олекси Довбуша та його коханої мужньої Дзвінки. Використовуючи оригінальні хореографічні форми, М. Трегубов дбайливо відтворив дух легенди, створив переконливий образ волелюбного народу. У танцювальній мові він у класичній тканині застосував рухи, притаманні західноукраїнському танцю, надав хореографічній лексиці національного колориту, суттєво розширивши її можливості. На думку Ю. Станішевського, «вперше на українській балетній сцені образ народу і його легендарного ватажка Довбуша дістали таке переконливе втілення» [235, с. 148]. М. Трегубову не вдалося остаточно позбутися пантоміми та прямолінійного зображення у деяких сценах. Непереконливими вийшли образи негативних героїв, бо музичній партитурі А. Кос-Анатольського бракувало можливостей для розкриття соціального конфлікту, що збіднило образи та драматургію.

Найкращі сцени київської «Марусі Богуславки» і львівської «Хустки Довбуша» доводили плідність шукань танцювальної образності, яка б синтезувала елементи класичного та народного танців. Творчість українських балетмейстерів

«тонкого знавця класичної спадщини та невгамовного шукача нового С. Сергєєва та митця з оригінальним постановочним почерком М. Трегубова» [236, с. 133] сприяла розширенню танцювальності й узагальнених хореографічних рішень.

В інших виставах, що з'являлися на балетних сценах 1950-х рр., прозаїчна, побутово-приземлена, ілюстративна пантоміма витісняла поетичну танцювальну образність, узагальнену театральну умовність. Показовою була одеська версія героїко-романтичного балету «По синьому морю» Ю. Русинова (лібрето Г. Колтунов, балетмейстери С. Павлов та З. Васильєва; Одеса, 1955 р.). Назва балету – це рядок з популярної запорізької пісні «Закувала та сива зозуля», в якій розповідається про дружбу двох запорізьких побратимів. Для створення музичної партитури балету Ю. Русинов використав старовинні запорізькі пісні та думи, збагативши їх ліричними мелодіями. Але музика мала ілюстративний характер, бракувало узагальнення, автор вдався до прямого цитування народних пісень. На думку Ю. Станішевського, постановка балету «По синьому морю» в Одесі стала «позитивним явищем, хоч їй і бракувало новаторських танцювальних знахідок, які б збагачували кращі традиції української хореографії» [235, с. 153].

Балетні вистави першої половини 1950-х рр. демонстрували спроби балетмейстерів утвердити поетичну танцювальність. Ця тенденція проступала у творчих пошуках Г. Березової, В. Вронського, С. Сергєєва, М. Трегубова, у «розгорнутих танцювальних картинах і епізодах балетних драм, пробивалася крізь штампи і трафарети пантомімічної прози, сприяючи поступовому піднесенню українського хореографічного мистецтва... Танець був не самоціллю, а художнім засобом для розкриття ідей, внутрішнього світу людини» [236, с. 135]. З середини 1950-х рр. розпочався поступовий процес «внутрішнього оновлення пантомімічної балетної драми і заміни її симфонічно-танцювальними хореографічними драмами, в яких не прозаїчна пантоміма, а широко розвинений поетичний танець ставав головним носієм ідейно-образного змісту. Прагнення до утвердження танцювальної образності, розширення кола балетмейстерських традицій, синтезу художніх здобутків попередніх десятиліть розвитку балетного театру починали все виразніше проступати в нових постановках, здійснених за канонами реалістичної балетної драми» [236, с. 147].

Прикладом подібних пошуків у творчості В. Вронського став героїко-романтичний балет «Ростислава» Г. Жуковського (лібрето В. Багмет, диригент В. Тольба, художники Г. Нестеровська, Л. Писаренко; Київ, 1955 р.). Музична драматургія вистави була фрагментарною, позбавленою стилістичної єдності й широкого симфонізму. Лібрето невдало поєднало сюжетні мотиви, що не сприяло створенню цілісності. В. Вронський намагався відтворити у спектаклі героїко-романтичний характер билини-казки, виявити його патріотичні настрої і розкрити танцювальними засобами поетичний образ Ростислави, який вийшов вдалим завдяки влучним музичним характеристикам героїні. Поєднуючи класичний жіночий танець з елементами танцювального фольклору, балетмейстер створив наспівну та емоційно широку пластичну характеристику Ростислави. Але в багатьох інших сценах вистави виразально-узагальнений танець поступився перед ілюстративним, а подекуди був витіснений пантомімою.

Ю. Станішевський вважав, що така «двомовність» була властива багатьом виставам другої половини 1950-х рр., у кращих з яких «крізь пантомімічно-побутову правдоподібність все впевненіше пробивався свіжий струмінь танцювальної образності, що приносила... емоційну схвильованість і правду поетичних узагальнень» [236, с. 151]. Танцювальній образності важко було подолати ілюстративність і розгорнути художні можливості.

Вдалою стала постановка лірико-психологічного балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського за мотивами однойменної новели І. Франка (лібрето О. Геринович, балетмейстер М. Трегубов, диригент М. Воцак, художник Ф. Нірод; Львів, 1956 р.). Лібрето і музична партитура потребували пластичного вирішення, М. Трегубов прагнув до танцювальності, до сповненої національними гуцульськими візерунками хореографічної образності. Вступаючи в конфлікт з музичною драматургією, де, за справедливим зауваженням М. Загайкевич, «зовнішньо-декоративний фактор явно переважав над внутрішнім, драматичним» [89, с. 142], балетмейстер головним виразальним засобом обирав узагальнений танець. Йому вдалося поєднати академічність та гуцульський фольклор, він широко й винахідливо використав парні положення народного танцю для розкриття глибоких почуттів закоханих, поетичного внутрішнього світу.

Ю. Станішевський дає таку характеристику: «соло Манусі виконувалося на пуантах, але саме положення ніг героїні і в дрібних стрибках, і в невисоких заносках, і в тремтливих па-де-буре було не вивернене, як того вимагали суворі закони класичної хореографії, а дуже своєрідне, підкреслено завернене, як у дівочих гуцульських народних танцях» [236, с. 152]. М. Трегубов був не до кінця послідовним, і наприкінці першої дії ілюстративно-побутова пантоміма витіснила танцювальну образність, а поетичний танець перестав розкривати зміст балетної дії та перетворився на дивертисмент.

Якщо у «Сойчиному крилі» М. Трегубов знайшов оригінальне танцювально-образне рішення тільки перших ліричних епізодів балету, то у «Сорочинському ярмарку» В. Гомоляки (лібрето Б. Таїров та Б. Каменькович, диригент Є. Шехтман, художник В. Московченко; Донецьк, 1956 р., 1957 р.) балетмейстер спромігся розкрити соковиті комедійні характери гоголівських персонажів. Цей комедійний балет виявив наявність глибоких внутрішніх конфліктів, що супроводжували складний процес оновлення принципів балетного театру та сприяв утвердженню розгорнутих танцювальних форм. Незважаючи на спроби В. Гомоляки створити цілісний симфонічний твір, пройнятий світлим гоголівським гумором і лірикою, на основі народнопісенних і танцювальних інтонацій, а балетмейстера представити прямолінійно-схематичне лібрето засобами танцювальної образності, цілісної вистави не вийшло. Лібретисти тягли його до прозаїчно-побутового й ілюстративного «драмбалету».

Перевагою «Сорочинського ярмарку» було те, що танець замінив пантоміму, хоча лишався ще ілюстративним та побутово-приземленим. Прагнення М. Трегубова до виразної танцювальної образності призвело до того, що розгорнутий танець, поєднавши елементи класичної й української народної хореографії, став найпереконливішим засобом розкриття ліричних і комедійних характерів окремих гоголівських героїв (Парасі, Гриця, Хіврі та ін.).

Постановки «Лілеї», «Сорочинського ярмарку» та «Сойчиного крила», хоча й були ще досить міцно пов'язані з канонами драматичного балету, але віддзеркалювали прагнення балетмейстерів до танцювальності й узагальненої хореографічної образності. Спільною рисою було оригінальне використання

українського народного танцю, який органічно вводився в класичну лексику.

Прикладом хореографічної інтерпретації творів сучасних письменників став балет «Таврія» В. Нахабіна за мотивами однойменного роману О. Гончара (лібрето В. Нікітін, балетмейстер І. Ковтунов; Харків, 1959 р., 1960 р.), який привернув увагу музичним та пластичними рішеннями. Лібрето зводило героїчні й романтичні події твору до кількох побутових епізодів та ліричних сцен, а музична драматургія була складною. В. Нахабіну вдалося передати атмосферу часу, розкрити внутрішній світ героїв. Звернувшись до українського музичного фольклору, він створив оригінальні теми та яскраві лейтмотиви, близькі до пісенних інтонацій, майстерно зберіг колоритне звучання народного багатоголосся. Віднайшов свіжі танцювальні барви для втілення масових сцен та розкрив образ народу і балетмейстер. Спираючись на соковитість мелодій, багатство ритмів і гармонійних звучань, емоційну виразність, І. Ковтунов створив цілісну виставу, хоча пантоміма ще іноді витісняла танцювальну образність.

Лише деякі українські національні балети були вдалими, але в кожній новій постановці балетмейстери враховували досягнення та недоліки попередників. Є вистави, що стали певною сходинкою розвитку українського балету («Маруся Богуславка» А. Свечникова, «Сойчине крило», «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського), а є – зразки національної хореографії («Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського). У 1930-х – на початку 1940-х рр. балетні вистави гармонійно об'єднували танець і пантоміму, завдяки чому розкривався сюжет та глибше проявлялися людські емоції і характери. Наприкінці 1940-х рр. ситуація змінилася – танець і пантоміму штучно роз'єднували: «пантоміма ставала носієм сюжетного сенсу, а танець – вставним дивертисментом або тільки засобом любовного освідчення героїв... правда почуттів замінювалася «правдоподібністю» зовнішніх деталей декорацій і костюмів, а поезія танцювальних образів – прозою побутових пантомімічних епізодів» [226, с. 138]. На початку 1950-х рр. у виставах рідко використовувався виражальний поетичний танець, що передавав характери героїв та ідейно-емоційний зміст. Балетмейстери другої половини 1950-х рр. продемонстрували твори, зумовлені тенденцією українського балету до розкриття внутрішнього духовного світу людини,

вираження її емоційного стану та психологічних характеристик.

Формуванню та трансформації української національної балетної вистави у першій половині ХХ ст. сприяла загальна культурна ситуація. Вона була зумовлена активним розвитком вітчизняного оперного й драматичного мистецтва та українського танцю як важливого компонента театральної вистави. У результаті дослідження генези та розвитку українських національних балетів можна визначити такі типи балетної вистави: 1) вистава, побудована на основі хореодрами, танцювальна мова якої містить традиційні виражальні засоби класичного танцю, забарвлені елементами українського народного танцю; 2) вистава, в якій хореодраматичні принципи побудови поступаються місцем симфонічним принципам, а виражальні засоби базуються на синтезі класичного та українського народного танців; 3) вистава, що має симфонічну музичну основу, яка відбивається в пластичних образах, основаних на гармонійному поєднанні виражальних засобів класичного та українського народного танців.

У першій половині ХХ ст. українське балетне мистецтво пройшло шлях від використання окремих елементів народного танцювального мистецтва, що застосовувались як етнографічне забарвлення, до синтезу класичного та українського танців, який ще не був гармонійним та органічним, але вже мав вплив на балетну драматургію. Для цього періоду властиві такі тенденції: 1) психологізація балетних вистав; 2) синтез виражальних засобів класичного і народного танців, збагачений акторською грою; 3) симфонізація танцювальної мови, що визначили пошуки балетмейстерів у майбутньому.

2.2. Вплив творчості П. Вірського на формування української національної балетної вистави другої половини ХХ століття

Серед діячів української хореографічної культури виокремлюється постать легендарного хореографа Павла Вірського, який збирав, зберігав та примножував надбання національного танцювального мистецтва. Створюючи танці, хореографічні мініатюри, композиції, сюїти, з минулого та сучасного життя українців, він став фундатором академічного українського народно-сценічного

танцю та зумів упровадити здобутки національної хореографії в європейський культурний контекст. Тому звернення до спадщини видатного митця та визначення принципів й особливостей його балетмейстерської діяльності, які використовували балетмейстери народного танцю та балетного театру, сприятиме аналізу національних балетних вистав.

Балетмейстерський шлях П. Вірський почав разом з М. Болотовим у 1936 р., коли очолив балетний колектив Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, створивши групу народного танцю, яка виконувала українські народні танці, що стали невід'ємною складовою національних оперно-балетних вистав. На думку Ю. Вернигора та Є. Досенка, балетмейстер розпочав «пошуки нових форм втілення своїх творчих задумів, тому що в нього давно вже зароджувалася думка поєднати такі, здавалося б, несумісні речі, як народний і академічний танці, прикрасивши це театральним дійством» [163, с. 19]. Як зауважує Г. Боримська, П. Вірський «створював не просто ефектне та барвисте доповнення до вистави – він відтворював характер волелюбного та поетичного українського народу», яскраво національні та типові характери [30, с. 23]. В цей час визначилася одна з особливостей його майбутнього балетмейстерського почерку – «тяжіння до масштабних танцювальних композицій, широких не лише своїм зовнішнім малюнком, а й внутрішнім емоційно-сюжетним настроєм» [30, с. 26]. Танцювальні номери, створені хореографом, дозволили мистецтву народно-сценічного танцю піднятися на вищий ступінь розвитку хореографії.

Опановуючи досвід балетного театру, П. Вірський з повагою поставився до балетної спадщини та її головного компоненту – класичного танцю, що прищеплювали його наставники Р. Баланотті, В. Пресняков, А. Мессерер. Він намагався використовувати досягнення світового балету у своїй творчості. Безмежна фантазія балетмейстера, «постійно вбираючи багатства українського народного танцю, водночас спирається на глибоке знання законів і лексики класичного балету, на розуміння досягнень світової хореографії» [36, с. 5].

Коли П. Вірський брав участь в якості виконавця в експериментальних постановках К. Голейзовського, які були яскравими прикладами новаторських пошуків виражальних засобів та форм, його ще більше зацікавив хореографічний

фольклор. «Для своїх танцювальних полотен він не тільки сміливо бере елементи народного танцю, пантоміми, ритмопластики, майстерно об'єднує їх, «змішує» хореографічні барви, але ніде і ніколи не порушує стилістичної та образної природи національного танцювального мистецтва» [36, с. 5].

П. Вірський створив власний метод підходу до обробки та інтерпретації фольклору, самобутній інтонаційний словник сучасної хореографічної лексики, яку збагатив народно-танцювальними кольорами, чим зробив неоціненний внесок у розвиток української хореографії та відкрив нові можливості для розкриття складних сучасних хореографічних тенденцій. Старанно і сумлінно вивчаючи танцювальний фольклор, хореограф «не зупинявся на етнографічному відтворенні народних виконавських традицій, а розвивав і збагачував народний танок на високому професійному рівні» [163, с. 20]. Копітке вивчення історичних документів, на думку видатного митця, є запорукою творчого натхнення, що дасть змогу піднести танцювальне мистецтво до височин художньої майстерності.

Ю. Станішевський вважав, що творчість П. Вірського синтезувала досягнення кількох поколінь українських хореографів у галузі сценічного перетворення народного танцю. В усіх своїх відкриттях він спирався на традиції, але розумів їх широко. П. Вірський «звертався до художнього досвіду не тільки 1940-х рр., а й здобутків балетмейстерів 1920-х і 1930-х рр., до завоювань майстрів народно-сценічного танцю і національного балетного театру, до найкращих танцювальних знахідок В. Верховинця і М. Соболя, В. Литвиненка і Г. Березової» [227, с. 180]. Він розвивав досягнення балетмейстерів В. Авраменка й В. Верховинця, які започаткували традиції виконання українського народного танцю на професійній сцені.

П. Вірський працював разом з відомими постановниками та виконавцями в балетному театрі – Г. Березовою, М. Болотовим, В. Литвиненком, М. Сободем, видатними фахівцями українського танцю К. Василенком, Я. Чуперчуком, з якими ділився власним балетмейстерськими міркуваннями. «У його постановках звичні і широковідомі рухи набувають нового емоційного змісту. Канонічні побудови квітнуть свіжими візерунками, традиційні – забарвлюються оригінальними відтінками» [36, с. 5].

Зображуючи колорит і самобутність рідного краю, П. Вірський створив власний стиль, який став прикладом для відомих майстрів українського народно-сценічного танцю К. Балог, М. Вантуха, Б. Колногузенка, А. Кривохижі, Р. Малиновського, В. Петрика та ін. Його балетмейстерський почерк характеризується емоційними барвами, найцікавішими сюжетами й образами. Танцювальні композиції, які органічно поєднали в собі елементи національного фольклору з класичним танцем, «захоплювали не тільки багатством і різноманітністю хореографічної лексики, вмілим використанням фольклорних рухів, але й чіткістю композиційної побудови, сюжетною стрункістю, прагненням до створення пластичних характерів і виразною театральністю» [30, с. 32].

П. Вірський був впевнений, що «легкість на сцені, яку бачить глядач, дається тільки шляхом щоденних систематичних уроків класичного танцю» [163, с. 44], тому під час репетицій він був вимогливим, а іноді жорстоким, вимагаючи від артистів поєднання технічної досконалості та віртуозності зі специфічною виконавською манерою українського народного танцю і розкриття при цьому людського характеру. «Часом, безкінечно і виснажливо повторюючи один і той самий рух, він добивався не лише настрою, емоції, але й наголошування думки, ідейного змісту номера...вимагав у актора правди внутрішнього почуття, поєданого з театральною формою його вияву... при цьому завжди шукав внутрішнього мотивування образу... підкріплював свої настанови високохудожніми, глибоко емоційними показами, власним прикладом довершуючи те, що не завжди можна передати словами» [163, с. 41].

Балетмейстерські пошуки П. Вірського в галузі українського народного танцю почалися зі створення хореографічних картин до оперних вистав («Тарас Бульба» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського), коли в нього був вже достатній досвід постановника в класичному балеті. Завдяки роботі в оперних виставах, де активізувалися процеси взаємодії видів мистецтва. Він зміг навчитися збагачувати емоційне посилення загальної атмосфери танцю, на відміну від тієї, що існувала в академічному балеті (дивертисменти характерних танців). П. Вірський у своїх роботах був не тільки балетмейстером, а й драматургом. Його хореографічні твори, поставлені за власними сценаріями,

мають емоційно напружену драматургію та внутрішню виразність. Він не просто створював яскраві танцювальні мініатюри, композиції, сюїти, а й майстерно «творив переконливі життєво правдиві людські характеристики, оповідаючи про важливе, сучасне» [72, с. 59].

П. Вірський знаходив та втілював нові образи, які, відображаючи життя українського народу, формували національну свідомість суспільства. На думку В. Литвиненка, багатьом творам П. Вірського притаманні образність, глибоке розуміння душі і життя героїв, у результаті в танцювальних композиціях видатного хореографа «проста лексика існує поряд з високою професійною майстерністю, насиченою драматургією, національною неповторністю, а головне – все це переломлюється в душі балетмейстера в заглиблено-психологічну образність» [163, с. 267].

Оновленню пластичної мови балетної вистави та адаптуванню фольклорного матеріалу до вимог академічного танцю та законів сценічної дії сприяла професійно створена музика, яка базувалася на народних мелодіях. Нові музичні партитури стали основою української сценічної хореографічної лексики, яку винайшов П. Вірський. «Природна чарівність танцю в нього поєднувалася із символікою, глибоким підтекстом, сміливістю фантазії, а танцювальна форма набувала драматичного мислення» [72, с. 60]. Балетмейстерській творчості П. Вірського притаманні різноманітність сюжетів, тем, жанрів, драматичних принципів побудови хореографічних творів. Добрий знавець природи народного танцю, він пройнявся духом народної творчості та в окремому русі, в одній хореографічній позі, фразі міг побачити розмаїтість пластичних нюансів і граней.

Об'єктом вивчення митця було життя людей, їх внутрішні та соціальні зв'язки, історичні умови і національні особливості. Для втілення задумів він звертався до історії, літератури, фольклору, етнографічних матеріалів. Так, у працях українських дослідників він знайшов старовинний ефективний прийом бою на піках та шаблях, озброїв ними учасників хореографічної композиції «Запорожці» і побудував сценарій танцю на складних композиційних поєднаннях, на чергуванні парних і групових сутичок, які завершуються перемогою козаків. Знахідки П. Вірського, на думку М. Вантуха, утвердили узагальнену образність в

народно-сценічному мистецтві і були яскравим прикладом того, як багато несподіваного та цікавого може бути відкрито у лексиці та композиціях української народної хореографії талановитим митцем. Балетмейстер зміг, майстерно театралізуючи фольклор, по-новому осмислити й перетворити національні сценічні традиції. Розвиваючи виражальні можливості українського народно-сценічного естетичного танцю, П. Вірський «сміливо збагачував національну хореографічну лексику різноманітними елементами класичного танцю. Кожна його робота вносила в українське хореографічне мистецтво оригінальні відкриття: звичні рухи українського танцю набували нового, сучасного, емоційного змісту; канонічні побудови розцвічувалися несподіваними пластичними візерунками; традиційні композиції щедро забарвлювалися неповторним колоритом» [163, с. 314].

Балетмейстерська спадщина митця представлена не тільки окремими танцями, хореографічними сюїтами, композиціями, а й одноактними виставами, які вирішені засобами українського народного танцю. В них виражальні елементи та прийоми побудови творів, запозичені з фольклорних першоджерел, гармонійно поєднувалися з виражальними засобами класичного танцю та прийомами побудови балетних вистав, що формувалися та розвивалися протягом усієї історії світового хореографічного мистецтва. Наприклад, вистави «Чорне золото» В. Гомоляки (Київ, 1960 р.) та «Жовтнева легенда» Л. Колодуба (Київ, 1967 р.), у яких балетмейстер зумів розкрити теми й образи радянської дійсності, використовуючи оновлені виражальні засоби і прийоми побудови хореографічного тексту. Він поєднав форми класичного танцю ансамблевими формами, які створювалися в межах народного танцю різних національностей.

Усі твори П. Вірського поділяють на три основні групи: героїчні полотна («Запорожці», одноактний балет «Жовтнева легенда», «Ми пам'ятаємо», «Ми з України»), лірико-поетичні («Про що верба плаче», «Подольночка», «Горлиця», «Плескач», «Рукодільниці» тощо) та хореографічні мініатюри побутового і комедійного жанру («Чумацькі радощі», «Ляльки», «Ой під Вишнею», «Повзунець», «Шевчики»). В них, використовуючи досвід взаємодії фольклорних елементів з виражальними засобами класичного балету, він уникнув механічного

поєднання рухів і танцювальних видів та створив український народний танець як елемент самобутньої національної хореографічної культури. Балетмейстер знайшов гармонію між етнографічним матеріалом і його сценічним трактуванням, автентично зобразивши традиції та характер народу. «Кожна танцювальна композиція П. Вірського, незалежно від того, до якого історичного періоду вона належить, – сучасна. Людина, її вчинки й почуття в різних своїх проявах – ліричному, героїчному, психологічному, сатиричному – ось головна тема творчості митця... Балетмейстер, запозичуючи рухи, жести, пози чи окремі елементи класичного танцю, ускладнював їх, творчо осмислював, надавав їм нової форми, манери виконання. Деякі класичні рухи в більш-менш зміненому вигляді в сукупності з іншими ввійшли до лексики українського народно-сценічного танцю» [72, с. 60].

Ю. Станішевський зазначив, що неповторний мистецький стиль та національна своєрідність творів П. Вірського зумовлювалися не лише відродженням традицій і переосмисленням багатств української хореографії. В його творчості «поряд з щедрим використанням невичерпних скарбів національної хореографічної культури, надзвичайно широко перетворювалися та переінтонувалися різні інонаціональні впливи, найвизначніші художні досягнення музично-сценічного мистецтва» [227, с. 180].

Велику увагу П. Вірський приділяв музичному супроводу. Талановитого диригента, заслуженого діяча мистецтв, автора музики багатьох творів, гарного знавця пісенної і симфонічної спадщини композиторів минулого і творчості сучасників І. Іваценка приваблювала робота над народною музикою, і він вважав, «що шляхи розвитку і удосконалення цієї музики не в переспіві давно відомих тем, не у формальному пошуку і музичному трюкацтві, а в творчому використанні шедеврів народних мелодій» [163, с. 131]. Досягненням диригента є створення єдиного виконавського стилю. «Він домагається злагодженості груп оркестру, вміє передати і найтонші емоційні відтінки пластичної «мови» акторів, і зростаючу динаміку танцю», – стверджувала Г. Боримська [30, с. 49]. У творчості І. Іваценка було глибоке розуміння національного і тонке відчуття сучасного. Його музиці притаманні внутрішня експресія та вміння запалити виконавців.

П. Вірський теж демонстрував тонке відчуття настроїв і ритмів сьогодення. Беручи за ідею пластичну народну тему або лише схему фольклорного зразка, він створював на їх основі сучасну симфонічну танцювальну поему. Це вміння найвлучніше охарактеризував Ю. Станішевський: «для нього достатньо пластичної фрази чи інтонації або лише кількох характерних рухів, щоб створити монументальне танцювальне полотно» [227, с. 183]. Г. Боримська помітила, що «за яку б тему не брався П. Вірський, до якого б сюжету він не звертався – його образне мислення, постановча стилістика завжди глибоко національні» [30, с. 52].

В. Литвиненко причиною успіху П. Вірського вважав наявність у його творчості національної концепції, яка «необхідна вимога до творця для того, щоб знайти своє місце і роль в історичному процесі. Пізнання себе, своїх обрядів, традицій, своєї долі як частини історичної долі свого народу – виявлення суспільної активності і духовного зростання балетмейстера. Цього не можна набути, якщо балетмейстер не прагне до постійного самопізнання і творчого пошуку. Саме він відтворює образи, що впливають на людей, на їх розум, емоції» [163, с. 264]. І чим глибше митець проникає в національні особливості свого народу, тим яскравіша та цікавіша його творчість. За висловом М. Вантуха, «українське хореографічне мистецтво, яке є невід’ємною складовою художньої культури нації, досягло свого найвищого розвитку завдяки таланту П. Вірського» [163, с. 314]. Хоча танець має власні естетичні закони, лексику, виразово-зображальну палітру і традиції, які створювалися багатьма поколіннями балетмейстерів, але вдале поєднання в музично-пластичному синтезі засобів різних мистецтв, національної фольклорної спадщини, елементів класичного і народного танцю дали змогу окреслити новий підхід до творення танцювальних композицій. Народний танець не втратив краси, привабливості та правдивості.

У результаті аналізу творчості П. Вірського, можна виокремити принципи його балетмейстерської діяльності: 1) виконувати народні танці автентично, а не імітувати їх; технічно бездоганні рухи наповнювати справжніми почуттями; 2) звертати увагу на типові ознаки в характері народного танцю та робити акцент на стильову специфіку української народної творчості; не копіювати танцювальний фольклор, а глибоко проникати в суть національної хореографії;

3) орієнтуватися на стилістичну цілісність, ідейну спрямованість, ґрунтуючись на відчутті художньої міри; застосовувати театральну обробку танцювального руху без захоплення зоровими ефектами та слідувати сюжетній канві, зберігаючи національну стилістику; 4) використовувати в народному танці принципи хореографічного симфонізму, що узагальнюючи інтерпретують дійсність та розкривають задум [209].

Масштабність творчих пошуків П. Вірського сприяли виникненню різнобарвної лексики українського народно-сценічного танцю та довели, що його засобами можна створити повноцінні, оригінальні хореографічні вистави, компоненти яких щільно пов'язані між собою і доповнюють одне одного [209]. «Кожна хореографічна перлина – це нова риса національного характеру українців... Сторінки героїчної історії і сьогодення, емоційно правдиві й колоритні образи минулого і постаті сучасників оживали у вражаючих монументальних хореографічних полотнах...» [227, с. 182]. Усе це створило умови для використання творчих принципів митця у царині класичного балету.

Творчість П. Вірського характеризується прагненням до філософсько-художніх узагальнень під час творення українського народного танцю, що стало можливим завдяки поєднанню елементів національної культури з класичним танцем. Аналізуючи розвиток українського балету, необхідно простежити вплив майстра народної хореографії та його спадщини на творчість балетмейстерів, які згодом створили національний балетний репертуар. Принципи балетмейстерської творчості П. Вірського апробовані часом і їх можна вважати універсальними й використовувати в адаптованому вигляді в сучасній українській хореографії.

Ю. Станішевський вважав, що «інтенсивні пошуки П. Вірського, пов'язані з реалістичною естетикою і найбільш плідними тенденціями розвитку балетного театру, мали величезний вплив на творчість усіх хореографічних колективів республіки другої половини 1950-х – початку 1960-х рр. Про це свідчили постановки досвідчених майстрів В. Вронського й М. Трегубова, перші самостійні балетмейстерські роботи Н. Скорульської, Р. Візиренка-Клявіна, О. Бердовського, В. Бойченка, О. Сегалія, М. Заславського, а також оригінальні шукання молодих українських хореографів А. Шекери, А. Панткіна, Г. Майорова діяльність яких

розгорнулася в другій половині 1960-х – на початку 1970-х рр.» [227, с. 179].

Через активні пошуки в напрямі створення національного репертуару в українському балетному театрі з другої половини 1950-х рр. балетмейстерські відкриття П. Вірського у сфері народно-сценічного танцю сприяли вирішенню низки проблем, таких як: «еволюція традицій та національної своєрідності сценічної хореографії і співвідношення національного й інтернаціонального в балеті» [227, с. 180]. Хореографи вітчизняного балетного театру Г. Березова, В. Вронський, М. Трегубов, А. Шекера та ін. під час створення українських національних вистав використовували його досягнення, переосмислюючи їх відповідно до вимог академічного танцю та нової класичної хореографії.

Спадщина П. Вірського, сповнена прагненням до поетичного узагальнення та образності, пройнятої національним колоритом, була співзвучна уявленням та стимулювала пошуки В. Вронського, який здійснив оригінальну інтерпретацію «Лісової пісні» М. Скорульського (Київ, 1958 р.). На думку Ю. Станішевського, це було справжнє сценічне народження «Лісової пісні», вищий та якісно новий етап у розвитку українського національного балету. «У виставі В. Вронського з'явилися важливі риси: глибоке проникнення в ідейно-філософський зміст драми-феєрії Лесі Українки та партитури М. Скорульського і багатозначне його розкриття в узагальнено-поетичній танцювальній дії, художня цілісність образного рішення вистави, оригінальність та національна своєрідність хореографічної мови, гармонійний виконавський ансамбль і глибокий синтез усіх музично-сценічних компонентів спектаклю» [227, с. 185].

Гармонійне поєднання класичного та українського народного танців стало невід'ємною складовою хореографічної драматургії В. Вронського, яка прагнула відповідати драматургії музичної партитури балету. Незважаючи на те що в його інтерпретації переважала узагальнювальна хореографічна лексика з перевагою академічного танцю, балетмейстерові вдалося створити розгорнуту пластичну симфонію, якій було притаманне розмаїття барв і відтінків народної лексики із самобутніми хореографічними традиціями України. В. Вронський, опосередковано використавши досвід національного музично-драматичного театру, поєднав «піднесені ліричні сцени з побутово-етнографічними і соковито-

гумористичними замальовками, а замріяну романтику – з високою і мужньою героїною» [193, с. 169], що є характерним для П. Вірського.

У «Лісовій пісні» балетмейстер створив «якісно новий жіночий танець українського балету, зігрітий неповторним національним колоритом. Звичайні класичні па та пози збагатилися й розквітли від органічного злиття з народним танцем...» [193, с. 170]. В. Вронський, базуючись на досвіді П. Вірського, зміг не тільки прикрасити класичну лексику і розширити її виражальні можливості, але й зумів глибше розкрити почуття героїнь та яскравіше змалювати їх образи. У версії «Лісової пісні» В. Вронського багато спільного з балетмейстерськими принципами П. Вірського, що дозволяє стверджувати: завдяки вдалому поєднанню національного надбання зі світовими досягненнями, народного танцю з класичним, українська хореографія здатна втілити та розкрити і поетику слова Лесі Українки, і музичну драматургію М. Скорульського засобами танцю [209].

А. Шекера також продовжив розвивати досягнення українського балетного театру та збагатив художні традиції та пошуки попереднього покоління балетмейстерів – авторів національних балетних вистав. Він спирався на балетмейстерську творчість П. Вірського, поглиблюючи синтез класичного й українського танців. Прикладом використання принципів майстра у створенні національного балетного репертуару є інтерпретація «Лілеї» К. Данькевича (Київ, 1976 р.), в якій він підпорядкував образний лад законам і формам класичної хореографії. А. Шекера вдало спрямував усі різнохарактерні епізоди на розкриття змісту балету й об'єднав номери в розгорнуті композиції принципами танцювального симфонізму та поліфонії.

Незважаючи на те, що музична партитура та лібрето балету були створені за часів домінування пантомімічної драми, балетмейстер, відчуючи національний колорит, прагнув до розгорнутої танцювальної образності. Національне забарвлення хореографічної мови для А. Шекери не було самоціллю, воно допомогло балетмейстеру розкрити характери героїв відповідно до образного ладу ранніх поезій Т. Шевченка. Інтерпретація «Лілеї» А. Шекерою є найвдалішою, оскільки хореоавтор завернув увагу на недоліки попередніх версій.

Перша постановка балету, яку здійснила Г. Березова (Київ, 1940 р.), мала

багато цінного. Вона містила окремі елементи танцювального симфонізму і в масових сценах, і в сольних танцях. Драматургія вистави була балетмейстеркою ретельно продумана та вибудована. В ній майже відсутні були побутові елементи, хореографічний текст хореоавторка спрямувала до поетичного узагальнення. Г. Березова використала лексичні елементи української народної хореографії разом зі структурно-композиційними прийомами, завдяки чому, згідно з думкою М. Загайкевич, «фольклор став компонентом образного вислову» [86, с. 54].

Г. Березова, виховуючи виконавиць головних партій і кордебалету, проводила паралелі між рухами українського та класичного танців. Вона вважала, що українська танцівниця повинна опанувати техніку та манеру виконання національної хореографії. Наприклад, перша виконавиця головної партії – Лілеї-Васильєва була органічна та щира, як справжня шевченківська героїня.

У «Лілеї» постановниця надала більшого значення і чоловічому танцю, який тривалий розвивався слабо, оскільки танцівник існував для підтримки балерини. Саме в редакції Г. Березової партія головного героя – Степана стала мужньою, лексично насиченою. Як і П. Вірський, Г. Березова вимагала від виконавців не тільки виразно та технічно танцювати, а й наповнювати хореографічний текст образу акторською грою із психологічною достовірністю, коли кожний крок і погляд передають як настрій, думки, почуття, так і певний зміст. «Це свідчило про рух українського національного балету до розвитку синтезу не лише танцювальної лексики, академічної та народної, а й двох формотворчих прийомів: дієвізації та симфонізації танцю» [209, с. 163].

М. Трегубов, працюючи у деяких вітчизняних балетних театрах (Донецьк, Львів, Одеса), розвивав у національних виставах лексику танців західних регіонів України. На відміну від фольклорних фрагментів у балеті Н. Скорульської «Тіні забутих предків» композитора В. Кирейка (Київ, 1963 р.), що здійснила К. Балог, він у «Сойчиному крилі» (Львів, 1951 р.) та «Хустці Довбуша» (Одеса, 1957 р.) А. Кос-Анатольського намагався гуцульськими візерунками розширити танцювальну образність та виражальні засоби національного балету.

Яскравим прикладом використання українського танцю для розвитку техніки танцю на пуантах є поєднання академічних рухів із рухами українського

народного танцю не тільки для головних героїнь, а й для кордебалету – дівочий хоровод у балеті А. Кос-Анатольського «Хустка Довбуша». М. Трегубов підняв танцівниць на пуанти, коли вони виконували притаманний жіночому гуцульському танцю хід, зберігаючи при цьому характерний для народної хореографії рисунок рук. Цей прийом, на думку Ю. Станішевського, надав дівочому хороводу піднесеності та поетичної узагальненості, виводячи українську національну хореографію на новий рівень розвитку.

Постановка «Хустки Довбуша» М. Трегубовим засвідчила, що засобами українського народно-сценічного танцю можна створити атмосферу вистави, яскраву образну характеристику героїв, а головне – збагатити класичний танець і за лексикою, і за формою. Крім того його можна використовувати не тільки в дивертисментних танцях, а й в розвитку сюжетних ліній у дійовому танці [209].

Підсумовуючи міркування щодо спадкоємності, традицій і новаторства в українському балеті і зокрема звертаючись до творчого доробку П. Вірського, можна зазначити, що у цьому зв'язку балетмейстер використовував досягнення української народної хореографії, різноманітні види, форми, жанри танцювального фольклору, народні обряди та звичаї. Він вдало синтезував досвід українського народно танцю і національного балету, традиції музики, літератури, театральної культури, збагачуючи танцювальне мистецтво досягненнями інших видів мистецтва. П. Вірський був хореографом-новатором, а його пошуки та відкриття спирались на традиції українського хореографічного та музично-театрального мистецтва і передбачали ретельну обробку фольклорного матеріалу зі збереженням автентичності. Специфікою творчості балетмейстера є тяжіння до сюжетної розгорнутої композиції, програмних номерів, хореографічних п'єс, які насичені життєвістю та містять цілісні народні характери. Танцювальна лексика його творів поєднала віртуозні па з вишуканим естетичним смаком.

Етапні постановки українських національних балетів першої половини ХХ ст. засвідчили, що принципи балетмейстерської діяльності П. Вірського набули відображення та розвитку у творчості Г. Березової, В. Вронського, М. Трегубова, А. Шекери. Вітчизняний балет вступив у взаємодію з досягненнями в галузі народно-сценічного танцю, орієнтуючись на творчість провідного

майстра української народної хореографії П. Вірського.

Наприкінці 1950-х – початку 1960-х рр. розпочався новий етап у розвитку хореографічного мистецтва. Характеризуючи його особливості, Ю. Станішевський пише: «Це був період активізації постановочних пошуків, в художній різноманітності яких висвітлювалися самобутні особистості режисерів, балетмейстерів, художників-декораторів та виконавців» [236, с. 149]. Ю. Григорович вважав, що результатом цього пошуку було виникнення та поширення вистав, в яких головним став внутрішній світ героя, віддзеркалюючи почуття та думки хореографа. «Спроба увійти в психологію персонажа зумовила новий тип спектаклю, його танцювально-поетичну мову, метафоричність і філософську неоднозначність... Ці завдання потребували пошуку нової виразності на основі класичного танцю, втіленого в завершеній танцювально-музичній драматургії» [251, с. 13].

Вистава «Таврія» В. Нахабіна за романом О. Гончара «про тяжке життя трударів у таврійських степах, про їх боротьбу з експлуататорами, про могутній вплив революційних ідей і батрацьке повстання напередодні Першої світової війни» [227, с. 198] демонструвала тяжіння до інтерпретації творів сучасних українських письменників. І. Ковтунов у її балетмейстерському рішенні намагався розкрити симфонізм музики, її драматизм та народнопісенні інтонації, розвинути танцювально-поетичну метафоричність, філософську багатозначність і психологізм внутрішнього світу героїв, які допомагала змалювати хореографічна лексика, що поєднала інтонації народного й академічного танців.

Намагаючись утвердити нові тенденції в балеті та розвинути традиції використання літературних творів, І. Ковтунов не всюди продовжував пошуки нової хореографічної виразності, фінал вистави вийшов більш схожим на пантомімічну хореодраму. Друга редакція «Таврії», що побачила світ у 1960 р., вийшла ще більш схожою на драматичну хореопостановку та наблизилася «до помпезних ретроспективних видовищ 1940-х – початку 1950-х рр.» [227, с. 200].

Експериментуючи над створенням вистав, балетмейстери синтезували, розвивали і збагачували художній досвід майстрів українського балету. Набули актуальності і були в певній мірі розв'язані такі проблеми хореографічної теорії і

практики, як: співвідношення новаторства і традицій, інтернаціонального і національного, класичного і сучасного, виражального і образотворчого в балетній виставі, взаємовплив танцювальної пластики і пантоміми, взаємодія балетмейстера і виконавця [там само]. Наслідком цих пошуків став процес оновлення пантоміми в балетній драмі, заміни його симфонічно-танцювальними формами, «в яких головним носієм ідейно-образного змісту ставала прозаїчна пантоміма, а широко впроваджується поетичний танець» [234, с. 150].

«Використання широких образно-метафоричних узагальнень, багатозначної музично-танцювальної образності, здатної розкрити складний внутрішній світ людини з особливою глибиною і емоційною переконливістю, прагнення до художнього новаторства, правдивого хореографічного втілення ідей, тем і образів, співзвучних сучасності, були притаманні балетмейстерським пошукам другої половини 1960-х рр.» [234, с. 173]. Актуальними були питання співвідношення музики і танцю, пантоміми і хореографічної образності, національної своєрідності і інтернаціональної природи, акторської виразності і техніцизму, традиційного балету-драми і балету-симфонії. Все це разом призводило до виникнення часом зовсім полярних тенденцій у балетмейстерських експериментах.

Типовою рисою національних балетів цього періоду було інтенсивне збагачення форм та хореографічної лексики, поглиблення синтезу класичного та народного танцю. Це відбувалося і у виставах на сюжети з життя українців-сучасників, в яких тривали активні пошуки нових засобів утілення сучасних тем. Ю. Григорович зауважував, що, на жаль, «персонажі з життя, предмети побуту, реальні деталі часто мали на балетній сцені досить фальшивий вигляд, ...автори сучасних творів намагалися перебороти поетичну умовність балету, ставлячи знак рівності між реалізмом і життєподібністю. Тому й з'являлися спектаклі, сучасні за своїм сюжетом, але далекі від сучасності, немовби схожі на життя, але насправді чужі йому за своїми почуттями, настроями» [251, с. 92].

У 1960–1970-х рр. на українській сцені народилося значно більше вистав на сучасну та героїко-революційну тему, ніж за всю попередню історію розвитку національного хореографічного мистецтва: оригінальна, пройнята сміливим пошуком і щедрою танцювальністю вистава про сучасних шахтарів «Чорне

золото» В. Гомоляки (перша редакція – лібрето А. Лукацький та М. Трегубов, балетмейстер О. Бердовський, диригент Г. Рисман, художник Е. Ляхович; Донецьк, 1958 р.; друга редакція – лібрето П. Вірський, А. Лукацький та М. Трегубов, балетмейстер П. Вірський; Київ, 1960 р.); героїко-патріотична балетна драма «Поєма про Марину» Б. Яровинського (лібрето Б. Таїрова, балетмейстер В. Вронський; Київ, 1969 р.); триптих вистав на одну дію «В ім'я життя» на музику Б. Лятошинського, Д. Шостаковича, А. Штогаренка (балетмейстери Г. Майоров, А. Шекера; Київ, 1975 р.); «Пісня про дружбу» Ю. Щуровського (Харків, 1961 р.); хореографічна новела «Слава космонавтам» Ю. Бірюкова (лібрето та постановка С. Дречина; Львів, 1962 р.); героїко-романтична вистава «Орися» А. Кос-Анатольського (лібрето О. Гериневич, балетмейстер М. Заславський; Львів, 1964 р., 1968 р.); героїко-романтична танцювальна драма «Пісня синього моря» Б. Буєвського (лібрето З. Серкова та О. Сегаль, балетмейстер М. Трегубов; Одеса, 1967 р.) та ін.

Балет «Чорне золото» В. Гомоляки у постановці О. Бердовського розкрив важкий та героїчний труд шахтарів. Спроба змалювати образ сучасного героя, простого трудівника, не була досить вдалою, і його образ вийшов невиразним. Як зауважує Ю. Станішевський, «образ радянської людини, взятий авторами, здавалося б, безпосередньо з дійсності, на балетній сцені чомусь тьмяніє, втрачає свою привабливість, багатогранність характеру» [235, с. 168].

Вважаючи, що сучасна тематика в хореографічному мистецтві є вкрай важливою, своє бачення героя-сучасника та інтерпретацію його хореографічного образу надав у другій редакції «Чорного золота» П. Вірський. Балетмейстер вважав, що «образ народу треба вирішувати поетично, танцювально, черпаючи свіжі барви з сучасного хореографічного фольклору» [235, с. 171]. Маючи багатий досвід у створенні національних танців, П. Вірський в окремих сценах та композиціях вдало відтворив узагальнений та поетичний образ радянського народу. Але його вистава мала певні недоліки – слабке лібрето, фрагментарна музична драматургія, поверховий побутовий сюжет, непереконливі образи героїв – також не стала окрасою українського балетного мистецтва.

Подібна доля спіткала балети «Пісня про дружбу» Ю. Щуровського,

«Торжество кохання» Ю. Знатокова, «Слава космонавтам» Ю. Бірюкова та ін. Пояснення цьому Ю. Станішевський вбачає у тому, що «лібретисти, не вивчаючи глибоко сучасного життя, створюють сценарії, проблеми й конфлікти яких дозволяють їм широко користуватися сюжетними схемами та штампами, запозиченими зі старих балетів» [235, с. 169]. Композитори намагалися подолати недоліки лібрето, основані на побутових чварах та дрібних зіткненнях, та створити виразні музичні партитури, але не завжди вдало. Внаслідок цього балетмейстерам важко було відтворити узагальнений образ сучасника.

П. Вірський продовжив втілювати сучасну тематику та образи і створив оригінальний одноактний балет – монументальну героїко-революційну фреску «Жовтневу легенду» на музику Л. Колодуба (Київ, 1967 р.). Характеризуючи цю виставу, Ю. Станішевський пише, що це «справжнє мистецьке відкриття в галузі героїко-революційної теми. Закономірно, що саме П. Вірський, оригінальне хореографічне мислення якого завжди було сучасним і глибоко національним, зміг створити найбільш значну за своїм ідейно-художнім змістом масштабну театральну виставу, яка оспівувала героїку революції» [227, с. 269].

Намагання балетмейстерів розвинути танцювальну образність, зробити її багатограннішою сприяли виникненню новаторських знахідок, дозволили створити оригінальні танцювальні епізоди, синтезувати елементи народної, класичної хореографії та побутового танцю. Вистава «Пісні синього моря» Б. Буєвського продемонструвала приклад узагальненого мислення М. Трегубова, здатність віднайти оригінальне танцювальне вирішення за допомогою символічно-метафоричних рішень. В «Орисі» А. Кос-Анатольського М. Заславський спромігся передати внутрішній світ героїв, розкрити їх почуття, створивши пройняті фольклорним колоритом, сповнені експресії, психологічно переконливі та емоційні танцювальні композиції, несподівано поєднавши видозмінені форми класичного па-де-труа з елементами гуцульських танців.

Реалістична символіка, узагальнена метафоричність пластичних образів, художньо переконливе танцювальне рішення притаманні пройнятій високою героїкою сценічної дії виставі «Поема про Марину» Б. Яровинського, яка присвячена подвигу богуславської партизанки, відважній Марині Гризун у роки

Великої Вітчизняної війни. Душевне багатство, національний характер, мужність і патріотизм Марини В. Вронський втілює у сповненому експресії, драматизму та енергії класичному танці, забарвленому елементами народної хореографії. Гостроконфліктні сцени самовідданої боротьби українського народу проти фашистських загарбників, які балетмейстер змалював, синтезуючи класичний та народний танець у поєднанні з ритмізованою пантомімою, мали мінімум зовнішніх прикмет національного, але яскраво передавали його сутність, розкривали поетичне світосприйняття, незборимий дух і силу народу.

Традиція синтезу мистецтв в українській балетній виставі, започаткована у 1930–1950-х рр., набула нових ознак та характеристик у другій половині ХХ ст. З'являлись нові балети за творами українських літераторів, музична партитура яких була побудована на широких ідейно-образних та емоційних узагальненнях з урахуванням сучасного симфонічного мислення. Завдяки цьому стало можливим утвердження поетично-танцювальних інтерпретацій літературних творів, поглиблення і зміцнення новаторських тенденцій у балетмейстерських пошуках. Автори намагались поєднати драматизацію та симфонізацію танцю в балетних постановках в єдине гармонійне ціле, що було досить сміливим рішенням через побутування думки про можливість використання тільки одного з векторів розгортання хореографічних вистав. Ця тенденція чітко вимальовується у виставах «Досвітні вогні» Л. Дичко, «Каменярі» М. Скорика та «Орися» А. Кос-Анатольського, «Тіні забутих предків» В. Кирейка та ін.

Першою симфонічною виставою, яка унаочнила розвиток синтезу мистецтв, була «Тіні забутих предків» В. Кирейка за мотивами однойменної повісті М. Коцюбинського (лібрето Н. Скорульська та Ф. Коцюбинський, перша редакція – балетмейстер Т. Рамонова; Львів, 1960 р.; друга редакція – балетмейстер Н. Скорульська, балетмейстер-консультант К. Балог; Київ, 1963 р.). Новаторство цього балету виявилось перш за все у методах і засобах розвитку лейтмотивів, ретельно відібраних та дбайливо згрупованих композитором. Акцент на закони побудови симфонічних музичних партитур надав можливості показати характерні образи героїв, їх драматичний дух, психологізм сценічних ситуацій, і створити музику, яка схожа на «живий організм, що перебуває в процесі якісного

перетворення залежно від внутрішнього світу персонажа» [227, с. 200].

За визначенням Ю. Станішевського, «багатобарвна партитура балету, що вабила наскрізною симфонізацією тематичного матеріалу, щедрою мелодійністю, майстерним перетворенням ладоінтонаційних особливостей гуцульського фольклору та яскравою танцювальністю, вимагала від балетмейстера-постановника хореографічного симфонізму переконливих пластичних мотивів, пройнятої національним колоритом танцювальної образності» [227, с. 201]. Т. Рамоновій не вдалося розкрити самотність літературного першоджерела та симфонічну образність музичної партитури, що узагальнено розкривала поетичний зміст повісті М. Коцюбинського. Її тлумачення лібрето мало характер побутово-пантомімічної балетної драми з елементами дивертисментного танцю.

В інтерпретації Н. Скорульської вистава «Тіні забутих предків» була вдалішою. Балетмейстер, намагаючись передати внутрішній світ героїв за допомогою суто танцювальних образів, створила поетично узагальнені пластичні характеристики. Спираючись на досвід художнього синтезування класичної хореографії та народного гуцульського танцю, започаткований у виставах «Хустка Довбуша» та «Сойчине крило», Н. Скорульська винайшла оригінальну хореографічну лексику, яка дала їй змогу глибше розкрити почуття героїв. Особливістю цієї лексики було різноманітне поєднання елементів гуцульського та класичного танцю, завдяки чому мова балету набувала примхливих пластичних візерунків. На жаль, Н. Скорульська не була повністю послідовною в утвердженні узагальненої танцювальної образності і навіть використовувала безпосереднє перенесення у балетний спектакль гуцульських танців та етнографічних обрядів. Тому її версія вийшла внутрішньо суперечливою та неоднозначною.

Спробою створити справжню симфонічну балетну виставу, що вирізнялася багатозначною танцювальною образністю та узагальненістю, в якій синтез класичного та народного танцю поглиблено з метою художнього перетворення фольклорних зразків у художній образ, стала постановка «Оксани» В. Гомоляки за мотивами поеми Т. Шевченка (балетмейстер Р. Візиренко-Клявін; Донецьк, 1964 р.). Втілюючи музичну партитуру балету, побудовану на зіставленні окремих музичних номерів, балетмейстер прагнув до утвердження нової танцювальної

образності. «Варіюючи основну композиційну фігуру українського танцю – коло, постановник не просто створював прозоре й вишукане хореографічне мереживо масових жіночих ансамблів, а й розкривав поетичну душу дівчат-кріпачок» [227, с. 203]. Але Р. Візиренко-Клявіну не вдалося повністю відійти від канонів балету-драми і позбутися натуралістичної пантоміми.

Поруч з виставами, в яких балетмейстери використовували старі прийоми для втілення ідей нових творів, з'являлося все більше постановок, що демонстрували бажання знайти свіжі й оригінальні хореографічні форми для інтерпретації образів. Виразно ця тенденція виявилася в декількох редакціях відомого балету «Лілея» К. Данькевича (балетмейстери В. Бойченко, 1959 р.; М. Корягін; Харків, 1961 р.; А. Шекера; Львів, 1964 р.). У інтерпретації балету В. Бойченко використано досвід постановок Г. Березової, який дозволив знайти вдале вирішення щодо поєднання традиції класичного та народного танцю. Але сміливішим у переосмисленні класичної п'єси та намаганні знайти нові грані синтезу класичного й українського народного танцю був А. Шекера. Його бачення базувалося на тонкому відчутті національного пластичного колориту і прагненні до розгорнутої танцювальної образності. Абсолютно новою стала спроба А. Шекери підпорядкувати всю лексику та образний лад балету законам і формам класичної хореографії, додавши їм колориту завдяки використанню національних пластичних інтонацій та відтінків; об'єднання окремих номерів у розгорнуті композиції, користуючись принципами танцювального симфонізму.

Продовжуючи художні традиції та пошуки видатних балетмейстерів Г. Березової, П. Вірського, В. Вронського, В. Литвиненка, С. Сергєєва, Н. Скорульської та М. Трегубова щодо синтезування класичного та українського народного танців, А. Шекера створив сучасні для того часу постановки. Серед них можна згадати одноактні балети «Досвітні вогні» Л. Дичко за Лесею Українкою, «Відьма» В. Кирейка за творами Т. Шевченка та «Каменярі» М. Скорика за І. Франком. У них, на думку Ю. Станішевського, молодий балетмейстер «спираючись на відомі поетичні твори та їх сучасне музичне прочитання... намагався не стільки передати сюжет літературних першоджерел, скільки розкрити в танці їх ідейно-художній зміст, героїко-революційний пафос і

утвердити «реалізм, відточений до символу» [227, с. 205].

У балетах «Відьма» В. Кирейка та «Досвітні вогні» Л. Дичко А. Шекері вдалося створити драматично насичену, психологічно виразну, пристрасно виразну узагальнено-символічну танцювальну мову, яка пройнята «інтонаціями» національного фольклору. Характеризуючи балет «Відьма», Ю. Станішевський пише: «зрозумівши природу партитури В. Кирейка, що є цікавим зразком симфонізації музичної дії через загострену драматичність образів, наскрізний розвиток і конфліктне зіткнення лейтмотивних утворень, А. Шекера широко використав симфонічні форми класичного танцю в масових жіночих композиціях, розвивав й оригінально поєднував у дуетах пластичні лейттеми персонажів» [227, с. 205]. Вдалим було використання симфонізації для створення символічного образу «Досвітніх вогнів», які «прорізали темряву ночі» і несли трударям проміння надії, запалюючи в їхніх серцях вогонь революційної боротьби. Для цього балетмейстер об'єднав візерунки українських танців зі складними класичними жіночими ансамблями. Але не всі задуми митець зміг реалізувати. Експресивна символіка декорацій Є. Лисика потребувала емоційної напруженості та узагальненої символічності хореографічних композицій. А. Шекері не вдалося повністю надати симфонічності та узагальненості образу поета-співця революції та хореографічному образу пісні, що народилася в серці поета.

У плані узагальненості хореографічної мови не дуже вдалою виявилася постановка балету «Каменярі» М. Скорика (балетмейстери А. Шекера та М. Заславський, художник Є. Лисик; Київ, 1969 р.), в якій постановники намагалися знайти власну інтерпретацію хореографічного сюжету, танцювально-образне рішення драматично наснаженої та монолітної симфонічної партитури балету. Водночас експеримент балетмейстерів, спрямований на утвердження форм симфонічного мислення при постановці танцювальних номерів вистави, не дав бажаного результату через відірваність від задуму композитора.

Не тільки А. Шекера намагався «вдихнути нове життя» у сучасні балетні вистави через пошуки нових експериментальних пластичних форм та образів. Не менш сміливо експериментували зі створенням нової танцювальної образності на українських балетних сценах й інші балетмейстери: М. Арнаудова, В. Бойченко,

Г. Майоров, А. Пантикін, О. Сегаль, І. Чернишов, В. Шкілько та ін. Намагаючись осучаснити танцювальну образність, вони вдавалися до оновлення канонів багатоактної балетної драми і до поглиблення драматичного змісту одноактних балетів-симфоній на інструментальну музику. У другій половині 1960-х рр. – на початку 1970-х рр. непоодинокими були випадки, коли балетмейстери, прагнучи до утвердження нових танцювальних форм, симфонізації танцю, розширення його технічних та інструментально-виразових можливостей, ігнорували ідейно-емоційний зміст музики, відтворюючи лише її формальну структуру і ритм. Проте траплялися достойні роботи, які продовжували традиції та демонстрували глибокий зміст драматургічного твору і розвинені танцювально-музичні образи. Однією з таких вистав можна вважати балет «Камінний господар» В. Губаренка, створений за однойменною драмою Лесі Українки (лібрето Е. Яворський, балетмейстер А. Шекера, диригент С. Турчак, художник Є. Лисик; Київ, 1969 р.).

В. Губаренко створив музичну партитуру у найкращих традиціях симфонізму і поліфонізму, завдяки яким спромігся відтворити складний внутрішній світ героїв, передати їх настрої та переживання. Є. Лисик запропонував декорації, сповнені експресії та образної символіки, що дозволили передати пластичний ритм, напружену динаміку подій, внутрішній драматизм п'єси. «Барви й відтінки музики і декораційного живопису немов зливалися в єдине художнє ціле» [227, с. 212]. Водночас недостатня увага до літературного першоджерела та музичної драматургії завадила балетмейстерові створити художньо цілісне танцювальне полотно. Ю. Станішевський зазначив, що «численні винахідливі композиції, дуже складні малюнки сольних, дуетних та ансамблевих епізодів... наводили на думку, що балетмейстера не стільки цікавило розкриття ідейно-філософського змісту партитури і драми, скільки приваблювало точне відтворення в танці розмаїтих ритмічних візерунків та пластичне ілюстрування деяких сюжетних деталей лібрето. Яке... він переробив, підпорядковуючи власній інтерпретації балету» [227, с. 213].

Іншою вийшла інтерпретація балету В. Губаренка «Камінний господар» М. Арнаудовою (диригент Л. Джурмій, художник Л. Андреев; Харків, 1972 р.). Молоді автори створили нову редакцію музично-літературного лібрето, яка була

ближчою до ідейно-філософського змісту драми Лесі Українки, і навіть змінили назву на «Дон Жуан». Але, в цілому, перша (київська) постановка «Камінного господаря», незважаючи на окремі прорахунки балетмейстера, складала більш цілісне враження завдяки вмінню А. Шекери гармонійно поєднати всі сценічно-хореографічні компоненти балету в єдине танцювальне полотно.

Якщо у балетних виставах А. Шекери простежувалася тенденція до збагачення танцювальної мови за рахунок оригінального використання зовнішніх пластично-виражальних джерел, то у постановках одеського балетмейстера І. Чернишова та київського хореографа Г. Майорова можна було побачити приклади оновлення хореографічної лексики через виявлення її нових внутрішніх можливостей. Вихований на балетмейстерських канонах І. Бельського, Ю. Григоровича, К. Сергєєва та Л. Якобсона, І. Чернишов реалізовував сміливі експерименти з виражальними можливостями класичного танцю, що стали основою декількох його вистав, зокрема «Стежкою грому» та «Свіччине весілля» Ю. Знатокова. Балет «Свіччине весілля», створений за однойменною драмою І. Кочерги (лібрето О. Ігошин, диригент І. Шаврук, художник Ф. Нірод; Одеса, 1974 р.), був яскравим свідченням творчих пошуків. Намагаючись зробити образно-поетичну танцювальну поему, він активно брав участь у роботі над лібрето, в якому його приваблювали філософський зміст та символічна узагальненість образів літературного першоджерела, що наскрізь пронизане ідеєю боротьби народу проти феодального гніту та насильства.

Балетмейстер і композитор зосередили увагу на розкритті основного конфлікту твору, а саме на складному світі переживань і думок головних героїв (незламного народного месника Івана Свічки та його нареченої Меланки). Вони відкинули все те, що було схожим на побутово-ілюстративну пантоміму та драматизацію сценічної дії. На думку Ю. Станішевського, «інтенсивна розробка в поліфонічних танцювальних композиціях виразних пластичних лейтмотивів, їх конфліктне зіткнення, своєрідне переплетення досить переконливо розкривали еволюцію відносин і характерів персонажів, давали можливість виявити нелюдське єство жорстокого князя Ольшанського, гордовитого, внутрішньо спустошеного Воеводи, душевну щедрість Гільди» [227, с. 218].

Змальовуючи поетичні дуетні сцени Меланки та Івана, зокрема їх весілля, композитор застосовував українські пісенно-танцювальні фольклорні мотиви, а балетмейстер створив для героїв надзвичайно складну хореографічну мову як для сольних номерів, так і для масових народних ансамблів. Вони були побудовані на класичній основі, але пройняті мужньо-героїчними національними пластичними інтонаціями. І. Чернишов використав постмодерністські прийоми, притаманні зарубіжній хореографії, що, за оцінкою тогочасної радянської критики, внесли у виставу певні формалістичні та натуралістичні акценти, чим приглушили її героїко-романтичне звучання. Але він одним із перших спробував синтезувати класичний та народно-сценічний танець із залученням танцю модерн.

Вистави на одну дію з'являються найчастіше на переламних етапах розвитку як на сценах українських, так і закордонних балетних театрів. Саме вони сприяють посиленню уваги до розширення танцювальної образності та виразово-хореографічних форм, оновлення виразально-зображальної палітри, збагачення жанрових, тематичних і стильових особливостей, створення лаконічної, динамічної й узагальнено-пластичної хореографічної мови, сприяючи ствердженню симфонічності. Серед вистав на одну дію, створених у 1960-х рр. на сценах українських театрів, такі: «Слава космонавтам» Ю. Бірюкова (С. Дречин; Львів, 1961 р.), «Згадки партизана» А. Штогаренка (М. Трегубов; Одеса, 1965 р.), «Жовтнева легенда» Л. Колодуба (П. Вірський; Київ, 1967 р.) та ін.

Креативні пошуки нової танцювальної лексики, експериментування і одночасно шанобливе ставлення до шедеврів класичної спадщини були співзвучні творчості Г. Майорова і втілилися в одноактному балеті «Світанкова поема» В. Косенка (лібретист В. Тимофєєва, диригент Б. Чистяков, художник Ф. Нірод; Київ, 1974 р.). За твердженням Ю. Станішевського, цей балет був «продовженням і якісним розвитком тенденції утвердження одноактних балетних вистав, що мала особливе поширення на сценах республіки в другій половині 1960-х рр., віддзеркалюючи подібні ж напрямки у пошуках всього європейського балету» [227, с. 219]. Г. Майоров створив виставу, в якій «цікаво поєднувалися тенденції до використання внутрішніх і зовнішніх джерел збагачення класичного танцю, виразальних і зображальних елементів хореографічної образності. Широка

кантиленність, внутрішній драматизм і проникливий ліризм танцювальних композицій, прозора акварельність і натхненна поетичність хореографічного малюнка, вміння розкрити еволюцію головної героїко-романтичної теми від її зародження в світлі тремтливих мрій до могутнього утвердження» [227, с. 221] – ці риси характеризували постановку «Світанкової поеми». Створюючи власні інтерпретації виражальних засобів класичного балету, Г. Майоров побудував виставу, яка забарвлена національним колоритом і світлим життєствердним настроєм, сучасна за образно-танцювальним рішенням і дозволяє виявляти нові виразно-художні можливості класичного танцю за рахунок його власних ресурсів.

Вдалим прикладом синтезу національного хореографічного фольклору і класичного танцю є інша робота Г. Майорова – поетичні хореографічні епізоди в опері-балеті «Русалчині луки» на музику М. Леонтовича та М. Скорика (диригент І. Гамкал, режисер І. Молоствова, художник О. Бурлін; Київ, 1973 р.). Ця вистава продемонструвала вміння балетмейстера синтезувати досвід попередників, відчувати узагальнену образність українського танцювального фольклору, органічно поєднувати різні пластичні стихії, створюючи якісно нові лексичні композиції. В ній Г. Майоров виявив себе як знавець і тонкий інтерпретатор українського фольклору та продовжив традиції П. Вірського, який сміливо переробляв і театралізував народні танці.

Розвиток національного балетного мистецтва наприкінці 1970-х – початку 1980-х рр. помітно загальмувався. Серед причин уповільнення – невдалий досвід створення нових українських балетів на сучасну тематику та відсутність молодих талановитих балетмейстерів. Уповільнився і синтез класичного та українського танцю в балетній виставі. Замість нього вітчизняні балетмейстери стали широко використовувати багатства класичного танцю, розвиваючи його техніку та збагачуючи лексику елементами танцю модерн. Ці постановочні тенденції виявилися в героїко-романтичному спектаклі «Вогняний шлях» В. Губаренка, присвяченому історичній перемозі у Великій Вітчизняній війні (Г. Ісупов; Львів, 1980 р.), та сучасних українських балетах «Цілина» О. Рудянського, присвяченому трудовому подвигу комсомольців 1950-х рр. та їх боротьбі за освоєння цілинних земель Казахстану (лібрето та постановка В. Шкілько,

диригент Т. Микитко, художник Б. Купенко; Донецьк, 1981 р.), й «Сонячний камінь» В. Кирейка за легендою про вічного шахтаря Шубіна, про його вірність коханню і рідній землі (лібрето Є. Кушаков, балетмейстери В. Шумейкін та В. Бударін, диригент В. Куржев, художник Д. Заславський; Донецьк, 1983 р.).

Танцювальна лексика «Вогняного шляху» В. Губаренка характеризувалася хореографічною вигадкою та емоційною наснагою, але дещо прямолінійно й ілюстративно розкривала зміст та внутрішній світ героїв. Проста, мелодійна, пов'язана з народнопісенними інтонаціями, ритмами сучасних побутових танців, органічно узгоджена із сценічно-драматургічним завданням музика балету «Цілина» О. Рудянського допомогла розкрити «героїку трудових буднів, показати привабливі постаті комсомольців-цілинників, загартування характеру молодій людини в процесі подолання труднощів» [227, с. 274]. Балетмейстер В. Шкілько намагався викристалізувати узагальнений пластичний образ молодих цілинників, єдиних у трудовому пориві, задля чого поєднав традиційні форми й засоби класичної хореографічної лексики з виражальними прийомами народно-сценічного, сучасно-побутового танцю, з елементами акробатики й гімнастики.

Синтез академічної мови з фольклорними та народно-сценічними хореографічними барвами можна побачити у піднесеній музично-сценічній поемі «Сонячний камінь» В. Кирейка. Мовою класичного танцю, збагаченого елементами хореографічного фольклору та сучасної пластики, балетмейстер і виконавці намагалися розкрити ідею непорушної єдності та спадкоємності шахтарських поколінь. Композитор уникнув прямого цитування національних народнопісенних та танцювальних мелодій та винахідливо переосмислив їх інтонації, створивши власні теми, які допомогли балетмейстерам В. Шумейкіну і В. Бударіну перебороти ілюстративність та фрагментарність лібрето.

Характеризуючи специфіку розвитку українського балету у 1970–1980-х рр., Ю. Станішевський зазначив, що головною тенденцією цього періоду була «пильна увага до реалістичних традицій українського й усього радянського балету, прагнення до відродження драматургічної дієвості хореографічного спектаклю, створення різних за жанрами і стильовими особливостями вистав, що органічно поєднували на конкретній ідейно-тематичній основі музичну,

театральну і хореографічну образність» [234, с. 239]. Яскравим прикладом втілення зазначеної тенденції в українському балетному театрі були створені Є. Станковичем музичні партитури вистав «Ольга» та «Прометей».

Балетмейстерський талант та сучасне режисерське мислення А. Шекери розкрилися в монументальній, здійсненій з великим епічним розмахом історичній виставі «Ольга» Є. Станковича (лібрето Ю. Ілленка, диригент С. Турчак, художник Ф. Нірод; Київ, 1982 р.). А. Шекера зумів передати в танці складний, емоційний світ героїв і створив схвильовану епічну «оповідь-легенду про героїчну і сувору епоху, коли будувалася, зростала й міцніла велика давньоруська держава, про її трудовий народ, що споруджував Київ і захищав його від іноземних загарбників, про ніжну й мудру дівчину з народу – Ольгу, яка стала першою руською княгинею» [227, с. 227]. Диригентська інтерпретація багатопланової музичної драматургії С. Турчака була наповнена внутрішньою експресією, інтонаційно-тематичними контрастами, емоційно-смісловими кульмінаціями та спадами, розцвічена прозорими ліричними візерунками. Балетмейстер, спираючись на поліфонічне полотно музичної партитури, сміливо переінтонувував елементи народного танцю, поєднував їх із класичною лексикою та хореографічною мовою сучасного балету, створюючи власну пластичну мову, що надала балетній виставі художньої цілісності. Його танцювальна лексика базувалася на симфонічно розвинених образах, внутрішньому драматизмі, емоційній насиченості та ритмічній імпульсивності.

А. Шекера правдиво втілює у балетному полотні сторінки історії Київської Русі за часів правління князя Ігоря та його дружини Ольги і розкрив у розгорнутих масових композиціях патріотизм народу, його вірність вітчизні, готовність віддати своє життя в ім'я її свободи та незалежності. Картини народного життя посіли цільне місце в музичній драматургії та багатоплановому постановочному втіленні балету, а декорації Ф. Нірода добре передавали історичну атмосферу, місце дії, епоху та створювали романтично піднесений настрій, розкривали образний зміст музично-хореографічної драматургії балету.

Протягом 1970-х – 1980-х рр. досвідчені та молоді балетмейстери відкривали нові шляхи поступу національної хореографії. Характерними рисами

цього періоду стали: увага до реалістичних традицій українського балету; прагнення до відродження драматургічної дії хореографічної вистави. Ю. Станішевський з цього приводу зазначив, що «балетмейстерське мистецтво утверджувало себе у пристрасній, часом, надмірно гострій полеміці з однобічною драматизацією балетної вистави, а терміни «хореодрама», «драмбалет», що визначали жанрово-стильові риси спектаклів 1930–1950-х рр., застосовувалися в негативно-іронічному, глузливому плані, то наприкінці 1970-х – на початку 1980-х рр. представники нового покоління балетмейстерів все з більшою повагою почали вивчати здобутки реалістичної хореографічної драми і так званого драмбалету, переборюючи негативні тенденції дедраматизації, однобічного підпорядкування танцю лише музичним формам й ігнорування театральної, драматургічно-дієвої природи балету» [229, с. 237].

Звертаючись до сучасної і класичної музики, не призначеної для сценічного втілення, балетмейстери намагалися створити вистави, що органічно поєднували на конкретній ідейно-тематичній основі музичну, театральну і хореографічну образність, як, наприклад, у трилогії «В ім'я життя». Спільна балетна вистава складалася з одноактного балету «Повернення» за симфонічною поемою Б. Лятошинського (балетмейстер Г. Майоров) та двох постановок А. Шекери – на музику «Партизанських картин» А. Штогаренка та фіналу П'ятої симфонії Д. Шостаковича (лібрето всіх частин триптиха В. Тимофєєв, диригент О. Рябов, художник Ф. Нірод; Київ, 1975 р.). Працюючи разом з А. Шекерою над героїко-патріотичним балетним триптихом, присвяченим 30-річчю Перемоги над гітлерівським фашизмом, Г. Майоров інакше підійшов до використання фольклорних джерел. Розповідь про повернення воїнів-переможців на Батьківщину було подано балетмейстером як народну лірико-епічну думу. Він намагався передати, що перемога над лютим ворогом стала можливою лише завдяки непорушній єдності та монолітності всього народу.

Спираючись на непросту музику Б. Лятошинського, Г. Майоров прагнув побудувати динамічну й багатопланову танцювальну дію, знайти оптимальне поєднання музичних і пластичних мотивів та інтонацій. «Глибоко відтворюючи у складних поліфонічних танцювальних композиціях образно-емоційний зміст

масштабної симфонічної поеми, хореограф майже не запозичував з фольклорної скарбниці конкретних рухів, інтонацій, намагаючись втілити місткий танцювальний образ, де фольклорні й етнографічні пластичні мотиви набули б узагальнено-філософського змісту... хоч іноді в його надмірно ускладнених поліфонічних структурах з'являлася певна ілюстративність, що приземлювала поетичну сценічну дію» [227, с. 225]. А. Шекера, у свою чергу, при постановці триптиха продовжив власні пошуки органічного синтезу класичного танцю з народним хореографічним фольклором та інтонаціями сучасної пластики, завдяки чому зумів влучно передати народнопісенні, фольклорно-танцювальні інтонації музики в героїко-романтичних хореографічних композиціях, забарвлених елементами народного танцю та пройнятих емоційною наснагою.

Балетна постановка «Чарівний сон» на музику М. Лисенка, створена за мотивами п'єси М. Старицького (лібрето В. Тимофєєв, балетмейстер Р. Візиренко-Клявін, диригент Р. Дорожівський, художник М. Левитська; Київ, 1983 р.), спиралася на музику, не призначену для танцю. Беручи до уваги стильові особливості й романтичний характер композиторського мислення М. Лисенка, Л. Колодуб майстерно переклав фортепіанну фактуру його творів мовою симфонічного оркестру. У пластичній дії, побудованій за законами хореографічної драми, постановники, акцентуючи увагу на соціальних конфліктах, продемонстрували перемогу добра і світла, показали поетичні образи головних героїв (Юнака та Дівчини). Поєднавши емоційно-психологічну конкретність з узагальнено-поетичною символікою, Р. Візиренко-Клявін прагнув передати настрій натхненної музики М. Лисенка.

Монументальний героїко-революційний балет «Прометей» Є. Станковича (лібрето Ю. Ілленко, диригент С. Турчак, художник О. Бурлін; Київ, 1982 р.) дав змогу переглянути давньогрецький міф про Прометея, який ціною самопожертви та власних страждань приніс людям вогонь, що дарував тепло, світло і щастя. Головним героєм твору обрано український народ, який, на думку Є. Станковича, був уособленням «Прометея», котрий «ціною стійкості, мужності, героїзму, незламності відкрив людству шлях до нового життя» [227, с. 313].

Підсумовуючи прояви трансформації української національної балетної

вистави протягом другої половини ХХ ст., слід зазначити, що цей період мав кілька тенденцій розвитку, що змінювали та доповнювали одна одну. У 1960-х – на початку 1970-х рр. спостерігалися такі процеси: перехід від «хореодрами» та драматичного балету на користь розвитку танцювальних форм хореографічного мистецтва; художнє новаторство у прагненні знайти правильний шлях правдивого хореографічного відтворення ідей, тем і образів, співзвучних сучасності, образно-метафоричних асоціацій і реалістичних узагальнень, багатозначної музично-танцювальної образності, спроможної розкрити складний внутрішній світ людини з особливою глибиною, психологічністю й емоційною переконливістю; утвердження одноактних вистав, які найчастіше служили балетмейстерам своєрідним полем для експериментів та були спрямовані «на оновлення виразно-образотворчої палітри, збагачення жанрових, тематичних і стилістичних особливостей балетних постановок» [234, с. 182–183].

Кінець 1970-х – початок 1980-х рр. став часом посилення уваги до реалістичних національних традицій, прагнення до відродження драматургічної дієвості хореографічної вистави, повернення до досягнень та канонів реалістичної хореографічної драми, що дало змогу «подолати негативні тенденції дедраматизації, одностороннього підпорядкування танцю музичних форм і ігнорування театральної, драматургічно-дійової природи балету» [234, с. 197].

Балетмейстери, звертаючись до сучасної та класичної музики, яка не призначена для втілення сценічних образів, намагалися створювати різні за жанровими і стилістичними особливостями вистави, що поєднували на конкретній ідейно-тематичній основі музичну, театральну та хореографічну образність. Актуальним був пошук узагальнено-метафоричних пластичних форми для втілення сучасних тем та ідей. У хореографічних експериментах вони сміливо включали класичну основу танцю й органічно сплавляли з нею елементи народного танцю, побутової та драматичної пантоміми, фізкультурно-спортивних рухів і акробатики, тобто всі ті елементи, що використовували балетмейстери попередніх періодів, але тепер усі ці елементи поєднувалися і створювали єдине ціле. Оновлення класичного танцю відбувалося двома шляхами: 1) збагачення класичної танцювальної лексики завдяки широкому використанню зовнішніх

джерел (зокрема народного та сучасного танців), в яких бралися нові пластично-виразальні засоби та прийоми; 2) використання власних внутрішніх ресурсів класичного танцю, виявлення незнаних раніше можливостей і узагальненої образності класичної лексики, розвитку її форм і виразальних засобів на плідному ґрунті оновлення внутрішніх законів академічної хореографії.

Протягом 1970–1980-х рр. українські балетмейстери демонстрували майстерність та вміння органічно перетворювати знахідки інших видів мистецтва в гармонійну, якісно нову художню реальність, підвладну законам хореографії, що втілювалася в найкращих творах українського балету. Подібна взаємодія у вітчизняній хореографії сприяла еволюції української національної балетної вистави, збагаченню її естетики та розширенню тематичних горизонтів.

2.3. Неокласичні тенденції в експериментальних балетних постановках кінця XX – початку XXI століття

Наприкінці 1980-х – початку 1990-х рр. відбулося зростання майстерності та професіоналізму композиторів, балетмейстерів, солістів, що спільно намагалися втілювати не лише твори класичної спадщини, а й багатогранну творчість українських митців. Як зазначив Ю. Станішевський, це «період зміни артистичних поколінь, оновлення і збагачення мистецької палітри» [227, с. 316]. Балетмейстери все частіше стали використовувати досягнення сучасних стилів та напрямів танцю. Цей синтез відбувався як на запозиченні виразальних засобів, так і на основі використання принципів нових танцювальних систем. Класичний танець став неокласичним, в якому оновлена не тільки хореографічна мова, а й трансформовані академічні форми балету.

Неокласика – це напрям сучасної хореографії, який характеризується змінами класичного танцю відповідно до вимог сучасності. Неокласична балетна вистава побудована за принципом танцсимфонії, згідно з яким саме музична партитура, що представлена симфонічною, класичною та неокласичною музикою, визначає танцювальний малюнок хореографічного твору. Стилістичними ознаками неокласичного стилю є відсутність сюжету або його обов'язкове

узагальнення, дотримування музики та розкриття драматичного чи асоціативного змісту. «Під оновленням лексики класичного танцю слід розуміти поєднання його виражальних засобів з виражальними засобами інших танцювальних систем (модерн-джаз танцю, народно-сценічного танцю, контемпорарі та бального танцю), акробатичних та гімнастичних елементів, пантоміми та будь-якого звичайного руху. У цьому поєднанні танцювальна мова сучасного класичного танцю має залишатися головним виражальним засобом, а інші елементи допомагають повніше розкривати тему, ідею твору та сприяють формуванню актуальних образів героїв» [205, с. 96].

Ускладнення класичного танцю полягає в постійному розвитку техніки за рахунок внутрішніх резервів (кількість обертів, висота піднятої ноги, підтримки на різних рівнях тощо), а також у нових комбінуваннях рухів. У неокласичних балетах змінюється ставлення до руху, акцентується не головний елемент (обертання, стрибок, підтримка), а перехід від одного руху до іншого. Можливість несподіваних поєднань рухів визначає авторський балетмейстерський стиль [205].

Сучасна неокласична балетна вистава має два жанри – сюжетний та безсюжетний. Д. Шариков серед особливостей сюжетної неокласичної вистави виокремлює такі: оновлення та ускладнення балетної лексики вистав класичної спадщини; посилення психологізму балету; посилення драматичного чи літературного сюжету; наявність реалістичних, експресіоністських і сюрреалістичних принципів; використання пантоміми, модерних, джазових, популярних, фольклорних танцювальних виражальних засобів, танцсимфонії та академічних балетних принципів. Безсюжетна (абстрактно-асоціативна) неокласична балетна вистава характеризується: зверненням до античного сюжету або міфу, побудовою абстрактної асоціації у балеті, ускладненою класичною технікою, використанням джазових і модерних танцювальних виражальних засобів і форм, зверненням до симфонізму та академічних балетних принципів [274, с. 112–113].

На початку розвитку неокласицизму сюжет завжди ґрунтувався на античній міфології, але пізніше відбувся перехід до використання сюжету як матеріалу для символізації, асоціативних варіацій та деконструкцій, відповідних проблемам

сьогодення. Іноді автори хореографічних творів переносили героїв з їхніми характеристиками в інші часи, розставляючи нові акценти в сюжеті («Прометей» Є. Станковича), «Камінний господар / Дон Жуан» В. Губаренка, «Вогонь Еліди» В. Золотухіна та ін.). Потім поширилось використання сюжетів світової літератури або реального життя («Вікінги» Є. Станковича, «Катерина Білокур» Л. Дичко тощо). У балеті всі складнощі розвитку подій будуються не так, як це можна викласти словами, а зашифровуються в специфічні пластичні коди. Для неокласики характерним є не простий виклад сюжету засобами хореографічного мистецтва, а відображення певних асоціацій балетмейстера від сюжетної першооснови, демонстрація думок, почуттів хореоавтора, який зміщує акцент з конкретних образів людей на узагальнених героїв, представників сучасності.

У нових класичних балетах використовуються музичні твори, що не були задумані та написані для танцю, або твори з обов'язковим симфонічним розвитком та складною образно-драматургічною структурою («Досвітні вогні» Л. Дичко, «Світанкова поема» В. Косенка, «Фрески Софії Київської» В. Кікти тощо). Згідно з цією структурою створюється і хореографія, пластичні образи надихаються музичними та є похідними від них. Зміна побудови музичного твору, на який спирається автор хореографічного тексту, та трансформація змісту в бік узагальнення або продукування власних асоціацій (незалежно від наявності сюжету) призводять до змін не тільки хореографічної мови, а й традиційних форм класичного балету: варіація, *pas de deux*, *pas de trois*, *pas de quatre* та ін. «У нових балетних виставах варіація перетворюється на сольний танець, мета якого не демонстрація танцювальної техніки, а розкриття почуттів та думок героя. *Pas de deux* трансформується в різні дуетні танці (дві танцівниці або два танцівника, або танцівник і танцівниця), *pas de trois* – у танці втрьох (найчастіше дві танцівниці й один танцівник або два танцівника й одна танцівниця). В оновлених формах активно розвивається дія, на перший план виходять взаємовідносини між партнерами, а не тільки демонструється краса та складність танцю й технічні можливості артистів [205, с. 97–98].

В українському балетному мистецтві минулого, що довгий час розвивалося в контексті радянської хореографічної культури, феномен неокласики

репрезентовано поняттям «соцреалістична класика», яка характеризується такими рисами: 1) прагнення до великої форми твору – 2–3 дійові вистави драматичного спрямування; 2) симфонізація хореографічної мови та використання виражальних засобів народно-сценічного, фольклорного, вільного танцю; елементів ритмопластики, гімнастики та акробатики; 3) поєднання танцю та пантоміми і створення дійового танцю [274, с. 104]. Виходячи з того що суттєвими ознаками українського балетного театру є: «синтез пантоміми та танцювальних виражальних засобів і розвиток «дійового танцю»; узагальнення хореографічних образів при умові створення специфічного для певної вистави хореографічного тексту, що розкриває основний зміст та характери головних героїв; запозичення досягнень світової хореографічної культури і суміжних мистецтв та інтерпретація їх з урахуванням національних традицій; розкриття побутових, філософських і загальнолюдських тем, звернення до сучасних тем та втілення образів нових героїв; використання музичних партитур, заснованих на симфонічній інтерпретації народних мелодій, та розвиток «симфонічного танцю» [215, с. 138–139], можна стверджувати, що українська національна балетна вистава має ознаки неокласичного балету. На сучасному етапі розвитку вітчизняної хореографії національна балетна вистава продовжує змінюватися.

У спадщині сучасного балетного театру з'являлися нові вистави за історичними та літературними сюжетами: «Ніч перед Різдвом» Є. Станковича (1993 р., 2008 р.), «Євпраксія» О. Канерштейна (1994 р.), «Володимир Хреститель», «Фрески Софії Київської» В. Кікти (1995 р.), «Майська ніч» Є. Станковича (1998 р., 2005 р.); вистави за сюжетами з сучасного життя: «Вікінги» Є. Станковича (2000 р.), «Катерина Білокур» Л. Дичко (2001 р.), «Лілея або вернісаж Т. Шевченка» К. Данькевича (2002 р.), «Даніела» М. Чемберджі (2006 р.), «Український диптих» на музику К. Данькевича та Є. Досенка (2015 р.) та ін., в яких розвиваються і неокласичні тенденції. Сучасна українська балетна вистава вийшла за межі академічного балету. Її характерна особливість – використання трансформованих згідно з вимогами сьогодення національних традицій (музичних, танцювальних та ін.), які дають змогу зберегти глибинний символічний зміст, народну мудрість, століттями накопичені знання, що не мають

бути втрачені у наш час глобалізації. А головне – нова українська національна балетна вистава відкрита до нових творчих експериментів і пошуків.

Запорукою розвитку хореографічного мистецтва завжди був пошук нових засобів виразності. На межі ХХ та ХХІ ст. це стало вкрай необхідним для подальшого творчого життя українського балету. Тому балетмейстери активно експериментували, створюючи нові вистави, з використанням різних можливостей. Підґрунтям для новаторських експериментів і відкриттів у галузі хореографічних постановок стали не тільки структурно-драматургічні форми національного балету, але й унікальна за багатством виражальних засобів класична хореографія. Класична хореографія відкриває перед балетмейстером і артистами широкі можливості для збагачення тематики, лексики і самої естетики балетного мистецтва. Сучасному хореографічному мистецтву притаманне усвідомлення особливостей життя сучасної людини, перетворення традиційних виражальних засобів і форм, поєднання різних танцювальних стилів. Усе це дозволяло створити нову лексику, в основі якої є поєднання класичної та національної хореографії.

З першого показу перших експериментальних вистав в українському балетному театрі пройшла майже чверть століття, та спроби постановки нових національних балетів продовжуються. Вони привертають увагу не тільки глядача, а й представників хореографічної науки, які накопичили певний досвід, що є необхідним при вивченні неоднозначного і досить цікавого явища – сучасної української національної балетної вистави. Для кращого розуміння особливостей становлення українського хореографічного мистецтва зупинимося на аналізі балетних вистав і тенденцій їх розвитку наприкінці ХХ – початку ХХІ ст.

У цей період балетний театр продемонстрував тенденцію «відмови від традиційних сценічних амплуа, посилення значення неповторної акторської індивідуальності» [234, с. 247], яка характеризується ускладненням лексики і віртуозності, високим рівнем акторської виразності, майстерності сценічного перевтілення, психологічної та емоційної правдивості створюваного образу.

Наприкінці ХХ ст. у балетному театрі кризу виражальних засобів, здатних задовольнити вимоги сучасності, автори хореографічних вистав намагалися

подолати збагаченням класичного танцю іншими видами танцю, акробатикою, пантомімою, запозиченням елементів та інших видів мистецтва. Як компроміс, в українському хореографічному доробку з'явилися твори, в яких поряд з музикою і танцем рівнозначними виражальними засобами стали слово та спів. Виникли синтезовані форми балетних вистав: фольк-балет-містерія («Обранець сонця» О. Шимка), фольк-опера («Цвіт папороті» Є. Станковича), опера-балет («Вій» В. Губаренка, «Незраджена любов» Л. Колодуба); ораторія-балет («Київські фрески» І. Карабиця) та ін. У цих експериментах балетмейстери шукали нові пластичні вирішення, створюючи нову мову, яка продовжуючи синтез класичного та народного танцю, запозичувала передові досягнення сучасного.

Яскравим прикладом органічного прочитання музичної партитури була постановка опери-балету «Вій» В. Губаренка за повістю М. Гоголя (перша редакція – балетмейстер В. Смирнов-Голованов, диригент Б. Афанасьєв, режисер А. Почіковський, художник Е. Лисик; Одеса, 1984 р., друга редакція – балетмейстер Г. Ковтун, лібрето М. Черкашина-Губаренко, Л. Михайлов та Г. Ковтун, диригент О. Самоїле, художник З. Цирценс; Одеса, 2014 р).

Лібретисти опери-балету створили свою версію гоголівського сюжету, яка складається «як з власне «гоголівських» рядків (слів самих персонажів повісті і «від автора»), так і зі значного за обсягом тексту, написаного «авторським колективом» опери» [98, с. 103]. Як зазначила Інь Цзюань, «драматургія опери будується на об'єднанні, точніше, на створенні синкретичної єдності реального та ілюзорного, побутового і уявного, «смішного» (народні образи) і «страшного» (потойбічна сфера, представлена як «явище народної уяви»), в цілому, відповідно до естетики Гоголя, в творах якого, і не тільки в «Вії», серйозний тон поєднується з іскрометним гумором, трагедія – з комедією, а події уявні, неймовірні переплітаються з реальними, влітаються в них як їх органічна складова» [98, с. 107]. Хореографічна лексика вистави повною мірою відобразила характери і внутрішній світ героїв, у результаті чого вистава мала успіх, ставши важливою віхою в діяльності Одеського національного академічного театру опери та балету, а також сприяла розвиткові українського хореографічного мистецтва XXI ст.

Ще однією синтезованою виставою є постановка фольк-опери «Цвіт

папороті» або «Купало» Є. Станковича (перша редакція – балетмейстер А. Шекера, хормейстер А. Авдієвський, художник Є. Лисик; Київ, 1979 р.; друга редакція – балетмейстер А. Рубіна, аранжування для оркестру та хору Г. Єрмоєнко, художник І. Давиденко; Київ, 2003 р.).

Інтерпретація А. Рубіної, яка здійснена у Національному заслуженому академічному українському народному хорі України ім. Г. Верьовки, містила не всю версію фольк-опери і була побудована на центральному розділі «Купало». Вистава складалася з чотирьох частин: «Людське купало», «Русалчине купало», «Відьомське купало» та «Заключне купало». А створенню цілісного образу твору, який було глибоко розкрито на метафоричному рівні, сприяло об'єднання оркестру, хору та балету.

«Центральною частиною фольк-опери є міні-балет, у якому А. Рубіна вдалась до поєднання танцю модерн із елементами фольклорної хореографії» [116, с. 302]. Художник І. Давиденко з позицій мінімалізму підійшов до декорацій та костюмів. Основним елементом оформлення сцени є чорні куліси, але дрібні елементи (вінки, рушники, прикрашене деревце, що символізує Марену, тощо) та складне світлове оформлення, надають виставі національного характеру. Мінімалістичні декоративні елементи, поєднання музики, співу та танцю дозволило досягти високого рівня художньої узагальненості та символічності. А. Рубіна у хореографічному тексті фольк-опери, змогла синтезувати різноманітні художні системи і завдяки гармонійному поєднанню модерн-танцю із елементами фольклорного українського танцю надала виставі сучасного вигляду.

Яскравим прикладом збагачення пластичної мови сучасного балетного мистецтва є трансформація фольклорних танцювальних традицій. О. Зінич зазначає, що в цілому для сучасного хореографічного мистецтва України характерним є активне застосування елементів фольклору, українського народно-сценічного танцю. Це відбувається і при створенні балетних вистав, і різноманітних танцювально-хорових дійств, фольк-опер-балетів, а також жанрових міксів, що поєднують у собі не тільки різні хореографічні напрямки – фольклорний і народно-сценічний танець, елементи класичної лексики, танцю модерн, сучасного танцю, – а й інтегрують у яскраво театралізованих видовищних

формах образні системи різних мистецтв – балету, опери (співу), драми (слова)» [96, с. 49].

Подібне поєднання притаманне балету-фольк-містерії «Обранець сонця» із циклу «Вічне дерево» О. Шимка (лібрето та хореографія А. Рубіна, хормейстери-постановники С. Адаменко та С. Дудко, художник О. Гавриш; Київ, 2007 р.), що здійснена в Українському академічному фольклорно-етнографічному ансамблі «Калина». Працюючи над створенням вистави, А. Рубіна запропонувала поєднати сучасну оркестрову музику, хоровий і сольний спів, народну та класичну хореографію, інтерпретуючи їх мовою сучасного мистецтва, що в синтезі із сценографією надало національного колориту. Сюжет вистави «Обранець сонця» про пошуки ідеалу, вічні морально-етичні цінності тісно пов'язаний з язичницьким поклонінням силам природи (сонцю, воді, вогню) в українському народному календарі. Звертаючись до характеристики цієї постановки, Л. Козинко пише, що при створенні сценографії художник-постановник О. Гавриш звернувся до прийомів кубізму. «“Задник” сцени представляє півколо, що, очевидно, виражало стилізоване сонце, та декілька квадратів. З часом розгортання вистави декорація піднімалась, утворюючи врешті-решт коло, на фоні якого відбувалась світлотіньова презентація танцівників. Так... зміни обумовлені змістом вистави, яка зображує магичні дії відносно річного циклу календарної обрядовості давніх українців. Відповідно до цього були створені і костюми... Жіночі представляли собою білі сорочки та пояси, чоловічі — білі сорочки та штани, взуті танцівники були у м'яке балетне взуття» [116, с. 305].

Загалом, балет-фольк-містерія «Обранець сонця» в інтерпретації балетмейстера А. Рубіної є цікавою експериментальною спробою синтезувати різні образно-художні системи через: введення у виставу синкретичних музично-пісенних та танцювальних форм та їхніх елементів; формування синтетичної мови вистави на ритмоінтонаційному (звуковому) та хореографічному рівні, які спрямовані на переосмислення та перетворення елементів народного фольклору та фольклорної лексики; збагачення хореографічної мови вистави елементами танцю модерн та пластикою постмодернового танцю.

Розвиток українського балетного мистецтва у першій половині 1990-х рр.

був суперечливим. За висловом Ю. Станішевського, «гучні й багатообіцяючі гасла «перебудови» і «театрального експерименту» кінця 1980-х рр. обернулися галасливими деклараціями і ніяк не сприяли покращенню й оновленню організаційно-економічного життя... театрів республіки... які на початку 1990-х переживали численні фінансові труднощі» [227, с. 321]. Щоб зберегти балетні колективи, провідні солісти ставали їх художніми керівниками, відновлюючи найкращі вистави минулого. Так, в Одесі трупу очолила Н. Барішева, а в Харкові – С. Коливанова, яка виявила організаторські здібності, поєднуючи посаду керівника із працею педагога та балетмейстера-репетитора.

Суттєвою відмінністю хореографічного мистецтва кінця ХХ ст. було експериментування, що знайшло відображення у нових національних балетах: «Вікінги» та «Ніч перед Різдвом» Є. Станковича, «Володимир Хреститель» та «Фрески Софії Київської» В. Кікти, й сучасних редакціях класичних балетів «Лілеї» К. Данькевича та «Лісової пісні» М. Скорульського. Тому справжнім святом українського мистецтва, в якому захоплює краса і велич душі українського народу, назвав нову редакцію відомої постановки «Лілея» балетмейстера Г. Ісупова (Львів, 1990 р.) Г. Вашкевич. Створюючи свою оригінальну і мальовничу версію героїко-романтичного балету «Лілея», наснажену ідеями та образами поезії Великого Кобзаря, львівський балетмейстер намагався відродити найкращі традиції української балетної сцени.

До відновлення «Лілеї» К. Данькевича звернувся досвідчений балетмейстер В. Ковтун (Київ, 2003 р.). У хореографічній інтерпретації він переробив лібрето В. Чаговця, зробивши центральною сюжетною темою лірико-драматичну лінію кохання головних героїв Лілеї та Степана. Як зазначає Є. Коваленко, автори намагалися створити «романтичну легенду-баладу про те, що любов невмируща. Лілея, яка віддає своє життя за коханого, не вмирає – вона перетворюється на мільйони, мільярди квіток, які прикрашають землю» [109, с. 23], в результаті чого вистава перетворилася з народно-романтичної драми на лірико-поетичну поему. Значних змін зазнала і партитура К. Данькевича, в якій В. Ковтун замінив деякі номери та сцени фрагментами з інших творів композитора (двох його симфоній та поеми «Тарас Шевченко»), в результаті чого народилося яскраве та витончене

музично-хореографічне полотно. Балетмейстерові була близька не героїчна хореодрама, а витончена стихія так званого «чистого» танцю, з ліризмом, симетричністю сценічних фігур і віртуозністю танцювальних композицій. Вилучення з лібрето деяких сюжетних ходів як застарілих (ефектної картини циганського табору) не пішло на користь спектаклю, лишивши його колоритної різнобарвності.

На думку Є. Коваленко, «жанр спектаклю визначив і особливості його хореографічного рішення: В. Ковтун більше використовував класичну хореографію, ніж балетмейстери попередніх постановок» [109, с. 24]. Якщо у попередній редакції В. Вронського основними відмінними рисами були досконала режисура та акторська гра провідних українських майстрів, то у хореографічній версії В. Ковтуна на перший план вийшли довершене володіння технікою класичного танцю, академічність виконання, чітке дотримання симетрії сценічних малюнків. На жаль, посилений акцент на елементах класичного танцю і одночасна недооцінка ролі народно-сценічного танцю як виражального засобу сучасного національного балетного театру стала тенденцією останніх років. Українські танці виконувались у класичній манері, м'яке балетне взуття дозволило артистам досягти легкості виконання, а сольні та дуетні номери головних героїв (Лілеї та Степана) побудовані, переважно, на лексичному матеріалі класичної хореографії з українським національним стильовим забарвленням.

Аналізуючи інтерпретацію «Лілеї» В. Ковтуном, Є. Коваленко зазначає, що «сольні дуети в балеті... містять багато складних технічних елементів, як-от: ефектні високі підтримки, швидкі й повільні обертання, обводки та ін. В. Ковтун приділяє увагу не тільки високим підтримкам, ефектним піруетам, а й їх формі, численним переходам, прохідним сполучним елементам» [109, с. 24]. Нова редакція «Лілеї» була майстерно зроблена, але їй бракувало динамічного розвитку сюжетної лінії та національного колориту. У масових сценах була зайнята мала кількість людей, а у головних героїв чітко регламентовані мізансцени.

Відновленням іншої знакової національної балетної вистави, що стала «візитною картою» української хореографії, зацікавився балетмейстер В. Литвинов. На початку 1990-х рр. до 120-річчя Лесі Українки оновлена «Лісова

пісня» М. Скорульського повернулася на сцену Національної опери України (хореографія В. Вронського в інтерпретації В. Литвинова, диригент А. Власенко, художники А. Волненко, М. Левитська; Київ, 1991 р.). Поетична казковість сюжету, сповненого глибокими філософськими узагальненнями, нікого не залишає байдужим. Історія кохання Лукаша, простого сільського хлопця, який від природи мрійник, і Мавки – фантастичної лісової дівчини, яка уособлює собою красу природи і вічність життя, перегукується з традиційними сюжетами балетної класики. Авторам вдалося створити узагальнено-поетичні образи казкових персонажів, нав'язаних волинськими легендами; відобразити події, які переплітаються з правдою глибоких людських почуттів та з обивательським сприйняттям безтурботного існування. На контрасті – протиставленні високої мрії та грубої реальності – вдалося створити романтичний твір.

На початку 1990-х рр. на українській сцені було показано рідкісне явище в хореографічному мистецтві сьогодення – комедійній балет «Ніч перед Різдвом» Є. Станковича (лібрето В. Литвинов та О. Белінський, балетмейстер В. Литвинов, диригент В. Кожухар, художник М. Левитська; Київ, 1993 р.). Є. Станкович намагався гостро, дотепно, із соковитим гумором відтворити барвисту театральність і мальовничу видовищність однойменної гоголівської повісті, передати в музиці щедре багатство народних звичаїв, обрядів, поетичних вірувань і фантастичних образів. Спираючись на комедійне лібрето, прагнучи розкрити сценічні події в музичній драматургії крізь призму іронії та гротеску, композитор поряд з картинами життя сільської молоді (святкування різдвяної ночі з щедрівками, колядками і народною грою «коза») «змалював фантастичні образи небесних зірок, місяця, нечистої сили, епізодів польоту відчайдушного коваля Вакули до цариці Катерини та його перебування в царському палаці» [227, с. 331]. В. Кожухар підтримав задум композитора і майстерно наповнив музичну партитуру різноманітними танцювальними ритмами та колоритними інтонаціями знайомих мелодій як фольклорних, що підкреслювали час дії – Різдвяні свята («Щедрик», «Радуйся, земле»), так і популярних сучасних танців («Танго», «Ріо-Рита», «Розамунда» та ін.).

В. Литвинов, на основі музичних характеристик, з почуттям гумору

винахідливо створив свіжі танцювальні образи, продемонструвавши іскристу атмосферу колоритної вистави. Для кожного персонажа він розробив чіткий пластичний малюнок, вдало зберігаючи його протягом усього балету. При створенні загального художнього образу вистави велику роль відіграла художник М. Левитська, яка змогла надзвичайно оригінально поєднати поетичну умовність і конкретну побутово-етнографічну образність, знайшла міру стилізації народного й придворного одягу, спираючись на етнографічні зразки, які стали основою легкого балетного костюма; майстерно відтворила національний колорит українського села і помпезне оздоблення імператорського палацу.

Народні масові сцени святкування Різдва В. Литвинов побудував за принципом контрастності, згідно з яким розгортання основної дії змінювалося комедійними епізодами, в яких яскраво розкривалися образи гоголівських героїв – пихатого Голови; гордовитої й владної Солохи; лякливого й богобоязливого Дяка; колоритного, розважливого Чуба; відважного, запального коваля Вакули; вередливої й водночас ніжної красуні Оксани. Для емоційно правдивого розкриття образів та почуттів молодих героїв (Вакули та Оксани) балетмейстер використав класичний танець, забарвлений елементами українського фольклору. Кожна мізансцена або танцювальний фрагмент були підпорядковані виявленню мінливих настроїв і щирих почуттів Оксани та щірого романтичного кохання благородного коваля. Постановник та художник використали виражальні засоби, притаманні кіномистецтву (напливи, стоп-кадри, монтаж епізодів), завдяки чому досягли комічного ефекту й змогли оригінально інтерпретувати фантастичні та гумористичні епізоди комедійної п'єси.

У середині 1990-х рр. на сцені Національної опери України з'явився диптих одноактних балетів «Фрески Софії Київської» та «Володимир-Хреститель» В. Кікти (лібрето та хореографія Ю. Пузаков, диригент В. Кожухар, художник М. Левитська; Київ, 1995 р.). В. Кікта зумів створити оригінальні та яскраво сучасні за музичною мовою симфонічні твори на українську тематику, пов'язані зі сторінками історії України. На думку Ю. Станішевського, звернення «до відтворення в танці легендарних історичних часів хрещення України-Русі та епохи великого князя Ярослава Мудрого цілком закономірне. А втілення

масштабних симфонічних полотен – «Володимира-Хрестителя» , жанр якого визначено композитором як «симфонічний літопис», та «Фресок Софії Київської», в основі яких була однойменна концертна симфонія для арфи з оркестром В. Кікти, передбачало широке використання балетмейстером досягнень сучасних хореографів у царині симфонічної танцювальної образності. Саме до цього кликала Ю. Пузакова й емоційна наснага, яскрава мальовничість і танцювальність обох партитур» [227, с. 344]. Балетмейстер не дослухався музичної партитури вистави, що потребувала розкриття симфонічних узагальнень твору сучасними хореографічними засобами, а вдався до пантомімічно-дивертисментного ілюстрування сюжету. Ансамблеві танці скоморохів мали переконливий вигляд, але одноманітна хореографічна лексика заважала розкрити закладений у музичній драматургії філософський зміст.

Сюжет другої частини диптиха В. Кікти «Володимир-Хреститель» побудований на основі легенди про романтичне й водночас трагічне кохання князя до юної дівчинки-християнки Весняни. Безумовною її прикрасою стали танцювальні дуети ніжної Весняни і поривчастого, мужнього Володимира, що сповнені пристрасті і душевного болю. В постановці Ю. Пузакова досить емоційно та достовірно розкрито складний характер владного, самозакоханого князя, який, втративши кохану, виступає проти язичницьких ідолів і, прийнявши святий хрест від Весняни, виконує історичну місію хрестителя Київської Русі.

Інтерпретацію комедійного балету за творами М. Гоголя «Майська ніч» Є. Станковича (лібрето В. Гаченко та А. Рубіна, диригент А. Бойченко, художник М. Левитська; Київ, 1997 р.) створила А. Рубіна, яку вважають майстром винахідливих хореографічних мініатюр. Своє бачення балетної постановки вона запропонувала, спираючись на фольклорні традиції, перетворюючи побутовий і фантастичний світ гоголівської повісті. У результаті співпраці з художником М. Левитською вистава вийшла мальовничою та емоційною, що стало можливим завдяки поєднанню форм класичного балету з елементами інтермедій народного театру, українського вертепу та містерії.

Переробляючи лібрето В. Гаченко, А. Рубіна ввела в дію новий персонаж – Автора, який керує вчинками героїв їх почуттями та думками. Для кожного

характерного літературного персонажа повісті «Майська ніч» балетмейстер знайшла свої цікаві хореографічні барви й акторські деталі. В традиціях народного лубка і пластичного гротеску зображені колоритні постаті бундючного і пихатого Голови та меткої, хитруватої своячениці, завжди п'яного Каленика і звабливої Пляшки; лірико-романтичним барвами класичного танцю, пройнятого фольклорними інтонаціями, зображено щиро закоханих молодих героїв – палкого сільського парубка Левка та чарівної, цютливої Ганни, сповнену душевної щедрості і добра Панночку-русалоньку. З метою створення поетично-образного ефекту та утвердження своєрідної теософічності сил земних і фантастичних, які діють спільно, допомагаючи одне одному, балетмейстер поєднала динамічну та багатопланову сценічну дію, що дотепно відображала події реального життя гоголівських героїв, із чистим звучанням театрального хору.

Загалом «балетмейстер разом із диригентом А. Бойченком вдало розкрили обрані й емоційно-ритмічні багатства партитури Є. Станковича, який вражаюче відтворив неповторний світ повісті М. Гоголя, майстерно використавши народнопісенні інтонації та елементи ексцентричності» [227, с. 353]. Для цього А. Рубіна, намагаючись відтворити власне бачення повісті та концепцію балету, змішала різні типи пластики, виразова палітра якої склалася з синтезу класики, модерн-, джаз-танцю, високих традицій академізму і досягнень постмодерну.

Композиторський таланти Є. Станковича багатогранно розкрився у музичній партитурі балету «Вікінги» (лібрето О. Бистушкін та Ю. Станішевський, балетмейстер В. Литвинов, диригент В. Кожухар; Київ, 1999 р.) про романтичну історію кохання відважного норвезького короля Гаральда та чарівної златокудрої київської князівни Єлизавети, дочки великого князя Ярослава Мудрого та шведської королівни Інгігерди. Є. Станкович написав чудову симфонічну музику, сповнену романтики, ліризму і драматичного напруження, що захоплювала емоційністю, багатством оркестрових барв, несподіваними колористичними знахідками. «Самобутній почерк Є. Станковича, – пише Ю. Станішевський, – автора чотирьох багатоактних балетів, широта філософських узагальнень і своєрідна оркестрова мова свідчили про те, що в українській балетній музиці з'явилося широке епічне полотно, в якому події майже тисячолітньої історії були

прочитані очима нашого сучасника, виразальна палітра якого завжди захоплювала свіжістю і багатством колористичних барв і нюансів» [227, с. 367]. Водночас, створюючи музичні характеристики двох народів (русичів і норвежців), композитор не зміг досягти виразної інтонаційної контрастності.

В. Литвинов теж при постановці вистави припустився кількох невдалих кроків. Музична партитура балету, сповнена широкого симфонічного подиху, романтично наснажених сторінок, вимагала масштабного, багатопланового хореографічного втілення, але балетмейстер, ігноруючи музичну та літературну драматургію, створив камерний балет. У роботі В. Литвинова були й знахідки, композиційно цікаві пластичні епізоди, особливо в ансамблях головних героїв і насамперед у розгорнутих дуетах і тріо. Танці войовничих сміливих вікінгів потребували чіткішого пластичного малюнку і значно більшої кількості виконавців. Балетмейстер не знайшов потужної пластичної мови для масових танців, а сюжетні перипетії та події розкрив поверхово та непереконливо. Виконавці намагалися акторськими засобами домалювати накреслені характери персонажів, їх складний емоційний стан та широку гаму почуттів, через що деякі персонажі були змальовані виключно пантомімічними виразальними засобами. В цілому вистава потребувала доопрацювання, але її створення було значною мистецькою подією, новим сміливим кроком до сучасного національного балету.

Наприкінці ХХ ст. український композитор Л. Дичко створила одноактний балет «Катерина Білокур, або Натхнення» (1983 р.) за мотивами картин, написаних народною художницею К. Білокур. У 2015 р. цей балет здобув сценічне втілення у постановці А. Рубіної. Балетмейстеру вдалося передати внутрішній світ переживань героїні, провести паралель між долями художниці та композиторки, кожна з яких була у світі своєї уяви, намагаючись через твори передати радісне світобачення. Спільною рисою К. Білокур та Л. Дичко є розуміння сенсу власного життя – заради творчості. Тому картини художниці випромінюють багатством кольорів та квітів, музика композиторки – красою звуків, ритмів, гармоній і тембрів. А. Рубіна поєднанням лексики сучасного, класичного та народного танців передала «світло творчого прозріння», що виражають картини і музика – символічний духовний скарб української нації.

Розвиток українського балету на межі ХХ–ХХІ ст. пов'язаний з творчою діяльністю талановитих балетмейстерів, серед яких особливої уваги заслуговують постаті В. Литвинова та А. Рубіної, які працювали в різних хореографічних колективах, відзначені балетмейстерськими нагородами на престижних конкурсах, визнані як в Україні, так і в світі та мають у своєму доробку балетні вистави на національному матеріалі (сюжет, музика, танець, оформлення).

В. Литвинов поставив на сцені Національної опери України балети «Ніч перед Різдвом» (1993 р., 2008 р., 2015 р. – під назвою «Вечори на хуторі біля Диканьки»), «Вікінги» (2000 р.) Є. Станковича, відновив «Лісову пісню» (1991 р.) М. Скорульського у версії В. Вронського. Його особистість як постановника формувалася під впливом творчості видатних українських балетмейстерів А. Шекери та Г. Майорова, в балетах яких він був першим виконавцем. Темперамент та характерність з досвіду артиста балету він переніс у свої балети.

А. Рубіна – балетмейстер фольк-опери «Цвіт папороті» (Нацопера України, 2003 р.), балету «Майська ніч» Є. Станковича (Київський державний театр опери та балету для дітей та юнацтва, 1997 р., 2009 р.), ораторії-балету «Київські фрески» І. Карабиця (Нацопера України, 2005 р.), балету «Катерина Білокур» Л. Дичко (Національна філармонія України, 2001 р.), фольк-балет-містерії «Обранець сонця» О. Шимка (Український академічний фольклорно-етнографічний ансамбль «Калина» 2007 р.). Вона сміливо поєднала особливості українського народного танцю з лексикою класичного танцю та засобами танцю модерн, докладно вивчивши фольклорний матеріал, втілила та презентувала його символічні основи, поєднавши традиції та новації української хореографії.

Для В. Литвинова та А. Рубіної національна балетна вистава – це роздум на загальнолюдські теми, психологічний і, навіть, філософський особистий аналіз добре відомого. Їм вдалося створити оригінальні сучасні балети відповідно до українського менталітету та нових тенденцій світової хореографії.

У результаті дослідження українських національних балетних вистав наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. можна виокремити такі тенденції їх розвитку:

1. Перехід від використання окремих фольклорних елементів до втілення на сцені семантичних основ фольклору. Відтворення календарно-обрядових свят в

узагальнених образах-символах. Посилення глибини образів завдяки розкриттю сакрального змісту твору. Презентація містичних елементів та їх сучасне тлумачення, іронія, жартування над собою. Створення атмосфери, народного духу за допомогою певних побутових речей, що набувають нового значення.

2. Використання сучасної музики, співу, слова, драматургії, сценографії, освітлення, костюмів, реквізиту, які розкривають сюжет та створюють узагальнено-символічний образ вистави, підсилений національним колоритом.

3. Зміни традиційних форм танцю в балеті та стирання меж епізоду, картини, дії; продовження ускладнення академічної лексики, із синтезуванням її з елементами українського народно танцю; посилення психологізму балету та розкриття асоціативного змісту, розвиток принципів танцсимфонізму [214, с. 143].

2.4. Антологія національної балетної вистави на сцені ХНАТОБу імені М. Лисенка

Український національний театр опери та балету у Харкові був відкритий у 1925 р. Його створення мало велике значення для розвитку всієї української хореографічної культури, сприяло відкриттю аналогічних театрів у Києві та Одесі, гуртуванню талановитої молоді, можливості вирощувати власні хореографічні кадри. На чолі балетної трупи став досвідчений балетмейстер Р. Баланотті, який зібрав групу танцівників у складі: характерної солістки В. Гамсакурдія, прем'єра П. Павлова, солістів Т. Липковської, П. Карсавіна, П. Іванова, танцівниць Л. Долохової і Г. Штоль; запросив прима-балерин О. Чаплигіну і М. Стекль; молодих танцівниць А. Анопову, Л. Левчинську, А. Яригіну, Л. Рубіну, О. Піллер, Є. Стрелова, солістів С. Чернишова, М. Непомнящого, О. Соболя.

У жовтні 1925 р. відбулась прем'єра «Лебединого озера» П. Чайковського – перлини хореографічної класики. Українську національну балетну виставу буде створено пізніше, але у перші роки існування Харківського балетного театру важливою подією були яскраві українські танці в опері «Сорочинський ярмарок» М. Мусорського. Кожен з керівників балетної трупи протягом цих років робив важливий внесок у становлення та розвиток українського балету. Р. Баланотті

згуртував колектив, зібравши перспективних танцівників. Заняття класичним тренажем з А. Мессерером ознаменували початок опанування трупною академічних форм танцю і підвищення професійного рівня. М. Фореггер сміливими експериментами вдихнув новаторський струмінь та прагнув розвитку акторської майстерності. Інші балетмейстери, що працювали над створенням репертуару харківського балету, навчили танцівників творчо мислити: М. Болотов та П. Вірський синтезували класичний танець з народним, К. Голейзовський вводив елементи вільної пластики, акробатики та танцю модерн, а В. Литвиненко за участю В. Верховинця створив першу в історії українського хореографічного мистецтва національну виставу – «Пан Каньовський» М. Вериківського (лібрето Ю. Ткаченко, диригенти М. Вериківський та М. Радзієвський, художники Н. Алексеєва та І. Курочка-Армашевський; Харків, 1931 р.).

Характеризуючи новостворену постановку, В. Верховинець писав: «спільна праця двох митців-хореографів дала плідні результати. В балетному мистецтві... прозвучало нове слово: на основі українського народного танцю, технічно збагаченого і певною мірою зближеного з класичним, народився спектакль, за прикладом якого потім були створені інші національні вистави» [42, с. 30].

Для М. Вериківського вистава «Пан Каньовський» була не першою спробою написання музики для балету. До неї він створив симфонічну сюїту «Веснянка», балети «Ягело» і «Весняна казка» (1924–1926 рр.). Цей досвід надав можливості композитору, спираючись на лібрето Ю. Ткаченка та побажання В. Литвиненка, створити партитуру, побудовану на народних мелодіях. Музика «Пана Каньовського» вийшла сповнена лірики у дуетних сценах Бондарівни та Яроша, життєрадісна у картинах народних свят, насичена драматизмом в епізодах боротьби. Як зазначив М. Верховинець, «до спектаклю увійшло багато обрядових танців, пов'язаних із весіллям і збиранням хліба. Балет іскрився безліччю яскравих сцен народного гуляння... у всіх танцювальних побудовах, в кожній мізансцені відчувався справжній український аромат...» [42, с. 30].

Аналізуючи музичну драматургію твору, М. Загайкевич пише: «Пан Каньовський» був «наскрізь новаторським твором, розкрив нові перспективи розвитку цього жанру на національній основі, що дало чи не найплідніші наслідки

для всього українського балету. У своїх пошуках М. Вериківський пішов шляхом широкого використання специфіки українського фольклору» [89, с. 80].

Основою балетмейстерської інтерпретації «Пана Каньовського», засобом пластичної виразності вистави стала класика у поєднанні з народним українським танцем. Це було нелегко «поєднати абсолютно несумісні особливості класичного та народного танцю і створити на цій основі український національний балет» [42, с. 28]. Складно і водночас цікаво було й танцівникам. Перша виконавиця партії Бондарівни В. Дуленко згадувала, що В. Верховинець «постійно підкреслював, що в народному танці усе повинно співати – голова, руки, ноги, плечі, а головне – душа. Виконувати рухи технічно чисто, – це ще не танець. Танець – це щось внутрішнє, і, якщо він не живе в виконавці, то це буде лише набір танцювальних рухів.... У всьому повинна відчуватися життєва правда, аби був органічний зв'язок між рухами і тим внутрішнім станом, який необхідно виражати» [там само]. Балетмейстери виховували у танцівників своєрідну народну виконавську манеру, розуміння природи й образної стилістики українського танцю. В. Верховинець допоміг В. Литвиненку в освоєнні національного фольклору: хороводи, веснянки, «шевчик» були зроблені безпосередньо за його участю.

Танцівникам вдалося створити класичні дуети, в рухах рук і позах яких проглядали національні риси. Українські танці, розцвічені елементами класики, стали яскравішими й різноманітнішими. Постановники використали у виставі і справжній фольклор, і чисту класику (кріпацький балет). Сценарій і музика надали великого простору для показу картин косовиці з ритмічними рухами селян, народного свята на околиці містечка, панського замка, де шляхта, представлена полонезом та мазуркою, розважалась танцями кріпачок-балерин, гайдамацького табору, цехової церемонії і, нарешті, заключно-героїчного танцю.

Створюючи першу українську національну балетну виставу, В. Литвиненко прагнув знайти нові виражальні засоби, тому вважав за доцільне ввести до неї декламацію і пісню, які іноді замінили танець, що не було позитивним у хореографічній постановці. Але намагання відтворити та передати національний колорит є безсумнівно вдалим. В. Литвиненко, «що спирався у своєму хореографічному рішенні на класичні форми балетної вистави і багатства

українського танцювального фольклору... намагався щедро обарвити всю інтерпретацію балету лексикою українського народного танцю» [227, с. 81–82].

Перша національна вистава була значним явищем у музично-театральному житті України, наслідком якого стало використання на балетній сцені народного танцю, що у поєднанні з технічними досягненнями класики, сприяло збагаченню її форми та змісту. Як зазначає Ю. Станішевський: «Яскрава театралізація і технічне ускладнення танцювального фольклору елементами класики та сучасної пластики утверджувалися як провідна тенденція в розвитку народно-сценічного танцю. Вона вела до збагачення виражальної палітри» [227, с. 110].

Пізніше на харківській сцені з'явилися інші національні балетні вистави. П. Йоркін поставив балет «Світлана» харківського композитора Д. Клебанова на сучасну тематику (лібрето І. Жига, диригент В. Тольба, художник О. Хвостенко-Хвостов; Харків, 1941 р.). Вперше в історії українського балету було відображено події сучасності, показано юнаків та дівчат, і піднято тему патріотизму.

Втілити сучасні образи в балеті і примусити їх «говорити» мовою класичного танцю було важко. Музична драматургія вистави була ілюстративною та фрагментарною. Артисти вперше зустрівшись з сучасністю у балеті і не маючи досвіду, виступали нижче своїх можливостей. Здібні артисти – І. Герман, А. Яригіна (Світлана), М. Орешкевич (Ілько) намагалися обарвити сольні варіації та дуетні номери щирим почуттям. «Однак, – зазначає Ю. Станішевський, – цих поетичних танцювальних епізодів у виставі було так мало, що вони наче розтанули в одноманітному й безбарвному потоці побутово-приземленої пантоміми» [227, с. 134]. Тому вистава вийшла малоцікавою та непереконливою. Вдалою виявилася сучасна тема для О. Хвостенко-Хвостова, в монументальному декораційному живописі якого розкривалася основна тема балету.

Харківська інтерпретація «Світлани» не розв'язала питання про створення сучасної хореографічної вистави, це була лише перша спроба. П. Йоркін ще не зміг надати пантомімічним виражальним засобам узагальнено-поетичного характеру, поєднати їх в єдине органічне ціле з танцем, який був лише дивертисментом, не пов'язаним з розвитком сюжетної лінії балету.

У другій половині 1940-х рр. в евакуації було створено комедійний балет

«Бісова ніч» В. Йориша (балетмейстер С. Сергєєв, лібрето Д. Смолич, художник О. Хвостенко-Хвостов; Іркутськ, 1943 р.). У ньому панував класичний танець, «винахідливо розцвічений своєрідними українськими хореографічними візерунками» [236, с. 126]. Літературному лібрето не вистачало «драматургічної стрункості... завершеності... що штовхало постановника на шлях відвертої розважальності [там само]. Музична драматургія «була дуже фрагментарною, відверто ілюстративною й еkleктичною... С. Сергєєву не вдалося відійти від пантомімічних сцен та створити дійовий танець, але він побудував «барвистий танцювальний дивертисмент з короткими пантомімічними епізодами» [там само].

У композиційній побудові балетмейстер використав не окремі елементи, а певні форми української народної хореографії, поєднавши гопак, козачок, метелицю з традиційними формами класичної хореографії – па даксіоном, па-де-де, варіаціями тощо. Автори створили іскристий, життєрадісний танцювальний балет, але він був перенасичений кумедними, а то й безглуздими подіями. Наївно-ілюстративні епізоди, невдалі мізансцени і відверто карикатурні персонажі порушували стильову єдність комедійної вистави, вносили елементи приземленого натуралізму. Але на думку Ю. Мейтуса, балет вийшов «яскравий, веселий, радісний... від якого віє свіжістю, молодістю, юнацьким завзяттям» [236, с. 127]. Майстерно створені у виставі були чоловічі танці, в яких С. Сергєєв синтезував елементи віртуозної класичної варіації з навальними обертаннями та високими стрибками українського народного танцю. Винахідливі спроби поєднати форми класичного танцю з елементами дівочих народних танців мали місце в партіях головних героїнь «Бісової ночі» Ганнусі (А. Васильєва) та Горпини (З. Лур'є).

Глибокий синтез жіночого класичного й українського народного танців спробувала віднайти Г. Березова у виставі «Лілея» К. Данькевича за мотивами творів Т. Шевченка (лібрето В. Чаговець, художник А. Петрицький; Іркутськ, 1944 р.; Київ, 1945 р.; Харків, 1946 р.). Показ першої дії навесні 1944 р. підсумував трирічну діяльність балетних колективів Києва і Харкова в евакуації [236, с. 128]. Як зазначає Ю. Станішевський, «одразу ж після повернення... балетна трупа на чолі з Г. Березовою взялася за відновлення вистави» [235, с. 93].

Сюжет балету розповідав про тяжку долю жінки за часів кріпацтва, про народні страждання і повстання проти гнобителів, чим наблизився до сюжетної лінії «Пана Каньовського». К. Данькевич, використавши народну пісенну творчість, створив мелодійну та образну партитуру. Іноді він звертався і до цитування – балет закінчується «Заповітом» у виконанні сліпого бандуриста Степана.

Г. Березова будувала національну виставу на міцній основі класичної школи. У ній все розкривалось через танець, гармонійно пов'язаний з дією (винятком став дивертисмент у сцені «Суд Паріса», виконуваний кріпаками у князівському замку). Головним виражальним засобом вистави балетмейстер зробила багатобарвний танець, в якому поєдналися класична й українська народна хореографія. Натхненні пластичні малюнки допомогли виконавцям – досвідченій балерині А. Васильєвій і молодій солістці Є. Єршовій (Лілея), танцівникам М. Іваценку й М. Апухтіну (Степан) показати масштабну героїчну танцювальну поему, з глибокою правдою почуттів шевченківських образів.

В інтерпретації Г. Березової «Лілея» стала героїко-романтичною виставою, що зумовило її цілісність та емоційну піднесеність. У відгуку на її постановку М. Рильський писав, що «це шевченківська вистава і, разом з тим, це вистава глибоко сучасна... Живописний і хореографічний елементи вистави підпорядковані одному стилістичному принципіві. Цей принцип – романтичний» [235, с. 93]. На його думку, романтичність стала причиною творчого використання етнографічного матеріалу і дозволила авторам уникнути прямого цитування. Ю. Станішевський підкреслив, що «помітне прагнення балетмейстера прочитати виставу не як народну хореографічну драму... а як натхненну романтичну танцювальну поему» [235, с. 94]. Ця романтична тенденція вирізняла харківську версію «Лілеї», бо в ній була яскрава і натхненна танцювальна образність. Г. Березова спромоглася знайти оригінальні пластичні форми.

Відтворюючи сучасність і передаючи героїзм людини, у квітні 1947 р. було відновлено балет Д. Клебанова «Світлана» (балетмейстер А. Томський; Харків, 1947 р.). У новій редакції змінили лібрето, залучили чудових танцівників, зокрема солістку З. Плужникову, але, як зазначає Ю. Станішевський: «Спектакль не можна вважати великим успіхом театру. Поставлена з найкращими намірами,

вистава хибувала цілим рядом режисерських огріхів... перші дві дії майже цілком були побудовані на пантомімі» [157, с. 115].

У 1947–1950 рр. харківську балетну трупу знову очолив В. Литвиненко, який створив балет «Данко» В. Нахабіна за мотивами казок «Старуха Ізергіль» М. Горького (лібрето В. Гавриленко; Харків, 1948 р.). Як зазначив К. Милославський, «Героїчний образ Данко, який вирвав із своїх грудей сповнене любові до людей серце, щоб освітити ним шлях і вивести до світла, був особливо близький радянським людям: живою була ще пам'ять про Велику Вітчизняну війну, що дала стільки прикладів героїзму та самовідданості» [157, с. 116].

В. Гавриленко надав власного, більш сучасного бачення класичного сюжету, яке мало небагато спільного з твором М. Горького. Оскільки в легенді, крім самого Данка, немає конкретних образів, автор лібрето мусив створити певний сюжет, ввести до нього низку персонажів, змалювати їх зіткнення і конфлікти. В. Гавриленко з цим справився, але припустився помилки в тому, що запозичив для своїх героїв імена з горьківського «Макара Чудри». Широко відомі образи циганки Радди та Лойка Зобара були далекі від героїв балетного лібрето – м'якої слов'янської дівчини та побратима Данко. В. Литвиненко, керуючись лібрето, створив героїчний балет, розкривши його зміст пластикою танцю. В ньому були змістовні танці (слов'янське «коло», сцена єдиноборства, дикі танці кочівників, ліричні дуети Данко і Радди), виразні образи Данко і Ларри. Данко (В. Литвиненко) – щирий, відважний, життєрадісний юнак; Ларра (Я. Додін) – зрадник рідного племені, мстивий і підступний, егоїстичний боягуз. Переконливо відтворювала чистоту почуттів мужньої Радди О. Ширай, а Н. Виноградова яскраво змалювала образ слов'янської дівчини Міліци.

У 1954–1962 рр. на посаді головного балетмейстера Харківського театру працював І. Ковтунов, який представив оригінальну інтерпретацію героїко-романтичного балету «Таврія» В. Нахабіна за мотивами однойменного роману О. Гончара (лібрето В. Нікітін; Харків 1959 р., 1960 р.). За висловом Ю. Станішевського, «Здійснюючи музично-хореографічну інтерпретацію відомого твору, балетмейстер-постановник І. Ковтунов прагнув підійти до пластичного втілення ідейно-образного змісту роману О. Гончара з позицій

сучасних досягнень балетного театру» [227, с. 198]. Він створив сучасну лексику, але багато уваги приділив пантомімі, чим позбавив образи танцювальності.

В. Нахабін, автор п'яти балетів, знавець специфіки мистецтва танцю, не досить критично розглянув запропоноване В. Нікітіним лібрето, обтяжене побутовими деталями. І. Ковтунов поглибив недоліки музичної партитури. Основна тема народної боротьби не знайшла у виставі належного пластичного втілення, домінувала побутова пантоміма над танцювальними засобами. Образи персонажів, зокрема Софії, Вальдемара, прикажчика Гаркуші, отамана Цимбала були не досить танцювальними, хоч композитор заклав можливості розкрити риси їх характерів засобами танцю. За Ю. Станішевським: «Коротке сценічне життя “Таврії” не сприяло зміцненню зв'язків композиторів з сучасними письменниками і, можливо, спонукало театри повернутися на старий і перевірений шлях – постановки творів класичної літературної спадщини» [227, с. 200].

Разом з І. Ковтуновим кілька сезонів другим балетмейстером у Харкові працював В. Бойченко. Крім танців в оперних виставах та «Жізелі» А. Адана, він у 1958 р. поставив «Лілею» К. Данькевича. В сценічній інтерпретації відомого балету В. Бойченко намагався відійти від трафаретних рішень та, використовуючи досвід Г. Березової та В. Вронського, шукав нове танцювальне розв'язання вузлових епізодів балету. Під час створення окремих номерів «Лілеї» він виявив знання класичної та народної хореографії, що дозволило йому оригінально побудувати сольні, дуетні і групові танці, але подекуди без потреби ускладнюючи їх. Як режисер В. Бойченко виявився слабким, іноді забуваючи про історичну основу сюжету «Лілеї». Тому кульмінаційні сцени не стали достатньо виразними, а масові українські танці – динамічними та яскравими.

На харківській сцені І. Ковтуновим уперше було поставлено ще один балет про сучасну людину – «Пісню про дружбу» Ю. Щуровського (лібрето М. Голдрін; Харків, 1961 р.). У ньому «оспівується вірна дружба і натхненна праця, поставлено великі і значні теми, але... немає яскравих і конкретних виразників цих тем. Герої... не стикаються в гострих конфліктах, не захищають своїх ідей і настроїв... Побутові факти посіли занадто велике місце... заступили образи головних персонажів» [235, с. 168–169]. Причиною подібних недоліків було

недостатнє розуміння лібретистом сучасного життя, бо зміст балетної вистави не виходив за межі побутових чвар, дрібних зіткнень. Загалом драматургії балету (і музичній і хореографічній) не вистачило почуттів і героїчних вчинків.

У 1964 р. головним балетмейстером Харківського театру опери та балету став М. Сатуновський, а до складу артистів балету ввійшли нові солісти, вихованці Київського хореографічного училища – С. Коливанова та Т. Попеску, які з перших вистав завоювали повагу і любов глядачів. «С. Коливанова – прекрасна танцівниця і актриса, що сполучає велику технічну майстерність з надзвичайною легкістю, “невагомістю” танцю, створила поетичні, одухотворені образи... Т. Попеску – пластичний, темпераментний і технічно сильний танцівник, є її достойним партнером» [157, с. 128].

На початку 1970-х рр. на харківській сцені побачили світ дві інтерпретації А. Панतिकіна балетів «Лісова пісня» М. Скорульського (1971 р.) та «Прометей» Е. Арестакесяна (з М. Арнаудовою; 1972 р.) і оригінальна версія М. Арнаудової балету «Камінний господар» В. Губаренка під назвою «Дон Жуан» (1972 р.).

А. Пантикін запропонував власне пластичне рішення класичних образів Мавки та Лукаша у «Лісовій пісні». Хореографічна лексика головних героїв у його баченні мала підкреслено експресивний та драматичний характер [234, с. 166]. Наступного року разом з М. Арнаудовою він здійснив постановку балету «Прометей», в якій створив яскравий образ героя-богоборця, що унаочнює ідею перемоги добра та світла над силами зла й темряви. Однак виставу швидко вилучили з репертуару театру через побоювання, що він дуже сумний і не матиме популярності у глядача. Експериментуючи, постановники побудували хореографію вистави на поєднанні класичного танцю з елементами джаз-танцю (зокрема сцена пекла, де Прометей оточують зловісні фурії).

Основою музичної партитури «Камінного господаря» стала однойменна драма Лесі Українки, в якій авторка визначила ідею твору як «перемогу камінного, консервативного принципу, втіленого у Командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки Донни Анни, а через неї і над Дон Жуаном, “лицарем волі”» [32, с. 8]. Музика В. Губаренка продемонструвала «підвищену експресію вислову, коли образи, драматичні ситуації, колористично-декоративні

елементи позначені високою чуттєвою напругою, соковитістю барв, а по-театральному ефектне, вразливо-яскраве звучання оркестру поєднується з мелодичною рельєфністю та ритмічною динамікою тем у цілісній сплав емоційно-промовистих виражальних засобів» [86, с. 198].

М. Арнаудова по-своєму трактувала образ Дон Жуана, як не просто спокусника жінок, а як героя, що втілює вічний пошук ідеалу, прагнення до свободи і любові. Характеризуючи її постановку, К. Бортник стверджує, що в основу хореографічного малюнку партії Дон Жуана балетмейстер «поклала образні засоби класичної хореографії, забарвлені елементами іспанського танцю [32, с. 9]. Завдяки індивідуальності Т. Попеску, який втілював партію Дон Жуана, його «стрибки, оберти, широкі кроки, динамічні пози, “промовисті” жести, характеризували головного героя як волелюбну, сміливу, романтичну, здатну на подвиги людину. Перед глядачем поставав успішний коханець, зухвалий дуелянт, сміливий, спритний і веселий, здатний дати клятву вірності і вмерти, захищаючи гідність дами» [там само]. Хореографічна лексика героя М. Арнаудової залежали від дієвої ситуації та присутності конкретної жінки. Так, у присутності Монахині рухи вирізнялися характерним складанням рук долонею до долоні біля грудей; сцени з циганкою Кармелою доповнювалися елементами циганського танцю – характерними кроками, глісадами, стрибками, бігом з одночасною грою на тамбурині; поряд з Донною Анною танцювальна мова знову змінювалася, і можна було побачити типові риси історичного бального танцю – манірні жести, положення корпусу, рук, гордовиті рухи тощо.

Ліричне тріо Дон Жуана, Долорес та Донни Анни являло собою складне сплетіння музично-хореографічних лейттем. Розкриваючи стосунки Дона Жуана з Долорес та Донною Анною, М. Арнаудова прагнула розкрити проблему волі і влади, яку Леся Українка проводила у своєму творі через протистояння жіночого і чоловічого начал, вважаючи природною перевагу саме жінки, що духовно сильніша за чоловіка. Таким став танцювальний образ Донни Анни – владної, впевненої в собі і незалежної жінки, хореографічна лексика якої наближена до чоловічого танцю, «що в пластиці виражено широкою, розмашистою ходою, жорсткими, різкими приземленими рухами, а також чіткими об’ємними позиціями

рук, які нагадували їх положення у павані» [32, с. 9]. Почуття Донни Анни в музично-хореографічній драматургії розкривалися поступово від чистого ліричного кохання до жаги привласнення. Піддавшись її впливу, Дон Жуан зрікається власної волі, про що свідчать зміни танцювальної мови: легка, польотна лексика зникає, а її замінює пластичні рухи Господаря камінного світу. За Ю. Станішевським: «Лише на мить дозволив закоханий герой владній Донні Анні накинути на свої плечі плащ убитого Командора і враз відчув, що втрачає волю, перестає бути собою» [227, с. 215].

Наступна національна балетна вистава у Харкові була здійснена у 1980 р. Це був сучасний балет «Вогонь Еліди» В. Золотухіна, присвячений Олімпіаді–1980 р. (балетмейстер В. Соболев, лібрето О. Чепалов). Мовою класичного танцю, обарвленого елементами сучасної пластики, в ньому втілено легенду про те, як на квітучій землі Еліди в стародавній Греції вперше відбулися урочисті свята й мирні змагання найсильніших, як запалений в Олімпії від променів сонця священний вогонь дружби вісники миру несли в усі куточки країни. Спираючись на музичну драматургію балету, інтонаційно-ладовою основою якого стали сучасні народні мелодії Греції та Італії, В. Соболев створив емоційно-наражену танцювальну дію, що переконливо розкривала образи персонажів.

Після цієї вистави в національному репертуарі ХНАТОБу мала місце перерва. Лише в середині 1990-х рр. було створено «Євпраксію» О. Канерштейна за романом П. Загребельного (балетмейстер А. Асатурян; Харків, 1994 р.).

Інтерпретація А. Асатуряном образу та історії життя Євпраксії була спробою її канонізації. Головний акцент балетмейстер зробив на кольорове рішення, так звану «світлову драматургію», для чого вивчив слов'янську символіку кольору. Сцени, пов'язані з перебуванням Євпраксії на Батьківщині, забарвлені яскравим «натуральним» кольором; білий колір – це колір самої Євпраксії, який символізує чистоту, невинність, непорочність, святість, порятунок, духовну владу; блакитний колір позначає день, небо, життя; колір Генріха IV – чоловіка Євпраксії – чорний (негативні сили); оточенню Генріха IV притаманний червоний – колір агресії; нечестиві оргії змальовані в зелених тонах, що символізує «чужий простір», де мешкає нечиста сила. Із застосуванням ефекту

стробоскопа в зеленому просторі повстає проти Генріха, здійснює втечу і гине Євпраксія. У балеті була група персонажів, Черемшники – істоти, вигадані П. Загребельним, які мають жовте (золотисте) забарвлення, що символізує сонце. Саме в їх світлі Євпраксія ніби «народжується» в пролозі і вмирає у фіналі.

Запропонувавши цікаве кольорове рішення балету, А. Асатурян не зміг створити виразну танцювальну лексику, хоча досить вдало зобразив відмінності між культурою Київської Русі і Середньовічної Європи. Хореографічний текст картин Київської Русі зображувався через широкі і плавні рухи та жести; танцювальний малюнок сольних партій Генріха IV та його оточення містив точні, гострі підкреслено акцентовані рухи; сольні номери Євпраксії – скупі аскетичні рухи і жести, що підкреслювали особливість героїні.

Протягом ХХ ст. на сцені ХНАТОБу імені М. Лисенка було створено та показано близько півтора десятка національних балетних вистав, що небагато. Серед постановників були досвідчені балетмейстери Г. Березова, В. Верховинець, І. Ковтунов, В. Литвиненко і молоді хореографи М. Арнаудова, В. Бойченко, А. Пантикін, В. Соколов. У сучасному репертуарі театру, на жаль, немає національних балетів, але аналіз творчих здобутків майстрів минулого дає змогу стверджувати, що в Харкові були національні балетні вистави у вузькому розумінні, в яких сюжет базувався на основі літературних творів або з сучасного життя; музична партитура спиралася на інтерпретації народних або сучасних мелодій; пластичне рішення здійснювалося на основі синтезу виражальних засобів класичного та українського народного танців («Бісова ніч», «Вогонь Еліди», «Данко», «Пан Каньовський», «Пісня про дружбу», «Прометей», «Світлана», «Таврія»). Та були національні балетні вистави і в широкому розумінні, в яких побутові дрібниці та історичні події відійшли на другий план, головним у сюжеті стали взаємодії людей, їх почуття, думки, вчинки; в музичній драматургії розвилися симфонічні принципи, побудовані не на цитуванні знайомих мелодій, а на авторському їх втіленні; пластичний малюнок став узагальненим, елементи народного, побутового, сучасного танців не просто забарвили хореографічний текст у поєднанні з академізмом класичного танцю, а й розвилися та збагатили його новим значенням («Євпраксія», «Дон Жуан»,

«Лілея», «Лісова пісня»).

Висновки до Розділу 2. З'ясовано, що формуванню та трансформації української національної балетної вистави у першій половині ХХ ст. сприяла загальна культурна ситуація, що була зумовлена активним розвитком вітчизняного драматичного й оперного мистецтва та українського танцю як важливого компонента театральної вистави. Визначено різновиди національної балетної вистави цього періоду: 1) вистава, побудована на основі хореодрами, танцювальна мова якої містить традиційні виражальні засоби класичного танцю, забарвлені виражальними засобами українського народного танцю; 2) вистава, в якій хореодраматичні принципи побудови поступаються місцем симфонічним принципам, а виражальні засоби базуються на синтезі класичного та народного танців; 3) вистава, що має симфонічну музичну основу, яка відбивається в пластиці, побудований на синтезі класичного та народного танців.

Доведено, що суттєвий вплив на становлення і розвиток українського балетного театру та опосередковано національної балетної вистави у ХХ ст. через свою діяльність здійснив П. Вірський. Охарактеризовано принципи його творчості: 1) виконання народних танців автентично, а не імітування, вміння забарвлювати технічно бездоганні рухи почуттями; 2) вміння не копіювати фольклор, а глибоко проникати в суть національної хореографії; 3) орієнтація на стилістичну цілісність та ідейну спрямованість, що базується на почутті художньої міри; 4) використання в танці принципів хореографічного симфонізму.

Підтверджено, що українські балетмейстери другої половини ХХ ст. (Г. Березова, В. Вронський, М. Трегубов, А. Шекера та ін.) у процесі створення національних вистав застосовували його надбання, переосмислюючи їх відповідно до вимог класичної хореографії. Принципи балетмейстерської творчості П. Вірського в адаптованому вигляді використовуються й нині.

Проаналізовано тенденції розвитку української національної балетної вистави другої половини ХХ ст. та виокремлено її основні особливості: 1) відхід від хореодраматичних принципів на користь танцювальних форм хореографічного мистецтва; 2) художнє новаторство, метафоричні узагальнення, багатозначність музично-танцювальної образності; 3) утвердження одноактних вистав;

4) посилення уваги до національних традицій, прагнення до відродження драматургічної дієвості балетної вистави, повернення до канонів реалістичної хореографічної драми; 5) вміння органічно перетворювати знахідки інших мистецтв у гармонійну нову художню реальність, підвладну законам хореографії.

Визначено, що наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. в українському балетному театрі панують неокласичні тенденції, які домінують у національних балетах. Підтверджено, що балетна неокласика – це новий етап розвитку балетної вистави, в якій хореоавтор відтворює свої переживання та враження, намагається реалізувати своє прагнення до краси і гармонії, а також знайти сучасну відповідь на «вічні проблеми людства» засобами хореографії. Сучасна неокласика запозичує виражальні засоби і стилістичні форми інших видів мистецтва взагалі та хореографії зокрема. Подібне поєднання передбачає гармонійний синтез за умови збереження головного принципу академічного балетного мистецтва.

Охарактеризовано основні неокласичні тенденції в національній балетній виставі: 1) перехід від використання окремих фольклорних елементів до втілення на сцені семантичних основ фольклору; 2) активне використання можливостей інших видів мистецтва – сучасної музики, співу, слова, драматургії, художнього оформлення, які сприяють створенню певного узагальнено-символічного образу балетної вистави та посиленню національного колориту; 3) зміна традиційних форм танцю в балетній виставі та стирання меж епізоду, картини, дії; 4) продовження ускладнення академічної хореографічної лексики завдяки використанню складних елементів українського народно-сценічного та сучасного танцю; 5) розвиток принципів танцесимфонізму.

Виявлено й проаналізовано творчість українських балетмейстерів-неокласиків, які створили оригінальні вистави відповідно до українського менталітету та нових тенденцій світової хореографії, зокрема: В. Литвинова («Вечори на хуторі біля Диканьки», «Вікінги» Є. Станковича) та А. Рубіної («Катерина Білокур» Л. Дичко, «Київські фрески» І. Карабиця, «Майська ніч», «Цвіт папороті» Є. Станковича, «Обранець сонця» О. Шимка).

Проаналізовано роботу балетмейстерів щодо створення українських національних балетів на сцені ХНАТОБу імені М. Лисенка. З'ясовано, що

протягом ХХ – початку ХХІ ст. поставлено близько півтора десятка вистав: за мотивами творів української літератури – «Бісова ніч», «Данко», «Євпраксія», «Камінний господар», «Лілея», «Лісова пісня», «Прометей»; на сучасну тематику – «Вогонь Еліди», «Пісня про дружбу», «Світлана», «Таврія». Серед постановників національних балетів були досвідчені балетмейстери Г. Березова, В. Верховинець, І. Ковтунов, В. Литвиненко і молоді хореографи М. Арнаудова, В. Бойченко, А. Пантикін, В. Соколов. Встановлено, що в сучасному репертуарі театру немає національних балетів, але аналіз творчих здобутків майстрів минулого дає змогу стверджувати, що в Харкові були національні балетні вистави як у вузькому розумінні («Бісова ніч», «Вогонь Еліди», «Данко», «Пан Каньовський», «Пісня про дружбу», «Прометей», «Світлана», «Таврія»), так і в широкому («Євпраксія», «Дон Жуан», «Лілея», «Лісова пісня»).

Визначено, що в історії розвитку українського балетного театру не всі вистави були етапними. Деякі мали спроби створення національного репертуару та зрушення на шляху його формування («Маруся Богуславка» А. Свечникова, «Сойчине крило», «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського); деякі стали втіленням ідей та прагнень свого часу («Світлана» Д. Клебанова, «Олеся» та «По синьому морю» Ю. Русінова, «Таврія» В. Нахабіна). Лише окремі, яким притаманні: узагальнення і психологізація змісту та образів, синтез виражальних засобів класичного, народного та сучасного танців зі збереженням академічної специфіки, симфонізація пластичної мови, що стала можливою завдяки орієнтації хореографічного тексту на музичну драматургію, ускладнення техніки танцю і збагачення його акторською грою та особистою виразністю виконавця, – це зразки національної хореографії («Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Дон Жуан» або «Кам'яний господар» В. Губаренка).

Основні наукові результати розділу опубліковані в працях автора [199; 202; 203; 204; 205; 209; 210; 212; 214; 216; 220; 222].

РОЗДІЛ 3

НАЦІОНАЛЬНА БАЛЕТНА ВИСТАВА ЯК ЯВИЩЕ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ

3.1. Взаємодія складових національної балетної вистави як результат синтезу мистецтв

Хореографія – це вид мистецтва, в якому «завдяки ритмічній зміні систематизованих, художньо зумовлених положень людського тіла створюються танцювальні образи, ...Конкретизація танцювального образу зумовлюється музикою, піснею, пантомімою, драматургією тощо» [40, с. 12]. Тобто балетна вистава як складна форма хореографічного мистецтва – це синтетичне явище, що потребує спільних зусиль усіх його авторів, а саме: композитора, який створює музику; лібретиста, що пише літературний сценарій; хореографа, який шукає виражальні засоби хореографічної лексики; художника (сценографа), що відповідає за костюми та сценічні декорації, а також танцівників, які безпосередньо втілюють пластичні образи персонажів на сцені. Як зазначає І. Смирнов, «найважливішим у цьому ланцюжку є взаємодія композитора та балетмейстера» [225, с. 112]. Його підтримує Р. Захаров, який стверджує, що в «органічній єдності музики і танцю, в цьому синтезі композиторської й балетмейстерської творчості і криється успіх майбутньої вистави» [93, с. 181].

Музика є важливим компонентом балетної вистави, що надає хореографічній пластиці ритмічну основу, визначає її емоційний лад, характер та образність, які балетмейстер повинен тонко відчувати, розкриваючи їх мовою танцю. Як зазначила О. Зінич, «балетна музика первісно зумовлює і образний стрій, і темпоритм, а також усю драматургію майбутнього спектаклю», тому «важливою передумовою і вихідною точкою в роботі хореографа над постановкою балету стають уважне прочитання та аналіз музичної партитури» [95, с. 15].

І. Смирнов вважав: «робота композитора і балетмейстера захоплююча і цікава. В суперечках і сумнівах поступово виникають спочатку музичні, а потім на їх основі хореографічні образи. Все чіткіше вимальовуються окремі сцени та

епізоди. На наступному етапі... долучаються виконавці і художник. Так, поступово народжується... балетна вистава» [225, с. 120].

На думку В. Ванслова: «Балет – це драма, але написана не словами, а музикою і втілена хореографією» [35, с. 9]. Внутрішній світ героїв композитор та хореограф розкривають завдяки музичним інтонаціям, пластичним відтінкам, танцювальним рухам. За допомогою слів значно легше передати логіку подій та сюжетних колізій, відобразити динаміку життєвих процесів.

На відміну від драми, музика і хореографія належать до мистецтв, що розгортаються в часі та підпорядковуються чиннику ритмічної організації, яка є основою виражальних і формотворчих засобів. Хореографічний малюнок має збігатися із музичним, відображати характер, стиль, образи, темп та ритм. Особливості музичної драматургії балетної вистави сприяють розумінню, а згодом й відтворенню хореографом рис героїв, емоційної забарвленості сюжетної ситуації, залежно від часу та специфіки перебігу історичних подій у балеті. Глибоке та цілісне пластичне розуміння музичної партитури майбутнього балету дає постановнику можливість відшукати оригінальні хореографічні втілення та пластичні рішення. Але хореографія має свої специфічні засоби художньої виразності, свою лексику, що дозволяє за рахунок гармонійного синтезу поглибити, підкреслити та збагатити танцювальні образи.

Балетний сценарій не має самостійного образно-художнього значення, а «розчиняється» в музично-хореографічній розповіді. Він описує словами те, що на сцені буде передано за допомогою музики і хореографії. На думку М. Загайкевич, на одне лібрето «в процесі його музично-хореографічного опрацювання можуть бути створені зовсім різні за характером, стилем, художньою ефективністю балети» [86, с. 13]. Яскравим прикладом цієї тези є національні балетні вистави «Лілея» К. Данькевича та балетмейстерів Г. Березової (Київ, 1940 р., 1945 р.; Харків, 1946 р.), В. Вронського (Одеса, 1945 р.; Львів, 1946 р.; Київ, 1956 р.), А. Шекери (Львів, 1964 р.; Київ, 1976 р.), І. Ковтуна (Київ, 1990 р.); «Лісова пісня» М. Скорульського та балетмейстерів В. Вронського і Н. Скорульської (Київ, 1958 р.), М. Трегубова (Одеса, 1962 р.), А. Пантукіна (Харків, 1970 р.), Н. Скорульської (Київ, 1972 р.), В. Литвинова (Київ, 1991 р.); «Камінний

господар» В. Губаренка та балетмейстерів А. Шекери (Київ, 1969 р.), М. Арнаудової (Харків, 1972 р.), З. Кавац (Дніпропетровськ, 1974 р.). Сценічне втілення художнього задуму, закладеного у лібрето, – процес складний, індивідуальний, бо вимагає від хореоавтора вміння користуватися законами побудови хореографічної композиції, здатності відчувати національний колорит музичної драматургії, спроможності підбирати танцювальні засоби для втілення образів; таланту, винахідливості, досвіду і майстерності постановника.

У національній балетній виставі сюжет є основою для балетмейстерських інтерпретацій, він стає відправною точкою для хореографічних втілень музичної партитури. Його зафіксовано у літературному лібрето, що визначає тему, зміст та образну сферу майбутнього балету. Для втілення сюжету необхідним стає перенесення «інтелектуального» на «емоційне»; вираження художніх образів та епізодів за допомогою мови музики та хореографії; масштабне мислення та відтворення фабульної канви великими штрихами.

Специфіка образної системи балету полягає у синтезі виражальних засобів музики, драми, хореографії в цілісний витвір мистецтва. Залежно від глибини поєднання її основних компонентів можна виокремити декілька типів балетних вистав: 1) хореодрама (домінує драма); 2) танцсимфонія (домінує музика); 3) танцювальна драма (рівноцінне співіснування драми та хореографії); 4) симфонічна балетна драма (рівнозначне поєднання музики, драми та танцю).

Хореодрама (хореографічна драма, балет-драма, драматичний балет) – тип балетної вистави, побудованої за принципом драматичної п'єси, в якій дія розвивається в пантомімних сценах, а танець має дивертисментний характер. За Ю. Станішевським, «драматичні балети – це хореографічні повісті, поеми і навіть романи, що відзначалися драматичною стрункістю лібрето, логічною вмотивованістю подій і детальною ілюстрацією літературних творів... Жест конкретизувався, ставав своєрідним аналогом... слова, обумовлюючи лаконізм танцювальних фраз» [227, с. 93]. Принципами хореодрами є чіткі, логічно обґрунтовані сюжетні лінії та психологічно правдиві або історично конкретно розроблені пластичні характери та мізансцени. Танцювальна мова такої вистави містить поєднання виражальних засобів класичного та українського народного

танцю. Серед українських національних вистав до цього типу належать: «Пан Каньовський» М. Вериківського, «Лілея» К. Данькевича (у постановці Г. Березової; Київ, 1940 р., 1945 р.), «Олеся» Ю. Русінова (Одеса, 1948 р.), «Світлана» Д. Клебанова (Харків, 1940 р., 1947 р.; Львів, 1948 р.) та ін.

Танцесимфонія (або танцювальна симфонія) – тип балетної вистави, що передбачає відсутність деталізації сюжету, узагальнення музичної та танцювальної мови, що має на меті розкрити світ психологічних переживань героїв. Узагальнена театральна умовність, танцювальна образність та психологізація виражальних засобів повністю підпорядковують розвиток сюжетної лінії, витісняючи пантомімні й дивертисментні сцени. Хореографічна мова танцювальної симфонії передбачає гармонійний синтез класичного та народного танців, побудованих за принципом узагальнення. Першою повноцінною розгорнутою танцювальною симфонією, на думку Ю. Станішевського, була «Лілея» К. Данькевича (у постановці В. Вронського; Київ, 1956 р.). Серед інших національних вистав – «Бісова ніч» В. Йориша (Іркутськ, 1943 р.), «Маруся Богуславка» А. Свечникова (Київ, 1951 р., Львів, 1953 р.), «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського (Київ, 1951 р.), «Сорочинський ярмарок» В. Гомоляки (Київ, 1956 р.), «Лісова пісня» М. Скорульського (у постановці В. Вронського та Н. Скорульської; Київ, 1958 р.).

Танцювальна драма (симфонічно-танцювальна балетна драма) – тип балетної вистави, побудованої за канонами реалістичної балетної драми, в якій сюжет та образи мають конкретно-узагальнений характер, а головним виражальним засобом є широко розвинений поетичний танець. Подібний тип балетної вистави переважав у 1960-х рр. Серед національних вистав це «Відьма» В. Кирейка (1967 р.), «Досвітні вогні» Л. Дичко (1967 р.), «Жовтнева легенда» Л. Колодуба (1967 р.), «Каменярі» М. Скорика (1967 р., 1969 р.) та ін.

Симфонічна балетна драма – тип балетної вистави, що має симфонічну музичну основу, яка віддзеркалюється через пластичні образи, побудовані на синтезі виражальних засобів класичного та народного танців, де танець стає дійовим, а пантоміма танцювальною. Вона є найвищим досягненням балетного мистецтва.

Протягом ХХ – ХХІ ст. українські балетмейстери різних поколінь робили спробу створювати хореографічні постановки, в яких намагалися цілісно поєднати різні складові елементи балетної вистави, в першу чергу музику, драму та хореографію. У багатьох випадках музика визначила особливості хореографічної інтерпретації твору, образність танцювальної мови, створила можливості для подолання слабкості та фрагментарності літературного лібрето. Симфонізм музики та хореографії гармонійно втілювався у балетних виставах «Камінний господар» у постановці А. Шекери (Київ, 1969 р.), у постановці М. Арнаудової (Харків, 1972 р.), «Майська ніч» В. Губаренка (1998 р.), «Вікінги» (1999 р.), «Ніч перед Різдвом» (1993 р.), «Ольга» (1982 р.), «Прометей» Є. Станковича (1986 р.); «Володимир Хреститель» (1995 р.), «Фрески Софії Київської» (1995 р.) В. Кікти.

Симфонічна балетна вистава має свою історію виникнення та розвитку. Ще балетмейстер М. Фокін на початку ХХ ст. втілював на театральній сцені балетні вистави, в яких «відходив від канонічних принципів побудови танцювальних творів і гармонійно поєднував різні виражальні засоби мистецтва з метою посилення драматичної дієвості сцен, історичної достовірності образів, природності пластики. Зокрема постановник збалансував роль хореографії та пантоміми, прирівняв у правах танцівника та балерину, ввів міміку як самостійний елемент, спеціальні костюми та декорації для кожної вистави; наділив артистів кордебалету індивідуальністю й звернувся до фортепіанної та симфонічної музики, що не була призначена для танцю» [218, с. 96].

Втілення ідей видатного балетмейстера-реформатора щодо взаємозбагачення основних елементів хореографічного твору в подальшому простежується в еволюції української національної балетної вистави. Так, задовго до виникнення симфонічної балетної драми розвиток української національної вистави почався з повноцінного балету «Пан Каньовський» М. Вериківського (1931 р.), музична партитура якого була створена за зразком оперної вистави, а хореографічний текст насичений елементами хореодрами. Першій національній балетній виставі притаманні ідея синтезу мистецтв та впливу музичної драматургії на танцювальну образність. В. Верховинець та В. Литвиненко поєднали елементи класичного

танцю та народної музики, підлаштувавши рухи танцівників під особливості музичного супроводу, що демонстрував національний український колорит [218].

Протягом 1930–1950-х рр. ХХ ст. відбувалося ускладнення музичної драматургії балетних творів та пошук нових композиторських технік, з'явилися балети з ретельним опрацюванням сюжетної основи як результат творчої праці композитора з лібретистом і балетмейстером; утвердження та домінування естетичних принципів драмбалету, що характеризуються чергуванням пантомімічних та дивертисментних сцен на основі фольклорного матеріалу, але з наявністю елементів музичного симфонізму («Бісова ніч» В. Йориша, «Лілея» К. Данькевича, «Маруся Богуславка» А. Свєчнікова, «Сойчине крило», «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського, «Сорочинський ярмарок» В. Гомоляки).

«Лілея» К. Данькевича продовжила розвиток традицій музичної драматургії, започаткованих М. Вериківським у «Пані Каньовському». Спільним для обох балетних партитур стало широке використання українського музичного та хореографічного фольклору. На думку М. Загайкевич, балет «Лілея» «можна назвати балетом-піснею: емоційна виразність, музично-сміслова суть української народної пісні стали головним у побудові його образної системи» [89, с. 92]. Вона зазначає, що «введення фольклорних мелодій призвело до певної “вокалізації” танцювальних форм ...що утвердилося згодом, як одна з характерних рис української балетної музики [89, с. 93].

У 1970-х рр., у період утвердження драматичного симфонізму в українському балетному мистецтві з'явилися партитури, що узагальнюють зміст до певних символів, поетизують образи та мають національне забарвлення; характеризуються драматургічною цілісністю і стрункістю, наскрізним розвитком лейттем, яскравістю і різноманітністю образів («Відьма» В. Кирейка, «Досвітні вогні» Л. Дичко, «Жовтнева легенда» Л. Колодуба, «Каменярі» М. Скорика та ін.). В них ще домінує драматичний компонент – сюжетна першооснова, тому засоби музичної та хореографічної виразності обмежені у розкритті теми та ідеї твору.

Симфонізм у балеті «Відьма» В. Кирейка виявляється «в драматичній загостреності музичного малюнка, в цупкій спаяності окремих драматургічних ланок, у...смісловому навантаженні танцювальних мотивів» [89, с. 163], а

музична партитура «Досвітних вогнів» Л. Дичко характеризується емоційністю, яскравістю, чіткістю образів, імпровізаційною вільністю ритмічної та структурної основи, що надає музиці «рис вільної розповідальності» і дозволяє характеризувати останню як балетний твір, який «за своєю музично-образною структурою примикає до жанру симфонічної поеми з властивими їй характерними прийомами внутрішнього драматичного розвитку» [89, с. 167].

У 1980-ті рр. роль музики в балеті зростала, українські композитори сміливіше використовували симфонічні прийоми. Хореографія того періоду хоча і відставала від музичного розвитку, але постійне прагнення балетмейстерів до розкриття музичної партитури сприяло розвитку танцю завдяки дотриманню музичної драматургії та використанню симфонічних прийомів у пластиці.

Нині у творчому доробку українських композиторів є змістовні, образні музичні партитури, які мають наскрізний симфонічний розвиток, що скасовує номерний розподіл, та які можуть жити самотійним життям у концертному виконанні. Музика балетів «Камінний господар», «Майська ніч» В. Губаренка; «Вікінги», «Ніч перед Різдвом», «Ольга», «Прометей» Є. Станковича; «Володимир Хреститель», «Фрески Софії Київської» В. Кікти завдяки використанню деталей (фонізм оркестру, характеристичність фактури) здатна органічно взаємодіяти з драмою та хореографією. В результаті цієї взаємодії в українському балетному театрі на межі століть з'явилися експериментальні вистави різних форм: опера-балет («Вій» В. Губаренка, «Незраджена любов» Л. Колодуба, ораторія-балет («Київські фрески» І. Карабиця), фольк-балет («Майська ніч» Є. Станковича); фольк-балет-містерія («Обранець сонця» О. Шимка), фольк-опера «Цвіт папороті» Є. Станковича та ін. [218].

Досліджуючи синтез мистецтв у сучасній балетній виставі, О. Зінич зазначає, що «завдання балетмейстера-постановника, який працює над хореографічною партитурою балетного спектаклю, полягає в тому, щоб побачити у музиці всю різноманітність перетворених у ній форм танцювально-пантомімного руху й перевести звукове, чутне (ритмоінтонаційний «образ руху») у візуальне, видиме – у самий хореопластичний рух» [95, с. 20]. Органічне поєднання музичних, хореографічних та драматичних компонентів у балетній виставі створює основу

танцювальних образів, а їх взаємодія визначає художню цілісність усієї вистави.

Таким чином, взаємодія між музикою, драмою та хореографією у балетній виставі може варіюватися від прагнення до максимального злиття двох художніх рядів до повної їх розбіжності. Коли на перший план виходить музика, злиття видів мистецтва стає більш вільним, коли хореографія чи драма (сюжет) – музика стає ілюстративнішою, вона наповнюється конкретними характеристиками [218].

Узагальнюючи можливі варіації взаємодії хореографії, музики та драми, залежно від домінування того чи іншого структурного елемента хореографічної постановки, можна виділити три види української національної балетної вистави: 1) балети, в яких формоутворювальними компонентами є драма та хореографія, а музика в них акомпанує; 2) балети, в яких музика створена у співпраці композитора та балетмейстера, коли залишається сильний вплив літературної основи (драми) та переважають зручності для хореографічних характеристик, продиктовані балетмейстером; 3) балети, в яких музика більш мінлива і має підвищену виконавську мобільність та варіативність, тому стає самостійною і може звучати окремо в концертному виконанні без хореографічного втілення.

3.2. Тематика та сюжети українських національних балетів

Тематика національних балетних вистав досить різноманітна і охоплює різні жанри та сюжети. За жанрами в національному репертуарі представлені ліричні, романтичні, трагічні, героїчні та комічні вистави; за сюжетним спрямуванням українські балетні постановки можна розподілити на казкові, побутові, історичні, сучасні та ін. Є і безсюжетні національні балетні твори, в яких досягнуто максимального ступеня узагальнення та символічності.

На думку М. Загайкевич, основою виникнення балетної вистави, «є сюжет, зафіксований у літературному сценарії, який визначає тему, зміст, образну сферу майбутньої постановки» [86, с. 14]. Літературний сценарій визначає тему балетного твору, його жанр та форму. Виняток складають безсюжетні балети, які не мають фабульного розвитку та сценарної основи, тільки загальноокреслену тему, музичну драматургію та втілюють емоційні стани і душевні настрої.

Сюжетні балети базуються на готових зразках програмної або безпрограмної симфонічної музики, яка визначає тему і сценарну драматургію твору. В такому випадку «текстове лібрето набуває характеру вторинного явища, що тлумачить і конкретизує хореографічне прочитання балетмейстером змісту музичної партитури» [86, с. 13]. Наприклад, одноактний балет «Світанкова поема» на музику фортепіанних п'єс В. Косенка демонструє одночасний розвиток теми і сюжету як у текстовій, так і в музичній формі. Лібретист В. Тимофєєв, створюючи образну систему, спирався на окремі мініатюри композитора. Їх послідовне поєднання визначило сценарну драматургію балету. Успіх балетного твору залежить від майстерності композитора та балетмейстера в інтерпретації літературного першоджерела, вміння досягнути та передати сутність ідеї певного твору письменника, відтворити його індивідуальний стиль і характер образів.

Суттєве місце в національному репертуарі посідають балети на сюжети, запозичені з народних пісень та дум, що відображають визвольну боротьбу українського народу проти гнобителів. В основі сюжету першої національної вистави «Пан Каньовський» М. Вериківського (лібрето М. Вериківський та Ю. Ткаченко; Харків, Київ, 1931 р.) лежить українська народна пісня «Дума про Бондарівну», в якій тема кохання та визвольної боротьби проти гнобителів розкривається на національно-історичному тлі часів гайдамацьких повстань. Її сюжет відображає трагічну долю красуні Любини Бондарівни, яка гордо відкинула залицяння польського магната Потоцького, не скорилася йому, викликавши своєю героїчною загибеллю яскравий спалах народного гніву та ненависті. Як зауважує М. Загайкевич, той факт, що композитор М. Вериківський особисто брав участь у написанні сценарного лібрето балету, дозволив йому легко знаходити «відповідну співзвучність між викристалізованими в його уяві музичними образами і конкретними сценічними ситуаціями» [89, с. 82].

Близьким за сюжетом до «Пана Каньовського» є один із найкращих зразків національного репертуару, героїко-романтичний балет «Лілея» К. Данькевича (лібрето В. Чаговець; Київ, 1940 р.). Драматичний розвиток подій у балеті, його основний конфлікт полягає у протиставленні високих моральних якостей простої української дівчини розбещеності поміщика-магната на тлі боротьби народних

мас за волю. Літературний сценарій В. Чаговця, що об'єднав сюжетні мотиви численних творів Т. Шевченка («Лілеї», «Сліпої», «Утопленої», «Русалки», «Княжни», «Причинної», «Марини», «Відьми»), дозволив створити художньо цілісну виставу, сюжетним стрижнем якої стала доля Лілеї – простої дівчини-кріпачки, її страждання, боротьба проти гноблення і поневолення. Лілея виступає не просто як головна дійова особа однойменної балади, а скоріше являє собою «збірний образ багатьох шевченківських героїнь, життя яких калічила феодально-кріпосницька дійсність» [227, с. 116].

Доля українського народу розкривається в історичній драмі «Маруся Богуславка» А. Свечникова (лібрето Н. Скорульська та В. Чаговець; Київ, 1951 р.; Львів, 1953 р.). Літературний сценарій балету спирається на відому народну думу про Марусю Богуславку, молоду красуню, подібну до Роксолани. Вона допомогла семистам українським козакам-невільникам втекти з полону, в якому вони перебували понад тридцять років. Маруся символізує тих, хто покидаючи Україну, все одно відчуває сильний зв'язок із рідною землею, намагаючись усіма можливими способами допомогти власному народові здобути волю.

Балет «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського (лібрето П. Ковинєв; Львів, 1951 р., 1953 р.) присвячено життю і подвигам карпатського опришка Олекси Довбуша, оборонця бідних й покривджених, ім'я якого прославлено у численних народних піснях, переказах і легендах. Втілюючи задум, автори лібрето вирішили поєднати історичну тему із сучасністю. Перша і остання картини змальовують епізоди побуту села в Карпатах. Червона хустка, яку колись подарувала Довбушеві його кохана Дзвінка, переходить у спадщину дідові Косовану та його онуці Оксані. Спогади діда про давнину складають основу для розгортання основного змісту – розповіді про любов, боротьбу і трагічну загибель славного опришка. Однак, «таке, надто штучне й механістичне осучаснення фабули призвело до певного порушення драматургічної цілісності твору» [89, с. 114].

Пригоди українських козаків змальовано у виставі «По синьому морю» Ю. Русинова (лібрето Г. Колтунов; Одеса, 1955 р.). Сюжет розповідає про дружбу та пригоди двох запорізьких побратимів Кузьми Стожара та Яреми Московіта, й базується на популярній запорізькій пісні «Закувала та сива зозуля». Про важке

життя заробітчан у таврійських степах, про їх боротьбу з експлуататорами та про повстання батраків напередодні Першої світової війни розповідає епічний балет «Таврія» В. Нахабіна (лібрето В. Нікітін; Харків, 1959 р., 1960 р.), створений за сюжетом однойменної повісті О. Гончара. Головні персонажі балету – сільські дівчата-заробітчанки Вустя та Ганна, представник пролетаріату Матрос, ватажок полтавських батраків Цимбал, панич Вольдемар Фальцфейн, прикажчик Гаркуша. Їх особисті долі складають невід’ємну частину широкої картини зародження і зростання революційного руху серед селян. «Таврія» В. Нахабіна, за висловом М. Загайкевич, «знаменувала входження в українське балетне мистецтво літератури соціалістичного реалізму з її посиленою увагою до активного дійового образу народних мас, з глибоким відтворенням соціальних процесів» [89, с. 119].

Тема боротьби простого народу проти мороку, темряви, феодального гніту та насильства розкривається також у балеті «Свіччине весілля» Ю. Знатокова (лібрето О. Ігошин; Одеса, 1974 р.). В основі сюжету – драма І. Кочерги, в якій розповідається про світ переживань, думок, внутрішньої боротьби мужнього київського зброяра Івана Свічки та його ніжної, зворушливої нареченої Меланки, яка крізь негоду весільної ночі проносить незгасний вогник запаленої свічки, щоб врятувати приреченого на смерть Івана. Автори вистави зробили акцент не на переказі літературного твору, а на виокремленні філософського підтексту за допомогою поетичного узагальнення змісту в музично-хореографічних образах.

Нагадують сюжет «Лілеї» події, які розгортаються у виставі «Оксана» В. Гомоляки (лібрето О. Лукаш; Донецьк, 1964 р.), написаній до 150-річчя з дня народження Т. Шевченка. В її основу покладено поему «Сліпа», що розповідає про трагічну долю жінки-кріпачки. В порівнянні з «Лілеєю», цей балет має більш камерний характер. У ньому значно меншу роль відіграють масові сцени, а більше уваги приділено характерам головних героїв – мужньої Оксани, її матері Марії, парубка Андрія, жорстокого пана, та їх особистим стосункам.

Драматичний розвиток подій у національних балетах («Пан Каньовський» М. Вериківського, «Лілея» К. Данькевича, «Маруся Богуславка» А. Свечникова, «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського, «Оксана» В. Гомоляки) побудовано на протиставленні високих моральних якостей українського народу (зокрема

українських дівчат) розбещеності поміщиків та магнатів на тлі боротьби народних мас за волю, що врешті-решт призводить до народного повстання.

Деякі балетні вистави присвячені зображенню простого народу. Наприклад, «Тіні забутих предків» В. Кирейка (лібрето Н. Скорульська та Ф. Коцюбинський; Львів, 1960 р.; Київ, 1963 р.) є інтерпретацією однойменної повісті М. Коцюбинського, що втілює ідею боротьби світлого, поетичного з буденним і низьким. У виставі розкриваються картини життя і побуту гуцулів, зворушлива історія про красу людської душі, про кохання, що перемагає навіть смерть.

Тема кохання та «жіночої долі» є основною в балеті «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського (лібрето О. Геринович; Львів, 1957 р.), створеному за мотивами однойменної новели І. Франка. У виставі розповідається про долю молодої дівчини Марії (Манусі), доньки лісника з Карпат, яка дуже помилилася в своєму виборі, що призвело до страшних моральних і фізичних страждань. Потрапивши через легковажність до рук пройдисвіта, вона зіткнулася з найтемнішими аспектами людського буття. У важких випробуваннях героїня зуміла зберегти почуття людської гідності, вірність першій любові. На жаль, автори лібрето тільки побіжно торкнулися психологічного змісту новели І. Франка, багато уваги приділивши зображенню зовнішніх колізій сюжету, що призвело до створення поверхової балетної вистави.

Тема взаємовідносин між чоловіком та жінкою стала основною в балеті «Майська ніч» Є. Станковича (лібрето В. Гаченко; Київ, 1989 р.). У центрі сюжету вистави – кохання, подолання перешкод на шляху до з'єднання закоханих – Левка, сина сільського голови, та його коханої дівчини Ганни. Ця вистава продовжує традицію втілення персонажів повістей М. Гоголя на українській сцені. Першим комедійний балетом була «Бісова ніч» В. Йориша (лібрето Д. Смолич; Іркутськ, 1943 р.; Київ, Харків, 1944 р.), в основу якої покладено нескладний сюжет, що розповідає про залицання бурсаків до дівчат Ганнусі та Горпини. Для посилення комічності автори літературного сценарію використали поєднання багатьох гумористичних сценок, гоголівських повістей «Вій», «Ніч перед Різдом», «Сорочинський ярмарок» та інших оповідань. На думку

М. Загайкевич, «усе це уподібнювало спектакль до позбавленого наскрізної драматургії дивертисменту» [88, с. 69].

Вдалішою спробою створення хореографічної комедії за мотивами повістей М. Гоголя став балет «Сорочинський ярмарок» В. Гомоляки (лібрето Б. Таїров та Б. Каменькович; Донецьк, 1956 р., 1957 р.), який розповідав про кохання Грицька та юної, ніжної Парасі. Але схематичне спрощення літературного сценарію, «випадкове поєднання статичних сцен, поверхових комічних ситуацій та колізій, нерідко витриманих у манері грубого шаржу, далеко відійшли від поетичної атмосфери і животворного реалізму повістей великого письменника» [89, с. 122].

Однією з вистав, що започаткувала тенденцію до втілення казок та легенд, стала однойменна драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня» М. Скорульського (лібрето Н. Скорульська; Київ, 1946 р.). Сюжет драми розповідає про кохання лісової дівчини Мавки і сільського хлопця Лукаша. Як зауважує М. Загайкевич, «Лісова пісня» далеко «виходить за межі звичайної казки-феєрії. Фантастика, поетичні алегорії, тісно поєднуються в ній з правдою живих людських почуттів, з глибокими філософськими узагальненнями. Гнівню і пристрасно прозвучало в «Лісовій пісні» засудження дріб'язковості, користолюбства і егоїзму міщанського світу, що вбиває в людині творче горіння, талант, відчуття радості» [89, с. 124].

В основі балету «Сонячний камінь» В. Кирейка (лібрето Е. Кушаков, В. Шумейкін, В. Бударін; Донецьк, 1983 р.) лежить відома на Донбасі легенда про вічного шахтаря Шубіна, про його вірність коханню та рідній землі. Розробляючи сценарний план, автори лібрето поєднали сюжет легенди та фантастичні картини старої шахти з конкретними епізодами з життя шахтарського селища в передреволюційний час і в перші роки радянської влади.

Комедійна вистава «Ніч перед Різдом» Є. Станковича (лібрето О. Белінський та В. Литвинов; Київ, 1992 р.) продовжує балетні інтерпретації творів М. Гоголя. Вона, за влучним висловом М. Загайкевич, «наскрізь пройнята сміховою атмосферою розповідей М. Гоголя – від легкої доброї усмішки до голосного реготу, від простодушних веселоців до гострого гротеску» [88, с. 72].

У творчому доробку Є. Станковича є звернення й до історичної тематики, зокрема балет «Ольга» (лібрето Ю. Ілленко; Київ, 1981 р.). В основі сюжету –

постать княгині Ольги, її особиста драма (князь Ігор став небажаним чоловіком, а коханим княгині був простолюдин Рус), хрещення та князювання.

Історична тематика розкривається і у диптиху з одноактних балетів В. Кікти «Фрески Софії Київської» та «Володимир-Хреститель» (лібрето Ю. Пузаков; Київ, 1995 р.). Перша частина про Київ часів правління Ярослава Мудрого та події, що супроводжували будівництво Собору Святої Софії. Вона виключно симфонічна, але тим не менш окремі загальні образи персонажів (Митець, Марія-Оранта) та складний світ їх стосунків окреслено сюжетною лінією. Друга частина вистави намагається дати власну інтерпретацію важливої події нашої історії часів правління князя Володимира – Хрещення Київської Русі та визначити причини, які підштовхнули князя до вибору саме візантійського християнства.

Важливе місце у творчості авторів українських національних балетних вистав посідає сучасна проблематика. Це балети на сюжети з життя: «Жовтнева легенда» Л. Колодуба, «Марійка» В. Нахабіна, «Олеся» Є. Русинова, «Прометей» Є. Станковича, «Світлана» Д. Клебанова, «Чорне золото» В. Гомоляки та ін.

Вистава «Жовтнева легенда» Л. Колодуба (лібрето П. Вірський; Київ, 1967 р.) звеличує боротьбу проти рабства та несправедливості. В основі сюжету балету «Світлана» Д. Клебанова (лібрето І. Жига; Харків, 1941 р., 1947 р.) лежить тема боротьби радянської молоді в тайзі Примор'я з іноземними шпигунами й диверсантами. Як слушно зауважує М. Загайкевич, «У фабулі твору багато що запозичене від типових рис пригодницької повісті, де виразні психологічні портрети, зіткнення характерів і розкриття почуттів часто підмінювалися стрімким розвитком подій і зовнішніми драматичними ефектами» [89, с. 104].

Вистава «Марійка» В. Нахабіна мала розповісти про життя колгоспної молоді та її боротьбу з ворогами радянської влади. Проте через недовершеність загальної драматургічної структури твору, поверховість сценічних і музичних образів балет не був поставлений і не залишив помітного сліду в розвитку національної балетної вистави. Сюжет балету «Орися» А. Кос-Анатольського (лібрето О. Геринович; Львів, 1964 р., 1968 р.) розповідає про гострі зіткнення мужнього Леся та ніжної чарівної Орисі з підступним куркулем-зрадником Олексою, який домагався кохання сміливої дівчини-патріотки.

Про подвиг українського народу розповідає балет «Поєма про Марину» Б. Яровинського (лібрето Б. Таїров; Київ, 1969 р.), який присвячено самовідданій боротьбі з фашистами, а саме подвигу богуславської партизанки, відважної Марини Гризун. Про історичну перемогу та долі людей за часів Великої Вітчизняної війни йдеться у виставі «В ім'я життя» на музику Б. Лятошинського, Д. Шостаковича та А. Штогаренка (лібрето В. Тимофєєв; Київ, 1975 р.). і балеті «Вогняний шлях» В. Губаренка (лібрето В. Губаренко; Київ, 1979 р.).

Сюжет балету на сучасну тематику «Чорне золото» В. Гомоляки (лібрето О. Лукацький та М. Трегубов) мав два сценічних втілення. Перше – пантомімічно-танцювальна інтерпретація О. Бердовського та Н. Єфремова (Донецьк, 1957 р.) і друге – танцювальне полотно П. Вірського на основі синтезу класичного танцю з виражальними засобами та ансамблевими формами народно танцю (Київ, 1960 р.).

Сучасна тематика узагальнено розкривається у балеті «Прометей» Є. Станковича (лібрето Ю. Ілленко; Київ, 1986 р.), в якому події давньогрецького міфу перенесено у ХХ ст. Вистава розкриває трансформацію особистості від дореволюційних часів до сучасності. Сюжетну лінію балету складають пошуки двох юнаків – Поета у білому та Поета у червоному. Бажаючи їм допомогти, Прометей посилає на Землю свою частку – Іскру, що з'являється перед юнаками у вигляді прекрасної молодої жінки, яка має унікальну здібність здійснювати заповітні бажання, надії, виявляти підступні думки. Той, у кого вони чисті, благородні, буде осяяний її життєдайним світлом. За Ю. Станішевським: «Прометей, як відомо, ціною самопожертви, ціною власних страждань приніс людству вогонь... наш народ... у... роки революції ціною стійкості, мужності, героїзму, незламності відкрив людству шлях до нового життя» [227, с. 313].

У другій половині ХХ ст. в українському хореографічному мистецтві більш активно створювались безсюжетні балети на симфонічну музику. Це трилогія «Досвітні вогні» (Київ, 1967 р.) та згадані вище «Світанкова поєма» В. Косенка в обробці Л. Колодуба і «Фрески Софії Київської» В. Кікти. Балетні твори, що увійшли у трилогію «Досвітні вогні», поєднує спільний ідейно-тематичний стрижень: їх зміст спирається на пройняті пафосом волелюбних прагнень і мрій поезії Т. Шевченка, Лесі Українки та І. Франка, відображає пробудження

революційних сил українського народу. Кожна з частин трилогії складає самостійну завершену цілісність. Перша – «Відьма» В. Кирейка – музично-хореографічний переказ однойменної поеми Т. Шевченка про трагічну долю жінки-кріпачки. На сцені оживають картини похмурої феодальної дійсності, постаті жорстоких магнатів і знедолених кріпаків. Безперечно, велика художня сила шевченківської поезії підняла ці образи до рівня узагальнено-типізованих, проте у своїй основі вони зберігають життєву конкретність. І це дещо відрізняє сюжет балету В. Кирейка від інших частин триптиха, де домінує символічний характер образності. Друга – балет «Досвітні вогні» Л. Дичко, який створено на основі поезії Лесі Українки. В центрі твору – піднесений, узагальнений образ Пісні, вірної супутниці Поета, що піднімає народ на боротьбу за правду й волю, допомагає протистояти темним силам гнобителів. Третя – «Каменярі» М. Скорика, що спирається на однойменну поему І. Франка. В ній філософськи узагальнений образ борців-революціонерів, які ламають кайдани неправди і насильства, руйнують скелю, що стоїть на шляху до світлого майбуття.

Таким чином, українська національна балетна вистава переважно базувалася на певному сюжеті. Це відбувалося завдяки впливу хореодрами, яка панувала з 1930-х рр., а автори інших поколінь користувалися її досягненнями. Безсюжетних творів було мало, бо прагнення втілити складні сюжетні перепетії потребували великої форми. Ретельно опрацьований сюжет, що стає у більшості випадків первинним у національній балетній виставі – це характерна риса українського балетного мистецтва. Літературна основа втілюється вітчизняними композиторами, які інтерпретують народні мелодії, використовуючи симфонічні принципи, у музичних характеристиках героїв. А музична драматургія, яка представляє основні сюжетні колізії, стає основою для хореографічного втілення.

Спираючись на спадщину українських літераторів (М. Гоголя, О. Гончара, М. Коцюбинського, Лесі Українки, І. Франка, Т. Шевченка), історію й сьогодення українського народу, лібретисти створили сценарії різного спрямування. Серед них поширені такі теми: 1) епізоди національно-визвольної боротьби («Маруся Богуславка», «Лілея», «Пан Каньовський», «Хустка Довбуша»); 2) народний побут («Майська ніч», «Оксана», «Сойчине крило», «Тіні забутих предків»);

3) комедійні сюжети («Бісова ніч», «Сорочинський ярмарок»); 4) феєричні теми та легенди («Вій», «Лісова пісня», «Ніч перед Різдом», «Сонячний камінь»); 5) історичні події та персоналії («Володимир Хреститель», «Фрески Софії Київської»); 6) сучасна проблематика («Світлана», «Орися», «Каменярі», «Прометей»). Виявлено і безсюжетні вистави («Світанкова поема», «Досвітні вогні»), в яких досягнуто максимального узагальнення та символічності, немає фабульного розвитку, є лише загальноокреслена тема, підпорядкована музичній драматургії, що розкривається в пластичних образах, втілюючи стан героїв. Ретельно опрацьований сюжет – це особливість вітчизняного балету.

3.3. Українська балетна музика як основа хореографічної драматургії національних вистав

Національні балетні вистави створено на музичних партитурах українських композиторів ХХ ст., які інтерпретують українські народні мелодії або створюють власні у найкращих національних традиціях. Балетна музика, за висловом М. Загайкевич, – «самобутній і своєрідний жанр композиторської творчості», що створює «емоційну основу для сценічного танцю, рельєфного хореографічного малюнку» та орієнтований «на виражальну пластику руху, пози, жести» [89, с. 4]. Протягом ХХ ст. вона розвивалася відповідно до світових тенденцій музичного мистецтва, але одночасно набула особливих, притаманних їй рис, зумовлених національною проблематикою та характером. За М. Загайкевич, музична драматургія балету пройшла довгий шлях розвитку «від простої ритмічної основи для танцю з схематично накресленими агогічними та динамічними відтінками, через поверхову ілюстративність до вирішального компонента драматичної дії, що розкриває образно-емоційний зміст вистави» [89, с. 4].

Балетній музиці належить значна роль у творчості українських композиторів, вона широко використовується у вітчизняному музично-драматичному театрі та суттєво вплинула на становлення та розвиток українського балету протягом ХХ–ХХІ ст. Вітчизняні композитори, спираючись на музично-пісенний фольклор та літературні джерела, створювали балетні партитури для хореографічного

втілення. Серед всесвітньо відомих українських національних балетних вистав – «Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського, які мали багато сценічних інтерпретацій, що розкривали різні грані музичної драматургії.

Наприкінці XIX – початку XX ст., коли української балетної вистави ще не було, а танцювальне мистецтво посідало важливе місце у перших українських операх, «танцювальна музика стає істотним компонентом образної структури твору, вагомим фактором накреслення характерних особливостей національного оперного стилю» [89, с. 32]. Це відбувалося у танцювальних номерах національних опер: «Тарас Бульба», «Утоплена», «Різдвяна ніч», «Наталка Полтавка» М. Лисенка; «Облога Дубна», «Майська ніч» П. Сокальського; «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та ін.

Творчість українських композиторів дорадянського періоду суттєво вплинула на формування підвалин української балетної музики, сприяла переосмисленню танцювального фольклору, розкриттю виражальних можливостей народної творчості, їх втіленню у різні музичні форми та жанри.

Першим зразком справжньої української балетної музики став історичний балет «Пан Каньовський» М. Вериківського, який з метою глибокого відтворення емоційної атмосфери і колориту на балетній сцені спирався на національні традиції з широким використанням засобів українського танцювального фольклору. Значну частину музичної партитури цієї вистави склали танцювальні сюїти, побудовані на матеріалі українських народних танців, що стали основним компонентом розкриття художніх образів у балетному творі і особистим внеском композитора в засвоєння українською балетною музикою суто танцювальних форм. На думку М. Загайкевич, танцювальні сюїти в балеті «несуть вагоме драматургічне й виражальне навантаження у створенні музичного портрету народу, особливо щодо підкреслення світлих, життєстверджуючих рис, якими цей образ наділений» [89, с. 82]. Зразки фольклору як засоби образних і формотворчих елементів М. Вериківський намагався використати для написання не тільки танцювальних сюїт, а й інших компонентів музичної драматургії балету, але цей досвід виявився менш вдалим. «Саме в сюїтних побудовах “Пана Каньовського” з справжньою художньою довершеністю були розкриті нові для балетного театру

пласти танцювального мелосу – українські фольклорні мотиви, що стали джерелом збагачення музичної і хореографічної мови» [89, с. 84].

Жанрове збагачення української балетної музики стало можливим завдяки пошуку нових тем та сюжетів, які б стали основою музично-хореографічних інтерпретацій. З цією метою композитори звернулися до творів класичної літератури: М. Скорульський – до драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки, К. Данькевич та В. Гомоляка – до поезій Т. Шевченка; до історичних сюжетів: А. Свечніков – до народної пісні «Про дівку-бранку Марусю Богуславку», А. Кос-Анатольський – до легенди про Олексу Довбуша та ін. Спільною особливістю музичної драматургії цих творів стало поєднання героїчних мотивів з ліричними, зображення конфліктних сил за допомогою різних ритмоінтонаційних пластів.

У балеті «Лілея» К. Данькевич продовжив традиції використання українського фольклору, започатковані М. Вериківським у «Пані Каньовському». За М. Загайкевич, «Твір К. Данькевича можна назвати балетом-піснею: емоційна виразність, музично-смілова суть української народної пісні стали головним у побудові його образної системи» [89, с. 92]. Введення до партитури балету народних мелодій, що асоціюються з певними образами та настроями, призвели до «вокалізації» танцювальних форм, що згодом стало однією з характерних рис української балетної музики. Особливістю музичної драматургії «Лілеї» було органічне поєднання народнопісенних стильових засад з класичними балетними формами та оригінальними мелодіями композитора. За допомогою різних танцювально-пісенних інтонацій К. Данькевич передав суть драматичного конфлікту. Позитивних героїв він зобразив за допомогою широких ліричних, локалізованих, мелодійних інтонацій, а негативних – суто інструментальними лейтмотивами з дисонантними штрихами. Як зазначає М. Загайкевич, «цілеспрямований, з художнім смаком підібраний тематичний матеріал, насичення дій яскравими зразками пісенного і танцювального фольклору, тонке відчуття композитором поетичності народних мелодій визначають привабливу силу музики К. Данькевича» [89, с. 101]. «Лілея» в постановці Г. Березової, а пізніше В. Вронського, стала другим етапним твором на шляху розвитку балетного театру завдяки злиттю національного фольклору з класикою.

Національні балетні вистави «Маруся Богуславка» А. Свєчникова та «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського мають тяжіння до епічного типу драматургії і побудовані на широкому використанні музичного і хореографічного фольклору. Суттєво вплинули на загальну побудову сюжетних ліній та музичну драматургію «Марусі Богуславки» використані композитором фольклорні джерела. За висловом М. Загайкевич: «органічне проникнення в атмосферу народного побуту, тонке відчуття стихії народного танцю з його живим пульсуючим ритмом, пристрасним і запальним, чи задушевно-ліричним характером мелодії, визначило самобутній стиль балету» [89, с. 109]. Твір А. Свєчникова являв собою розгорнуту танцювальну сюїту, яка складається з поєднання українських народних масових танців та класичних сольних балетних форм – адажіо, варіацій, що побудовані на українізованих народних мотивах. Музично-драматична структура балету майже повністю складається з наскрізних тем, що позначені яскравим національним колоритом. На думку М. Загайкевич, «насичення балетних адажіо схвильованістю, наспівною, теплою лірикою, властивою українській народній пісні, що мало місце вже у “Лілеї” К. Данькевича і знайшло своє вираження в “Марусі Богуславці”, надалі міцно утвердилося як одна з характерних рис української балетної музики» [89, с. 111–112]. Чергування групових та сольних танців дозволило згустити музичні барви, створити відчуття неминучості трагічних подій. З метою конкретизації танцювальних образів окремих героїв і для загострення контрастності складових частин сюїти композитор звернувся до жанрової різноманітності українського танцювального фольклору. Однак, у «Марусі Богуславці» не вистачає драматизації музичного вислову та загостреності конфліктності у багатьох кульмінаційних картинах, що призвело до акцентування святкового, зовнішньо-барвистого тону вистави.

В історико-героїчному балеті «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського вперше використані музичні й хореографічні джерела, узяті з гуцульського фольклору, передусім коломийкові мотиви. Розробляючи наскрізні теми та образи окремих персонажів, композитор намагався знайти варіації перетворення коломийкових інтонацій і ритмів відповідно настрою конкретного сценічного епізоду або характеристики певного героя. Це надало музичному вислову вистави

характеру своєрідної імпровізації, що спирається на ладові та метроритмічні формули, властиві коломийці. За структурою «Хустка Довбуша» являє собою номерний балет, в якому через завершені танцювальні та зображально-програмні епізоди розкриваються характери персонажів та вузлові драматичні сцени. «Гнучке і образне використання фольклорних жанрів для накреслення реалістичних музичних портретів позитивних героїв балету є однією з провідних рис... музичної драматургії» [89, с. 116]. Романсово-побутова лірика, мелодико-ритмічні особливості гуцульського фольклору допомогли композитору підкреслити пластичність та конкретність музичних образів, наповнити ліричні сцени балету задушевною пісенністю. Перенесення на балетну сцену зразків гуцульського фольклору, спроба інтерпретації його виражальних можливостей, рельєфне зображення народного героя визначили значущість твору А. Кос-Анатольського для становлення музичної та хореографічної лексики українського балету, втілення на балетній сцені історико-героїчної тематики.

Героїчну тематику продовжив балет В. Нахабіна «Таврія», який спирався на епічний тип драматургії національного мелосу. До його образних та структурних особливостей належать: принцип «крупного мазка» та широких антитез, чітке проведення головної конфліктної лінії «панство – народ», підкреслення героїчних мотивів у кульмінаційних епізодах та ін. Музичну драматургію «Таврії» композитор побудував на розвитку та симфонізації головних лейттем: героїчної теми батрацьких мас та наспівної теми народу. Працюючи над партитурою, В. Нахабін використав прийоми симфонічної розробки народнопісенного матеріалу: виклад мелодій у формі української багатоголосної пісні з її поліфонічними і ладогармонійними особливостями, проведення тем у збільшенні, вилучення окремих мотивів та їх зіставлення або переінтонування. Жанр героїчної драми не знайшов у «Таврії» послідовного і завершеного втілення, але твір В. Нахабіна був важливим для становлення української національної балетної вистави через те, що увага акцентувалася на зображенні соціально-загостерної тематики, героїки масової боротьби. А «однією з найхарактерніших рис музичної мови “Таврії”, що споріднює її з балетами М. Вериківського, К. Данькевича, А. Свечникова, є широке використання народнопісенних джерел не лише для

зображення фону, але й для побудови наскрізних образів» [89, с. 119].

Важливими у розвитку музичної драматургії національних балетів є вистави на побутову тематику, що змальовують картини з минулого життя українського народу і спираються на сюжети з вітчизняної класичної літератури. Наприклад, «Сорочинський ярмарок» та «Оксана» В. Гомоляки, які характеризуються епічно-зображальним стилем музичної розповіді, значною кількістю жанрових замальовок та широкою опорою на етнографічний матеріал. Характерним для музичної драматургії «Сорочинського ярмарку» є: зовнішньо-зображальна розповідність, опора на етнографічні джерела, ліричність та мелодійність. Музика балету «Оксана» мелодійна, чітка за метроритмічною структурою, зручна для танцю. Цінність музичної драматургії вистави, на думку М. Загайкевич, полягає «у рельєфній зображальності музичної мови, у чіткому відтіненні контрастних образних сфер, що сприяє динамічному розгортанню музичної дії» [89, с. 123].

Розвиток майстерності українських композиторів зумовив появу нового жанру національної балетної вистави – драму лірико-психологічного типу, якій притаманні подальше збагачення форм і засобів музичної драматургії за рахунок поглибленого перетворення народнопісенних мотивів, психологізації образів, драматизації музичного вислову («Лісова пісня» М. Скорульського, «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського та «Тіні забутих предків» В. Кирейка).

В музичній драматургії «Лісової пісні» М. Скорульського значне місце посідають народнопісенні мотиви та мелодії, частину з яких композитор запозичив із нотного додатка Лесі Українки до драми-феєрії. Композитор значно розширив сферу застосування фольклорних мелодій, винісши їх за межі побутово-етнографічних сцен і успішно використавши для створення музичних характеристик не тільки реальних персонажів, але й фантастичних образів. За структурою «Лісова пісня» являє собою хореографічну поему з широко розвиненим жанрово-танцювальним елементом, що складається з гармонійного поєднання сольних і ансамблевих танцювальних номерів. Образна система твору ґрунтується переважно на рельєфних музичних характеристиках персонажів, які є важливим елементом музичної драматургії твору. На думку М. Загайкевич, «у створенні чітких музичних портретів... композиторові... допомогли художні

властивості літературного першоджерела, в якому навіть епізодичні персонажі накреслені з гідною подиву пластичністю й виразністю» [87, с. 19]. Спираючись на народнопісенні та танцювальні інтонації, створюючи «драматургію інтонацій», М. Скорульський яскраво відтворив зіткнення між двома образними лініями балету: лісовою природою; ніжним, поетичним, чарівним світом Мавки; високими, світлими почуттями Лукаша й дрібними міщанськими інтересами Матері та Килини. Перша лінія ілюструється за допомогою романтичних, задушевних, поетичних народнопісенних мелодій. Друга лінія – спирається на приземлені фольклорні інтонації, що мають відчутний етнографічний відтінок. Музика «Лісової пісні» М. Скорульського демонструє вміле поєднання різних форм танцювальної та симфонічної музики, прагнення до психологічної насиченості і розвитку музичних образів, барвистості оркестрової палітри.

Продовжує традицію розкриття внутрішнього світу людини, психологізації національних характерів вистава «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського. Дотримання лібрето при створенні музичної партитури призвело до домінування принципу дивертисментної побудови з чергуванням поодиноких музичних номерів. Більшість образно-сислового навантаження вистави взяли на себе побутові музичні жанри і форми, мелодії та мотиви, які традиційно асоціюються з певними персонажами або ситуаціями. Композитор не зміг створити цілісного музичного полотна, підмінивши власне творче узагальнення коломийкових фольклорних форм ілюстративно-прикладними пісенними та танцювальними формами. Вдалим вийшов музичний образ головної героїні – Манусі, який за структурою та інтонаціями нагадує українські думи й пісні, побудовані на традиційних коломийкових мотивах з підвищеним мінорним ладом.

На розвиток української музичної драматургії суттєво вплинув балет «Тіні забутих предків» В. Кирейка, що продемонстрував синтез національного колориту з психологічною виразністю та симфонізацією музичних образів. Задум перенесення на балетну сцену літературного твору, що розкривав багатий світ народної міфології, звичаїв та вірувань карпатських верховинців, вимагав від композитора глибокого розуміння специфіки гуцульського життя, майстерності, тонкого психологічного звукопису. Як зазначає М. Загайкевич, «специфіка твору

М. Коцюбинського, необхідність відтворити музико-хореографічними засобами складні психологічні переживання героїв стали важливим стимулом для застосування в балеті принципу симфонізму» [89, с. 136]. За Ю. Станішевським, «Тіні забутих предків» – балет, що характеризується «психологічним виявленням вузлових сценічних ситуацій, драматургічним рухом образів-характерів, які відтворено музикою широкого симфонічного подиху» [227, с. 200].

В основу музичної концепції твору В. Кирейко поклав ладоінтонаційні та ритмічні особливості народної творчості Карпат й активне перетворення мотивів гуцульського пісенного фольклору, що дозволило спрямувати емоційне забарвлення музичного вислову в бік романтичної піднесеності. Спочатку мелодія звучить у чистому вигляді без авторських змін, поступово вона набуває різних емоційних відтінків, демонструючи багатство почуттів і переживань героя. Композитор використав інтонаційно-образну виразність народної пісні як основу створення симфонізованих народних образів. У балеті «Тіні забутих предків» домінують різноманітні танцювальні форми, пройняті особливою чутливістю та ніжністю. Характерною рисою музичної драматургії твору В. Кирейка є органічне поєднання різних форм балетної музики (жанрових і класичних сольних та ансамблевих танців, симфонічних номерів) завдяки переосмисленню мотивів гуцульського фольклору, їх активного симфонічного розвитку. Творчо переробивши автентичні фольклорні зразки, змінивши їх метроритмічний та мелодичний малюнок, композитор отримав оригінальні теми, які звучать самотньо, глибоко розкриваючи світ ліричних почуттів героїв. На думку М. Загайкевич, і музичній драматургії балету «Тіні забутих предків» не вистачає динаміки, різнобарвності та театральної ефектності, але він є одним з «кращих зразків української балетної музики, що вніс вагомий внесок в збагачення її образності, арсеналу музично-виражальних засобів» [89, с. 141].

У 1960-х рр. відбулася еволюція характеру і стилю української балетної музики, спричинена розширенням жанрового та тематично-образного репертуару балетного театру та використанням виражальних засобів нових форм мистецького вислову. Балетна музика втратила жанрову замкненість, вийшла за межі номерних форм, інтенсивно збагатилася за рахунок інших музичних жанрів, звернувшись до

симфонізму як методу організації тематичного матеріалу, що демонструє прагнення до цілеспрямованості музичного розвитку. Серед нових балетів вистави «Відьма» В. Кирейка, «Досвітні вогні» Л. Дичко, «Жовтнева легенда» Л. Колодуба, «Каменярі» М. Скорика та «Камінний господар» В. Губаренка, в яких найяскравіше проявилася тенденція до симфонізації балетної музики.

За своєю структурою «Відьма» В. Кирейка являла собою сюжетно-фабульну поему, в якій віднайшли свого вираження більшість характерних балетних драматургічних форм: наскрізні лейтмотивні теми, завершені сольні та ансамблеві танці, пейзажні зарисовки. Симфонізація балетного вислову у творі В. Кирейка не виходить за звичні для балету межі, не порушує танцювальної основи, його розподілу на окремі номери. За М. Загайкевич, «вага симфонізму в... творі велика: це проявляється в драматичній загостреності музичного малюнка, в цупкій спаяності окремих драматургічних ланок, у вагомому смислового навантаженні танцювальних мотивів» [89, с. 163]. В. Кирейко створив зразок симфонізації балетної дії через загострену драматичність образів, наскрізний розвиток і конфліктне зіткнення лейтмотивів. Пафос і симфонічна осмисленість музичного вислову помітна в трактовці жанрових танців, що характеризують головних персонажів, і в значній драматизації інших класичних форм.

Балет «Досвітні вогні» Л. Дичко зовнішньо зберігає ознаки класичної балетної вистави – в ній зберігаються епізоди, побудовані на усталених жанрових чи класично-танцювальних формах. Але внутрішня логіка розвитку музичного елемента, інтерпретація танцювального елемента свідчить про те, що композитор намагалася написати твір, якому притаманні програмно-симфонічні принципи драматичної побудови. Музична партитура балету нагадує драматизовану розповідь, що ґрунтується на виразних емоційних замальовках, яким притаманна імпровізаційна вільність метроритмічної та структурної основ. Музичні вислови розподіляються на дві контрастні групи, зіткнення яких визначає кульмінаційні вузли твору. Лейттема позитивних героїв (Пісня, Поет) представлена кантиленними мелодіями за мотивами українських пісень на противагу спалахам звукової напруги, загушеності музичних барв, уривчастим інтонаціям-вигукам і гучним шумовим ефектам, що супроводжують негативних персонажів (Пан,

прислужники). Важливим чинником створення музичних образів у балеті виступає темброва виразність, що свідчить про суто оркестровий характер мислення композитора. Тому, за музичною та образною структурами «Досвітні вогні» Л. Дичко можна назвати симфонічною поемою, з усіма притаманними їй прийомами драматургічного розвитку.

М. Скорик, втілюючи зміст філософської поеми І. Франка «Каменярі», що тяжіє до поетичних алегорій, вибрав форму симфонічної поеми, побудованої за принципом сонатного алегро, що характерно складним та вагомим за смисловою суттю симфонічним полотнам. Музична партитура «Каменярів» абстраговано-узагальнена, позбавлена конкретно-асоціативних зв'язків, танцювально-жанрової визначеності, спирається на драматично-симфонічну мову внутрішніх чуттєвих образів. За М. Загайкевич, «послідовне звернення до прийомів нагнітання, постійна динамічна і звукова напруга призвели до певного перенасичення експресією. Місцями злива масивних звучань... пригнічує...» [89, с. 168].

У пошуках симфонізованих форм балетної музики окреме місце належить «Жовтневій легенді» Л. Колодуба. Створення музичної партитури відбувалось паралельно із розробкою хореографічних сцен, які здійснював П. Вірський, що суттєво вплинуло на стильові особливості та визначило жанрову двоїстість твору. Композитор активно застосовував використання пульсуючого остинатного фону, велике навантаження ударних інструментів, нагнітання кульмінаційних моментів, складні поліфонічно-тематичні утворення. Принцип симфонізму можна простежити у драматизації основних тем балету, в передачі музичної думки через багатство оркестрових барв, нагромадження динамічних звукових ефектів.

Пізніше в українській балетній музиці поглибилась тенденція до балетного симфонізму та синтезу з іншими видами мистецтва. З'явилися експериментальні партитури «Вікінги», «Майська ніч», «Ніч перед Різдвом», «Ольга», «Прометей» Є. Станковича; «Володимир Хреститель», «Фрески Софії Київської» В. Кікти, які потребували оновлених виражальних засобів та режисерсько-пластичних рішень. Виникли нові форми: опера-балети «Вій» В. Губаренка, «Незраджена любов» Л. Колодуба, ораторія-балет «Київські фрески» І. Карабиця, фольк-опера «Цвіт папороті» Є. Станковича, фольк-балет-містерія «Обранець сонця» О. Шимка.

Музична партитура балету «Ніч перед Різдом» Є. Станковича містить у собі не тільки використання улюблених народних тем «Щедрик», «Радуйся, земле» та ін., але й цитування сучасних популярних творів. Композитор намагався уникнути сліпого цитування, кожна з цих мелодій мала свою авторську інтерпретацію та драматургічну функцію. Як зазначає В. Гресь, відображаючи лібрето Є. Станкович поряд з «етнографічними картинами життя селян і святкуванням Різдвяної ночі з щедрівками, колядками... ввів у драматургічну дію містичні образи зірок, місяця, нечистої сили, епізод польоту сміливого коваля Вакули до цариці Катерини» [65, с. 255].

Іншим експериментальним балетом Є. Станковича є ліричний комедійний фольк-балет «Майська ніч». Сам композитор зазначав, що жанр «фольк-балету» передбачає використання в музиці етнографізму і найсучасніших засобів симфонічного вислову. В. Гресь зауважує, що «відбираючи автентичний фольклорний матеріал для оркестрової партитури, Є. Станкович використав народні пісні-романси («Ой, зійди, зійди ясен місяцю», «Ой звідси гора, а звідти друга» тощо) та жартівливі танцювальні мелодії» [65, с. 256]. Працюючи над музичною партитурою «Майської ночі» композитор використав «одночасне застосування відкритого цитатного етнографізму та найсучасніших засобів симфонічного вислову» [88, с. 70]. Раніше подібний прийом застосовувався під час написання музики для фольк-опери «Цвіт папороті», що дозволило поєднати класичний народний спів з гостротою оркестрового звучання.

Характеризуючи музичну драматургію балету «Майська ніч», М. Загайкевич пише: «Залучення в партитуру саме цих різних і однаковою мірою найпопулярніших шарів української пісенності з притаманного даній повісті М. Гоголя поєднання світської лірики з м'яким гумором. Збіг музики з образною сутністю й різноплановим емоційним забарвленням “Майської ночі” проявляється також у вигадливій оркестровці (вражаючий комічний ефект справляє, скажімо, зіставлення звучання труби і флейти-піколо в партії Голови). Колористичні оркестрові штрихи (фрулато та ін. особливі форми звукодобування) допомагають відтворити істотний компонент поетики Гоголя – ефемерність фантастичних зображень, витонченість пейзажних замальовок» [88, с. 71].

Яскравим прикладом подібного синтезу хореографії з іншими видами мистецтв є опера-балет «Вій» В. Губаренка. Ю. Станішевський так характеризує музику: «В поліфонічних композиціях українського жіночого і чоловічого танцю, де фольклорна лексика відповідала формам сучасної музичної мови, промовисто розкривалися щедрість і краса народної душі, оспіваної М. Гоголем» [234, с. 309].

Для української балетної музики характерним є розмаїття жанрів, «охоплення нових сучасних тем і образів, життєва й психологічна правдивість мистецтва, використання принципів симфонізації, зокрема розробки наскрізних тем-образів, ознаки програмності та використання різних виражальних і образотворчих засобів музичної мови» [218, с. 95]. На думку М. Загайкевич, своєрідність балетної музики, її специфічне місце у композиторській творчості зумовлюються поєднанням музичного елемента з танцювальним та драматичним, що дозволяє відобразити тонкий психологічний малюнок хореографічного образу. «Роль музики як основи пластичності танцювальних образів зумовила необхідність орієнтації композиторів на ті чи інші танцювальні форми, на глибоке осмислення хореографічних засобів виразності» [89, с. 5]. Специфіка української балетної музики полягає у «посиленні музичної драматургії масових сцен, які активно насичені змістом і динамікою та допомагають глибше розкрити образи основних персонажів» [218, с. 95]. Особливим для неї є співіснування протилежностей: героїчного та ліричного начал і розкриття психології образів.

Спираючись на історію української музики та національної балетної вистави, виокремимо такі етапи розвитку української балетної музики [218, с. 94–95]:

I. Кінець XIX – перша третина XX ст. На початку етапу балетної музики як такої не існувало, а композитори створювали окремі танцювальні фрагменти для національних опер («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка», «Тарас Бульба» М. Лисенка). Першою музичною балетною партитурою стала національна вистава «Пан Каньовський» М. Веріківського, в якій музична драматургія була близька до зразків балетної класики. Відмінною рисою балетних партитур цього періоду була інтерпретація «народної танцювальної музики і пристосування її до потреб професійної сцени» [89, с. 36].

II. Кінець 30-х – початок 50-х рр. XX ст. Відбувається ускладнення музичної

драматургії балетних творів та пошук нових композиторських технік. І як наслідок — поява балетів з ретельним опрацюванням сюжетної основи в результаті плідної співпраці композитора з лібретистом та балетмейстером. Іншою особливістю, яка впливає на розвиток балетної музики, стає утвердження та домінування естетичних принципів драмбалету, що характеризуються чергуванням пантомімічних та дивертисментних сцен на основі фольклорного матеріалу, але з наявністю елементів музичного («Бісова ніч» В. Йориша, «Лілея» К. Данькевича, «Маруся Богуславка» А. Свечникова, «Сойчине крило» та «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського, «Сорочинський ярмарок» В. Гомоляки). Відмінною рисою балетної музики зазначеного періоду було поєднання народнопісенних стильових засад з класичними балетними формами, що виявлялося як у «пристосуванні мелодики народної пісні до закономірностей класичних балетних форм», так і до «вокалізації танцювальних форм через введення фольклорних мелодій» [89, с. 93–94]. Остання тенденція згодом утвердилася як одна із характерних рис балетної музики.

III. Кінець 50-х – 70-ті рр. XX ст. У хореографічному мистецтві взагалі та балетній музиці зокрема спостерігалася тенденція до утвердження принципів драматичного симфонізму. З'явилися балетні партитури, що виражають зміст у певних символах, поетизують образи та мають національний характер; вирізняються драматургічною цілісністю та стрункістю, наскрізним розвитком лейттем, яскравістю й різноманітністю образів («Відьма» В. Кирейка, «Досвітні вогні» Л. Дичко, «Жовтнева легенда» Л. Колодуба, «Каменярі» М. Скорика, «Камінний господар» В. Губаренка та ін.). У цих творах, як стверджує музикознавець М. Загайкевич, «особливо помітною стає еволюція характеру і стилю балетної музики: вона дедалі більше втрачає свою жанрову замкненість, виходить за рамки властивих їй... танцювальних... форм, інтенсивно збагачується за рахунок інших, споріднених музичних жанрів [89, с. 161].

IV. 80-90-ті рр. XX ст. – початок XXI ст. Специфікою сучасного етапу розвитку балетної музики є поглиблення балетного симфонізму та розмаїття й багатогранність партитур, що сприяють синтезу хореографії з іншими видами мистецтв. Перша тенденція характеризується появою нових балетних партитур

(«Вікінги», «Майська ніч», «Ніч перед Різдом», «Ольга», «Прометей» Є. Станковича; «Володимир Хреститель», «Фрески Софії Київської» В. Кікти), які потребують оновлених виражальних засобів танцю та режисерсько-пластичних інтерпретацій. Друга – виникненням нових музично-хореографічних форм: опера-балет («Вій» В. Губаренка, «Незраджена любов» Л. Колодуба), ораторія-балет («Київські фрески» І. Карабиця), фольк-балет-містерія («Обранець сонця» О. Шимка), фольк-опера («Цвіт папороті» Є. Станковича) та ін.

Таким чином, українська балетна музика характеризується опорою на фольклорні джерела, узагальненими формами музичного мислення та емоційного вислову, ліричністю, ритмічністю, кантиленністю, мелодійністю тощо. Ці ознаки притаманні більшості балетних творів українських композиторів, які активно використовували виражальні засоби пісенно-танцювального фольклору, що були творчо опрацьовані і застосовувались як в окремих жанрових танцях опер та перших балетах, так і пізніше у складних системах лейтмотивів у повноцінних симфонічних балетних партитурах. Українська балетна музика дала змогу вітчизняній хореографії відійти від ілюстративності та новими виражальними засобами розкрити сюжети й образи. Завдяки зростанню образної узагальненості, використанню поліфонічних прийомів та розвитку лейтмотивів, виникає можливість для різних прочитань, трактувань і хореографічних інтерпретацій.

3.4. Вплив українського народного танцю на формування хореографічної мови національної балетної вистави

Р. Захаров вважав, що танець можна порівняти з мовою, яка «побудована за законами граматики, де у кожному реченні є і підмет, і присудок, і пояснювальні слова, і сполучники, і вигуки. Без знання цієї “граматики” не може бути справжньої, грамотної, зрозумілої “мови”» [92, с. 45]. Відповідно, балетмейстер має бути добре обізнаним із особливостями різних видів танцювальної лексики (класичної, народної, сучасної), щоб мати можливість оновлювати та розширювати виражальну палітру української національної балетної вистави. Найбільше значення для поглиблення хореографічної мови національної вистави

має вивчення танцювальних надбань українського народу.

О. Мерлянова визначає народний танець як «танець, що побутує в природному середовищі у виконанні носіїв фольклорної традиції» [154, с. 11]. Хоча в сучасній хореології існує декілька методів сценічної інтерпретації фольклорного танцювального зразка (обробка, розробка, стилізація), лексика народного танцю може збагачуватися за рахунок інших видів хореографічного мистецтва (класичного, бального, сучасного танців), не втрачаючи стилістичного та лексичного зв'язку із конкретним фольклорним першоджерелом, загальною образною системою народної хореографії. В українських народних танцях, запальних та ліричних, нестримних й одночасно повільних, яскраво виявляється характер і самобутня культура нашого народу.

За М. Загайкевич, генетичне джерело балету – «народний танець – виявляє нерозривний зв'язок пластичних і музичних форм; перенесений у професійне мистецтво цей фактор залишився невід'ємною рисою... балетної вистави» [86, с. 20]. На думку Ю. Станішевського, «основою образно-танцювальної мови українського балету поряд з класичним танцем є національний хореографічний фольклор» [227, с. 82], який є джерелом танцювальної лексики національної балетної вистави. Втілення народного танцю на балетній сцені передбачає дбайливе збереження його специфіки та загальної композиції, поглиблення окремих сторін, шліфування та ускладнення танцювальних рухів, жестів, фігур, а в композиції – ускладнення хореографічних візерунків. У результаті відповідної художньої обробки, хореографічно втілений народний танець збагачується новими танцювальними фігурами та пластичними малюнками.

На думку К. Василенка, «танцювальна культура українського народу суттєво визначається умовами життя та історичного розвитку українців» [40, с. 12]. З ним погодилась О. Бойко, яка серед чинників, що визначають особливості національного хореографічного мистецтва, виокремила: «умови життя, соціально-історичний досвід, психічний склад українців» [27, с. 79]. К. Василенко вважав, що народний танець має відмінності у порівнянні з класичним. Танцювальний образ подається в якомусь одному прояві з певними переживаннями; не можна показати драматичну еволюцію образу. Дієвість танцювальних рухів або їх форм

можна зрозуміти лише в змістовних поєднаннях, конструкціях, що підпорядковуються образно-тематичному розвитку твору. Це суттєво впливає й на засоби виразності та танцювальну лексику народної хореографії. Так, «пластична мова народного танцю лаконічна, напружена, не обтяжена канонічними нормами класичної школи в положеннях голови, кистей рук, а також поз при виконанні турів, піруетів тощо, складається з певного комплексу рухів і своєрідної, специфічної манери виконання, що демонструє яскраво виражений національний колорит. Наприклад, українській танцювальній чоловічій лексиці притаманні такі ознаки: 1) elevation – природний дар танцюриста до стрибків та зльотів; 2) здатність до віртуозних низових рухів (присядок, повзунців, закладок тощо). На відміну від чоловічого танцю, мова жіночого народного танцю представлена переважно стрімкими дрібними рухами типу бігунців» [40, с. 13].

Рухами чоловічого танцю вважаються імітаційні рухи, що використовуються у танцях центральної України. Наприклад, рухи яструб, щупак, кільце та багато інших рухів зі списами та шаблями. До лексики чоловічих танців належать також різноманітні танцювальні рухи із топірцями у народів Закарпаття та Прикарпаття, а також численні танцювальні рухи, що запозичені із різних видів трудової діяльності (рухи ковалів, шевців, косарів, лісорубів та ін.). Чоловічий танець насичений присядками, закладками, повзунцями, револьтатами, оригінальними млинками, підсічками, стрибками, розніжками, високими тинками, кабріюлями, щупаками, повітряними турами, турами з підігнутими ногами, турами-дублями та ін. Серед суто жіночих танцювальних рухів є рухи зі стрічками, рушником, з вінком, квітами, а також рухи вишивальниць, ткаць, льонарок тощо. Низькі тинки, доріжки, дрібушечки, упадання, оберти партерні на місці та з просуванням здебільшого належать до жіночої танцювальної лексики.

Трапляються рухи, які можуть виконуватися як жінками, так і чоловіками, хоча манера виконання, положення голови, корпусу, рук мають суттєві відмінності. Серед таких можна згадати: танцювальні ходи з носка на каблук, ковзні кроки, біги, вихилясники, вірьовочки, дрібушечки, плескачки, оберти партерні парні на місці та з просуванням, голубці, підбивки та ін. Танцювальні рухи, що є основними у жіночій «мові» (голубці, підбивки, вихилясники тощо), у

чоловічому танці виконуються як проміжні або зв'язуючі рухи.

Таким чином, українській народній хореографії притаманний певний комплекс основних рухів, які розподіляють за структурою та манерою виконання на дві групи: чоловічу та жіночу. Цей розподіл зумовлюється не тільки статевою ознакою, але й специфікою життя, що вплинули на культуру, побут, звичаї, характер українського народу. Д. Шариков підкреслив, що «переважна більшість українських танців побудована на одних і тих самих рухах, які витворилися з національного темпераменту, місцевого колориту, одягу тощо» [276, с. 32]. Так, гопак має імпровізаційний характер, його танцювальний малюнок побудований на використанні широких стрибків, присядок і всіляких складних кружлянь. Музика гопаків віддзеркалює ідейно-емоційний зміст танцю, змінюючи своє звучання з мужнього та героїчного на радісне та запальне. Козачки, на відміну від гопаків, виконуються у швидкому і дуже швидкому темпі. Характерна ознака музичного малюнку козачків – її дрібний (бісерний) малюнок, побудований на ритмічній формулі дактиля, що й визначає особливості метроритмічної організації мелодії. Тому, танцювальні рухи та композиційні елементи козачків (доріжки, тинки, колупалочки, вірвовочки, присядки, голубці, зірочки, ланцюжки тощо) пристосовані для бісерної техніки виконання. Музика коломийок має ритмокадансову основу, їй властиві жвавий темп виконання, бадьорий, піднесений настрій, яскравість хореографічного малюнку. Основними композиційними елементами коломийки є коло та хрещик, під час виконання якого дівчата і хлопці міняються місцями; а танцювальними рухами – присядка, мережка, тропак, ножиці [276, с. 31–36].

Хореографічна мова народного танцю має певні відмінності в різних регіонах України. Як зазначила О. Бойко, «На формування лексичних ознак танцю впливають кліматичні, географічні умови існування того чи іншого етносу, а також певний емоційний стан людей (радість, гнів, страх, сум), що, в свою чергу, позначається на характері рухів» [27, с. 88]. Для танців жителів Закарпаття, Буковини, Гуцульщини (коломийок, гуцулок, верховинок) притаманні швидкий темп, метроритмічна чіткість, домінування символіки кола у танцювальній стилістиці, обертання у парах із зміною партнерів, високі підскоки, дрібні рухи

(дрібшечки, тропітки, доріжки, підкуйки та ін.), які особливо підкреслюють веселий, запальний характер танцю. На відміну від танцювальної лексики гірських регіонів Карпат, танцям центральних регіонів України властивий розмах, широта рухів, вільна пластика, помірний темпоритмічний малюнок.

Образність лексики – одна з найважливіших ознак танцювального мистецтва. Використання складних рухів та їх сполучень допомагає балетмейстеру вирішувати художні та сюжетні задуми. Процес утворення руху підкоряється змісту танцю та творчому задуму постановника. Дієвість танцювальних рухів можна зрозуміти лише у певних сполученнях, підпорядкованих образно-тематичному розвитку твору. Багатогранні зв'язки між рухами, жестами, положеннями корпусу, позами віддзеркалюються у музичній партитурі, яка відповідає художньому задуму балетмейстера.

Вдало театралізував народний фольклор П. Вірський, перетворивши його зразки на народно-сценічну хореографію, узагальнивши та інтерпретувавши характерні лексичні та композиційні елементи, врахувавши всі нюанси його побутування. На думку О. Бойко: «Найбільшою заслугою П. Вірського є те, що він створив якісно нову танцювальну мову – лексику сучасної української народно-сценічної хореографії. Образно-танцювальне мистецтво П. Вірського завжди несподіване і яскраве. В його постановках звичні широко відомі рухи набувають нового емоційного змісту. Канонічні побудови квітнуть свіжими візерунками, традиційні – забарвлюються оригінальними відтінками» [27, с. 167].

Пошуки та творча діяльність П. Вірського утвердили в українському хореографічному мистецтві узагальнену танцювальну образність, збагатили танцювальну лексику цікавими й незвичними інтерпретаціями, оригінальним поєднанням класичної та народної танцювальної культури. Звичні рухи українського народного танцю набували нового, емоційного змісту; а канонічні фольклорні побудови розцвічувалися несподіваними класичними візерунками; традиційні композиції щедро забарвлювалися національним характером.

Спираючись на найкращі зразки класичної хореографії та танцювальний фольклор, українські балетмейстери створили вистави, що стали національним надбанням української хореографічної культури: «Пан Каньовський»

(В. Верховинець, В. Литвиненко); «Лілея» (Г. Березова, В. Вронський, В. Ковтун); «Бісова ніч» (С. Сергєєв); «Лісова пісня» (С. Сергєєв, В. Вронський, В. Ковтун, В. Литвинов, М. Трегубов); «Маруся Богуславка» (С. Сергєєв, М. Трегубов); «Сойчине крило» (М. Трегубов); «Тіні забутих предків» (Н. Скорокульська, Т. Рамонова); «Хустка Довбуша» (М. Трегубов); «Сорочинський ярмарок» (І. Карпович; М. Трегубов); «Ніч перед Різдом» (В. Вронський); «Відьма» (М. Заславський, А. Шекера); «Майська ніч» (В. Гаченко, А. Рубіна); «Цвіт папороті» (А. Рубіна), «Володимир Хреститель» (Ю. Пузанков) та ін.

Сміливі пошуки нової хореографічної мови В. Литвиненком у співпраці з В. Верховинцем у «Пані Каньовському» М. Вериківського (Харків, 1931 р.; Київ, 1931 р.) дозволили технічно ускладнити танцювальний фольклор елементами класики та сучасної пластики і збагатити виражальну палітру оригінальної хореографічної лексики. За Ю. Станішевським: «Будучи гарячим прихильником віртуозності і технічної майстерності в народному танці, В. Литвиненко особливу увагу звертав на використання в хореографічних композиціях запаморочливих трюків і різноманітних обертань. Основою першого національного балету став український народний танець, технічно ускладнений і театралізований. Танці, обряди, побутові танцювальні й пантомімні сценки в народному дусі наповнили виставу новими барвами, яскравими і невідомими раніше» [235, с. 36].

Працюючи над постановкою «Лілеї» К. Данькевича, Г. Березова спиралася на пластичну своєрідність народного дівочого танцю, сповненого поетичної задумливості і безпосереднього ліризму (неширокі, плавні і заокруглені рухи, дрібні перебори ніг, різноманітні рухи рук), створила якісно новий жіночий танець в українському класичному балеті, одночасно зігрітий неповторним національним колоритом. Як зауважив Ю. Станішевський, «звичні класичні хореографічні па й пози збагатилися й розквітли від органічного злиття з народним танцем» [237, с. 80]. Зовсім іншим – широким і привільним вийшов чоловічий танець. Балетмейстер використала для його побудови притаманні українському чоловічому танцю оригінальні й різноманітні стрибкові рухи (голубці, великі тинки, розтяжки в повітрі, різні повітряні партерні віртуозні обертання), що дозволило в єдиному хореографічному узорі сполучити елементи

народного танцю з класичним, надати «канонічним рухам та позам класичної хореографії нових емоційних відтінків» [235, с. 80].

Продовжили тенденції, започатковані Г. Березовою, постановники С. Сергєєв, В. Вронський, В. Ковтун, В. Литвинов, М. Трегубов у «Лісовій пісні» М. Скорульського. «Щоб узятися за відтворення у балеті ідей та образів «Лісової пісні», українським хореографам треба було мати в своєму арсеналі «Лілею», яка узагальнила різноманітні пошуки національної форми класичної вистави і накреслила принципи... акторської виразності», – зазначив Ю. Станішевський [235, с. 105]. І хоча в жіночій і чоловічій лексиці не з'явилося нічого істотно нового, а в танцювальній мові Мавки небагато було елементів українського фольклору, образ створений А. Васильєвою, був глибоко національний.

Балет «Маруся Богуславка» А. Свєчникова у постановці С. Сергєєва відкрив нові перспективи для збагачення класичної лексики елементами народного танцю. Оригінально поєднавши класичний і народний танці в єдиний узор, балетмейстер зумів «знайти оригінальне сценічне вирішення традиційних хореографічних мотивів, знайти нові можливості там, де все вже здавалося використаним» [235, с. 142]. Прозора пластика старовинних жіночих танців гармонійно поєдналася з чіткістю класичного малюнку, академічне балансе змінювалося різноманітними стрибками, характерними українському народному танцю, а потім – легкими жете й сисонами. І врешті-решт усі ці рухи зливалися у єдину хореографічну пластику, що вражала своєю кантиленністю й національною своєрідністю.

Особливості гуцульського народного танцю вперше знайшли своє втілення у балеті «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського у постановці М. Трегубова. У жіночому танці всі класичні рухи (шене, жете, па-де-баск, па-де-буре, дрібні стрибки) супроводжуються положенням рук, що притаманне гуцульському танцювальному фольклору (вони зігнуті в ліктях, а кисті, стиснуті в кулачки, лежать на поясі або долоні – за проймами киптаря, а лікті вільно опущені вздовж тіла). Продовженням гуцульської тематики в балеті стала вистава «Тіні забутих предків» композитора В. Кирейка у постановці Т. Рамонової та Н. Скорульської.

Р. Візиренко-Клявін, звернувшись до втілення твору Т. Шевченка в балеті «Оксана» В. Гомоляки, віднайшов нові барви. «Винахідливо сплітаючи традиційні

пальцеві рухи з народними припаданнями і притопами, цікаво варіюючи основну композиційну фігуру українського танцю – коло, постановник не просто створював прозоре й вишукане хореографічне мереживо масових жіночих ансамблів, а й розкривав поетичну душу дівчат-кріпачок» [227, с. 203].

Узагальнено-символічна танцювальна мова Відьми, головної героїні однойменного симфонічного балету В. Кирейка, побудована на високих стрибках і різких емоційних сплесках, у постановці А. Шекери вдало розкрила «інтонації» українського фольклору. А при створенні ним танцювального образу княгині Ольги в однойменному балеті Є. Станковича він вдало варіював класичні широкі арабески, надавши їм народного колориту, що дозволило досягти кантиленності, скульптурної виразності і завершеності кожної танцювальної фрази.

На думку О. Мерлянової, балетні вистави за національною тематикою умовно можна розподілити на дві групи: балетні вистави, в яких хореографічна лексика, синтезована із класичним танцем, стала основною пластичною характеристикою жіночих образів («Маруся Богуславка», «Хустка Довбуша», «Лісова пісня», «Відьма», «Ніч перед Різдвом» та ін.); балетні вистави, в яких крім пластичної характеристики героїнь зустрічаємо масові жіночі танці, створені за мотивами фольклорних танців («Пан Каньовський», «Лілея», «Оксана», «Ольга», «Сонячний камінь», «Цвіт папороті») [154, с. 14].

Таким чином, однією з головних ознак української національної балетної вистави є використання поряд з класичними виражальними засобами танцювальної лексики, притаманної народній хореографії. Завдяки синтезу академічного танцю з оригінальною інтерпретацією зразків фольклорного танцю національне балетне мистецтво створило власну унікальну хореографічну мову, суттєво збагативши її широким використанням народних джерел. Вітчизняні балетмейстери досягли успіхів у розширенні балетної мови запозиченими народними рухамив. Вони, зберігаючи етнографічну суть і композицію танцю, поглиблювали окремі аспекти, шліфуючи і ускладнюючи танцювальні фігури; розширювали лексику народного танцю через додавання у композицію класичних танцювальних елементів з метою поглиблення виразності народної хореографії.

3.5. Особливості національної хореографічно-виконавської культури та їхня репрезентація видатними українськими балеринами

Головна роль під час презентації балетної вистави належить можливостям, талантам та особистим властивостям артистів, які втілюють задуми композиторів, лібретистів, балетмейстерів) у танцювальних образах. Танцівники наповнюють хореографічну постановку своїм баченням та ставленням до хореографічного образу, власною енергетикою, думками, почуттями, розкриваючи задуми співавторів. Особливо необхідним це виявляється в сучасній українській хореографії, коли блискучою технікою володіють багато артистів, а створити неповторний пластичний образ героя можуть лише окремі виконавці.

В історії українського хореографічного мистецтва, коли в середині ХХ ст. активного розвитку набув феномен національної балетної вистави, з'явилися постаті вітчизняних танцівниць, особистості яких стали візитною карткою вітчизняного балетного театру. Створюючи національний репертуар, українські балетмейстери зважали на тенденцію світової хореографії до психологізації пластичної мови. Вони підбирали рухи, вибудовуючи текст з урахуванням самотності танцівника та приділяли увагу розкриттю особистості артиста.

На думку О. Бойко, «танець як вид мистецтва, відображає і пізнає дійсність за допомогою художніх образів, що виникають із ритмічно чіткої зміни систематизованих рухів людського тіла... які приймає танцюрист у просторі, й складається з поєднання багатьох таких положень, даних як динамічна послідовність їх змін, що сприймається вже не в просторі, а в часі» [27, с. 54]. Тобто особливість хореографічного образу полягає у відтворенні дійсності за допомогою пластики людського тіла: рухів, поз, жестів і міміки, що обов'язково емоційно забарвлені виконавцем. Художній образ у хореографічному мистецтві проходить шлях від задуму балетмейстера до сприйняття глядачем та переживає особливий спосіб утілення через танцівника-актора, який за допомогою пластичних символів презентує персонаж. Створенню хореографічного тексту, який балетмейстер пропонує артистам, передують співпраця з іншими авторами балетної вистави: лібретистом, композитором, диригентом, художником. У процесі

практичного втілення постановки в життя відбуваються взаємодії балетмейстера з виконавцями під час створення хореографічних образів, здійснюється робота танцівника над удосконаленням як форми – пластики тіла й акторської виразності, – так і змісту – чуттєво-емоційної насиченості [207].

«Важливу роль у створенні хореографічного образу відіграють природні фізичні дані артиста балету та його професійні навички. Танцівникові слід грамотно, технічно досконало та віртуозно виконувати рухи, з яких складається танець (у національних балетах необхідно бездоганно володіти академічним класичним танцем у поєднанні з емоційним народно-сценічним танцем)» [207, с. 191]. Вони повинні мати певний комплекс якостей: музичність, артистизм, витривалість, зорову пам'ять тощо. Музичний слух і почуття ритму сприяють адекватній передачі та кращій виразності хореографічних образів на сцені; уміння сприймати й утілювати зміст музики пластикою тіла розкриває й найтонші нюанси образу. «Важливі не лише “слова”, не лише лексика, що притаманна тому чи іншому персонажу, а й інтонації його пластичної мови. Слід бути дуже уважним до дрібниць: окремих жестів, поз, характерних рухів. Усе це надає персонажу тих чи інших індивідуальних рис...» [225, с. 143–144].

Володіння акторською майстерністю для танцівника – це вміння перевтілюватися в різні образи, наповнюючи свої рухи, жести і пози певними думками і почуттями. «Мало зробити методично грамотно рух чи стати в красиву і правильну позу, необхідно наповнити їх внутрішнім світлом почуття – радістю, щастям, любов'ю» [207, с. 191]. Артист повинен усвідомити, які думки і переживання керують його героєм у різних ситуаціях, та зробити так, щоб вони стали його власними думками і переживаннями. В умінні перевтілюватися у свій персонаж, викликати необхідні почуття в певній ситуації, не втрачаючи чистоти виконання хореографічного тексту, і полягає специфіка акторської майстерності артиста балету. «Виконувати танцювальну партію будь-якої героїні – це одночасно грати, створювати характер. Але й у моменти найвищих драматичних переживань, найглибших заворушень героїні балерина повинна пам'ятати про красу і закінченість пози, про чистоту і точність танцю... Балерина повинна володіти мистецтвом сценічного спілкування, вміти “слухати” і розуміти

партнера, ні на секунду, під час найвіртуознішого танцю, не втрачати з ним зв'язку, відгукуючись на кожний відтінок його настрою» [228, с. 79].

Наприклад, народна артистка УРСР А. Васильєва, перша виконавиця партій Лілеї та Мавки, володіла бездоганною класичною технікою, артистизмом, була щира в передачі почуттів своїх героїнь, наповнювала кожен сценічний образ внутрішньою енергією. Вона вирізнялася вмінням тонкого психологічного перевтілення в хореографічні образи персонажів з демонстрацією глибокого драматизму внутрішнього світу української дівчини. Народна артистка УРСР О. Потапова характеризувалася досконалою танцювальною технікою, іскрометним темпераментом і нестримною енергією. Її танець був тендітним і водночас сповненим сили та величі. Кожна героїня Потапової мала особливі риси: Леся (з «Марусі Богуславки») – сміливість і жвавість, Лілея – стійкість, героїзм, Мавка – силу, але й жіночність, Варя (з «Чорного золота») – нестримну енергію та темперамент. Специфіка сценічного втілення художніх жіночих образів А. Гавриленко полягала в її ліричній індивідуальності. Вона відштовхувалася під час створення пластичних характеристик своїх героїнь перш за все від музики. У її танці скульптурність, бездоганність поз гармонійно поєднувалися з їх внутрішнім натхненням. Особливості інтерпретацій хореографічних образів героїнь національних вистав заслуженою артисткою УРСР, лауреатом премії Анни Павлової І. Лукашовою полягали у володінні чудовою технікою (складними стрибками та обертаннями) та в умінні тонко відчувати свого партнера, не втрачаючи з ним внутрішнього зв'язку під час виконання найвіртуозніших рухів.

Історія українського балетного театру протягом усього періоду розвитку демонструє тенденцію до тісної взаємодії балетмейстера з артистами, що беруть участь як співавтори нової балетної вистави. Але інтерпретація хореографічних образів, що вже мали вдале та оригінальне втілення іншими виконавцями, є вкрай важкою. Знайти своє, неповторне трактування знайомого образу стає складним, але необхідним завданням для танцівників, адже від ступеня наповненості хореографічного тексту внутрішнім особливим змістом залежить сила виразності, а відповідно, й цікавості для глядача, що стає запорукою життя балетних вистав.

Український балет мав багато танцівниць, що втілювали у своїй творчості

образи героїнь національних балетних вистав. Кожна балерина внесла в хореографічний образ частинку особистості, додала свого бачення в інтерпретацію пластичного образу. Любина Бондарівна, Лілея, Мавка, Килина, Маруся Богуславка, Горпина, Мануся, Марійка, Донна Анна та інші героїні отримали зовсім різні характери через відмінне розуміння та виконання хореографічного тексту українськими балеринами.

Наприклад, партію Любини Бондарівни з балету «Пан Каньовський» М. Вериківського (В. Литвиненко, В. Верховинець; Харків, 1931 р.; В. Литвиненко; Київ, 1931 р.) яскраво виконували О. Гаврилова, В. Дуленко та Г. Лерхе. Створені ними хореографічні образи мужньої Бондарівни відрізнялися один від одного. Різні інтерпретації стали можливими завдяки творчій співпраці балетмейстерів з танцівницями зі створення власних варіантів поєднання стриманого класичного танцю й бурхливого, емоційного народного танцю.

В. Дуленко, спираючись на своєрідне розуміння національної танцювальної лексики, створила вражаючу постать мужньої і цнотливої Бондарівни, простої української дівчини, розкрила її духовну красу й палку вдачу. «Танець балерини, пройнятий чистим струменем фольклорних джерел, хвилював своєю щирістю й задушевністю, а руки талановитої артистки, легкі й наче прозорі, у наспівній пластиці яких бриніла замріяність українських хороводів, “співали” задумливо й піднесено, її Любина була земною, глибоко правдивою» [227, с. 83]. О. Гаврилова побачила Бондарівну героїнею старовинної народної легенди, образ якої трансформувала від романтичного, натхненного та ліричного до героїчного й трагічного. «Танець київської балерини, зігритий народними пластичними інтонаціями, переконливо розкривав щирі почуття героїні балету» [227, с. 85].

Якщо в трактуванні хореографічного образу В. Дуленко, незважаючи на те що танцювала вона на пуантах, переважають національні мотиви, то в інтерпретації О. Гаврилової хореографічний образ Любини розкривається переважно мовою класичного танцю, яка забарвлена елементами українського народного танцю. В. Литвиненко змінив малюнок її танцювальної партії, зважаючи на індивідуальні дані балерини, доповнивши танець Любини різноманітними стрибковими рухами та класичними па. Обидві інтерпретації

мають велике значення. Пластичне втілення В. Дуленко – «це спроба поєднати академізм класичного та темперамент українського танцю, збагатити виражальні засоби балету через запозичення» [207 с. 193]. Пластичне втілення О. Гаврилової – «це вдосконалення хореографічної мови, її внутрішній розвиток завдяки технічному ускладненню елементів, що виконує балерина, демонструючи свою майстерність» [там само].

Хореографічний образ Лілеї – головної героїні однойменної вистави К. Данькевича, протягом ХХ ст. намагалися втілити багато танцівниць: А. Васильєва, Н. Виноградова, Є. Єршова, І. Лукашова, В. Потапова, О. Потапова, Н. Слободян, А. Яригіна. Перша виконавиця ролі Лілеї А. Васильєва створила багатоплановий образ української дівчини, яка чекає, радіє, кохає, страждає, як справжня шевченківська героїня. Не останню роль у цьому відіграла співпраця з балетмейстером Г. Березовою, в результаті якої пластичний образ Лілеї набув драматургічної цілісності. Хореоавтору вдалося побудувати хореографічний текст головної героїні таким чином, щоб виразити перетворення ніжної юної дівчини, яка вперше покохала, на мужню, рішучу жінку, здатну на помсту. Нюанси партії А. Васильєва відтворила не тільки завдяки добре побудованому пластичному малюнку, але й власному драматичному таланту та бездоганній техніці танцю. Вона спроможна «з непідробним теплом і щирістю... висловити внутрішній світ, поетичну за своїм світовідчуттям душу української дівчини» [245, с. 44].

Інтерпретація образу Лілеї балетмейстером В. Вронським в одеській (1945 р.) та львівській (1946 р.) постановках побудована на гармонійному поєднанні виражальних засобів класичного танцю зі старовинним українським фольклором та пантомімою. У київській постановці (1956 р.) балетмейстер, спираючись на синтез виражальних засобів класичного й українського народного танців, намагався наділити своїх героїнь індивідуальними людськими рисами. Так, Лілея у виконанні Є. Єршової – ніжна, немов квітка, тендітна, тремтлива; І. Лукашової – чутлива, натхненна, щира, уважна до свого партнера; В. Потапової – глибоко лірична і зворушлива дівчина-мучениця; О. Потапової – героїчна, смілива, стійка селянська дівчина; Н. Слободян – романтична, піднесена, м'яка та задушевна [207]. Виконавиці партії Лілеї О. Риндіна (Одеса) та Н. Слободян

(Львів) створили пластичні образи, які демонструють високу культуру класичного танцю, узагальнення хореографічного тексту через поетичність і романтичну піднесеність, а Є. Єршова, І. Лукашова, В. Потапова та О. Потапова (Київ) – виразили характерні індивідуально-неповторні риси шевченківської героїні.

На роль головних виконавиць жіночій партій Світлани в однойменному балеті Д. Клебанова постановник П. Йоркін обрав двох зовсім різних виконавиць А. Яригіну та І. Герман, які створили несхожі образи сміливої дівчини. І. Герман продемонструвала енергійну та рішучу героїню, а А. Яригіна відтворила на сцені темпераментний та запальний образ. Але обидві виконавиці, розкриваючи образ Світлани, обарвили сольні та дуетні номери щирим почуттям.

Детальних відомостей про особливості втілення жіночих образів у першому комедійному балеті «Бісова ніч» В. Йориша не збереглося, але Ю. Станішевський таким чином охарактеризував техніку виконання двох головних героїнь: танець А. Васильєвої (Ганнуся) як «точний і технічно досконалий», а З. Лур'є (Горпина) – «музикальний і підкреслено гострий» [228, с. 12]. Відсутність детального опису пояснюється тим фактом, що постановнику «Бісової ночі» вдалося відтворити мужній і широкий український чоловічий танець, але в жіночих номерах «не пощастило знайти глибокого синтезу класичного й українського народних танців» [236, с. 127]. Хоча були спроби знайти форми поєднання жіночого класичного танцю з елементами народного для партій двох головних героїнь.

Образ Олесі в однойменному балеті Ю. Русінова (В. Вронський; Одеса, Львів, 1948 р.) у виконанні Т. Іванківської, А. Риндіної невимушений, поетичний. Найголовніші риси юної героїні – безтурботність, задоволеність працею, красу першого почуття – танцівниці переконливо розкрили у дуетах та варіаціях. Виконання А. Риндіної було втіленням високої хореографічної культури, а поривчастий танець Т. Іванківської продемонстрував смуток і надію героїні.

Героїчний образ Марусі в балеті «Маруся Богуславка» А. Свечнікова (С. Сергєєв; Київ, 1951 р., Львів, 1953 р.) отримав хореографічне втілення у виконанні яскравих танцівниць Л. Герасимчук та Н. Слободян. За визначенням Ю. Станішевського, Л. Герасимчук створила на сцені танцювальний образ, що характеризував Марусю як «вірну дочку українського народу, відважну, рішучу,

що не схиляла голову перед ворогами» [235, с. 141]. Її танець, широкий і співучий, технічно- й емоційно-виразний, дозволив всебічно розкрити риси головної героїні – української красуні, прославленої у народних піснях і думах. Маруся Богуславка у виконанні Л. Герасимчук натхненна й велична, вольова й сильна, їй притаманні одночасно чарівна жіночність та непохитна твердість волі. Маруся у виконанні Н. Слободян – проста й тендітна, ніжна і лірична, соромлива й трепетна, їй властива романтична піднесеність. Танець Н. Слободян променистий, досконалий за технікою виконання, сповнений поетичності, а танцювальна манера своєрідна: «вона ніби співає пластикою свого тіла, і спів цей ллється повільно й задушевно, мов українська... пісня» [233, с. 45–46].

Іншу героїню цієї вистави – Лесю – віртуозно втілила О. Потапова. Ю. Станішевський зауважив: «Віртуозність – основна особливість О. Потапової. Технічна майстерність, темпераментність, нестримна танцювальна енергія завжди притаманні кожній роботі балерини. Для неї, здається, нема труднощів в складному... танці» [233, с. 46]. Леся О. Потапової жвава та смілива, а техніка балерини – легка, технічно бездоганна, смілива та музикальна.

Поетичний і піднесений образ Дзвінки, подруги Олекси Довбуша, з балету «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського (М. Трегубов, Львів, 1951 р.) створила Н. Слободян. Хоча музичній темі Дзвінки притаманні широта та піднесеність, балетмейстер вважав, що внутрішній світ героїні найкраще змалювати за допомогою стриманої хореографічної пластики. І тільки завдяки таланту видатної балерини образ Дзвінки набув глибокого змісту, бо підкреслював героїчні риси.

У тісній співпраці балетмейстера та видатної української балерини Л. Герасимчук, яка, за висловом Ю. Станішевського, «глибоко національна за своєю природою... була ніби втіленням образів чарівних українських дівчат» [233, с. 45], виник хореографічний образ Ростислави в однойменному балеті Г. Жуковського (В. Вронський; Київ, 1955 р.). Враховуючи виконавську індивідуальність танцівниці, яка гармонійно поєднувала зворушливу ліричність та могутню, ззовні непомітну експресію та внутрішню силу, В. Вронський створив розгорнуті танцювальні дуети та варіації. Образ Ростислави у виконанні Л. Герасимчук завдяки заокругленим рухам, променистому акторському таланту

та природній чарівності актриси розкривав душевну силу і чистоту героїні.

Жіночу партію Парасі у балеті «Сорочинський ярмарок» В. Гомоляки (М. Трегубов; Львів, 1955 р.) блискуче відтворила О. Горчакова, а її матері, сварливої Хіврі – Г. Кириліна. Танець О. Горчакової – легкий, іскристий, емоційно наснажений, що розкриває ніжність, грайливу безпосередність і щирість юної героїні, а танцювальний образ, створений Г. Кириліною, був яскраво розцвічений сатиричними та комедійними барвами.

Танцювальний образ Манусі у виставі «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського (М. Трегубов; Львів, 1957 р.) у виконанні Н. Слободян багатий на класичні варіації, забарвлені національним колоритом. Співпраця з балетмейстером допомогли створити пройнятий гуцульським колоритом новаторський та емоційний танцювальний малюнок, притаманний сольним і дуетним композиціям. Танець Манусі-Слободян, легкий, граціозний та прозорий.

Завдяки драматичному таланту Н. Васильєвої створено яскравий образ Вусті в балеті «Таврія» В. Нахабіна (І. Ковтунов; Харків, 1959–60 рр.). Танцівниця виконувала партію героїні віртуозно та іскристо, продемонструвала оригінальну лексику, «що увібрала інтонації народного й академічного танців, допомагала... вияскравити багатий духовний світ... їх щирі почуття і мрії» [236, с. 169].

Знаковою подією в історії розвитку українського національного балету стала вистава «Лісова пісня» М. Скорульського, хореографічному тексту якої балетмейстери протягом півстоліття надавали власних пластичних рішень. Уперше її постановку здійснено С. Сергєєвим (Київ, 1946 р.), потім – В. Вронським (Київ, 1958 р.), Н. Скорульською (Донецьк, 1961 р.), М. Трегубовим (Одеса, 1962 р.), А. Панткінім (Харків, 1970 р.), Н. Скорульською (Київ, 1972 р.) та ін. Визнано, що хореографічні образи, створені В. Вронським, є найцікавішими, найгармонійнішими й найдосконалішими, а його вистава йшла на сцені Національної опери України понад 30 років була відновлена В. Литвиновим у 1991 р. Вона як шедевр української хореографії увійшла в антологію фільмів про балетне мистецтво світу.

Українські танцівниці, керуючись задумами балетмейстерів, які використовували досягнення попередників у розвитку національної балетної

вистави, створили різні образи Мавки. Серед них: А. Васильєва, А. Гавриленко, О. Горчакова, А. Дорош, С. Коливанова-Попеску, Є. Лукашова, І. Михайличенко, О. Потапова, Т. Таякіна, О. Філіп'єва, Р. Хілько та ін. Відмінними були навіть пластичні характеристики лісової красуні, здійснені на основі одного й того самого хореографічного тексту різними виконавицями. Як писав Ю. Станішевський: «Мавка – це не просто образ казкової істоти, а глибоке філософське узагальнення всього прекрасного» [228, с. 60]. Її танцювальний образ є складним для інтерпретації, і «трудність полягає в тому, що в пластиці танцю повинна бути чутною музика драматичної поеми. В кожному помасі рук, погляді, позі має світитися думка і настрої поетеси...» [228, с. 62]. Мавка у виконанні А. Васильєвої – поетична, щира та чутлива; А. Гавриленко – юна, чарівна, тендітна, цнотлива й замріяна; О. Горчакової – глибоко лірична; Є. Єршової – ніжна, тепла та мрійлива; Є. Лукашової – грайлива, невимушена, натхненна та палко любляча, ніжна, немов квітка; І. Михайличенко – ніжна, поетична та натхненна; В. Потапової – романтична та тендітна; О. Потапової – яскрава, сильна й пристрасна, їй зовсім не притаманні почуття озлобленості, ревності та гніву.

На думку Н. Мазур, образ Мавки неначе створений для А. Гавриленко, «її легкі й навдивовижні граційні рухи передавали чарівність і внутрішню цілісність природи лісової дівчини, а психологічну еволюцію Мавки розкрито виконавицею повноцінно і глибоко» [148, с. 14]. Ю. Станішевський зазначає, що «повільні і плавні рухи, зігрітий ліризмом танець, скульптурність поз допомагають артистці розкривати найточніші відтінки переживань лісової дівчини...» [233, с. 47]. Підкреслювала внутрішню силу і здатність до самопожертви Мавки О. Потапова, втілюючи своєю яскравою технікою графічно-точні та підкреслено загострені лінії танцю. «Тема трагічного кохання... набувала особливо сильного звучання у фінальному монологі Мавки...» [148, с. 14]. Незважаючи на те що образ героїні п'єси Лесі Українки створювався різними балетмейстерами і танцівницями, їх об'єднала спільна особливість українського балетного мистецтва – продумана та ретельно вивірена драматургічна побудова хореографічного образу персонажа.

Інша героїня драми-феєрії Лесі Українки – Килина – уособлює прагматичні, земні інтереси людини, повністю протилежні поетичному світу Мавки. Над її

хореографічними інтерпретаціями працювали: В. Ферро (перша виконавиця), Л. Герасимчук та А. Лагода. У першій постановці «Лісової пісні» образ Килини, як і Матері Лукаша, мав сатиричне забарвлення. Якщо у танцювальній характеристиці молодиці, побудованій на поєднанні класичного й народного танцю та втіленій В. Ферро, відчувається самовдоволеність обмеженість, нахабність і вульгарне кокетування, то у виконанні А. Лагоди «...удова була кокетливою і недоладною» [148, с. 14]. Танцювальна техніка прагматичного персонажу – Матері Лукаша, – яку вдало втілювала Г. Гонтар, на думку Ю. Станішевського, «охарактеризована танцювальною пантомімою, побудованою на різких жестах, грубуватій ході й швидких поворотах голови (здається, що вона весь час бурчить, сердито й презирливо поглядаючи з-під насуплених брів)» [227, с. 193].

Балет на сучасну тему «Чорне золото» В. Гомоляки відкрив ще двох жіночих героїнь – Варю та Марію (П. Вірський; Київ, 1960 р.). Як зазначає Ю. Станішевський, «У партії нашої сучасниці Варі О. Потапова захоплює темпераментом, оптимізмом, танцювальною енергією» [228, с. 26]. Танцювальна техніка балерини тендітна, динамічна, сповнена внутрішньої сили і величі. Зовсім інша Марія у виконанні Є. Єршової, танцювальна техніка якої ніжна, замріяна, сповнена ліризму. Створений нею образ дівчини Марії напрочуд чарівний.

Марічка та Палагна, героїні балету «Тіні забутих предків» В. Кирейка (Т. Рамонова; Львів, 1960 р.; Н. Скорульська; Київ, 1963 р.), мали декілька сценічних інтерпретацій. Пластичний образ Марічки реалізовували у своїй творчості Є. Єршова, І. Лукашова та Н. Слободян, а танцювальний образ іншої героїні – чарівної пристрасної красуні Палагни – на сцені втілили А. Гавриленко та В. Калиновська. Марічка у виконанні Є. Єршової ніжна та зворушлива, її танцювальна пластика схвильована та наспівна. Схожою, але іншою вийшов образ Марічки у Н. Слободян. Її танець узагальнено-поетичний, з характерною м'якістю рухів та жестів. І. Лукашова створила поетично натхненний та щирий образ головної героїні. Чутлива від природи, вона продемонструвала графічну закінченість поз, чудові обертання, філігранність дрібних рухів, безпосередність почуттів, що органічно поєдналися з суворим контролем та технічною досконалістю. У виконанні А. Гавриленко Палагна була величною та прекрасною,

а у В. Калиновської – експресивною, сповненою внутрішнього вогню.

Партію головної героїні Оксани з однойменного балету В. Гомоляки (Р. Візиренко-Клявін; Донецьк, 1964 р.) виконували дві талановиті, але не схожі за технікою танцю балерини – О. Горчакова та Г. Кириліна. Ю. Станішевський пише: «Зігрітий фольклорним струменем класичний танець дав можливість обом балеринам показати внутрішню еволюцію Шевченківського образу від перших епізодів щирого дівочого кохання на початку вистави до трагічної сцени божевілля героїні у фіналі, коли Оксана, помщаючись за наругу й безчестя, підпалювала будинок ненависного пана» [236, с. 174]. В цілому образ Оксани вийшов ніжним, задумливим, пройнятий душевною біллю та тугою.

Декілька сценічних трактувань мала вистава «Камінний господар» В. Губаренка (А. Шекера; Київ, 1969 р., М. Арнаудова; Харків, 1972 р.; З. Кавац; Дніпропетровськ, 1983 р.). Головну героїню – Донну Анну – втілювали талановиті балерини В. Калиновська, С. Коливанова-Попеску, Н. Руденко, Е. Стебляк. Як зауважує Ю. Станішевський, «Пристрасною, честолюбною і гордою була Донна Анна в талановитій трактовці В. Калиновської. В її віртуозному танці – прихована експресія, вибухова сила почуттів, жага великого кохання...» [236, с. 190]. Танець виконавиці був одночасно легкий і технічно досконалий, а техніка віртуозна. Це дозволило передати поступову трансформацію характеру героїні, її внутрішню боротьбу та шлях до душевного скам'яніння. Образ Донни Анни у сценічній інтерпретації С. Коливанової-Попеску – владна, упевнена в собі і незалежна жінка, танцювальна пластика якої базується на жорстких, різких приземлених рухах, що демонструють владу домінування над партнером. На думку К. Бортник, «Уважно простеживши музичний розвиток образу Донни Анни, М. Арнаудова створила відповідний хореографічний текст для виконавців... Хореографічна лексика її партії нагадує чоловічий танець. Донна Анна показувала себе сильнішою навіть за Командора...» [32, с. 9]. У виконанні Н. Руденко Донна Анна демонструвала неприступність, самозакоханість, упевненість у владі та красі, а образ грандеси, створений Е. Стебляк, змальовував її як хижу, жорстоку, внутрішньо спустошену і холодну, турботою якої було становище у вищому світі.

У баченні А. Шекери інша героїня цієї вистави Долорес виглядає як умовна,

напівфантастична істота. За Ю. Станішевським, «З легкої руки постановника цілком реальна героїня перетворилася на «мрію», на якусь добру фею, на «тінь» Дон Жуана, що супроводжує і охороняє його у всіх його пригодах» [236, с. 189]. Акторський і танцювальний талант А. Гавриленко, її ліричне обдарування надало хореографічній пластиці Долорес широкої наспівності, що дозволило передати емоційно-трепетний та привабливий світ героїні, додати їй теплоти та щирості почуттів. Загалом, «схвильована широчінь рухів, емоційна насиченість поз, народжені музикою – ось що характерно для індивідуальності А. Гавриленко» [229, с. 59]. В постановці М. Арнаудової образ юної Долорес у виконанні В. Трапезнікової став реальним, життєво достовірним і глибоко зворушливим.

Протягом ХХ ст. на балетній сцені виникло чимало яскравих та самобутніх хореографічних образів в українських національних виставах. Танцівниці, які досконало володіли танцювальною технікою, перевтілювались у своїх героїнь і виконували хореографічний текст, вкладаючи частку своєї душі, на чому наполягав при створенні національного балету ще в 1920-х рр. В. Верховинець. У танці «все повинне співати – голова, руки, ноги, плечі, а головне – душа. Виконувати рухи технічно чисто – це ще не танець. Танець – це щось внутрішнє, і, якщо він не живе у виконавці, то це буде лише набір танцювальних рухів... У всьому повинна відчуватись життєва правда, аби був органічний зв'язок між рухами і тим внутрішнім станом, який необхідно ними виражати» [42, с. 28].

В українському балетному театрі плідно творили талановиті балетмейстери: М. Арнаудова, Г. Березова, П. Вірський, В. Вронський, М. Заславський, П. Йоркін, Р. Візиренко-Клявін, В. Ковтун, В. Литвиненко, А. Пантикін, Т. Рамонова, С. Сергєєв, Н. Скорульська, М. Трегубов, А. Шекера та ін. Кожен з них у національних балетних виставах розвивав традиції синтезу виражальних засобів класичного й українського народного танців. Створюючи нові хореографічні образи, вони поєднували рухи, пози і пантоміму в єдине ціле, за допомогою дійового танцю, побудованого на симфонічній музиці. Завдяки ним балерини втілили історичні та сучасні персонажі. «Їх образні характеристики ретельно продумані та пристосовані до класичного танцю, а концепції танцювальних характеристик ґрунтувалися на драматургії всієї вистави і

індивідуально розвивалася в пластичних інтерпретаціях танцівниць» [207, с. 196].

Таким чином, у національних балетних виставах ХХ ст. видатні танцівниці, серед яких корифеї української хореографії А. Васильєва, О. Гаврилова, Л. Герасимчук, В. Дуленко, Г. Лерхе, А. Риндіна, Н. Слободян, А. Яригіна та всесвітньо відома гордість українського балетного мистецтва А. Гавриленко, В. Калиновська, С. Коливанова, І. Лукашова, В. Потапова, О. Потапова, завдяки власним неповторним рисам творчої особистості, доповнюючи балетмейстерський хореографічний текст, створили своєрідні, оригінальні, яскраві пластичні образи Любини Бондарівни, Лілеї, Мавки, Марусі Богуславки, Дзвінки, Донни Анни, Олесі та ін. Вони, блискучо володіючи технікою академічного танцю й акторською майстерністю, синтезували в пластичному малюнку партії технічне розмаїття класичного й українського народного танців, демонстрували національну манеру виконання та характер, відштовхуючись від симфонічної музики, прагнучи до психологізації хореографічної мови [207].

Висновки до Розділу 3. Доведено, що специфіка образної системи національних балетних вистав полягає у синтезі виражальних засобів музики, драми, хореографії в цілісний витвір мистецтва. Залежно від глибини поєднання основних компонентів виокремлено типи балетних вистав: 1) хореодрама (домінує драма); 2) танцсимфонія (домінує музика); 3) танцювальна драма (рівноцінне співіснування драми та хореографії в балетному творі); 4) симфонічна балетна драма (рівнозначне поєднання музики, драми та танцю).

Визначено, що залежно від домінування того чи іншого структурного елемента хореографічної постановки (хореографії, музики, драми) можна виділити три види української національної балетної вистави: 1) балети, в яких формоутворюючим компонентами є драма та хореографія, а музика в них акомпанує танцю; 2) балети, в яких музика створена у співпраці композитора та балетмейстера, коли залишається сильний вплив драми (літературної основи) та переважають зручності для хореографічних характеристик, подиктовані балетмейстером; 3) балети, в яких музика більш мінлива і має підвищену виконавську мобільність та варіативність, тому стає самостійною і може звучати окремо без хореографічного втілення.

Проаналізовано тематику та сюжети національних балетів. З'ясовано, що сюжети українських національних вистав досить різноманітні: історичні та сучасні, ліричні та трагічні, героїчні та комічні. Вони можуть запозичуватися з української усної народної творчості, класичної або сучасної літератури та/або сюжети з життя минулого та сьогодення. Спираючись на письменницьку спадщину українських класиків та сучасників (М. Гоголя, О. Гончара, М. Коцюбинського, Лесі Українки, І. Франка, Т. Шевченка та ін.), історію та сьогодення українського народу, лібретисти створювали сценарії різного тематичного спрямування – від історичних сюжетів до віддзеркалення проблем сучасності. У них можна виокремити такі: 1) епізоди соціально- і національно-визвольної боротьби («Пан Каньовський», «Лілея», «Маруся Богуславка», «Хустка Довбуша»); 2) народний побут («Тіні забутих предків», «Оксана», «Сойчине крило», «Майська ніч»); 3) комедійні сюжети («Бісова ніч», «Сорочинський ярмарок»); 4) феєричні теми та легенди («Лісова пісня», «Сонячний камінь», «Ніч перед Різдвом», «Вій»); 5) важливі історичні події та персоналії («Володимир Хреститель», «Фрески Софії Київської»); 6) сучасна проблематика («Світлана», «Орися», «Каменярі», «Прометей»); 7) безсюжетні твори («Світанкова поема», «Досвітні вогні»).

Визначено, що за спрямуванням українські балетні постановки можна розподілити на сюжетні (казкові, побутові, історичні, літературні) та безсюжетні симфонічні твори. За жанрами серед національних вистав трапляються історичні драми, лірико-епічні поеми, героїко-романтичні та комічні балети.

Підтверджено, що національні балетні вистави створено на музичних партитурах українських композиторів ХХ ст., які інтерпретують українські народні мелодії або створюють власні у найкращих національних традиціях. Систематизовано етапи розвитку української балетної музики (залежно від історії української музики та еволюції національної балетної вистави): 1) кінець ХІХ – перша третина ХХ ст. – виникнення балетної музики на національну тематику, де музична драматургія була близька до зразків балетної класики та базувалася на інтерпретації народної танцювальної музики; 2) кінець 30-х – початок 50-х рр. ХХ ст. – ускладнення музичної драматургії, пошук нових композиторських

технік, поєднання народнопісенних стильових засад з класичними балетними формами; 3) кінець 50-х – 70-ті рр. ХХ ст. – утвердження принципів драматичного симфонізму, що передбачали вираження змісту у символах, поетизацію образів, наскрізний розвиток лейттем, яскравість й різноманітність образів; 4) 80–90-ті рр. ХХ ст. – початок ХХІ ст. – поглиблення балетного симфонізму та розмаїття й багатогранність партитур, що сприяють синтезу танцю з іншими мистецтвами.

Доведено, що українська балетна музика характеризується акцентом на фольклорні джерела, узагальненими формами музичного мислення та емоційного вислову, ліричністю, ритмічністю, мелодійністю. Її специфіка полягає у посиленні музичної драматургії масових сцен, які активно насичені змістом і динамікою та допомагають глибше розкрити образи основних персонажів; співіснуванні протилежностей: героїчного та ліричного начал і розкриття психології образу, що можливі завдяки мелодізації основних тем, кантиленності образного ладу. Загалом, для української балетної музики характерним є розмаїття жанрів; охоплення нових сучасних тем і образів; життєва й психологічна правдивість мистецтва; використання принципів симфонізації, зокрема розробки наскрізних тем-образів; ознаки програмності та використання різних виражальних і образотворчих засобів музичної мови.

З'ясовано, що джерелом збагачення хореографічної лексики є українське народне танцювальне мистецтво, яке разом з балетною класикою склали основу пластичної мови в національному балеті. Завдяки синтезу з академічною лексикою та оригінальною інтерпретацією зразків фольклорного танцю національне балетне мистецтво створило власну унікальну хореографічну мову, що сприяло виходу вітчизняного балетного мистецтва на новий рівень розвитку та набуттю специфічних рис.

Визначено, що розвиток та збагачення хореографічної мови національних балетних вистав відбувається двома шляхами: 1) запозичення окремих елементів або технічних принципів інших танцювальних систем та рухових можливостей (розвиток академічної лексики на основі синтезу з українським фольклорним та народно-сценічним танцем, сучасними напрямками та стилями, побутовими рухами, пантомімою, гімнастикою, акробатикою та ін.); 2) внутрішній розвиток

класичного танцю за рахунок ускладнення техніки руху та/або у результаті пошуку нових комбінувань різноманітних рухів. Перший варіант розвитку танцювальної лексики більш поширений у національній балетній виставі.

Підтверджено, що вітчизняні балетмейстери досягли успіхів у збагаченні та розширенні класичної балетної мови за рахунок запозичених рухів та принципів народного танцю. Вони, зберігаючи етнографічну суть і основи композиції, поглиблювали певні аспекти, шліфуючи і ускладнюючи танцювальні рухи; розширювали лексику народного танцю, додаючи класичних танцювальних форм, принципів та рухів з метою посилення виразності національної хореографії.

Установлено, що головна роль під час презентації балетної вистави належить талантам та особистостям артистів, які втілюють задуми композиторів, лібретистів, балетмейстерів у танцювальних образах. Саме вони наповнюють хореографічну постановку своїм баченням та ставленням до образу, власною енергетикою, думками, почуттями, розкриваючи задуми співавторів.

Протягом ХХ ст. видатні танцівниці, досконало володіючи бездоганною танцювальною технікою та особистими неповторними рисами, зуміли створити чимало самобутніх, яскравих хореографічних образів, зокрема: Любини Бондарівни, Лілеї, Мавки, Марусі Богуславки, Марічки, Манусі, Парасі, Хиврі, Оксани, Ольги та ін. Синтезуючи в хореографічній пластиці багатство класичного й українського народного танців, А. Васильєва, О. Гаврилова, А. Гавриленко, Л. Герасимчук, В. Дуленко, В. Калиновська, С. Коливанова, Г. Лерхе, З. Лур'є, І. Лукашова, В. Потапова, О. Потапова, А. Риндіна, Н. Слободян, А. Яригіна та ін. демонстрували національну манеру виконання та український характер героїнь.

Основні наукові результати розділу опубліковані в працях автора [200; 201; 206; 207; 213; 217; 218; 220].

ВИСНОВКИ

У дисертації створена комплексна мистецько-культурологічна концепція національної балетної вистави. Здійснено теоретичне узагальнення феномену, розроблено методику дослідження, яка розглядає його в контексті української хореографічної культури.

1. У результаті аналізу стану розробленості в науковій літературі української хореографічної культури та балетного театру виявлено, що національна балетна вистава висвітлена недостатньо, оскільки бракує загальновизнаних дефініцій понять «українська хореографічна культура», «національна балетна вистава», не повною мірою простежена еволюція феномену, не чітко визначена і сформульована специфіка українських національних балетів, відсутня класифікація, а також потребує уточнення роль національної балетної вистави у розвитку української хореографічної культури ХХ – початку ХХІ ст. З'ясована необхідність розробки проблем: з історії хореографії – уточнення періодів становлення національної балетної вистави та з'ясування їхньої специфіки; з теорії хореографії – визначення принципів створення національних балетів, виявлення особливостей їхніх компонентів та виражальних засобів.

2. Розкрито особливість взаємодії традицій балетного театру з українською хореографічною культурою зокрема через синтез мистецтв та виражальних засобів класичного та народного танців. Підтверджено, що українська хореографічна культура виникла в прадавні часи, коли танець був частиною повсякденного життя і входив до синкретичного мистецтва. Він віддзеркалював етапи історичного розвитку, системи цінностей, традицій та емоційних переживань українського народу. Його відокремлення сприяло формуванню національного хореографічного мистецтва, подальший розвиток якого зумовив синтез з виражальними засобами інших видів мистецтва. Результатом цього стала поява найвищої форми – національної балетної вистави, яка є системним відображенням української культурної традиції, що вирізняє її у світовій хореографії. Вона розглянута як синтезована структура, що містить елементи різних видів мистецтва та втілює менталітет українського народу.

3. Сформульовано поняття «українська національна балетна вистава» у двох розуміннях. Під українською національною балетною виставою у вузькому розумінні слід уважати балети, які створено на сюжети, запозичені з української усної народної творчості, літератури, та/або сюжети з минулого чи сучасного життя. В основі хореографічної драматургії – музичні партитури, створені українськими композиторами ХХ ст., що інтерпретують українські народні мелодії та/або створюють власні в найкращих національних традиціях. Пластичне вирішення таких вистав базується на синтезі досягнень класичної хореографії та виражальних засобів українського танцю. У широкому розумінні національної балетної вистави на другий відходять конкретизація належності певній нації, розкриття історичних чи побутових подробиць сюжету, фольклорна основа музики. Головним стають узагальнення виражальних засобів, розкриття вічних тем, звернення до загальнолюдських цінностей у специфічній українській виконавській манері (музичній, хореографічній), з притаманними українцям якостями – ліричністю і героїзмом.

4. Доведено, що процес виникнення, формування та розвитку української національної балетної вистави відбувався протягом ХХ ст. і триває нині в балетах ХХІ ст. За цей період здійснено її трансформацію від хореодрами, у хореографічній мові якої домінували пантоміма та виражальні засоби класичного танцю, забарвлені елементами українського танцю, до симфонічної балетної драми, у якій гармонійний синтез двох танцювальних лексичних систем та використання принципів музичного симфонізму сприяли створенню якісно нової художньої реальності, підпорядкованій законам хореографії.

5. Деталізовано принципи балетмейстерської творчості П. Вірського, можливості їхнього застосування в класичному хореографічному мистецтві, а також вплив на розвиток українського балетного театру, зокрема національну балетну виставу ХХ ст. Митець реалізовував такі принципи: 1) справжність, яскраве емоційне забарвлення та водночас бездоганна техніка виконання; 2) глибоке відчуття сутності та особливостей зразків народного фольклору; 3) театралізація танцювального руху зі збереженням національної стилістики та сюжету твору; 4) використання хореографічного симфонізму. Підтверджено, що

українські балетмейстери другої половини ХХ ст. (Г. Березова, В. Вронський, М. Трегубов, А. Шекера та ін.) в процесі створення національних вистав застосовували його надбання, переосмислюючи їх відповідно до класичної хореографії. Принципи балетмейстерської творчості П. Вірського в адаптованому вигляді використовуються й у сучасній українській хореографії.

6. Простежено неокласичні тенденції в українській національній балетній виставі та визначено специфіку її виражальних засобів і хореографічної мови. Установлено, що в українському балетному театрі наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. домінує запозичення виражальних засобів і стилістичних форм інших видів мистецтва, за умови гармонійного синтезу та дбайливого збереження головного принципу балетного мистецтва. Неокласичні тенденції національної балетної вистави визначаються такими особливостями: перехід від використання окремих фольклорних елементів до втілення на сцені семантичних основ фольклору; зміна традиційних форм танцю в балетній виставі та стирання меж епізоду, картини, дії; продовження урізноманітнення академічної хореографічної лексики завдяки використанню складних елементів українського народного танцю; розвиток принципів танцсимфонізму; створення узагальнено-символічного образу балетної вистави та посилення національного колориту. На сучасному етапі українська національна балетна вистава продовжує змінюватись під впливом процесів, що відбуваються у світовій хореографії, активно використовуючи можливості музики, співу, слова, художнього оформлення та новітніх технологій.

7. Підкреслено, що специфіка образної системи національної балетної вистави полягає в синтезі виражальних засобів музики, драми, хореографії в цілісний твір мистецтва. Залежно від глибини поєднання основних компонентів виокремлено типи балетних вистав: хореодрама (домінує драма); танцсимфонія (домінує музика); танцювальна драма (рівноцінне співіснування драми та хореографії); симфонічна балетна драма (рівноправ'я музики, драми та танцю). Базування на національному фольклорі простежується в усіх складових елементах української національної балетної вистави. Драматургія ґрунтується на сюжетах, запозичених з усної народної творчості, з історії та сьогодення українського

народу, з письменницької спадщини українських літераторів (М. Гоголя, О. Гончара, М. Коцюбинського, Лесі Українки, І. Франка, Т. Шевченка та ін.). Українська балетна музика характеризується базуванням на фольклорних джерелах, узагальнених формах музичного мислення та емоційного вислову, ліричністю, ритмічністю, мелодійністю, психологічною правдивістю, використанням принципів симфонізації, зокрема розробки наскрізних тем-образів; ознаками програмності та використанням різних виражальних і образотворчих засобів музичної мови тощо. Встановлено, що завдяки синтезу академічної лексики з українським народним танцем національне балетне мистецтво створило власну унікальну хореографічну мову, яка сприяла виходу вітчизняного балету на новий рівень розвитку. Балетмейстери, зберігаючи етнографічну суть і основи композиції, удосконалювали окремі сторони, ускладнюючи танцювальні рухи, жести, фігури; розширювали лексику народного танцю через додавання класичних танцювальних форм, принципів та рухів з метою посилення виразності національної хореографії.

8. Виявлено та систематизовано специфічні ознаки національної балетної вистави, серед яких: розкриття філософських і загальнолюдських тем, звернення до сучасних тем та втілення образів нових героїв; використання музичних партитур, оснований на інтерпретації народних мелодій, та розвиток «симфонічного танцю»; синтез виражальних засобів пантоміми з танцювальними виражальними засобами та розвиток «дійового танцю»; поява уваги балетмейстера під час створення хореографічного тексту до особистостей акторів та створення яскравих характерів на основі лексики українських танців; зміна акцентів у процесі створення хореографічного тексту масових сцен з узагальненого на особливий, специфічний для певної вистави, такий, що розкриває основний зміст та образні характеристики головних героїв; запозичення досягнень світової хореографічної культури й інших видів мистецтва та інтерпретація їх з урахуванням національних традицій.

9. З'ясовано роль композиторів – авторів музики, видатних балетмейстерів – створювачів хореографічного тексту та танцівниць – виконавиць головних партій для мистецького наповнення та інтерпретації української хореографічної

культури. Установлено, що важливими під час презентації балетної вистави є особистості артистів, які втілюють задуми співавторів у танцювальних образах. Протягом ХХ ст. видатні танцівниці А. Васильєва, А. Гавриленко, Л. Герасимчук, В. Дуленко, В. Калиновська, С. Коливанова, Г. Лерхе, З. Лур'є, І. Лукашова, В. Потапова, О. Потапова, Н. Слободян, А. Яригіна та ін., досконало володіючи танцювальною технікою та неповторними якостями особистості, зуміли створити чимало самобутніх, яскравих хореографічних образів, демонструючи національну манеру виконання та український характер своїх героїнь.

Перспективами подальших наукових розвідок у проблемному полі дисертаційного дослідження є розгляд культурно-історичних аспектів становлення, трансформації української національної балетної вистави та визначення впливу на неї соціальних, політичних та інших чинників. Можливий детальніший компаративний аналіз взаємодії музичної та пластичної драматургії національних балетів, особливо в аспекті інтерпретації однієї партитури різними українськими балетмейстерами. Важливим є вивчення особливостей втілення чоловічих образів, їхня взаємодія з жіночими, вплив масових сцен і кордебалету на пластичні характеристики головних героїв. Цікавим було б дослідження антології української національної балетної вистави в театрах Дніпра, Львова, Києва, Одеси, створення порівняльних характеристик репертуару та розгляд постановок останніх років.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко В. К. Українські національні танки, музика і стрій. Голівуд та ін., 1947. 88 с. : іл.
2. Антіпова І. Аніко Рехвіашвілі: «Я вибудовую емоції» // Майдан зірок. 1998. № 19. С. 5–8.
3. Анфілова С. Г. Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Театр. мистецтво». Харків, 2005. 19 с.
4. Афанасьева А. Б. Народная хореография как форма диалога культур // Танец в диалоге культур и традиций : материалы VI Межвуз. науч.-практ. конф., 26 февр. 2016 г. / С.-Петербур. гуманитар. ун-т профсоюзов. СПб., 2016. С. 31–33.
5. Бадмаева Т. Б. Основные аспекты профессиональной компетенции этнохореографов // Танец в диалоге культур и традиций : материалы VI Межвуз. науч.-практ. конф., 26 февр. 2016 г. / С.-Петербур. гуманитар. ун-т профсоюзов. СПб., 2016. С. 12–14.
6. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М. : Совет. энцикл., 1981. 623 с.
7. Белянкін Н. М. Народне хореографічне мистецтво як духовна і творча естетична культура // Наука і сучасність. Київ, 2000. Вип. 2, ч. 1. С. 21–27.
8. Белянкін Н. Українські народні танці як невід'ємна частина світової хореографії. URL: <http://www.newacropolis.org.ua/theses/ed2cc7d3-2e02-4fe2-847b-f9ba4afe7f3d>.
9. Бернадська Д. Деякі тенденції розвитку сучасної хореографії // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2001. № 1. С. 95–101.
10. Бернадська Д. Пластика вільного танцю // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2008. № 4. С. 64–68.
11. Бернадська Д. П. Розвиток неокласичного балетного стилю в хореографії ХХ століття // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих учених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2014. Вип. 8. С. 77–82.

- 12.Бернадська Д. П. Синтез мистецтв у хореографії як формотворчий художній процес // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв : зб. наук. пр. Київ, 2003. Вип. 9. С. 22–29.
- 13.Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2005. 20 с.
- 14.Бігус О. Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону. Київ : Ліра-К, 2015. 182 с.
- 15.Білаш О. С. Розвиток мистецтва пантоміми в балетному театрі: від умовного жесту до виразного засобу створення хореографічного образу // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2013. № 1. С. 164–167.
- 16.Білаш П. «Лілея» – нев’януча квітка // Музика. 1994. № 1. С. 4–5.
- 17.Білаш П. Лицар українського танцю // Музика. 1997. № 6. С. 19.
- 18.Білаш П. М. «Зображальне» та «виразне» як естетичні категорії балетного мистецтва (до постановки проблеми) // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. Київ, 2003. Вип. 11, ч. 2. С. 110–119.
- 19.Білаш П. М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х років ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2004. 18 с.
- 20.Білаш П. М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х рр. ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2004. 169 с.
- 21.Білаш П. М. Деякі особливості розвитку українського народно-сценічного танцю в 10–30-х роках ХХ ст. // Збірник наукових праць аспірантів Київського державного інституту культури. Київ, 1995. Вип. 2. С. 90–100.
- 22.Білаш П. М. Імпресіонізм в європейському танцювальному мистецтві початку ХХ століття // Вісник Міжнародного слов’янського університету. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, 2003. Т. 6, № 2. С. 25–28.

- 23.Благова Т. О. Формування теорії української народної хореографії в історико-культурологічному вимірі // Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology. 2015. III (30), Iss. 59. С. 27–30.
- 24.Бойко О. С. Проблема образу в українському народно-сценічному танці // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. Київ, 2003. Вип. 11, ч. 2. С. 3–10.
- 25.Бойко О. С. Танцювальні перформанси в сучасній Україні // Молодий вчений. 2017. № 10. С. 242–245.
- 26.Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2008. 19 с.
- 27.Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці : монографія. Київ : Ліра-К, 2015. 204 с.
- 28.Бойко О. С. Художній образ у народно-сценічній хореографії як предмет мистецтвознавчого дослідження // Культура і сучасність. 2005. № 2. С. 103–108.
- 29.Бондарчук П. М. Вірський Павло Павлович // Енциклопедія історії України / за ред. В. А. Смолія та ін. Київ, 2003. Т. 1 С. 575.
- 30.Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1974. 136 с.
- 31.Бортник К. Дон Жуан на балетній сцені та проблема ідентичності. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Tnvakho_2014_2_3.pdf (дата звернення: 27.02.2019).
- 32.Бортник К. В. Проблема культурного діалогу на прикладі опанування харківськими артистами балету класичною іспанською хореографією. URL: <http://www.visnik.org/pdf/v2015-03-10-bortnyk.pdf> (дата звернення: 26.02.2019).
- 33.Буксикова А. Б., Амелина М. Н. Методологические основы исследования традиционной танцевальной культуры // Танец в диалоге культур и традиций : материалы VI Межвуз. науч.-практ. конф., 26 февр. 2016 г. / С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов. СПб., 2016. С. 43–46.
- 34.Ваганова А. Я. Основы классического танца. Изд. 6-е. СПб. : Лань, 2000. 192 с.

35. Ванслов В. В. Статті о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л. : Музыка, 1980. 192 с.
36. Вантух М. М. Народне хореографічне мистецтво України: історичні аспекти та перспективи // Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : матеріали I Всеукр. наук.-творч. конф. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013. С. 3–6.
37. Вантух М. М. Творчість П. Вірського та її вплив на розвиток народної хореографії // Вплив творчості П. Вірського на розвиток національної хореографії : матеріали наук.-практ. конф. Київ, 2005. 87 с.
38. Василенко К. Ю. Композиція українського народно-сценічного танцю. Київ : Мистецтво, 1983. 95 с.
39. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія і історія культури». Київ, 1998. 52 с.
40. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю : навч. посіб. для ін-тів культури. Вид. 3-тє, допов. і перероб. Київ : Мистецтво, 1996. 494 с.
41. Василенко К. Ю. Український танець : підручник. Київ : ПКПК, 1997. 282 с.
42. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. 5-те вид., допов. Київ : Муз. Україна, 1990. 150 с.
43. Видатні майстри хореографічного мистецтва : біогр. довідник / уклад. Н. М. Корисько. Київ : ДАКККіМ, 2003. 18 с.
44. Володько В. Народно-сценічний танець як один із основних засобів виразності хореографічного мистецтва // Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку : матеріали наук.-практ. конф., Київ, 28 лют. 2002 р. Київ, 2002. С. 71–77.
45. Волчукова В. М. Проблеми розвитку і роль ритуального танцю у ранньохристиянській культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Харків, 2002. 19 с.
46. Все про танець : довідник / уклад.: А. Є. Коротков, А. П. Тараканова. Кіровоград : ТЦ Облкомплексу, 2000. 88 с.

- 47.Гевленко Ю. А. Семиотический анализ танца. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semioticheskiy-analiz-tantsa> (дата звернення: 02.02.2019).
- 48.Гекалюк Л. Ю. Пантоміма у хореографічному мистецтві // Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти : матеріали V Всеукр. наук. практ. конф. (м. Умань, 20 берез. 2018 р.). Умань, 2018. С. 29–33.
- 49.Герасимчук Р. Ансамбль танцю УРСР // Мистецтво. 1958. № 6. С. 14–21.
- 50.Герасимчук Р. П. Народні танці українців Карпат. Бойківські і лемківські танці : монографія. Львів : Ін-т народознавства НАНУ, 2008. 320 с.
- 51.Герасимчук Р. П. Народні танці українців Карпат. Гуцульські танці : монографія. Львів : Ін-т народознавства НАНУ, 2008. 608 с.
- 52.Герчанівська П. Е. Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст. : монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 378 с.
- 53.Голдрич О. С. Танцюймо разом. Львів : Сполом, 2006. 288 с.
- 54.Голдрич О. С. Хореографія. Основи хореографічного мистецтва. Основи композиції танцю. Львів : Сполом, 2006. 172 с.
- 55.Голдрич О. С. Хореографія : посіб. з основ хореогр. мистецтва та мистецтва танцю. Львів : Край, 2003. 160 с.
- 56.Голейзовский К. Я. Образы русской народной хореографии. М., 1964. 363 с.
- 57.Голубенков А. Синтез как творческий метод в искусстве сценической хореографии // Вісник Міжнародного слов'янського університету. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, 2011. Т. 14, № 2. С. 64–71.
- 58.Гольдман И. Л. Проблемы междисциплинарной интеграции в европейском искусствознании: иконологический метод анализа искусства // Петербургские искусствovedческие тетради (АИС). СПб., 2011. Вып. 20. С. 236–241.
- 59.Горбатова Н. О. Дуальна форма хореографічної освіти в Україні // Актуальні питання культурології : альманах наук. т-ва «Афіна» / Рівнен. держ. гуманітар. ун-т. Рівне, 2017. Вип. 17. С. 20–24.
- 60.Горбатова Н. О. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20–30-ті рр. ХХ ст.) : дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01. Київ, 2004. 177 с.

61. Горбатова Н. О. Становлення хореографічної освіти в Україні (кінець XIX — початок XX ст.) // Молодий вчений. 2017. № 7. С. 67–70.
62. Горбатова Н. О. Створення художнього образу у хореографічному мистецтві // Актуальні питання культурології : альманах наук. т-ва «Афіна» / Рівнен. держ. гуманітар. ун-т. Рівне, 2016. Вип. 16. С. 81–86.
63. Горбатова Н. О. Традиції класичного танцювального мистецтва в Україні (кінець XIX — початок XX ст.) // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2007. № 2. С. 90–97.
64. Грек В. А. Інтерпретація народного танцю засобами сучасної хореографії // Актуальні питання культурології : альманах наук. т-ва «Афіна» / Рівнен. держ. гуманітар. ун-т. Рівне, 2017. Вип. 17. С. 166–171.
65. Гресь О. І. Письменницька спадщина М. Гоголя в українському балетному театрі на рубежі XX–XXI століть // Молодий вчений. 2017. № 10. С. 254–258.
66. Григор'єв Г. Україна танцює. Київ : Радян. письменник, 1964. 47 с.
67. Гритчак О. Ю. Компоненти художнього синтезу в жанрах сценічної бальної хореографії // Вісник Міжнародного слов'янського університету. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, 2011. Т. 14, № 2. С. 77–84.
68. Грищенко Я. С. Герменевтика як мистецтво інтерпретації. URL: <http://www.kamts1.kpi.ua/ru/node/1017> (дата звернення: 10.12.2018).
69. Грошовик І. С. Творча діяльність відомих хореографів та їх вплив на сучасне хореографічне мистецтво // Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти : матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Умань, 20 берез. 2018 р.). Умань, 2018. С. 34–36.
70. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України. Київ : АН УРСР, 1963. 236 с.
71. Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ : Наук. думка, 1969. 617 с.
72. Гуров В. Б. Форми збагачення українського народно-сценічного танцю // Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : матеріали I Всеукр. наук.-творч. конф. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013. С. 59–63.

73. Гутковская С. В. Сценическая хореография Беларуси на современном этапе: состояние и проблемы // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. Минск, 2009. Вып. 3. С. 488–492. URL: <http://repository.buk.by:8080/jspui/bitstream/123456789/2876/1/Scenicheskaya%20horeografiya%20Belarusi.PDF> (дата звернення: 10.10.2018).
74. Гутник І. М. До проблеми стилізації народного танцю // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. Київ, 2009. С. 251.
75. Добровольская Г. Танец. Пантомима. Балет. Л. : Искусство, 1975. 127 с.
76. Драч Т. Л. Становлення суміжних з модерном напрямів хореографії в Україні // Молодий вчений. 2018. № 5. С. 151–153.
77. Елизаров А. В. Замысел хореографической постановки: рождение и концептуализация // Вісник Міжнародного слов'янського університету. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, 2010. Т. 13, № 2. С. 30–37.
78. Елизаров А. В. Специфика художественного восприятия хореографического спектакля // Вісник Міжнародного слов'янського університету. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, 2011. Т. 14, № 2. С. 51–60.
79. Ерошенко В. А. «Математика балета» в эстетической составляющей философского осмысления танца // Российский гуманитарный журнал. 2015. Т. 4, № 4. С. 269–281.
80. Есаулов И. Г. Введение в эстетику классической хореографии. Ижевск: Изд-во Междунар. славян. акад., 2003. 226 с.
81. Есаулов И. Г. Хореодраматургия (искусство балетмейстера). Ижевск : Изд. Дом «Удмурт. ун-т», 2000. 320 с.
82. Есаулов И. Г. Язык классического танца : хореолингвистика. Ижевск, 2005. 162 с.
83. Загайкевич М. П. Балетна драматургія. Київ : Наук. думка, 1969. 230 с.
84. Загайкевич М. Балетна шевченкіана. URL: <http://www.etnolog.org.ua> (дата звернення: 23.02.2019).
85. Загайкевич М. П. Балетний світ Віталія Губаренка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. С. 68–69.
86. Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ : Наук. думка, 1978. 258 с.

87. Загайкевич М. П. «Лісова пісня». Балет М. Скорульського. Київ : Мистецтво, 1963. 50 с.
88. Загайкевич М. Микола Гоголь і балетна творчість українських композиторів // Студії мистецтвознавчі. 2009. № 4. С. 68–73.
89. Загайкевич М. П. Українська балетна музика. Київ : Наук. думка, 1969. 230 с.
90. Зайцев Є. В. Основи народно-сценічного танцю. Київ : Мистецтво, 1976. 283 с.
91. Зарецька І. А. Історія зародження та створення українського класичного балету. URL: http://ps.stateuniversity.ks.ua/file/issue_58_2/10.pdf (дата звернення: 02.03.2019).
92. Захаров Р. Записки балетмейстера. М. : Искусство, 1976. 351 с.
93. Захаров Р. Работа балетмейстера с исполнителем. М. : Искусство, 1967. 62 с.
94. Захаров Р. Пантомима и жест в балетном спектакле // Сочинение танца : страницы пед. опыта / Р. Захаров. М., 1989. С. 90–96.
95. Зінич О. Пластична взаємодія різних образних систем у мистецтві балету (аспект співвіднесеності музичного та хореографічного руху) // Студії мистецтвознавчі. 2015. Ч. 1. С. 14–23.
96. Зінич О. В. Пластична мова сучасного балету: аспект взаємодії різних образних систем. URL: http://irbis_nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbu/cgiiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Mik_2014_17_4_10.pdf (дата звернення: 25.02.2019).
97. Зозулина Н. Н. Балет как живопись и танец как рисунок. URL: http://ptj.spb.ru/archive/25/music_theatre/balet-kak-zhivopis-i-tanec-kak-risunok/ (дата звернення: 05.09.2017).
98. Инь Цзюань. Опера-балет В. Губаренко «Вий»: некоторые семантические аспекты сюжетной интерпретации // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2017. Вип. 24. С. 101–116.
99. Іванченко В. Фольклор в українській симфонії 50–80-х років ХХ ст. // Мистецтво України : зб. наук. пр. Київ, 2006. Вип. 6/7. С. 81.
100. Івасюк К. Трансформація феномену «синтез мистецтв» в ході історичного розвитку. URL: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/519> (дата звернення: 22.01.2019).

101. Іщенко Я. О. Іконографія як спеціальна історична дисципліна. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Ikonografija_dyscyplina (дата звернення: 20.11.2018).
102. Карп П. М. Балет и драма. Л. : Искусство, 1979. 246 с.
103. Карпов А. В. Междисциплинарные подходы в современной теории и истории искусства: проблемы подготовки магистров-искусствоведов // В мире науки и искусства : вопросы филологии, искусствоведения и культурологии : сб. ст. по материалам междунар. науч.-практ. конф. (18 мая 2015 г.). Новосибирск, 2015. С. 89–96.
104. Катяшева Д. Н. Фольклорный танец — источник многообразия хореографического искусства // Танец в диалоге культур и традиций : материалы VI Межвуз. науч.-практ. конф., 26 февр. 2016 г. / С.-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов. СПб., 2016. С. 25–31.
105. Кислюк К. В. Культурологічний метод: теорія і практика // Культура народів Причорномор'я. 2011. № 202. С. 134–137.
106. Кіндер К. Р. Сакральна символіка в орнаментиці українських хоріводів // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. Київ, 2004. Вип. 12. С. 141–146.
107. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2007. 179 с.
108. Кіндер К. Р. Танець як знаково-символічний комплекс // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Київ, 2002. Вип. 7. С. 49–55.
109. Коваленко Є. Балет «Лілея» К. Данькевича як взірець хореографічної інтерпретації шевченківської творчості. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/panorama-dnya/lileya-dlya-valeriya-kovtuna> (дата звернення: 24.02.2019).
110. Коваленко Є. Хореографічна інтерпретація шевченкової «Лілеї» в балеті Костянтина Данькевича (постановки В. Вронського, В. Ковтуна, В. Троценка). URL: <http://www.etnolog.org.ua> (дата звернення: 23.02.2019).
111. Коваленко Е. И. Анатолий Федорович Шекера — мастер балетного симфонизма и хореографической полифонии. URL:

- <https://cyberleninka.ru/article/n/anatoliy-fyodorovich-shekera-master-baletnogo-simfonizma-i-horeograficheskoy-polifonii> (дата звернення: 23.02.2019).
112. Козинко Л. П. Елементи фольклорної хореографії в сучасному балетному театрі України. URL: <http://www.etnolog.org.ua> (дата звернення: 03.02.2019).
113. Козинко Л. П. Семантика первісного мистецтва в танцях, зібраних сучасними автентичними колективами // Єдність навчання і наукових досліджень — головний принцип університету : зб. наук. пр. звіт.-наук. конф. викладачів ун-ту за 2013 р., 4–6 лют. 2014 р. / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2014. С. 34–36.
114. Козинко Л. П. Синтез мистецтв та трансмісія фольклорних танцювальних традицій у практиці фольклорно-етнографічних ансамблів України // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Львів, 2015. Вип. 16, ч. 1. С. 187–194.
115. Козинко Л. П. Теорія фольклорного танцю в контексті культурної антропології // Курбасівські читання : зб. наук. пр. Київ, 2011. № 6, ч.1. С. 80–87.
116. Козинко Л. Фольклорні елементи у балетмейстерській творчості Алли Рубіної // Сучасне мистецтво : наук. зб. / Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2010. Вип. 7. С. 297–308.
117. Колісніченко Е. В. Основи наукових досліджень. Суми : Сум. держ. ун-т, 2012. 83 с.
118. Колногузенко Б. М. Види мистецтва та хореографії : метод. посіб. Харків : ХДАК, 2009. 140 с.
119. Колногузенко Б. М. Головні чинники танцювального твору // Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти : матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Умань, 20 берез. 2018 р.). Умань, 2018. С. 37–38.
120. Колногузенко Б. М. Хореографічне мистецтво : зб. ст. : метод. матеріали для підгот. бакалаврів та спеціалістів за фахом «Хореографія» (6.020200). Харків : ХДАК, 2008. 224 с.
121. Кондратюк В. Ю. Стилiстичнi особливостi балетних вистав другої половини ХХ ст. на прикладі творчості Валерія Ковтуна. URL:

- <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2016/11/63.pdf> (дата звернення: 23.02.2019).
122. Кондратюк В. Ю. Творчість Валерія Ковтуна в контексті розвитку хореографічного мистецтва України // Молодий вчений. 2016. № 11. С. 268–270.
123. Коновальчик И. Трансформация фольклорной танцевальной лексики в современной сценической практике. URL: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/4004/TRANSFORMACIYA%20FOL%27KLORNOY%20TANCEVAL%27NOY%20LEKSIKI.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 02.03.2019).
124. Коновальчик И. В. Причины трансформации женской лексики в белорусской народно-сценической хореографии конца XX — начала XXI века // Танец в диалоге культур и традиций : материалы VI Межвуз. науч.-практ. конф., 26 февр. 2016 г. / С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов. СПб., 2016. С. 36–37.
125. Королева Э. А. Танец, его происхождение и методы исследования (по работам зарубежных ученых XX века» // Советская этнография. 1975. № 5. С. 147–155.
126. Косаківська Л. П. Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури XX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2009. 19 с.
127. Косаківська Л. П. Спадщина Василя Авраменка // Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки. Серія: Мистецтвознавство. Луцьк, 1997. Вип. 11. С. 56–60.
128. Косаківська Л. П., Чепалов О. І. Танцювальний фольклор і становлення українського національного хореографічного мистецтва // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2001. Вип. 8 : Мистецтвознавство. С. 47–57.
129. Кравчук О. Г. Хореографічні школи Європи як творчі лабораторії синтезу мистецтв // Вісник Міжнародного слов'янського університету. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, 2009. Т. 12, № 1. С. 8–16.

130. Кривохижа А. М. Гармонія танцю : навч.-метод. посіб. Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. 92 с.
131. Культурологія : Могилянська школа : колект. моногр. / під ред. М. О. Собуцького, Д. О. Короля, Ю. В. Джулая. Київ : Вид. Олег Філюк, 2018. 297 с.
132. Куринная М. Эксперименты в рамках традиций // Танец в Украине и мире. 2015. № 2. С. 22–23.
133. Легка С. А. Традиції народної культури в українській хореографії // Питання культурології : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2001. Вип. 17. С. 28–37.
134. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. іст. наук : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2003. 20 с.
135. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ ст. : дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01. Київ, 2003. 173 с.
136. Лиманская Л. Ю. Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта : исследования по теории и методологии искусствознания. М. : РГГУ, 2004. 224 с.
137. Лисициан С. С. Запись движения (кинетография). М. ; Л. : Наука, 1940. 426 с.
138. Литвиненко В. А. Драматургія в творчості П. П. Вірського і її вплив на розвиток української народно-сценічної хореографії // Вплив творчості П. П. Вірського на розвиток національної хореографії : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 2005. С. 11–13.
139. Литвиненко В. А. Жанровість у творчості П. П. Вірського // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Київ, 2007. Вип. 16. С. 103–106.
140. Литвиненко В. А. Жанровість в творчості П. П. Вірського // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. з мистецтвознавства та культурології. Київ, 2008. Вип. 4/5. С. 208–212.
141. Литвиненко В. А. Зразки народної хореографії : підручник. 2-ге вид. Київ : Альтерпрес, 2008. 468 с.

142. Литвиненко В. А. Симфонізм у творчості П. П. Вірського // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Київ, 2006. Вип. 14. С. 45–55.
143. Литвиненко В. А. Становлення танцювального драматичного художнього образу у творчій роботі Павла Вірського // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. Київ, 2014. Вип. 27. С. 254–260.
144. Литвиненко В. А. Сценічна драматургія Павла Вірського // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Київ, 2014. Вип. 25. С. 294–300.
145. Литвиненко В. А. Творчість П. П. Вірського в міжнародному інформаційному просторі // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство. Київ, 2009. Вип. 20. С. 65–72.
146. Литвиненко В. А. Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2017. 245 с.
147. Ліманська О. В. Художньо-творча діяльність ансамблю танцю в контексті розвитку хореографічного мистецтва // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, 2010. № 1. С. 220–222.
148. Мазур Н. Золоті сторінки українського балетного театру // Український театр. 2002. № 4/5. С. 12–14.
149. Максименко К. А. Втілення архаїки в балетних сценах фольк-опери Є. Станковича «Цвіт папороті» // Ювілейна палітра – 2017 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів : зб. ст. та матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю (7–8 груд. 2017 р.). Суми, 2018. С. 121–126.
150. Маланчук-Рибак О. Культурологія і мистецтвознавство : наукові статуси і взаємовпливи // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Серія: Культурологія : зб. наук. пр. Львів, 2016. Вип. 29. С. 58–70.
151. Марголис Е. М. О записи танца. М. : Наука, 1959. 49 с.
152. Матусевич Н. Хореографічне мистецтво. Київ : Мистецтво, 1963. 48 с.

153. Мелехов А. В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца : учеб. пособие. Екатеринбург, 2015. 128 с.
154. Мерлянова О. А. Жіночі танці в українській народній хореографії : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2009. 19 с.
155. Мерлянова О. А. Жіночі танці у процесі відродження української народно-сценічної хореографії // Проблеми розвитку сучасної хореографії та шляхи їх вирішення : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. Луганськ, 2006. С. 45–49.
156. Методологія системного підходу. URL: http://bookwu.net/book_metodologiya-sistemnogo-pidhodu_996/6_2.2.-sutnist-principi-osnovni-etapi-ta-metodi-sistemnogo-analizu (дата звернення: 18.04.2019).
157. Милославський К. Є. Івановський П. А., Штоль Г. В. Харківський театр опери та балету. Київ : Мистецтво, 1965. 136 с.
158. Михайлова И. В. Проблемы современного хореографического искусства // Вісник Міжнародного слов'янського університету. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, 2009. Т. 12, № 1. С. 20–22.
159. Морозко Л. Светлана Колыванова. Балерина-легенда // Танец в Украине и мире. 2011. № 1. С. 8–9.
160. Настюк О. Синкретизм музики і танцю в балетній хореографії // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих учених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2014. № 8. С. 152–157.
161. Наука про культуру: культурологія, kulturoznawstwo, культуроведение, Cultural Studies, culturology : колект. моногр. / ред.-уклад. О. О. Кирилова. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. 338 с.
162. Основи методології та організації наукових досліджень : навч. посіб. для студентів, курсантів, аспірантів і ад'юнктів / за ред. А. Є. Конверського. Київ : Центр учб. літ., 2010. 352 с.
163. Павло Вірський : життєвий і творчий шлях / упоряд.: Ю. В. Вернигор, Є. І. Досенко. Вінниця : Нова книга, 2012. 320 с.

164. Павлюк Т. С. Витоки та виокремлення бального танцю із загальної європейської хореографічної культури // *Культура народів Причорномор'я*. 2008. № 143. С. 66–70.
165. Павлюк Т. С. Жанрово-стильова еволюція бального танцю ХХ ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. / Рівнен. держ. гуманітар. ун-т. Рівне, 2013. Вип. 19, ч. 1. С. 95–101.*
166. Павлюк Т. С. Проблеми співвідношення пантоміми і танцювальної образності в українському балетмейстерському мистецтві 50–60-х років ХХ ст. // *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Київ, 2003. Вип. 8. С. 91–101.*
167. Павлюк Т. С. Сутність і багатогранність бального танцю як феномена хореографічного мистецтва // *Культура народів Причорномор'я*. 2008. № 144. С. 75–78.
168. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2005. 20 с.
169. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2005. 199 с.
170. Панофский Э. Этюды по иконологии : Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб. : Издат. Дом «Азбука-классика», 2009. 432 с.
171. Пастух В. В. Модерні хореографічні напрямки в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). Київ : Знання, 1999. 41 с.
172. Пастух В. В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х рр. ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 1999. 186 с.
173. Петренко С. Д. «Иконологический метод» и анализ произведений искусства новейшего времени в педагогической практике. URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=20971> (дата звернення: 16.03.2019).
174. Петровский А. В., Ярошевский М. Г. Основы теоретической психологии. М. : ИНФРА-М, 1998. 528 с.
175. Печеранський І. П., Базела Д. Д. Вступ до філософії танцю : монографія. Київ : КНУКіМ, 2017. 123 с.

176. Пісклова І. Особливості обробки танцювального фольклору (на прикладі сучасних постановок) // Народна творчість та етнологія. 2015. № 5. С. 64–70.
177. Пісклова І. Стан та дослідження танцювального фольклору Слобожанщини // Вісник Львівської національної академії мистецтв : зб. наук. пр. Львів, 2013. Вип. 24. С. 156–166.
178. Плахотнюк О. А. Стилi та напрямки сучасного хореографічного мистецтва. URL: https://revolution.allbest.ru/culture/00294311_0.html#text (дата звернення: 03.02.2019).
179. Плахотнюк О. А. Фольк – джаз – танець у контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва України // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Львів, 2013. Вип. 12. С. 242–247.
180. Плохов А. В. Синтез искусств и инвариантность в исполнительстве в сфере взаимодействия музыки и танца : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. М., 2002. 21 с.
181. Погребняк М. М. Танець «модерн» Галичини 20–30-х років ХХ ст. // Молодий вчений. 2017. № 8.1. С. 52–56.
182. Погребняк М. М. Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2009. 19 с.
183. Полевщикова М. А. Формально-стилистический метод в искусствоведении. Анализ произведений по книге Г. Вёльфлина «Основные понятия истории искусства» // Молодой ученый. 2016. № 27. С. 810–813. URL: <https://moluch.ru/archive/131/36537/> (дата звернення: 06.12.2018).
184. Полянська Г. М. Жанровий пошук в балетній музиці Віталія Губаренка : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2007. 190 с.
185. Полянська Г. М. Музичне узагальнення класичної лексики академічної хореографії в балеті Віталія Губаренка «Комуніст» («Обов'язок, і віра, і любов») // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2014. № 2. С. 50–62. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2014_2_8 (дата звернення: 16.04.2019).

186. Полянська Г. М. Музично-хореографічні експерименти В. Губаренка 1977–1997 років // Ювілейна палітра – 2017 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів : зб. ст. та матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю (7–8 груд. 2017 р.). Суми, 2018. С. 88–98.
187. Полянська Г. М. Опера-балет «Вій» : преображення дансантиності у складному міжвидовому синтезі // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. Вип. 18 : Мистецтво та освіта сьогодні. С. 302.
188. Помпа О. Д. Використання традицій танцювальної культури народів світу як тенденція у розвитку української національно-сценічної хореографії. URL: <https://journal-knukim.com.ua/index.php/arts/article/download/202/473> (дата звернення: 15.08.2018).
189. Помпа О. Д. Танцювальна культура професійних хореографічних колективів міста Житомира // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Київ, 2010. Вип. 18. С. 216–223.
190. Портнова Т. В. Балет в ряду пластических искусств (проблемы синтеза и формы взаимодействия) : лекции. М. : Рос. гос. акад. хореографии, 1996. 165 с.
191. Портнова Т. В. О языке пространственных искусств // Символ науки. 2015. № 10. С. 226–232.
192. Пустова Е. Півстоліття на балетній сцені. URL: [http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43583/09–Pustova.pdf?sequence=1](http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43583/09-Pustova.pdf?sequence=1) (дата звернення: 03.02.2019).
193. Пустова Е. Традиції балетного театру в постановках «Лілея» та «Лісова пісня» Вахтанга Вронського // Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема збереження і оновлення етнічно-культурної спадщини : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. Харків, 2008. С. 167–171.
194. Пустова Е. Художньо-стильові особливості творчості Вахтанга Вронського у другій половині 50-х років ХХ століття. URL: [http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16961/55–Pustova.pdf?sequence=1](http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16961/55-Pustova.pdf?sequence=1) (дата звернення: 02.03.2019).

195. Рехвіашвілі А. Ю., Білаш О. С. Мистецтво балетмейстера : навч. посіб. Київ : КНУКіМ, 2017. 152 с.
196. Рой Є. Є. Риси симфонізму в театралізованих композиційних структурах народно-сценічної хореографії Павла Вірського // Культура і сучасність. 2015. № 1. С. 99–107.
197. Рой Є. Є. Становлення і розвиток народно-сценічного танцювального мистецтва як складника хореографічної культури // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. Київ, 2015. Вип. 34. С. 109–117.
198. Семак О. О. Особистісні кореляції успішності інтерпретації хореографічного тексту : автореф. дис. ... канд. психол. наук. Київ, 2002. 20 с.
199. Семенова Н. М. Антологія української національної балетної вистави на сцені ХНАТОБ імені Миколи Лисенка // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (22–23 листоп. 2012 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. С. 35–37.
200. Семенова Н. М. Взаємодія музики, драми та хореографії в українській національній балетній виставі // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (26–27 листоп. 2015 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2015. С. 264–266.
201. Семенова Н. М. Взаємодія українського народного та класичного танцю у формуванні хореографічної мови національної балетної вистави // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 8–9 груд. 2011 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2011. С. 47–49.
202. Семенова Н. М. Вплив творчості Павла Вірського на розвиток українського балетного театру // Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2013 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2013. С. 184–185.
203. Семенова Н. М. Генеза та розвиток українських національних балетних вистав у першій половині XX ст. // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. Вип. 36. С. 170–178.

204. Семенова Н. М. Експерименти зі створення нових українських національних балетних вистав наприкінці ХХ — початку ХХІ століть // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених*, 21–22 квіт. 2016 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. С. 209–210.
205. Семенова Н. М. Неокласичні тенденції в українській національній балетній виставі // *Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку : навч.-метод. посіб.* Львів, 2016. С. 95–101.
206. Семенова Н. М. Особливості використання українського народного танцю в національних балетах // *Тенденції і перспективи розвитку світового хореографічного мистецтва : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф.*, 6–7 груд. 2010 р. Полтава, 2011. С. 69–72.
207. Семенова Н. М. Особливості втілення видатними українськими балеринами хореографічних образів національних балетних вистав ХХ ст. // *Культура України : зб. наук. пр.* / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. Вип. 39. С. 189–198.
208. Семенова Н. М. Особливості синтезу мистецтв в українській національній балетній виставі // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених*, 18–19 квіт. 2019 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. С. 212–213.
209. Семенова Н. М. Принципи балетмейстерської творчості Павла Вірського та їх вплив на розвиток українського балетного театру // *Культура України : зб. наук. пр.* / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2014. Вип. 45. С. 156–165.
210. Семенова Н. М. Специфіка втілення хореографічного образу української національної балетної вистави (УНБВ) // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених*, 19–20 квіт. 2012 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. С. 180–181.
211. Семенова Н. М. Специфіка українських національних балетів ХХ ст. у контексті європейської хореографічної культури // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф.*, 18–19 листоп. 2010 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2010. С. 55–57.

212. Семенова Н. М. Сучасна дефініція терміна «неокласика» в балетному мистецтві // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (24–25 листоп. 2016 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. С. 270–272.
213. Семенова Н. М. Тематика та сюжетна основа українських національних балетних вистав // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (22–23 листоп. 2018 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. С. 341–343.
214. Семенова Н. М. Тенденції розвитку сучасної української національної балетної вистави // Хореографія ХХІ ст. : мистецький та освітній потенціал : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 15–16 квіт. 2016 р. / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2016. С. 139–143.
215. Семенова Н. М. Термінологічне визначення української національної балетної вистави // Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 21–22 квіт. 2011 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2011. С. 138–139.
216. Семенова Н. М. Українська балетна вистава на одну дію // Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 26–27 квіт. 2018 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. С. 148–150.
217. Семенова Н. М. Українська балетна музика : композитори та їх твори // Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва : матеріали всеукр. наук.-практ. конф. Херсон, 2014. С. 99–102.
218. Семенова Н. М. Українська балетна музика та її вплив на розвиток національної балетної вистави другої половини ХХ — початку ХХІ століть // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2019. № 2. С. 92–98.
219. Семенова Н. М. Українська культурна традиція як передумова синтезу мистецтв у національній балетній виставі // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (23–24 листоп. 2017 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2017. С. 375–377.

220. Семенова Н. М. Феномен української балетної музики // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених*, 22–23 квіт. 2015 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2015. С. 134.
221. Семенова Н. М. Феномен української національної балетної вистави: аналіз досліджень // *Культура України : зб. наук. пр.* / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2011. Вип. 35. С. 207–216.
222. Семенова Н. М. Феномен української національної балетної вистави в контексті європейської хореографічної культури // *Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій : матеріали всеукр. наук.-практ. конф.* 21–22 квіт. 2017 р./ Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2017. С. 94–99.
223. Семенюк О. А. *Основи теорії мовної комунікації : навч. посіб.* Київ : ІнЮре, 2009. 276 с.
224. Сергейчук Л. *На пути творческих исканий // Танец в Украине и мире.* 2015. № 1. С. 32–33.
225. Смирнов И. В. *Искусство балетмейстера : учеб. пособие для студентов.* М. : Просвещение, 1986. 192 с.
226. Станішевський Ю. *Балетний театр Радянської України 1925–1985. Шляхи і проблеми розвитку.* Київ : Муз. Україна, 1986. 237 с.
227. Станішевський Ю. *Балетний театр України: 225 років історії.* Київ : Муз. Україна, 2003. 440 с.
228. Станішевський Ю. *Лебеді чарівного озера.* Київ : Молодь, 1966. 92 с.
229. Станішевський Ю. *Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка : історія і сучасність.* Київ : Муз. Україна, 2002. 735 с.
230. Станішевський Ю. *Окрилені генієм Павла Вірського // Музика.* 1997. № 5. С. 26–28.
231. Станішевський Ю. *Павло Павлович Вірський.* Київ : Держвидав образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 46 с.

232. Станішевський Ю. Прем'єр столичної сцени (до 75-річчя київського балету) // Вісник Міжнародного слов'янського університету. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків, 2003. Т. 6, № 2. С.17–19.
233. Станішевський Ю. Розквіт українського балету. Київ : Радян. Україна, 1961. 48 с.
234. Станишевский Ю. Украинский балетный театр: история и современность. Киев : Муз. Украина, 2008. 411 с.
235. Станішевський Ю. Український радянський балет. Київ : Мистецтво, 1963. 177 с.
236. Станішевський Ю. Український радянський балетний театр (1925–1975). Київ : Муз. Україна, 1975. 223 с.
237. Стасько Б. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2004. 312 с.
238. Степанчикова Т. Балерина Наталія Слободян. URL: [http://old.kultart.lnu.edu.ua/Proscaenium/prostsenium%20new/%D0%92%D0%B8%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA%203\(7\)2003/Stepantchykova.pdf](http://old.kultart.lnu.edu.ua/Proscaenium/prostsenium%20new/%D0%92%D0%B8%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA%203(7)2003/Stepantchykova.pdf) (дата звернення: 26.02.2019).
239. Степанюк І. В. Особливості розвитку хореографічної культури в контексті соціокультурної динаміки // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. 2010. № 28. С. 42–45.
240. Степанюк І. В. Хореографічна культура як органічний складник духовного життя особистості // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. 2012. № 15. С. 177–180.
241. Сучасний танець. Основи теорії і практики : навч. посіб. / О. О. Бігус та ін. Київ : Ліра-К, 2017. 264 с.
242. Тарасова С. В. Фольклорный танец и современный балет: сохранение традиций и взаимное обогащение (на примере спектакля А. Ратманского «Русские сезоны») // Танец в диалоге культур и традиций : материалы VI Межвуз. науч.-практ. конф, 26 февр. 2016 г. СПб., 2016. С. 41–42.
243. Торонова Е. М. Живопись как предмет междисциплинарного исследования // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2013. № 2. С. 130–134.

244. Тулянецв А. А. Творчий шлях Дніпропетровського робітничого оперного театру і проблеми становлення українського оперно-балетного мистецтва (1920–1940) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 192 с.
245. Туркевич В. Д. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : бібліогр. довідник. Київ, 1999. 223 с.
246. Улановская С. И. Новая белорусская хореография. URL: <https://lib.vsu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/7451/90-95.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 02.03.2019).
247. Фриз П. Етнокультурний вимір українського хореографічного мистецтва. URL: http://dspu.edu.ua/native_word/wp-content/uploads/2016/04/2012-68.pdf (дата звернення: 12.04.2019).
248. Фриз П. Поліфункціональність художньо-естетичного змісту хореографічного образу // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії – 2008. Київ, 2008. Вип. 1. С. 259–262.
249. Фриз П. Українські хореографічні традиції як відображення соціокультурного досвіду // Молодь і ринок. 2018. № 8. С. 71–75.
250. Фундаментальные проблемы культурологии : в 4 т. / отв. ред. Д. Л. Спивак. СПб. : Алетейя, 2008. 4 т.
251. Хореография и музыка современного балета / ред. И. В. Голубовский. Л. : Музыка, 1974. 293 с.
252. Хренов Н. А. Взаимодействие между искусствоведением и культурологией: методологический и исторический аспекты. URL: <http://cult-cult.ru/the-interaction-between-art-studies-and-cultural-studies/> (початок); <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimodeystvie-mezhdu-iskusstvoznaniem-i-kulturologiey-metodologicheskii-i-istoricheskii-aspekty-prodolzhenie> (продовження); <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimodeystvie-mezhdu-iskusstvoznaniem-i-kulturologiey-metodologicheskii-i-istoricheskii-aspekty-okonchanie> (закінчення).
253. Хренов Н. А. Кризис искусства в XX веке: искусствоведческая констатация и культурологическая интерпретация // Вопросы культурологии. 2010. № 10. С. 31–34.

254. Чебанюк Т. А. Методы изучения культуры : учеб. пособие. СПб. : Наука, 2010. 350 с.
255. Чепалов А. Валентина Дуленко — первая аврора украинской сцены // Танец в Украине и мире. 2012. № 1. С. 40–41.
256. Чепалов А. И. Записки «призрака оперы» : кн. очерков. Харьков : Золотые страницы, 2012. 256 с.
257. Чепалов А. Украинская песнь армянского «Орфея» // Танец в Украине и мире. 2011. № 2. С. 12–13.
258. Чепалов О. І. Балет «Камінний господар» («Дон Жуан») Віталія Губаренка та його хореографічне втілення на українській сцені // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2014. № 2. С. 42–49.
259. Чепалов О. І. Когнітивні аспекти хореографічної лексики // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2004. Вип. 14 : Мистецтвознавство. Філософія. С. 109–126.
260. Чепалов О.І. Танець як знакова система (проблеми семіотичного аналізу хореографічних текстів) // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. вісн. Київ, 2004. Вип. 1. С. 260–270.
261. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія. Харків : ХДАК, 2007. 344 с.
262. Чепалов О. І. Хореологічні засади дослідження танцю (за методикою Лобанівського центру) // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2005. Вип. 15 : Мистецтвознавство. Філософія. С. 161–169.
263. Чепалов О. І. Хореологія як наукова дисципліна (пролегомени) // Культура і сучасність. 2004. № 2. С. 80–87.
264. Черненко С. Хореографічна версія «Майської ночі» // Музика. 1997. № 5. С. 13.
265. Чуприна П. Я. Творча діяльність Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка в контексті розвитку української художньої культури (1991–2001) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2005. 192 с.

266. Чурко Ю. М. Белорусский хореографический фольклор : традиции и современность. Минск : Четыре четверти, 2016. 388 с.
267. Чурко Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность: субъективные заметки о современной хореографии. Минск : Полымя, 1999. 224 с.
268. Чурко Ю. М. Проблемы традиционного фольклора и современное хореографическое искусство // Танец в диалоге культур и традиций : материалы VI Межвуз. науч.-практ. конф., 26 февр. 2016 г. / С.-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов. СПб., 2016. С. 24–25.
269. Чурпіта Т. Повернення Миколи Трегубова до Львівського театру опери та балету (1950–1951 рр.) // Культурологічна думка : щорічник наук. пр. / Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2017. № 11. С. 137–145.
270. Шабаліна О. Автентичний рух у сучасному хореографічному мистецтві // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Львів, 2015. Вип. 16, ч. 2. С. 171–178.
271. Шабаліна О. Розвиток українського хореографічного мистецтва на початку ХХ ст.: джерела та тенденції // Вісник Львівської національної академії мистецтв : зб. наук. пр. Львів, 2016. Вип. 28. С. 263–273
272. Шаповал О. В. Творча діяльність балетмейстера А. Ф. Шекери в контексті історії української хореографічної культури 60–90 рр. ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2006. 196 с.
273. Шариков Д. І. Імпресіонізм та імпровізація у сучасній хореографії // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2012. № 1. С. 141–144.
274. Шариков Д. І. Класифікація сучасної хореографії. Київ, 2008. 168 с.
275. Шариков Д. І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2013. № 1. С. 171–175.
276. Шариков Д. І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Ч. 2. Історія та художня практика хореографічної культури : монографія. Київ : КіМУ, 2013. 204 с.
277. Шариков Д. І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Ч. 3. Типологія хореографії : монографія. Київ : КіМУ, 2013. 90 с.

278. Шариков Д.І Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Ч. 1. Філософія балету та онтологія танцю : монографія. Київ : КіМУ, 2013. 204 с.
279. Шариков Д. І. Розвиток балетного стилю в сучасній хореографії від неокласики до постмодерну // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2011. № 27. С. 255– 263.
280. Шариков Д. І. Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2008. 190 с.
281. Шариков Д. І. Теорія, історія та практика сучасної хореографії. Генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі, види : монографія. Київ, 2010. 208 с.
282. Шариков Д. І. Теорія і історія хореографічної культури – «хореологія» як мистецтвознавча наука // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Львів, 2012. Вип. 11. С. 261–266.
283. Шариков Д. І. Contemporarydance у балетмейстерському мистецтві : навч. посіб. Київ : КіМУ, 2010. 173 с.
284. Швачко Т. Ювілей київського балету // Музика. 1997. № 2. С. 18–19.
285. Шевченко В. Т. Мистецтво балетмейстера в народно-сценічній хореографії : навч.-метод. посіб. для ВНЗ культури і мистецтв України. Київ : ДАКККіМ, 2006. 184 с.
286. Шейко В. М. Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти) : монографія. Київ, 2011. 624 с.
287. Шейко В. М. Культура України в роки незалежності // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2001. Вип. 8 : Мистецтвознавство. С. 4–16.
288. Шейко В., Александрова М. Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації : монографія. Київ : Ін-т культурології АМУ, 2009. 312 с.

289. Шейко В. М., Богуцький В. К. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX — початок XXI ст.) : монографія. Київ : Генеза, 2005. 592 с.
290. Шейко В. М., Богуцький Ю. П., Кушнарєнко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2016. 330 с.
291. Шейко В. М., Кушнарєнко Н. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник. 6-те вид., перероб. і допов. Київ : Знання, 2008. 310 с.
292. Шепотенко Ю. И. Создание сценографического образа в хореографии в XX — нач. XXI века. URL: <http://dspace.nbuiv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/64799/42-Shepotenko.pdf?sequence=1> (дата звернення: 02.03.2019).
293. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кірейка в аспекті біографічних досліджень : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2009. 24 с.
294. Шумилова Э. И. Национальное своеобразие балета. М. : Знание, 1976. 48 с.
295. Шумицька К. О. Розвиток українського народного танцю: від фольклорних традицій до авторської сценографії // Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю (Умань, 16–17 трав. 2015 р.). Умань, 2015. С. 112–114.
296. Эльяш Н. Балет народов СССР. М. : Знание, 1977. 168 с.
297. Эльяш Н. Образы танца. М. : Знание, 1970. 239 с.
298. Якобсон Р. Избранные работы. М. : Прогресс, 1985. 456 с.
299. Concepts of Culture: Art, Politics, and Society / ed. By Adam Muller. University of Calgary Press, 2006. 330 p.
300. Cultural Theory and Popular Culture : A Reader. Vol. 1 / ed. By John Storey. Third edition. Pearson Prentice Hall, 2006. 659 p.
301. Theatre of ukrainian folkloric dance and classical ballet // New York Times. 1962. 17 February.
302. Ukrainian folkloric art in the theatre of the dance // Daily Express. 1961. 10 october.

ДОДАТОК

Список публікацій здобувача за темою дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Семенова Н. М. Генеза та розвиток українських національних балетних вистав у першій половині ХХ ст. // *Культура України*. Харків, 2012. Вип. 36. С. 170–178.
2. Семенова Н. М. Особливості втілення видатними українськими балеринами хореографічних образів національних балетних вистав ХХ ст. // *Культура України*. Харків, 2012. Вип. 39. С. 189–198.
3. Семенова Н. М. Принципи балетмейстерської творчості Павла Вірського та їх вплив на розвиток українського балетного театру // *Культура України*. Харків, 2014. Вип. 45. С. 156–165.
4. Семенова Н. М. Феномен української національної балетної вистави: аналіз досліджень // *Культура України*. Харків, 2011. Вип. 35. С. 207–216.

Стаття в періодичному фаховому виданні, що входить до наукометричних баз:

5. Семенова Н. М. Українська балетна музика та її вплив на розвиток національної балетної вистави другої половини ХХ – початку ХХІ століть // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2019. № 2. С. 92-98.

Тези і матеріали наукових всеукраїнських та міжнародних конференцій:

6. Семенова Н. М. Антологія української національної балетної вистави на сцені ХНАТОБ ім. Миколи Лисенка // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., (22–23 листоп. 2012 р.)* / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. С. 35–37. Форма участі – очна.
7. Семенова Н. М. Взаємодії музики, драми та хореографії в українській національній балетній виставі // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., (26–27 листоп. 2015 р.)* / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2015. С. 264–266. Форма участі – очна.

8. Семенова Н. М. Взаємодія українського народного та класичного танцю у формуванні хореографічної мови національної балетної вистави // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 8–9 груд. 2011 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2011. С. 47–49. Форма участі – очна.
9. Семенова Н. М. Вплив творчості Павла Вірського на розвиток українського балетного театру // Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2013 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2013. С. 184–185. Форма участі – очна.
10. Семенова Н. М. Експерименти зі створення нових українських національних балетних вистав наприкінці ХХ – початку ХХІ століть // Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 21–22 квіт. 2016 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. С. 209–210. Форма участі – очна.
11. Семенова Н. М. Неокласичні тенденції в українській національній балетній виставі // Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку : навч.-метод. посіб. Львів, 2016. С. 95–101. Форма участі – очна.
12. Семенова Н. М. Особливості використання українського народного танцю в національних балетах // Тенденції і перспективи розвитку світового хореографічного мистецтва : матеріали ІІ всеукр. наук.-практ. конф., 6–7 груд. 2010 р. Полтава, 2011. С. 69–72. Форма участі – очна.
13. Семенова Н. М. Особливості синтезу мистецтв в українській національній балетній виставі // Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2019 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. С. 212–213. Форма участі – очна.
14. Семенова Н. М. Принципи балетмейстерської творчості Павла Вірського для сучасного хореографічного простору // Тенденції і перспективи розвитку світового хореографічного і музичного мистецтва : матеріали ІІІ всеукр. наук.-практ. конф., 18–19 листоп. 2014 р. Полтава, 2014. С. 87–90. Форма участі – заочна.

15. Семенова Н. М. Специфіка втілення хореографічного образу української національної балетної вистави (УНБВ) // *Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених*, 19–20 квіт. 2012 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. С. 180–181. Форма участі – очна.
16. Семенова Н. М. Специфіка українських національних балетів XX ст. у контексті європейської хореографічної культури // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф.*, 18–19 листоп. 2010 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2010. С. 55–57. Форма участі – очна.
17. Семенова Н. М. Сучасна дефініція терміну неокласика в балетному мистецтві // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф.*, (24–25 листоп. 2016 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. С. 270–272. Форма участі – очна.
18. Семенова Н. М. Тематика та сюжетна основа українських національних балетних вистав // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф.*, (22–23 листоп. 2018 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. С. 341–343. Форма участі – очна.
19. Семенова Н. М. Тенденції розвитку сучасної української національної балетної вистави // *Хореографія XXI ст. : мистецький та освітній потенціал : матеріали всеукр. наук.-практ. конф.*, 15–16 квіт. 2016 р. / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2016. С. 139–143. Форма участі – очна.
20. Семенова Н. М. Термінологічне визначення української національної балетної вистави // *Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених*, 21–22 квіт. 2011 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2011. С. 138–139. Форма участі – очна.
21. Семенова Н. М. Українська балетна вистава на одну дію // *Культура та інформаційне суспільство XXI ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених*, 26–27 квіт. 2018 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. С. 148–150. Форма участі – очна.

- 22.Семенова Н. М. Українська балетна музика : композитори та їх твори // Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва : матеріали всеукр. наук.-практ. конф. Херсон, 2014. С. 99–102. Форма участі – заочна.
- 23.Семенова Н. М. Українська культурна традиція як передумова синтезу мистецтв у національній балетній виставі // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., (23–24 листоп. 2017 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2017. С. 375–377. Форма участі – очна.
- 24.Семенова Н. М. Феномен української балетної музики // Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22–23 квіт. 2015 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2015. С. 134. Форма участі – очна.
- 25.Семенова Н. М. Феномен української національної балетної вистави в контексті європейської хореографічної культури // Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій : матеріали всеукр. наук.-практ. конф., 21–22 квіт. 2017 р. / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2017. С. 94–99. Форма участі – очна.