

of the systematic study of the methodology of modern dance teaching is still undiscovered. That is the reason internet, private festivals, master classes remain an important source of worldwide experience.

The purpose of the article is to reveal the weighty aspects of the methodology of modern dance. So, they are the ideological and the technical characteristics of this dance direction in general and the study of the basic principles of modern dance in particular, which is an extremely important stage in the professional training of specialists in the field of modern choreographic art.

Presentation of the research. Modern dance, as well as any other direction of art, reacts to society, cultural trends, and cannot exist in the certain isolation. At the beginning of the XX-th century, when the modern choreographic language was being formed, it was fixed in schools and trends of modern dance, and later it received the general name modern dance.

To understand the peculiarities of the style and movement of modern dance, it is better to consider it in comparison with the classical dance, as this dance is an example of the academic training of a choreographer. In the process of the modern dance creating the technical principles have been developed and they are interconnected and work together. They are divided purposely only in order to study their meaning. Namely: centering, alignment, weight and gravity, combination of motion and breath, narrowing and expansion, fall and recovery, balance, tension and relaxation, opposition, succession, spiral, loosening.

Conclusions. Having analyzed the main aspects of the methodology of modern dance, it should be noted that:

- dance modern (upgraded dance) responds to the present, constantly evolving and changing nowadays;
- modern dance is characterized by its own peculiarities of style and movement, which were born in opposition to the classical ballet, but in the process of the methodology forming it absorbed some technical techniques of the classical dance school;
- in the modern dance there were distinguished features that were reflected both in the ideological and the technical components. In particular, rejection of artificial, quality of movement, variability of style, logic and security and gender equality;
- by creating the own methodological basis for modern dance, it were created not only movements and stylistics, but also an identified set of principles that clearly marked this trend.

Key words: updated dance, modern dance, methodology, characteristic features, stylistics, technical principles.

Надійшла до редакції 2.10.2018 р.

УДК 78.072

СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ БАЛЕТ: СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТА ХУДОЖНІ КОМПОНЕНТИ

Зінченко Вероніка Михайлівна – здобувач вищої освіти II освітнього ступеня
«Магістр» кафедри світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського, м. Київ
doi.org/10.35619/ucpmk.vi28.98
veronika-music@ukr.net

Стаття присвячена сучасному українському балетному мистецтву. Досліджено основні тенденції розвитку жанру: орієнтація на інноваційні хореографічні здобутки сучасних виконавців та постановників, відкриття у сфері сценографії, створення рімейків на класичні твори, використання у балеті не балетної музики тощо. Розглянуто питання співвідношення пластичного і танцювального, музичної та хореографічної складової, визначено різні жанрово-інтонаційні моделі сучасних балетних творів (серед таких – етнічні варіанти).

Ключові слова: балет, жанрово-інтонаційна специфіка, українські сучасні композитори, дансантизм, пластичність.

Жанр балету, привертаючи активну увагу сучасних українських композиторів, посідає вагоме місце у світовому соціокультурному просторі сьогодення. Симптоматично, що починаючи вже з останньої третини XX ст. митці почали більш активно працювати у цьому жанрі. Серед головних причин такої активізації – орієнтація на інноваційні хореографічні здобутки виконавців і постановників, відкриття у сфері сценографії, сучасні стильові тенденції академічної музичної культури та, звичайно, популярність балету серед глядацької аудиторії.

Актуальність проблеми зумовлюється відсутністю системних музикознавчих праць, присвячених дослідженню стильової і жанрово-інтонаційної специфіки сучасного українського балету. Основну увагу дослідників зосереджено на історіографічних проблемах становлення й розвитку балету в Україні, рідше – на репертуарній політиці театрів. Серед значних робіт, які склали методологічну базу нашої роботи, відзначимо балетознавчі праці Ю. Станішевського: «Балетний театр України. 225 років історії» [9], «Національна опера України» [10]; роботи М. Загайкевич «Українська балетна музика» [3], «Драматургія балету» [2], «Украинское балетное творчество:

проблеми драматургії і розвитку жанра» [4], статті Ю. Тодорюк «Сучасний стан балетного мистецтва України» [11], О. Петрик «Балетний театр України» [8] і ін.

Відсутність системних музикознавчих робіт, спрямованих на дослідження жанрово-інтонаційної і музично-хореографічної специфіки сучасного українського балету, як і брак ґрунтовних аналітичних досліджень більшості з адаптованих у статті творів, забезпечує *інноваційний статус і актуальність* представленої роботи.

Виклад матеріалу дослідження. Як відомо, український балет пройшов тривалий шлях формування – від прикладного мистецтва, коли балетні сцени виконували функцію прикраси оперних вистав, і до самостійних опусів. Так, починаючи з середини XIX ст., українські композитори звертаються до балету як до одного з найдемократичніших жанрів, адже мова тіла і музики є універсальною і не потребує перекладу.

Розквіт українського балетного мистецтва припав на другу пол. XX ст., що пов'язано з соціокультурною ситуацією у країні (завершення II Світової війни, популяризація балету як улюбленого жанру «Батька народів», демократичність балетної вистави тощо).

Серед вітчизняних композиторів, які забезпечили «вибух» балетного мистецтва у той період, варто відзначити В. Гомоляку, Г. Жуковського, Л. Колодуба, В. Нахабіна, В. Губаренка, Л. Дичко, В. Русінова та ін. Сюжетні вподобання цих композиторів найчастіше фокусуються навколо фольклорних і казкових мотивів, що забезпечує пріоритет фольклорної та класико-романтичної тенденції – як на жанрово-стильовому, так і хореографічному рівнях. Згадаймо з цього приводу балети «Сорочинський ярмарок» і «Запорожці» В. Гомоляки, «Таврію» В. Нахабіна, «Лісову пісню» Г. Жуковського, «Квіти України» А. Ушкарьова тощо.

Та найбільш прогресивна фаза розвитку професійного балетного мистецтва в Україні відбулася протягом останніх 40 років, що пов'язано, у першу чергу, з всесвітніми новаціями у сфері цього музично-театрального жанру. Україна, як молода держава, активно включилася у даний мистецький процес: все частіше на театральних майданчиках з'являються нові, оригінальні з точки зору музичної і хореографічної мов, балетні твори.

Серед головних причин посилення уваги сучасних українських композиторів до балетного жанру можна назвати прогресивну діяльність нової генерації танцівників і хореографів-балетмейстерів – представників модернового хореографічного мистецтва. У цьому зв'язку варто відзначити роботу театру «Київ Модерн Балет» на чолі з балетмейстером Р. Поклітару. 15-річне творче життя цього колективу сприяло популяризації в Україні модернового балету і допомогло українському танцювальному мистецтву вийти на світовий рівень. Зауважимо, що Р. Поклітару – як балетмейстер і тренер шоу «Танцюють усі» – виховав нове покоління виконавців та викладачів, що плідно працюють у сфері сучасного не академічного балету. Так, протягом останніх років лише у Києві створено декілька професійних балетних шкіл не класичного хореографічного спрямування. Зокрема, варто виділити *Totem Dance School*, ідейним натхненником якої є Х. Шишкарьова. Школа готує висококваліфікованих артистів суто модернового балету.

Симптоматично у цьому плані, що навіть академічні хореографічно-навчальні заклади розширюють межі своєї офіційної програми, долучаючи танець-модерн та інші напрями некласичної хореографії, такі як джаз-фанк, контемп, соул, контактна імпровізація тощо. Показова у цьому плані діяльність Київської муніципальної академії танцю ім. С. Лифаря: готуючи артистів як класичного балету, так і народної хореографії, Академія, тим не менше, запровадила новий курс, спрямований на вивчення саме танцю-модерн.

На особливу увагу заслуговує прогресивна робота з некласичною хореографічною лексикою як пануючою хореографічною системою сучасного балету. Тут – й історично апробовані танці босоніж, і антична хореографія, і побутова танцювальна пластика, які мають майже столітню історію. Згадаймо у цьому контексті «Босоніжок» А. Дункан, «Дафніса і Хлою» та «Післяполуденний відпочинок Фавна» в античному вирішенні М. Фокіна й багато ін.

Нині пошуки нових хореографічних рухів розширюються і на не танцювальну сферу: балетна лексика поступово звертається до адаптації спортивно-ігрових рухів баскетболу і тенісу («Спляча красуня» Р. Поклітару-П. Чайковського) і навіть – парадоксальної кінетичної специфіки людей з порушенням опорно-рухової системи («Видіння Рози» О. Бусько – О. Родіна, де на хореографічному рівні відтворюються «ламані» деструктивні рухи, характерні для хвороби Х. Гантінгтона). Розширення виразових засобів пластичної мови виконавця-танцівника надало можливість для реалізації інноваційних ідей балетмейстерсько-режисерської роботи.

Серед важливих напрямів у сфері пошуку нових художніх можливостей балетного мистецтва XXI ст. – *шлях переосмислення класичної спадщини*. Основною тенденцією роботи з класикою є її

парадоксальна інтерпретація з акцентом на актуалізації чи абсурдизації сюжетної лінії. Такого роду пошуки зумовлені оновленням у сфері хореографії і режисури, що є типовою реалізацією такої постмодерністської тенденції як *створення рімейків на відомий взірець* балетної світової спадщини. Згадаймо «Лебедине озеро» П. Чайковського в інтерпретації англійського балетмейстера М. Боурна, де, окрім нової хореографії, всі «лебедині» партії виконують чоловіки (зрозуміло, що таке парадоксальне рішення не лише осучаснює класичну модель «Лебединого озера» П. Чайковського-М. Петіпа, але й спричиняє її «очудненню», яке, за В. Брехтом, сприяє «оновленню почуттів» і посиленню уваги до художнього об'єкта). У цьому ж напрямі виконані сучасні українські постановки балетів «Лебедине озеро», «Лускунчик» і «Спляча красуня» П. Чайковського, «Жізель» А. Адана (мова йде про переосмислення класичної спадщини театром «Київ Модерн Балет»).

Важливою соціокультурною компонентою сучасного мистецького процесу є *посилення популярності балету серед глядачів*. Це пояснюється тим, що балет – візуальне синтетичне дійство, в якому поєднується досить прозора для сприйняття драматургія твору, підкреслена декораціями, костюмами, пластикою, мімікою – складовими, які не потребують окремих зусиль для розуміння і тому легко зчитуються глядачем. Демократизації досліджуваного жанру сприяє і відсутність будь-якого мовного бар'єру, з приводу чого можна згадати слова видатної балерини кінця ХХ ст. М. Плісецької: «Спочатку було не слово, спочатку був жест» [7].

Отже, серед основних соціокультурних і художніх тенденцій сучасного українського балету виділимо наступні:

- превалювання модерної хореографічної мови над класичною;
- створення рімейків на класичні балетні шедеври;
- активна популяризація жанру балету серед глядацької аудиторії;
- колаборація балетмейстерів та українських композиторів, результатом якої є створення художніх зразків сучасного, неакадемічного балету.

Розглянемо кожну з названих тенденцій більш детально крізь призму закономірностей балетних творів сучасних українських композиторів.

Ураховуючи той факт, що нова хореографічна мова балету вирізняється особливою свободою рухів і експериментами у танцювальній сфері, вона не потребує суто дансантичної музики. У процесі обрання музичного матеріалу для балетних постановок сучасні українські та зарубіжні балетмейстери мають доступ до всієї скарбниці світової музичної спадщини. У процесі трансплантації енергетики музичного матеріалу у сферу хореографічну на перший план виходить *пластичність* музики (як відомо, раніше головним компонентом була *дансантичність*).

У зв'язку з необхідністю розуміння цієї проблеми постає методологічно важливе питання про співвідношення понять *дансантичності* та *пластичності* музичного тексту¹. В останні роки ця проблематика привертає увагу багатьох дослідників. Так, у своїй роботі «Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету» С. Анфілової² розмежовує поняття «танцювальне» і «пластичне»³, які попередні дослідники використовували синонімічно.

Авторка дає наступні визначення цих понять:

1. **Танцювальність** це сукупність наступних необхідних для балету рис:
 - *тілорозташування*, що регулюється позиціями: сценічною практикою було вироблено стійкі типи музично-хореографічних форм (Рах de deux, варіація, Рах d'ensemble, тощо), структура яких завжди залишалася стабільною;

- *музичний рівень* – передбачає або опору на конкретний танцювальний жанр (це характерно для балету ХV-ХVІІІ ст.) або виражається через *дансантичність* – сувору періодичність, квадратність, ритмічну регулярність акцентів, симетричність структури.

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

- *тілорозташування* – характеризується цього разу творчою свободою танцівника, його звільненням від умовностей канонізованої класики (а значить і відходом від класичних музично-хореографічних форм);

- *музичний рівень пластичності* репрезентується, на відміну від музичного рівня танцювальності: наскрізним тематичним розвитком, контрастністю, неоднорідністю елементів, ритмічною нерегулярністю, переважанням розвитку над експонуванням [1].

У нашій статті адаптується запропоноване С. Анфіловою поняття *танцювальності*, що репрезентується у музиці через *дансантичність* (періодичність, квадратність, ритмічну регулярність акцентів, симетричність структури) та опору на конкретний танцювальний жанр.

Що стосується *пластичності*, то більш пристосованим до розуміння специфіки саме музичної пластичності, на наш погляд, є дослідження О. Зінич⁴ «Пластичність у балетній музиці М. Равеля» [5]. У цій праці категорія пластичності розкривається з різних сторін, таких як етимологія, природа феномену, диференціація пластики і пластичності тощо. Проблемно вагомою є авторська дефініція пластичності у музиці: «Пластичність – перетворений засобами музичної мови «образ руху», втілюваний шляхом перекладу («транспозиції») видимого, зримого в чутне, що зберігає моторно-кінетичне відчуття від руху (реального, побутового – жесту, кроку, бігу, танцю – або узагальненого, надпобутового)» [5; 49-50]. Важливо, що саме наявність компоненти *пластичності* дозволяє небалетним музичним творам стати основою хореографічної вистави.

Згадаймо, що *постановка балету на «небалетну музику»* сягає корінням початку ХХ ст., коли створено такі вистави як «Шопеніана» на фортепіанні твори Ф. Шопена, «Карнавал» за однойменним твором Р. Шумана, «Примара троянди» з музикою «Запрошення до танцю» К. М. Вебера чи «Лебідь» із «Карнавалу тварин» К. Сен-Санса у постановці М. Фокіна та багато ін. зразків. Серед сучасних версій балетів такого типу назвемо численні балетні постановки Р. Поклітару, почасти, вистава «Дош» на музику Й. С. Баха.

Окремо відзначимо український балет «*Перехрестя*» (2012 р.), музичною основою якого стали три скрипкові концерти М. Скорика. Відомо, що замислюючись над вибором музики для балету, Р. Поклітару прискіпливо обирав опуси з музичного доробку М. Скорика. Адже для нього, як зазначає сам хореограф⁵, було украй важливо, щоб музичні твори склалися у певну концептуально-драматургічну цілісність. Саме шостий, другий та сьомий скрипкові концерти, у представленій послідовності – викликали, за словами балетмейстера, почуття «творчого консонансу». Так з'явився новий український балет на вже відому музику М. Скорика.

Як продемонструвало дослідження, між названими концертами М. Скорика існують певні зв'язки, що зумовили їх органічне, драматургічно-переконливе поєднання. По-перше, це спільна філософська та інтонаційна концепція твору, де важливим фактором єдності є інтонація малої секунди і принцип секундності взагалі. Другим об'єднуючим фактором драматургії «концертного балету» є його макро-структурний рівень, де перша і третя частина, завдяки своєму арковому положенню, спільній інтонаційності та подібній композиційній побудові, забезпечують відчуття цілісності й архітектонічної врівноваженості цілого. Третім фактором, що впливає на формування загального жанрово-інтонаційного простору балету, стає авангардне хореографічне рішення всіх його частин з опорою на експресивну, часом нарочито-відверту танцювальну пластику, завдяки якій тіло, як і звук скрипки, стає «інструментом» музичної виразності.

Ще одним зразком використання вже написаної музики українського композитора є модерний балет хореографа Олексія Бусько «*Пори року*» (2013 р.), створений на вже наявну музику композитора О. Родіна, а саме – його квінтет «Пори року». Особливість опусу – використання специфічної програмності основного твору (названий квінтет) задля втілення ідеї циклічності на сюжетному та інтонаційно-драматургічному рівні, де важливу роль відіграє принцип тембрової персоніфікації (Весна – перша скрипка, Літо – друга скрипка, Осінь – альт, Зима – віолончель).

Та все ж найбільш традиційною і поширеною формою творчого процесу є створення балетної вистави на спеціально написану музику. У таких випадках музичний матеріал, як правило, цілеспрямовано створює «портрет» епохи і забезпечує яскраву етнічну забарвленість матеріалу. Стосовно такої *етнічної увиразненості* твору наведемо два контрастні приклади.

Перший – це балет-легенда «*Ольга*» (1981 р.) Є. Станковича, перший балетний твір у доробку композитора. Важливою є як сам факт співпраці двох потужних митців, композитора і балетмейстера (у ролі останнього виступив А. Шекера), так і етнічний статус твору. Цей балетний опус написаний на замовлення, спеціально до 1500 від дня хрещення Русі і тому має відповідну сюжетну лінію та фольклорну спрямованість. Історію життя першої християнки, княгині Ольги, подано у відповідному *слов'янському* етнічному контексті (на музичному рівні про це свідчать і трихордовість основного тематизму, і характерний для слов'янської музичної ментальності принцип лінійного розгортання тем, і естетика дзвонів тощо).

Іншим прикладом увиразненого етнічного забарвлення є балет «*Гагаку*» (1994 р.) В. Польової. Він написаний з чіткою орієнтацією на східну, а саме *японську* етнічність, де окрім суто інтонаційної специфіки, осмислення набуває поняття «тиша». Цікаво, що В. Польова бере за основу автентичний склад традиційного японського театру гагаку. Це канген (інструментальна музика), утаїмоно (вокальна), сугаку (така, що супроводжує танці). При виконанні музики гагаку використовуються інструменти трьох типів: фукімоно (духові), хікімоно (струнні), утімоно (ударні). Провідна роль в оркестрі надана духовим інструментам. Композиторка намагається відтворити специфіку гагаку

тембральними засобами європейського симфонічного оркестру (прозорий одинарний склад із розширенням ударної групи інструментів та введенням фортепіано). Імітація тембрів традиційних японських інструментів, поруч із розумінням японського світогляду, конструює уявлення про унікальну японську етнічність.

Ще однією тенденцією у сучасному українському балеті є створення рімейків, або переосмислення класичної спадщини. Яскравим прикладом зазначеної тенденції є балет «Видіння Рози» (2014 р.) композитора О. Родіна та хореографа О. Бусько. Композитор називає цей опус «балетом-фантазією на тему К. Вебера і парафразом на балет М. Фокіна»⁶, чим підкреслює не лише його інтонаційно-хореографічну генеалогію, а й певну інтелектуальну програму, спрямовану на порівняння нового опусу з відомим балетом Фокіна. Використаний у творі цитатний матеріал (мазурка К. М. Вебера) слугує не лише «інтелектуальною підказкою» глядачу, відсилаючи його до балету «Le spectre de la rose», а й виконує важливу, нову відносно першоджерела інтонаційно-драматургічну функцію. Ця функція полягає у формуванні емоційно розірваного жанрово-інтонаційного простору балету. З одного боку, цитована мазурка Вебера – в її *неспотвореному вигляді* – є носієм конкретного стилю, епохи, світлого емоційного стану; з іншого ж боку, *процес деформації* цитованого матеріалу спрямований на демонстрацію зруйнованого реального світу. Таке співвідношення опоетизованої і деформованої мазурки Вебера формує нове інтонаційно-драматургічне ціле, що підкреслює інноваційний статус балету «Видіння Рози» О. Родіна.

Що ж стосується проблеми популяризації жанру балету, то особливу відомість у пересічного глядача цей жанр здобув завдяки його активному пропагуванню у масмедійному просторі. Згадаймо лише вихід на екрани резонансної кінострічки «Чорний лебідь» (2010 р., реж. Д. Арановські), а також фільмів «Балет. Життя на пуантах» (2016 р., реж. Д. К. Лутц), «Танцівник» (2017 р., реж. С. Кантор), або французький мультфільм «Балерина» (2017 р., реж. Е. Саммер і Е. Уорін) та ін.

Серед важливих механізмів популяризації відмітимо залучення до рекламних роликів танцівників із світовими іменами (наприклад, участь М. Барішнікова у рекламному ролику зимової колекції 2015 р. бренду «gag & bone»). Окрім цього, артисти балету стають героями кліпів сучасних виконавців (згадаймо з цього приводу С. Полуніна у кліпі виконавця Nozier на пісню «Take me to church», участь колективу Apache Crew у кліпі на пісню «Я заплуталась» Джамали), або залучаються як експерти різних теле-шоу (так, справжньою перлиною шоу «Танці з зірками» стала прима Національної Опери України К. Кухар).

І хоча досліджуваний жанр із кожним днем набуває все більшої популярності, зазначимо певні потреби сучасного балетного мистецтва. Першочерговою назвемо потребу у *створенні національного сучасного балету*. На жаль, усі випадки співпраці українських балетмейстерів та композиторів часто є разовими акціями. Багато у чому це пов'язано з відсутністю матеріально-технічної бази та можливості періодичних балетних постановок. Так, серед проаналізованих вище балетних опусів, кожний з яких є прикрасою сучасної української культури, жоден не включений до постійного репертуару українських театрів.

Отже, проведене дослідження доводить вагомість жанру балету в українському мистецтві та виокремлює певні вектори розвитку сучасного балетного мистецтва на Україні.

Примітки

¹ Зазвичай дослідники ототожнюють поняття дансатності, танцювальності та пластичності.

² Світлана Геннадіївна Анфілова – харківський музикознавець, кандидат мистецтвознавства.

³ Поняття танцювальності і дансатності використовуються як синонімічні.

⁴ Олена Володимирівна Зінич (1959 р. н.) – музикознавець, театрознавець, кандидат мистецтвознавства.

⁵ Відомості взяті з особистої бесіди автора статті з Р. Поклітару від 07.03.2018 р.

⁶ Інтерв'ю с композитором від 15.09.2014 р.

Список використаної літератури

1. Анфілова С. Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 22 с.
2. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ, 1978. 257 с.
3. Загайкевич М. Українська балетна музика. Київ, 1969. 248 с.
4. Загайкевич М. Украинское балетное творчество: проблемы драматургии и развития жанра. Київ, 1974. 48 с.
5. Зінич О. Пластичність у балетній музиці Равеля. Київ, 2009. 231 с.
6. Зінченко В. Балет О. Родіна «Видіння Рози»: інновація чи вторинність. *Київське музикознавство*. 2016. Вип. 53. С. 129–135.

7. Обоймина Е. Майя Плисецкая. Богиня русского балета. Litres, 2018.
8. Петрик О. Балетний театр України. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/viewFile/2975/3043> (дата звернення 11. 06. 2018)
9. Станішевський Ю. Балетний театр України. 225 років розвитку. Київ, 2003. 440 с.
10. Станішевський Ю. Національна опера України. Київ, 2002. 304 с.
11. Тодорюк Ю. Сучасний стан балетного мистецтва України. 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/apitphk_2013_30_48.pdf (дата звернення 08. 02. 2018)

References

1. Anfilova S. (2005). Correlation of dance and plastic in the genre of ballet [Spivvidnoshennya tanzcuvalnogo i plastychnogo v janri baletu]: the dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Kotliarevskiy University of Arts. Harkiv, 22 p. [in Ukrainian].
2. Zagaykevych M. (1978). Dramaturgy of ballet. [Baletna dramaturgiya] Kyiv, 257 p. [in Ukrainian].
3. Zagaykevych M. (1969). Ukrainian ballet music. [Ukrainska baletna muzyka]. Kyiv, 248 p. [in Ukrainian].
4. Zagaykevych M. (1974). Ukrainian ballet creativity: problems of drama and genre development. [Ukrainska baletna tvorchist': problem dramaturgii i rozvytku janru]. Kyiv, 48 p. [in Ukrainian].
5. Zynych O. (2009). Plasticity in ballet music Ravel. [Plastychnist' u baletniy muzyzci Ravelia]. Kyiv, 231 p. [in Ukrainian].
6. Zinchenko V. (2016). «The dream of Rosa» ballet by A. Rodin: innovation or secondariness. [Balet O. Rodina «Vydinnya Rozy»: inovatsia chy vtorynnist'] Kyiv musicology [Kyivske muzykoznavstvo], 53. P. 129–135 [in Ukrainian].
7. Oboymina E. (2018). Maya Plisetskaya. Goddess of Russian Ballet. [Maya Plisetskaya. Boginya russkogo baleta]. Litres. [in Russian].
8. Petryk O. (2012). Ballet Theater of Ukraine. [Baletny teatr Ukrainy]. available at: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/viewFile/2975/3043> [accessed: 11.06.2018] [in Ukrainian].
9. Stanishevsky Y. (2003). Ballet Theater of Ukraine. 225 years of development. [Baletny teatr Ukrainy. 225 rokiv rozvytku]. Kyiv. 440 p. [in Ukrainian].
10. Stanishevsky Y. (2002). National Opera of Ukraine [Nazcionalna opera Ukrainy]. Kyiv. 304 p. [in Ukrainian].
11. Todoryuk J. (2013). Modern state of ballet art of Ukraine [Suchasny stan baletnogo mystestva Ukrainy], available at: 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/apitphk_2013_30_48.pdf [accessed: 08.02.2018] [in Ukrainian].

СОВРЕМЕННЫЙ УКРАИНСКИЙ БАЛЕТ: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КОМПОНЕНТЫ

Зинченко Вероника Михайлівна – соискатель высшего образования
II образовательного уровня «Магистр» кафедры мировой музыки НМАУ
им. П. И. Чайковского, г. Киев

Статья посвящена современному украинскому балетному искусству. Исследованы основные тенденции развития жанра: ориентация на инновационные хореографические достижения современных исполнителей и постановщиков, открытия в сфере сценографии, создание римейков на классические произведения, использование в балете не балетной музыки и прочее. Рассмотрены вопросы соотношения пластического и танцевального, музыкальной и хореографической составляющей, определены различные жанрово-интонационные модели современных балетных произведений (среди таких – этнические варианты).

Ключевые слова: балет, жанрово-интонационная специфика, украинские современные композиторы, дансантизм, пластичность.

MODERN UKRAINIAN BALLET: SOCIO-CULTURAL AND ART COMPONENTS

Zinchenko Veronika – first-year master's student,
Department of World music, Petro Tchaikovsky
National Music Academy, Kyiv

The article is devoted to contemporary Ukrainian ballet art. The main tendencies of the genre's development are investigated: orientation on innovative choreographic achievements of modern performers and producers, opening in the field of scenography, creation of remakes on classical works, using in ballet of non-ballet music, and others. The answers to questions of correlation of plastic and dance, music and choreographic component, various of genre and intonation models of modern ballet works (among them – ethnic variants) are considered.

Key words: ballet, genre and intonation specificity, Ukrainian contemporary composers, density, plasticity.

UDC 78.072

MODERN UKRAINIAN BALLET: SOCIO-CULTURAL AND ART COMPONENTS

Zinchenko Veronika – first-year master's student,
Department of World music, Petro Tchaikovsky
National Music Academy, Kyiv

The article is devoted to contemporary Ukrainian ballet art. From the last third of the twentieth century, the genre of ballet attracts the attention of contemporary Ukrainian composers and takes a significant place in the world's contemporary socio-cultural space. Among them are main reasons of such activation of the genre – the progressive activity of a new generation of dancers and choreographers, which are representation modern choreographic art, and the cooperation of Ukrainian composers with directors who are oriented on modern choreographic language, opening in the scenography field, etc.

The main socio-cultural and artistic tendencies of the contemporary Ukrainian ballet are as follows: the advantage of modern choreographic language over classical, plasticity over dancity, the creation of remakes from classical ballet masterpieces, the activity promotion of the ballet genre among the audience, the collaboration of choreographers and Ukrainian composers, the result of which is the creation of artistic designs of modern non-academic ballet.

Different types of ballets are considered in the article: those whose music is *written specifically for ballet* («Olga» by E. Stankovych, «Gagaku» by V. Pol'ova, «The dream of Rosa» by O. Rodin), and those where the musical material is *non-ballet music* («Crossroads» by M. Skoryk, «Seasons of the Year» by O. Rodin). In connection with the last position, the concept of dance and plasticity of music is singled out.

The research has shown that the Ukrainian contemporary ballet is in line with world trends. This is evidenced by the creation of a remake and paraphrase for the classical-romantic ballet model (ballet «The dream of Rosa» as a paraphrase to the same name by M. Fokin), the use of various genre-intonational ethnic models («Olga» by E. Stankovych-Slavic ethnics, «Gagaku» by V. Pol'ova-Japanese), an appeal to the modern choreographic language (in these works, modern choreography is used).

Key words: ballet, genre and intonation specificity, Ukrainian contemporary composers, density, plasticity.

Надійшла до редакції 3.11.2018 р.

УДК 79.2;78.21

ОПЕРНІ ВТІЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО СЮЖЕТУ «ТУРАНДОТ» В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ XIX СТОЛІТТЯ

Ван Юй – пошукувач кафедри історії музики Львівської
національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, м. Львів
провінція Сичуань, викладач, Лешанський
педагогічний університет, музичний факультет
orcid.org/0000-0001-7760-576X
doi.org/10.35619/ucpmk.vi28.99
宇 <77136983@qq.com>

Порушується питання множинного поширення сюжету «Турандот» у європейській культурі в оперному жанрі. Цей сюжет втілювався впродовж XIX ст. різними композиторами: представниками австро-німецької школи К. Блюменродер, Ф. Данці, К. Райссігер, К. Кон, А. Йенсен, Т. Рехбаум, нідерландським композитором ван Хоуеном, класиком дансько-норвезької школи Г. Ф. Фон Левеншйольдом та італійським композитором А. Бацціні – вчителем Дж. Пуччіні. Серед жанрових варіантів сюжет «Турандот» викликав різновиди опер: зінгшпіль, лірико-романтичні, казково-романтичну оперу, романтичну драму вагнерівського типу, трагедійну романтичну драму, лірико-психологічну оперу, продемонструвавши шлях від класичних, ранньоромантичних до пізньоромантичних прочитань орієнтальної теми.

Ключові слова: Турандот, опера, Ф. Данці, К. Райссігер, Й. Пютлінген, Г. Ф. фон Левеншйольд, А. Йенсен, Т. Рехбаум, А. Бадзіні, орієнталізм.

Актуальність теми. В історії музичного мистецтва завжди існували сюжети, що викликали особливе зацікавлення композиторів різних епох і народів. До таких належить китайська казково-легендарна історія про принцесу Турандот, яка отримала чимало цікавих прочитань у різноманітних музичних жанрах, насамперед, сценічних. І хоча ця тема спочатку була апробована літераторами та драматургами (Нізамі, Франсуа Петіс, А.-Р. ля Саж, Ж.-Ф. д'Орневаль, К. Гоцці, Ф. Шіллер), не забарилися і її музично-сценічні та інструментальні втілення. Багатство та різноманітність стилевих епох, композиторами яких був реалізований цей сюжет у відповідності до викликів часу тих чи інших періодів – вражаючий, а кілька десятків об'ємних та менших композицій, наразі майже недосліджених у різних жанрах аргументують актуальність теми. Пов'язана насамперед з іменем