

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію

Зінченко Вероніки Михайлівни

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

подану на здобуття наукового ступеня доктора філософії

за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

галузі знань 02 «Культура і мистецтво»

Дисертаційне дослідження Вероніки Зінченко «Український балет доби Незалежності: тенденції розвитку, жанрово-інтонаційна специфіка» для вітчизняного мистецтвознавчого дискурсу є **актуальним** з огляду на те, що саме зараз наша наука знаходиться на зламі та переживає зміни у своїй методології та дослідницькому інструментарії, які вказуватимуть шляхи її подальшого розвитку. Пластичне мистецтво, до якого відноситься балет, синтетичне за своєю природою: театральна драматургія, музичний ряд, візуальний супровід, акторська і, власне, професійна хореографічна майстерність складають та наповнюють його з різних сторін. Танець сягає своїми коріннями в розважальну культуру та ритуали первісних та античних цивілізацій. Це явище настільки цікаво та різноманітне за своїми видами, призначенням, національними особливостями, наскільки й популярне вже впродовж тисячоліть. Музичне мистецтво Нового часу, відліком якого прийнято вважати впровадження рівномірної темперації, тобто раннє бароко, ставить балет на п'єдестал мистецтв: улюблений придворний композитор Людовика XIV Ж.-Б.Люлі розпочав свою кар'єру як танцюрист та є автором більше тридцяти балетних творів, писав балети для свого вінценосного покровителя, найбільш відомим з яких є дванадцятигодинний Королівський балет ночі, в якому юний король танцював партію Аполлона, Бога Сонця.

Обрана тема є цікавою та багатогранною, а, головне, є виконаною професійно, з глибиною досвідченого та уважного дослідника. Слід відмітити чудовий науковий стиль викладення. Молода науковця демонструє вільне володіння категоріальним апаратом, вміння послідовно

та переконливо обґрунтовувати свої тези, вступати в полеміку з ідеями оприлюднених досліджень, в тому числі авторитетних та знаних науковців. При цьому вона не обтяжує стилістику свого викладення термінологічною перенасиченістю, дотримується принципу доступності. Це свідчить про зрілість та сформованість дослідниці і доволі хороший досвід наукової роботи. З приємністю можна констатувати, що її оминув перший етап становлення науковців, коли думки викладаються складно та незрозуміло. У даній роботі чіткість мислення, вміння адекватно донести свої думки, переконливість аргументів та парадигмальне застосування термінологічного апарату є основними маркерами її якості.

Авторка чудово обізнана в сучасній культурній ситуації України, її актуальних напрямках, мистецькому проєктному русі, театральному та фестивальному житті, вільно орієнтується у тонкощах новітніх стилів та жанрів, які віддзеркалюються в артистичній діяльності вітчизняних музикантів, театралів та хореографів, їх внутрішніх та зовнішніх культурних колабораціях. Вона особисто спілкується з ними, отримуючи інформацію з першоджерел, маючи змогу зазирнути в їхню мистецьку майстерню, відслідковуючи та миттєво реагуючи на зміни у тенденціях сучасної хореографії. Доволі детально в роботі описано мистецькі проєкти останніх років: від Київ Модерн-балету як незалежної арт-інституції, що розвинулась наприкінці нульових, до таких мистецьких комплексних програм як Totem Dance Company, Ukrainian Dance Theatre, TanzLaboratorium, Ruban Production ІТР, «n`Era Dance Group», Insha Dance Company та ін. Ці діючі на постійній тимчасовій основі платформи зараз визначають якість сучасного українського хореографічного мистецтва, створюючи конкурентне середовище, в якому глядач може знайти близькі для себе напрями та водночас познайомитись з експериментальним танцювальним театром.

Поставлена **мета** та **завдання** роботи знайшли послідовне їх **вирішення** та **розв'язання**, причому, авторка дослідження одним із завдань

бачить створення власної типології балетного жанру, що є доволі амбітним планом. Проте розробка жанрової типології, пропоновані інтерпретації термінів балет, сучасний балет (включаючи український балет), танцювальна вистава дійсно потребують свіжого погляду, тим більше, що є у цьому попит. Все це свідчить про беззаперечну наукову **новизну роботи**. Дослідження також претендує на новації в **методиці** та **освіті**. Проаналізувавши деякі освітні програми з хореографічного мистецтва різних навчальних закладів, а в різних регіонах України наразі діють майже тридцять навчальних установ, в яких впроваджено освітні програми зі спеціальності 024 «Хореографічне мистецтво», мушу констатувати, що ґрунтовних сучасних посібників з теорії та історії хореографії вкрай мало: підручник з історії українського хореографічного мистецтва М.Неофіти 2020 року, лекції з хореології О.Чепалова 2020 року, навчальний посібник з сучасного танцю групи авторів 2017 року, посібник з сучасного хореографічного мистецтва О.Плахотнюка 2016 року, підручник з методики роботи з хореографічним колективом С.Шалапи та Н.Корисько 2015 року, роботи різних років Ю.Станішевського. Тому можу порадити здобувачці скласти посібник з сучасної української хореографії з використаннями дисертаційного матеріалу та іншого дослідницького доробку.

Окремо треба відмітити активну міжнародну наукову та іншу проєктну діяльність дослідниці, що, з одної сторони, свідчить про високий індивідуальний професійний рівень, з іншої – про все більш активне інтегрування вітчизняного мистецтвознавства у загальне світове наукове поле. За останні два роки пані Вероніка була учасником різних мистецьких та наукових платформ у Польщі, Канаді та Німеччині, і що найцінніше, два останніх присвячені гостро актуальній темі у зміні старих підходів (в яких домінувала усталена геополітична картина культурних впливів, зокрема вплив російської культури на розвиток європейських) на сучасні, коли відбувається зміна мислення, побудованого на колоніальних та постколоніальних уявленнях про культуру та суспільства, на мислення, в

якому самодостатність та мобільність культур є домінантою. Завдячуючи у тому числі і цій роботі, ми бачимо, як міняється сприйняття західного суспільства української культури, і це важливо, бо саме сьогодні одною з нагальних проблем є саме толерування культурній експансії агресора у цивілізованих країнах, просування його культурного продукту, що виглядає опосередкованою легітимізацією дій політичного керівництва, яке завжди користувалось власною культурою як зброєю.

Авторка дисертації, досліджуючи тему співпраці хореографів та композиторів, акцентує увагу на тому, що це явище є традиційним: в Україні з перших років незалежності прослідковується тенденція такої багаторічної співдружності, у яку входять не тільки хореографи та композитори, а і сценографи, дизайнери костюмів, продюсери та представники інших професій. Така традиція йде ще з 80-х – як от співпраця Є.Станковича, Ю.Лієнка А.Шекери та Ф.Нірода у постановці «Княгині Ольги» на сцені Національного академічного театру опери та балету імені Тараса Шевченка у 1982 році; О.Козаренка, О.Лань, студентів-випускників Львівського інституту прикладного мистецтва у постановці «Дона Жуана з Коломиї» на сцені Будинку вчителя у 1995 році; О.Шимка, А.Рубіної, О.Гавріша на сцені Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва у 2009 році; Ю.Шевченка, В.Литвинова, М.Левицької у постановці «Кобзаря» на сцені Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва у 2016 році; М.Шалигіна, Л. ван Лесс, В.Де Кукера у постановці «Norreg» та «Traces» у 2013 році та «Odysseus» у 2014 році на фестивалі «UNEVEN»; О.Родіна, О.Буська, М.Грабаченко О.Антохіної у постановці «Видіння Рози» на сцені Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва у 2014 році; Ю.Шевченка, В.Литвинова, С.Маслабойщикова, Г.Іпатьєвої у постановці «За двома зайцями» Національному академічному театру опери та балету імені Тараса Шевченка у 2017 році; Ю.Гомельської, С.Кона, Т.Іванової, С.Васильєва, В.Галака у постановці «Долі» на сцені

Одеського Національного театру опери та балету у 2017 році; О.Родіна, Р.Поклітару, О.Нікітіної, Д.Куряти у постановці «Вія» на сцені Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва у 2019 році; Л.Юріної, Л.Венедиктової, М.Волкової, Є.Копьова у постановці «Existenza» на сцені Національного Центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса; В.Польової, М.Дробота, М.Сухорукова, Т.Швед-Безкорвайної у постановці «Дзеркало. Сни або Маленьке життя» на фестивалі Bouquet Kyiv Stage у 2021 році; О.Шпудейка, І.Мірошніченка у постановці «Стіни» на сцені Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва у 2021 році; В.Рекала, І.Мірошніченка, К.Кузнецової, Б.Поліщука у постановці «Мого дому на двох ногах» на сцені Міжнародного центру культури і мистецтв у 2024 році.

Даючи історичну ретроспективу розвитку вітчизняної хореографії в аналізі наукових робіт дослідників різних років, здобувачка демонструє системний підхід, виділяючи основні його етапи, прослідковуючи еволюцію, характеризуючи діяльність провідних балетних композиторів ХХ століття, серед яких М.Вериківський, М.Скорульський, К.Данькевич, В.Гомоляка, А.Кос-Анатольський, Є.Станкович. Але, на жаль, я не побачила у цьому товаристві Р.Глієра, який створив низку різножанрових балетів, спираючись в більшості на літературні джерела світових класиків: П.Луї, Л.де Вега, М.Гоголя. Може, композитор і не мав вираженої української ідентичності, але він, корінний киянин, був першим ректором Київської консерваторії та педагогом батьків українського симфонізму Л.Ревуцького та Б.Лятошинського. Крім того, його останній балет на гоголівський сюжет «Тарас Бульба» прямо вказує на національну приналежність твору. Більш того, у своєму першому балеті композитор експериментує, поєднуючи танець і пантоміму, що свідчить про пошуки у міжвидових жанрових взаєминах. Зараз балет-пантоміма відокремлений як самостійний жанр, про що неодноразово йдеться у дисертації. Може, варто було би згадати композитора ц своїй роботі?

В дисертації дослідниця здебільшого спирається на етимологічні походження термінів, які вживає, та їх наукову еволюцію. Щодо визначень у роботі, хочу окремо виділити термін «сучасне», «сучасній», «сучасність» як категорію. Дослідниця описує його етимологію та, звертається до різних трактувань та дає широку картину його вжитку. Також виділяє історичний, політичний, соціальний аспекти. Я би запропонувала ще й юридичний аспект, який регулюється міжнародним законодавством з авторських та суміжних прав. Якщо де-факто Україна належить європейській спільноті і де-юре має відповідні підписані з Євросоюзом документи та декларації, то за основу слід взяти європейську практику, згідно якої авторське право діє ще 70 років зі смерті автора, після чого є національним/світовим надбанням, якщо сам автор не заповів той або інший свій твір (чи винахід) нащадкам або третім особам. Незважаючи на те, що такий підхід дещо розширює хронологічні межі, він є зрозумілим, оскільки оперує конкретними датами.

Цікавою є застосована в роботі теорія поколінь, яку розробляли О.Конт, В.Ділтей, К.Мангейм, Х.Ортега-і-Гассет, В.Штраус-Н.Гоув. На її основі дослідниця вибудувала власні критерії як інструмент у визначенні приналежності композиторів до того чи іншого покоління, серед них: рік народження; країна проживання у період навчання; важливі історичні події, які вплинули на формування; наявність контактів із західним мистецьким простором; орієнтація на той чи інший тип аудиторії; співвідношення у творчості традиційного та інноваційного; використання тієї чи іншої композиційної техніки з акцентом на електронний звуковий синтез; членство у Національній спілці композиторів. Цей досить деталізований інструмент дає змогу визначити, до якого покоління належить композитор. Проте видається, що такий детальний аналіз не відіграє настільки суттєвої ролі у визначенні приналежності до того чи іншого покоління, яка в у більшості випадків є очевидною. Тим більше, встановлені конкретні хронологічні рамки не завжди можуть відповідати запиту. В принципі, про таку варіативність йдеться в роботі, але як про окремі випадки, тобто

винятки з правила. Мені здається, що дотримання всіх критеріїв в аналізі генерацій є доволі категоричним, хоч і цікавим. Проте, ймовірно, на основі цих критеріїв можна збудувати якусь соціологію, яка допоможе розкрити більш широке коло мистецьких і позамистецьких явищ.

Наріжним каменем дослідження є побудова типології сучасного українського балету. Задля вирішення цього завдання дисертантка звертається до наявних поширених типологій, які виникли в різні періоди та є актуальними сьогодні. Серед них типології М.Загайкевич, О.Афоніної, А.Підліпської, Д.Шарикова, Д.Наполі-Л.Крауса, Й.Шимайди та інших. Із здивуванням не побачила аналізу робіт відомої балетознавиці Маріон Кант, робота «Балет» 2007 року під її редакцією є чудовим джерелом знань для сучасних хореографів, композиторів, сценографів та всіх, хто цікавиться та досліджує мистецтво танцю. Натомість вже час позбуватись остаточно советсько-російського впливу на вітчизняну науку, тим більше, що роботи, які видані в різні роки московськими та іншими видавництвами, є не просто вторинними по відношенню до світових досліджень, а й часто містять прямі запозичення або є відвертим копіпастом. Подібні викриття такої недоброчесності часто супроводжувались скандалами. Наведення типології В.Холопової, може, й має сенс, але одразу кидається в око хибна хронологія, відлік якої починається тільки з другої половини XVIII століття.

Щодо створення власної авторської типології балетних жанрів, дослідницею здійснена спроба розробити детальні критерії до визначення жанрової специфіки балету, серед яких присутні музичні та позамузичні. В цілому я згодна з авторкою, але мушу зауважити, що твердження про первинно-балетні та вторинно-балетні жанри є досить категоричним: жанрове розведення балету та танцювальної вистави виглядає доволі штучним. Використання небалетної музики в балетних виставах сьогодні є розповсюдженим явищем. Хіба неможна, приміром, назвати «Болеро» Равеля, яке часто ставиться хореографами, балетом? Ця тенденція сучасного мистецтва має глибокі коріння – бароккові митці варіювали виконавські

рішення своїх творів в залежності від конкретної ситуації та події, так що ця барокова традиція повернулась і розквітла. Жанрова типологія також викликає деякі питання. Я би не змішувала, приміром, жанр балета-кантати з балетом-містерією, бо це типи не одного ряду. Балет-кантату можна ставити в ряд з оперою-балетом, балетом-перформансем, балетом-інсталяцією, балетом-пантомімою, балетом-дефіле тощо. А от балет-фантазія або балет-містерія можуть бути в одному ряді з балетом-драмою, балетом-комік тощо. Також не вистачає аналізу впливів суміжних мистецтв та деяких видів спорту – циркової акробатики, художньої гімнастики та ін. Зовсім обійдена увагою категорія тілесності, яка є засадничою в пластичних мистецтвах.

Робота Вероніки Зінченко є цікавою та дискусійною. Деякі твердження, які висуває дослідниця, і з якими я не згодна, стимулюють подальші наукові розвідки, спонукають до полеміки, в якій, як відомо, народжується істина. Пропоную дати відповіді на наступні питання:

1. Якщо напрацьовані критерії щодо визначення поколінь композиторів, було б логічно розробити такі ж критерії до покоління хореографів та представників суміжних професій, адже вони є авторами сценічного втілення балету. Якими, на Вашу думку, вони могли би бути?

2. Ви описуєте різнобічну діяльність балетних композиторів, їх міжнародну співпрацю, може, варто було приділити таку ж увагу хореографам, сценографам, костюмографам, адже в роботі підкреслюється їх вагоме значення?

3. В роботі часто застосовується термін електроакустичний інструментарій. Не сумніваюсь, що пані Вероніка чітко розрізняє електроніку та електроакустику, але в аналітичних розділах роботи застосовується термін «електроакустика», і тільки у висновках з'являється термін «електроніка». З чим пов'язаний цей ребус, можливо під словом «електроакустика» мається увазі щось більше? Так само викликає

питання розділення звуків на музичні, позамузичні (природні, штучні та технічні): я бачу тут протиріччя.

Загалом, дисертаційне дослідження Вероніки Зінченко є цікавою, самостійною, пошуковою та новаторською роботою, адже є втіленням сучасної наукової думки, позбавленої штампів та тенденційності. Робота відкрита до подальшого розвитку, має потенціал до навчально-методичних розробок. Послідовність та логіка – сильні сторони роботи, авторка обґрунтовує всі свої тези, наводить вагомі докази, підкріплюючи їх авторитетною думкою.

Публікації за темою дисертації представлені у необхідній кількості – три одноосібних наукових статті у фахових наукових виданнях України галузі «Мистецтвознавство» (спеціальність – 025 Музичне мистецтво) та стаття в іноземному науковому виданні. Апробація головних ідей і положень дослідження відбулася на чотирнадцяти наукових конференціях, включаючи Україну, Литву, Польщу, Німеччину, а також у міжнародних проектах та програмах у Польщі, Канаді та Німеччині. За змістом публікації розкривають провідні положення дисертації. Загалом, дисертація та наукові публікації виконані здобувачем із дотриманням академічної доброчесності.

Отже, дисертаційне дослідження Зінченко Вероніки Михайлівни «Український балет доби Незалежності: тенденції розвитку, жанрово-інтонаційна специфіка» повністю відповідає вимогам МОН України щодо кваліфікаційних робіт на здобуття наукового ступеня доктора філософії, а його автор заслуговує присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» галузі знань 02 «Культура і мистецтво».

Кандидат мистецтвознавства,
Доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін
Київської муніципальної академії естрадного
та циркового мистецтва

Є.О. Морєва