

Відгук
офіційного опонента на дисертацію
Зінченко Вероніки Михайлівни
«УКРАЇНСЬКИЙ БАЛЕТ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ:
ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ, ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНА СПЕЦИФІКА»
представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії
по спеціальності 025 – Музичне мистецтво.

В умовах стрімкого посилення цифровізації сучасного світу, вплив якої відчувається сьогодні майже у всіх сферах мистецького життя, особливого сенсу набувають ті форми творчої діяльності, в яких навіть тотальне осучаснення всіх елементів системи не здатне забезпечити їй автономного існування без живлячої енергії людського духу та людської творчості. До таких явищ відноситься сьогодні балет – жанр, що актуалізується у часопросторі завдяки інтелектуальним, духовним, тілесним зусиллям цілої команди однодумців (композитор, балетмейстер, сценограф, танцюристи, музиканти). Починаючи з ХХ століття, попри весь свій академізм, балет перетворився на територію експерименту, в тому числі і у музичній сфері. Цим обумовлені *актуальність і перспективність* даного напрямку музикознавчої думки, градус зацікавленості якої посилюється, коли дослідницький запал спрямовано на розгляд *сучасного українського балету*. Саме цей вектор обирає для себе Вероніка Михайлівна Зінченко – авторка запропонованого дисертаційного дослідження.

Фокусуючи свою увагу на балетних творах доби Незалежності, дисертантка ставить за мету «установити жанрово-інтонаційну специфіку балетного жанру у творчості сучасних українських композиторів середнього та молодшого покоління з огляду на тенденційні рухи в середині жанрового поля» [с. 18]. Результатом стає захоплююча подорож цим унікальним періодом в історії українського балету, що позначився появою цілої плеяди яскравих персоналій, продукуванням неординарних музично-хореографічних концепцій, сценічною реалізацією найсміливіших творчих проектів.

Структура роботи вельми логічна і продумана. *Вступ* як складова частина дисертації відповідає усім вимогам, які висуваються до кваліфікаційних робіт такого рівня. Він містить усі необхідні позиції (актуальність, мету, завдання, об'єкт, предмет, матеріал дослідження, методи та теоретичну базу, наукову новизну тощо) з окресленням та уточненням змісту, виходячи з сутності обраної проблематики. Про методологічну, теоретичну, інформаційно-практичну насиченість тексту дисертаційної роботи свідчить теоретична база дослідження, відображена і у

Списку використаних джерел, що містить 230 позицій, більшість з яких датована останніми двома десятиліттями, що підкреслює залучення автором по-справжньому сучасного контенту як в аналітичній, так і теоретичній царині. На активну творчу позицію авторки, ступінь її занурення у розробку теми вказують окрім наукових публікацій (5) також й інші форми апробації результатів дослідження: виступи на конференціях (14), розробка власних проєктів (короткометражні фільми, критичні публікації, лекція, силабус), частина яких спрямована на поширення інформації про сучасний український балет у європейському культурному просторі.

У *Першому розділі* «Роль балету в соціокультурній парадигмі українського мистецтва» увагу сконцентровано на узагальненні мистецтвознавчих рефлексій на тему балетного мистецтва у вітчизняній науковій практиці, осмисленні домінуючих соціокультурних тенденцій та визначенні генераційного аспекту щодо українських композиторів, які працюють у жанрі балету. Констатуючи багатовекторність підходів у представників різних галузей мистецтва щодо вивчення балету (1.1), авторка дисертації визнає недостатність його розробки у *музикознавчому полі*, що, безумовно, залишається наслідком специфіки балету як жанру синтетичного типу – поєднання кількох драматургій, кожна з яких спирається на свою систему виразних засобів та принципів. У значній мірі це стосується саме сучасного українського контенту.

Розглядаючи *соціокультурні тенденції сучасного українського балету*, його залучення до *світового мистецького простору* (1.2), дисертантка констатує загалом прогресивну природу загальних процесів останніх двох десятиліть. Незважаючи на постійну рухомість мистецького життя, авторкою виокремлюються три типи балету відповідно до історичних, соціокультурних та мистецьких умов – фольклорний, класико-романтичний, модерновий/експериментальний [с. 42]. Причину «буму» модернового балету Вероніка Михайлівна вбачає у прогресивній діяльності нової генерації танцівників і хореографів, їхньої плідної колаборації з режисерами та композиторами, особливо з представниками молодшого покоління. Серед зовнішніх чинників, що сприяють загальному росту можливостей сучасних митців, вказуються: відсутність залежності від офіційних театральних структур, посилення незалежності комерційної діяльності, потужності фестивального театального руху в Європі.

Однак при всій масштабності окреслених авторкою позитивних змін у розвитку музично-хореографічного театального мистецтва, виникають певні питання щодо реальності озвучених результатів – пріоритетного положення балету в жанровій системі та посилення популярності балету серед глядачів [с. 49]. Як людина, що протягом двадцяти років викладає курс музично-теоретичних

дисциплін у Харківській хореографічній школі (в тому числі і «Історію балету»), є розробником програми вибіркової дисципліни «Музична драматургія романтичного балету» у ХНУМ, можу зазначити, що й досі залишається «відкритим» питання наявності вітчизняної навчальної літератури за базовими напрямками з історії світової хореографії, музики балету. Паралельно потребує свого вирішення і ситуація доступності відеоматеріалів – записів балетних вистав у виконанні театральних труп Національних театрів України, інших українських колективів, які можна було б переглянути у вільному доступі. І річ навіть не йде про сучасні постановки, які проаналізовано у дисертації, що взагалі перебувають у статусі «елітарно-авторського» (читай недоступного для простого смертного), а хоча б про балетну класику. Розуміючи закони жанру дисертаційного дослідження, хотілося б «наживо» почути особисту думку пані В. Зінченко стосовно цього аспекту проблеми. Чи, мабуть, ситуація є не настільки критичною, як це може здаватися?..

Широко використане поняття генерації отримує детального розшифрування у наступному підрозділі (1.3). Переконливою виявляється запропонована авторкою система розподілу українських композиторів на генерації (старшу, середню, молодшу). Екстраполюючи теорію Штрауса-Гоува на ґрунт історії української музики другої половини ХХ – початку ХХІ століття, пані В. Зінченко приходить до розробки низки критеріїв, за якими стає очевидною спільність представників середнього та молодшого поколінь в їх відношенні до балетного жанру. Серед восьми наведених позицій звертають на себе увагу такі, що пов'язані із визначенням країни проживання композитора, важливої ролі історичних подій, контактів із західним мистецьким простором. Узагальнена характеристика творчого профілю представників середньої та молодшої генерацій підтверджує правомірність запропонованої типології, розкриваючи причини змін не тільки у самій жанровій парадигмі балету, але і у підходах до трактовки жанру.

Другий розділ «Сучасний балет: теоретичні аспекти, типологія» виконує роль методологічного центру всієї роботи. Наводячи панораму визначень балету від найранішого (Жан-Жорж Новерр, «Листи про танець», 1760) до сучасних (у енциклопедичних виданнях), дисертантка демонструє різновекторність у сприйнятті єдиного явища (2.1). При цьому плюралізмі пані В. Зінченко наголошує на необхідності тлумачити балет саме як *жанр* синтетичної природи, домінуючою рисою якого є активна взаємодія хореографічної складової з театральним та музичним мистецтвом. Аналізуючи категорію «сучасного» у загальнонауковій та мистецтвознавчій практиках, враховуючи дискусійність визначення хронології «сучасності», авторка пропонує власну робочу дефініцію *сучасного українського балету* як синтетичного жанру новітнього музично-театрального мистецтва, який

об'єднує хореографію, музику (звук), сценографію (костюмографію) і функціонує в хронологічних межах 1990–2020-х років [с. 74]. Принциповим для молодшої науковиці виявляється і питання жанрових диференціацій музично-хореографічного продукту на *балет і танцювальну виставу* (їх визначення на с. 76 роботи), які, на погляд опонента, здаються дещо дискусійними, про що зазначимо пізніше.

Підрозділи 2.2, 2.3, 2.4 об'єднані питанням типології балетного жанру. Після узагальнення наявних в розробках українських та іноземних дослідників типологій¹, надання їм критичної оцінки, дисертантка презентує власну – авторську систему упорядкування жанрових явищ у сучасній балетній практиці за двома провідними критеріями: *музичними* та *позамузичними*. Не занурюючись детально у характеристику авторської типології – вона чітко і переконливо представлена на с. 86–104 роботи – висловимо деякі спостереження. «Багатоярусність» запропонованої типології, що немов «розгортається як сувій», представляючи кожен позицію в системі окремим багатоскладним елементом, знову засвідчує унікальність як балетного жанру в цілому, так і його сучасного різновиду в українському варіанті. Пропозиція застосування різних інструментів у диференціації сучасного мистецького продукту підтверджує неможливість приведення методології (так само і типології) до єдиного – «завжди працюючого» варіанта. Звідси і спроби авторки дослідження «зайти» з різних сторін, начебто намагаючись охопити всі параметри цього музично-театрального виду мистецтва. І хоча, здається, тут вдалося створити майже «ідеальну конструкцію», притаманна їй множинність деталізації дещо ускладнює сприйняття твору в його цілісності, оскільки нівелює значущість окремого критерію як визначального для оригінальності твору. Навпаки, подібна розгалуженість характеристик здатна породжувати нескінченні комбінації жанрових різновидів зі своїми особливостями, ускладнюючи в цілому задачу щодо їх уточнення та узагальнення. Між тим, незважаючи на висловлені критичні думки стосовно запропонованої в дисертації типології, так само як і риторичності питання про «ідеальну» систематизацію, голос опонента віддано у підтримку позиції авторки стосовно її внеску у розробку методології вивчення сучасного балету.

Характеризуючи враження від перших двох розділів, хочеться висловитися стосовно стилю викладення аналітичного матеріалу. Лаконізм, конкретність, чітка структурованість подачі інформації, принцип упорядкування явищ, що знаходять вихід у розробці критеріїв та типологій на їх основі, іноді викликають асоціації із

¹ Тут можна було б додати, що запропонована С. Анфіловою діалектична пара «танцювального» та «пластичного» також стає і основою жанрової типології (жанри-опоненти: вистави дивертисментного типу та «пластичні драми»), що знаходить підтвердження і в стадіальному характері розвитку європейського балетного театру XVII–XIX століть.

жанром «довідника», або готової статті для енциклопедичного видання. Навіть авторська типологія подана дуже просто, як система згорнутих смислів. Однак ця зовнішня простота виявляється дуже оманливою, маскуючи ґрунтовну роботу стосовно аналітичного опрацювання як корпусу наукових джерел, так і музично-хореографічних творів – явищ художнього синтезу.

Найбільш цікавим, на думку опонента, з точки зору демонстрації на конкретних прикладах дії запропонованих автором теоретичних умовиводів є *Третій розділ* роботи – «Балет у творчості українських композиторів: жанрово-інтонаційна специфіка». Його новизна полягає не тільки у самому факті звернення до опусів, що вперше стають об'єктами аналізу, але і у інтерпретації тих творів, що за словами дисертантки вже «отримали часткове наукове осмислення», але, на власну думку опонента, поки залишаються поза межами широкої музично-сценічної і наукової практики. Вибір матеріалу дослідження, чітко окреслений у передумові до Розділу, базується на зацікавленості Вероніки Михайлівни модерною специфікою сучасного українського балету, що яскраво реалізується у етнічній природі музики, перебуванні в полі міжмедіального та інтертекстуального діалогів, інтерпретації вторинно-балетної музики, електроакустичній складовій. Додатковим виміром найсучаснішого виступає і змістовний чинник – рефлексія-документалізація воєнних подій в Україні. Всього у полі уваги дисертантки опиняються 15 робіт, створених у період з 1994 («Гагаку» В. Польової) по 2023 рік («Мій дім на двох ногах» В. Рекала)¹. Вивчаючи питання етнічної специфіки сучасного українського балету (підрозділ 3.1), авторка справедливо вказує на особливості втілення інтонаційного образу будь-якої етнічності крізь призму слухачько-глядацького сприйняття (і не тільки представниками іншої етнічної групи), що породжує в музичній і, загалом, культурній традиції цілу низку символів, текстів, знаків, які сприймаються невід'ємною складовою етнічного образу як цілісного явища. Тим цікавішим стає виявлення розбіжностей у підходах композиторів Юрія Шевченка та Олександра Шимка до інтерпретації української музичної етнічності в умовах різного типу комунікації зі слухачем (балети «Кобзар», 2016; «Обранець сонця», 2007).

Інший рівень розкриття етнічності демонструє балет Вікторії Польової «Гагаку» (1994). На думку опонента, унікальність цього твору, яку підкреслює дисертантка, полягає не стільки у самій презентації європейською мисткинею власного розуміння ментальності Японії (с. 119): в цьому плані В. Польова постає негласною продовжувачкою теми балетного «орієнталізму», актуального для

¹ Ще один твір – балет «Маріуполь» (музика І. Гаркуши, хореографія В. Детюченка, режисура А. Москаленка, червень 2022 р.) – лише згадується у підрозділі 3.5 як приклад втілення теми, але не отримує більш детального розгляду на сторінках роботи.

французького балету XVIII–XIX століть. Найбільш захоплюючим виявляється процес набуття ідеєю ознак концептуальності та механізм її втілення композитором через філософсько-екуменічне наповнення змісту балету, що демонструє вихід на зовсім новий та інший (у порівнянні з класико-романтичною добою) рівень розкриття орієнтальної тематики у балеті.

Вивченню проблеми міжмедіального та інтертекстуальних діалогів у сучасному українському балеті присвячено підрозділ 3.2. Серед інформаційно насичених нарисів, в яких детально розглядаються форми діалогу-переосмислення сучасними композиторами культових артефактів минулого (в їхній ролі виступають: музично-хореографічна вистава, кінострічка, живописне полотно, композиторський стиль) – особливо хотілося б відмітити аналітичний етюд про балет Максима Шалигіна «*Hopper*» (2012) [с. 147–154]. Науковиці вдалося знайти поряд з інструментами аналізу такий стиль висловлювання, що сприймається максимально влучним у ситуації «відкриття» секретів авторського «кодування» у музиці ідей художнього полотна. Завдяки цьому стають наочними шляхи практичного вирішення композитором поставленого перед ним чіткого «образно-тематичного завдання» – інтерпретації образу художника Едварда Гоппера в жанрі камерного балету з хронологічним обмеженням (не більше 10 хвилин).

Використання у якості першоімпульсу (своєрідної програми) єдиної картини Гоппера «*Morning Sun*» («Ранкове сонце») в умовах безсюжетності перетворюється на творче завдання високої складності не тільки для композитора та балетмейстера, але і для дослідника, що осмислює результат композиторської інтерпретації полотна Е. Гоппера. Для визначення природи цього міжмедіального контакту пані Вероніка пропонує такий вислів, як «входження картини в інтонаційну плоть балету» [с. 151]. Наступне дослідження геометричних ліній музичної матерії, темброво-регістрових змін, ладових, динамічних знахідок, особливостей метроритмічної організації, функціонального співвідношення тем не сприймаються лише обов'язковою даниною аналітичному підходу, регламентованому чинниками дисертаційного жанру. Теоретичний аналіз стає доказом звукових аналогій «почерку» живописця, розкриття особливого ставлення М. Шалигіна до кольорової палітри, невловимої гри «світла та тіні» – живописного прийому, що отримує в роботах Гоппера філософсько-екзистенційне навантаження. В цій ситуації, коли звичайний аналіз завдяки тонкому відчуттю музикознавицею творчих реверберацій художника-композитора-балетмейстера перетворюється майже на поезію, досягається найвища мета – абсолютно новий рівень осмислення балетного твору, проникнення до його духовної серцевини. Підібрані автором вирази – «трансплантація живописних ознак картин Е. Гоппера в музичне “тіло” балету»;

«входження картини в інтонаційну плоть балету» – цінні не тільки своєю метафоричністю, але реальною спробою «зобразити» в слові (начебто «запечатати») те невловимо-ірреальне, що вбачається найбільш складним у розумінні музично-хореографічної стилістики сучасного балету.

Обраний М. Шалигіним інший підхід до використання міжмедіальності та інтертекстуальності у балеті «*Schnittke*» (2013), де за основу першоімпульсу було обрано стиль композитора, дещо скорегував і дослідницький підхід, закономірно сфокусувавши погляд пані В. Зінченко на виявленні принципів «гри зі стилем стилізатора» в музичній партитурі твору на рівні жанрово-інтонаційних, стильових альянсів та трансформацій. Втім, зазначимо, що до наведених в роботі джерел стосовно стилю А. Шнітке, його ставлення до І. Стравінського, майстерності роботи з монограмами можна було б додати дисертаційного дослідження Олени Ващенко «Камерно-інструментальна музика Альфреда Шнітке: принципи композиторського мислення» (2016), в якому авторка, розглядаючи використання монограми в контексті діалогізму і поляризації «свого» та «іншого», порівнює монограму з «чужим» словом, музично зашифрованим. Найбільш чітко це проявляється в п'єсах-присвятах іншим композиторам¹.

Однією з найбільш актуальних проблем сучасного балетознавства може бути названа практика використання небалетної музики у хореографічних виставах (3.3). Процес адаптації музики неприкладного призначення дисертантка детально розглядає на прикладі трьох різножанрових за своїми компонентами творів, які демонструють три різні моделі «трансформації небалетного твору в іманентно балетний»: «компування різних небалетних творів в один»; «використання небалетного твору з подальшим його доопрацюванням»; «залучення до нової, оригінальної музики балету, раніше створених опусів» [с. 163]. Залучений матеріал дослідження захоплює не тільки своєю новизною, але і неординарністю творчих рішень (як в «*Traces*» М. Шалигіна), що породжує у читача закономірне бажання доповнити запропонований ряд деякими зразками зі світової практики, наприклад, нагадати постановки іспанського хореографа Начо Дуато на музику вокальних циклів М. Равеля («Мадагаскарські пісні») та Р. Вагнера («Пісні на вірші Матільди Везендонк» – балет «Раптус»). Яскравим зразком створення балету на музику вокальних фрагментів опери Р. Вагнера «Трістан та Ізольда» може вважатися однойменний балет Жоель Бов'є / Joëlle Bouvier, представлений на сцені Великого театру Женеви у 2015 році.

¹ Ващенко О. Камерно-інструментальна музика А. Шнітке: принципи композиторського мислення.: автореф. дис. ... кандид. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2016. 21 с.

Знову порушуючи питання про різницю між *балетом* та *танцювальною виставою* [с. 163], авторка чітко розмежовує ці явища за ступенем залучення композитора до створення балетної музики. Підтримуючи автора у необхідності коректності дефініцій, хотілося б почути думку пані Вероніки стосовно двох прикладів, а саме:

1. Як правильніше визначити «Майєрлінг» (1978) Кеннета Макміллана на музику Ф. Ліста – як балет чи танцювальну виставу?

2. У 2019 році британський балетмейстер Метью Борн представив власний варіант балету «Ромео та Джульєтта» на музику С. Прокоф'єва. Використовуючи оригінальну балетну партитуру, він перекомпонував послідовність музичних номерів за новою логікою сюжетної дії. Обидва твори презентуються як балети. Чи можете Ви погодитися з цим?

Осмислення електроакустичних пошуків українського балету (3.4) та його соціальної компоненти, як здатності відгукуватися на найсучасніші проблемні питання (3.5), стає закономірним продовженням попереднього дискурсу, знов актуалізуючи питання концептуальності, адаптації небалетних опусів, тяжіння до синтетичності.

У *Висновках* переконливо підсумовано результати роботи і визначено наукові перспективи вивчення запропонованої теми.

Визнаючи всю масштабність і складність запропонованого дослідження, все ж наведемо ряд критичних зауважень:

- не завжди своєчасно присутні посилання авторки дисертації на наукові джерела (наприклад, при визначенні атрибуцій юродства, «Божої людини»), що ускладнює визначення ступеня власної участі дисертантки у розробці теми;

- у деяких випадках не вистачає повноти розкриття специфіки музичних процесів у *співвідношенні* з розвитком сценічної дії та структурно-композиційною побудовою твору;

- найбільш вразливою стороною представленої дисертації сприймається відсутність посилань на відеозаписи або партитури балетних творів, задіяних у якості матеріалу дослідження. Це сприймається досить гостро, враховуючи специфіку опанування балетів як результатів художнього синтезу та мистецької колаборації через візуально-слухове сприйняття. У ситуації відсутності можливостей ознайомлення зі сценічними та музичними текстами балетів – абсолютно нових, мало розповсюджених у сценічній практиці – читачеві залишається повністю довіритися думці автора дисертації, який стає в цьому випадку «тлумачем» для всіх інших. Можливим частковим рішенням цієї ситуації могло б стати розширення кількості наведених у Додатку А нотних прикладів.

У зв'язку з цим виникає ряд запитань:

1. Як склалася подальша сценічна доля розглянутих в дисертації творів?
2. Чим на Вашу думку не задовольняє композиторку В. Польову сценічна реалізація «Гагаку» у вигляді було-перформансу? Адже Ви пишете, що «За задумом авторки, балет має бути виконаний у сучасному хореографічному стилі» [с. 127].
3. Чи можливий відносно проаналізованих Вами балетів варіант *переосмислення хореографії* зі збереженням музичної складової?

Наприкінці зазначимо, що запропонована дисертація Зінченко Вероніки Михайлівни значно розширює контекст сучасного музикознавства як цілком *самостійне дослідження*, яке відзначається *оригінальністю* і *новизною*. Виконане на високому фаховому рівні, воно демонструє захопленість авторки обраною темою, її обізнаність у тенденціях розвитку українського балетного мистецтва у найцікавіший період його історії – доби Незалежності країни, володіння методами аналізу сучасних музично-театральних явищ. Висловлені зауваження, побажання і запитання не впливають на загальну позитивну оцінку роботи. Навпаки, вони народжені назрілою необхідністю розробки заявленої теми, вказуючи на критичний стан сучасного вітчизняного балетознавства, окремі гілки якого (хореологічна, музикологічна) залишаються й досі багато в чому роз'єднаними у науковому дискурсі, начебто паралельними світами, незважаючи на спільні коріння та проблеми. Поява дисертації подібного типу сприймається одним із варіантів вирішення цієї ситуації поруч із розширенням поля дослідження сучасного музичного театру України.

Дослідження має значну практичну цінність. *Наукові публікації* за темою дисертації у повному обсязі відтворюють основні положення роботи і *не мають порушень академічної доброчесності*. Робота відповідає всім необхідним вимогам МОН України, а її авторка Зінченко Вероніка Михайлівна заслуговує на присвоєння наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво.

Кандидат мистецтвознавства,
доцент, доцент кафедри
історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського

Анфілова С. Г.