

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ГАЦЕЛЮК ВІКТОР ОЛЕКСАНДРОВИЧ**

УДК 792.8 (477)+175:793.3

**ГЕНЕЗА НЕОКЛАСИЧНОГО БАЛЕТНОГО ТАНЦЮ В КОНТЕКСТІ  
РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ  
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ДЖОРДЖА БАЛАНЧИНА  
ТА ТЕАТРУ «НЬЮ-ЙОРК СІТІ БАЛЕТ»)**

Галузь знань: 03 Гуманітарні науки,  
Спеціальності 032 «Історія та археологія»

Дисертація подається на здобуття ступеня доктора філософії

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

**В. О. Гацелюк**

Науковий керівник: доктор культурології, доцент

**Денисюк Жанна Захарівна**

Київ – 2023

## АНОТАЦІЯ

**Гацелюк В. О. Генеза неокласичного балетного танцю в контексті розвитку художньої культури ХХ століття (на прикладі творчості Джорджа Баланчина та театру «Нью-Йорк Сіті Балет»). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за галуззю знань: 03 Гуманітарні науки, спеціальність 032 «Історія та археологія» – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2023.

Дослідження присвячене виявленню ролі та особливостей розвитку неокласичного хореографічного стилю в Європі та Сполучених Штатах Америки ХХ століття.

У *Вступі* обґрунтовується актуальність теми дослідження, ступінь її теоретичної розробки, визначаються об'єкт і предмет дослідження, мета і завдання, теоретичне і практичне значення дослідження, особистий внесок здобувача в актуалізацію теми дослідження, форми і характер апробації основних ідей і положень, позначаються відповідні публікації.

*Розділ 1 «Стан наукової розробки проблематики, джерельна та теоретична база дослідження»* присвячений аналізу наукової літератури з визначеної теми, окреслення джерельної бази дослідження та теоретико-методологічних засад дослідження.

У підрозділі *1.1 «Історіографічний аналіз осмислення неокласичного танцю в ХХ столітті»* проаналізовано корпус робіт з вивчення проблематики неокласичного танцю в ХХ століття, наукові дослідження якої здійснювались в руслі мистецтвознавства. У працях більшості авторів (В. Пастух, Т. Кохан, Л. Васильєва, В. Романко, П. Білаш, Д. Бернадська, М. Шкарабан) розглядались окремі танцювальні форми модерністського імпресіоністичного танцю, музичні форми джазу, року, а також балетмейстерське мистецтво в Україні на початку ХХ століття.

Історичні аспекти художньої культури ХХ століття, а також виникнення і становлення неокласичного танцю розкриті переважно закордонними авторами, такими як Я. Токарчук (J. Tokarczyk), Л. Мооре (L. Moore), Н. Джордж-Гревіс (N. George-Graves), С. Ау (S. Au) та іншими.

Культурологічні аспекти мистецтва ХХ століття розкрито у працях С. Безклубенка і Ю. Афанасьєва. Естетика мистецтва ХХ століття, його течії, напрями і стилі розглянуто в роботах Л. Левчук, Л. Лозового та інших. Теоретичні дослідження з хореографії здійснювались ще у 1920-х–1950-х роках (С. Дзіковські, Ю. Станішевський), де в своїх працях автори порушували питання про необхідність оновлювати балетну лексику шляхом впровадження нових на той час модерністських виражальних засобів (експресіонізму, абстракціонізму, кубізму тощо).

Таким чином, всі дослідники звертались до тих чи інших окремих мистецтвознавчих або хореологічних аспектів сучасного танцю, не вдаючись до ґрунтовної систематизації та узагальнення генези історичного контексту в розвитку нових напрямів, стилів сучасної хореографії як самостійного виду мистецтва у художній культурі ХХ століття.

У підрозділі 1.2. *«Характеристика джерельної баз дослідження»* визначено основну джерельну базу дослідження складається з архівних документів та матеріалів, окремих наукових видань. Особливої уваги заслуговують матеріали, що стосуються творчої діяльності Д. Баланчина, які значною часткою зберігаються в Фонді Джорджа Баланчина у Нью-Йорку; архівний фонд Холліс в бібліотеці Гарвардського університету (США), видання Публічної бібліотеки виконавських мистецтв у Нью-Йорку. Також наукове значення та вагу при дослідженні матимуть документи особистого архіву відомого українського хореографа і балетмейстера В. Авраменка, який у період еміграції до США працював в одному творчому полі з Д. Баланчиним. Це посприяло запозиченню з практики втілення українського танцю В. Авраменком низки художніх прийомів і фігур для розробки неокласичного танцю. Документи з особистого архіву В. Авраменка

зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України та в архіві Корсунь-Шевченківського державного історико-культурного заповідника. Ця важлива для історії балетного театру тема знайшла найбільш чіткі обриси в судженнях і працях вітчизняних і зарубіжних дослідників.

У підрозділі 1.3. *«Теоретико-методологічні підходи та понятійно-категоріальний апарат дослідження»* окреслено теоретичні підходи та методологію дисертаційного дослідження, а також визначено основні поняття та категорії, необхідні для оперування і побудови логічних зв'язків у цьому дослідженні. Зокрема, у роботі застосовані такі методи наукового дослідження:

- аналітичний метод – для виявлення актуальних наукових досліджень з неокласичних тенденцій у галузі мистецтва і хореографії;
- історичний метод – для вивчення архівних джерел, в яких задокументовані факти і обставини зародження та розвитку балетного неокласицизму в деяких країнах Європи та у США;
- порівняльний метод – для співставлення особливостей і тенденцій еволюції неокласичного балетного театру «Нью-Йорк Сіті Балет» впродовж творчої діяльності на протязі завершальних двох третин ХХ століття;
- синтезуючий метод – для теоретичного узагальнення та компіляції напрацювань дослідників в означеній проблематиці.

До понятійно-категоріального апарату дослідження входить теоретичне окреслення таких основних понять дисертації, як неокласика, неокласична естетика, неокласичний танець, художня культура ХХ століття.

*Розділ 2 «Витоки неокласицизму в хореографії Європи і США в контексті розвитку художньої культури ХХ століття»* виявляє зачаткування формування неокласичної хореографії в Європі та США, що відбувалося на тлі основних тенденцій розвитку художньої культури у ХХ столітті.

*Підрозділ 2.1. «Історичні аспекти розвитку художньої культури ХХ століття»* присвячений виявленню основних факторів впливу історичного процесу та тенденцій розвитку художньої культури в своїй хронологічній послідовності протягом ХХ століття.

У *підрозділі 2.2. «Зародження неокласичних тенденцій у хореографії»* проаналізовано виникнення окремих мистецьких та художньо-образних тенденцій, які в подальшому стали непохитною основою для неокласичного стилю у хореографічному мистецтві ХХ століття. Теоретичне осмислення історичної та технічно-виконавської спадщини балетного театру в світлі формування та подальшого розгортання потужних неокласичних тенденцій і рис балетного танцю. Окреслено концептуальні засади та філософські підвалини генези неокласичного танцю в широкому історичному контексті розвитку художньої культури, починаючи з часів античності. Сформульовані загальні естетичні цінності та орієнтири в балетному мистецтві, що посприяли розвиненню авторського хореографічного стилю одного із засновників балетної неокласики та сучасного американського балету – Д. Баланчина, видатного хореографа та балетмейстера. Розглянуті тенденції другої половини ХІХ століття, де бали розглядаються як побутова пластична культура Європи, що вичерпала себе. Сильова невизначеність балетного театру цього періоду по природі своїй є випадковою. Криза європейського балету в другій половині ХІХ століття, крім багатьох, досить відомих соціологічних причин, мала і причину дисонансу: це вичерпність форм побутового та бального танцю, який все слабше виражав справжню динаміку і тенденції пластичної культури суспільства індустріальних міст.

У *підрозділі 2.3. «Становлення балетної неокласики у Європі та США»* висвітлено процес становлення неокласичного балету у Європі та США. На формування засад танцювальної культури певною мірою вплинули пошуки та експерименти митців, які на початку ХХ ст. працювали в Україні. Це артисти Б. Ніжинська, О. Кочетовський, М. Мордкін, у 1910–1920-х роках, працюючи в Київській опері, вдало застосовували новаторські прийоми

балетмейстера М. Фокіна для пластично-хореографічного вирішення танцювальних сцен. Хореограф-новатор К. Голейзовський, працюючи у Одесі, у балетних постановках вдавався до прийомів, співзвучних нинішньому постмодерну.

*Розділ 3 «Еволюція творчої діяльності неокласичного театру «Нью-Йорк Сіті Балет» 30-х–80-х рр. ХХ ст.»* розкриває етапи творчості американського неокласичного театру протягом 30-80-х рр. ХХ ст.

*У підрозділі 3.1. «Історико-культурні передумови формування театру «Нью-Йорк Сіті Балет»* визначено чинники історико-культурного характеру, що вплинули на становлення та діяльність театру «Нью-Йорк Сіті Балет».

*Підрозділ 3.2. «Неокласика у творчості Дж. Баланчина в «Нью-Йорк Сіті Балет»* присвячений дослідженню третього, «американського» періоду життя і творчості балетмейстера Дж. Баланчина та формуванню в цей час неокласичного танцю, що у подальшому склав основу школи американського балету та неокласичного танцю загалом. Баланчину вдалося направити мистецтво балету по шляху так званих «абсолютних» форм. Він повернув танець до його основ, але при цьому збагатив його новою технікою, новими прийомами і зробив його значно більш вишуканим. З особливим блиском його геній проявився, коли він працював з класичними формами і з «абсолютним» балетом. Ні зміст, ні декорації, ні костюми, на його думку, не повинні були відволікати уваги від самого головного в балеті – танцю.

*У розділі 3.3. «Неокласична школа Дж. Баланчина на сучасних сценах»* окреслено традиції успадкування неокласичної школи Дж. Баланчина на сучасному етапі, на сценах США, Європи та українському мистецько-культурному просторі.

*У Висновках* підсумовано основні результати дослідження, де викладено основні наукові результати дослідження.

**Ключові слова:** Джордж Баланчин, неокласицизм, балет, сценічні постановки, художня культура, мистецький канон, неокласичний танець, історія хореографії, мистецтво, американська школа балету, класичні традиції, танець.

## SUMMARY

***Gatseluk V. O.* The genesis of neoclassical dance in the context of the development of artistic culture of the 20th century (on the example of the work of George Balanchine and the «New York City Ballet» Theater). – Qualifying scientific work on manuscript rights.**

The PhD thesis in a specialty by field of knowledge: 03 Humanities, specialty 032 "History and archeology". – Kyiv National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts, Kyiv, 2023.

The study is devoted to identifying the role and features of the development of the neoclassical choreographic style in Europe and the United States of America in the 20th century.

The *Introduction* substantiates the relevance of the research topic, the degree of its theoretical development, defines the object and subject of the research, the goal and task, the theoretical and practical significance of the research, the personal contribution of the recipient to the actualization of the research topic, the form and nature of the approval of the main ideas and provisions, the relevant publications are indicated.

In the *first section "The state of the scientific development of the problem, the source and theoretical basis of the research"* is devoted to the analysis of scientific literature on the specified topic, the outline of the source base of the research and the theoretical and methodological foundations of the research.

*Subsection 1.1 "The historiographical analysis of the understanding of neoclassical dance in the 20th century"* analyzes the corpus of works on the study of the problems of neoclassical dance in the 20th century, the scientific research of which was carried out in the direction of art history. The works of most of the authors (V. Pastukh, T. Kohan, L. Vasylieva, V. Romanko, P. Bilash, D. Bernadska, M. Shkaraban) considered individual dance forms of modernist



impressionist dance, musical forms of jazz, rock, and ballet mastery art in Ukraine at the beginning of the 20th century.

Historical aspects of artistic culture of the 20th century, as well as the emergence and formation of neoclassical dance, are revealed mainly by foreign authors, such as J. Tokarczyk, L. Moore, N. George-Graves, S. Au and others.

Cultural aspects of art of the 20th century are revealed in the works of S. Bezklubenko and Yu. Afanasyev. The aesthetics of art of the 20th century, its currents, directions and styles are considered in the works of L. Levchuk, L. Lozovoy and others.

Theoretical studies on choreography were carried out in the 1920s–1950s (S. Dzikovski, Yu. Stanishevsky), where in their works the authors raised the issue of the need to update the ballet vocabulary by introducing new at that time modernist means of expression (expressionism, abstractionism, cubism, etc.).

Thus, all researchers turned to one or another individual art history or chorological aspects of modern dance, without resorting to a thorough systematization and generalization of the genesis of the historical context in the development of new directions, styles of modern choreography as an independent art form in the artistic culture of the 20th century.

In *subsection 1.2. "Characteristics of the source bases of the research"* defines the main source base of the research consisting of archival documents and materials, individual scientific publications. Materials related to D. Balanchine's creative activity deserve special attention, most of which are stored in the George Balanchine Foundation in New York; Hollis archive in the library of Harvard University (USA), a publication of the Public Library of the Performing Arts in New York. Documents from the personal archive of the famous Ukrainian choreographer and ballet master V. Avramenko, who worked in the same creative field with D. Balanchine during his emigration to the USA, will also have scientific significance and weight in the research. This contributed to the borrowing of a number of artistic techniques and figures from the practice of the embodiment of Ukrainian dance by V. Avramenko for the development of neoclassical dance.

Documents from the personal archive of V. Avramenko are stored in the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine and in the archive of the Korsun-Shevchenkiv state historical and cultural reserve. This important topic for the history of the ballet theater found the clearest outlines in the judgments and writings of domestic and foreign researchers.

In *subsection 1.3. "Theoretical-methodological approaches and the conceptual-categorical apparatus of research"* outlines the theoretical approaches and methodology of the dissertation research, and also defines the main concepts and categories necessary for operating and building logical connections in this research. In particular, the following methods of scientific research are used in the work:

- analytical method - to identify relevant scientific research on neoclassical trends in the field of art and choreography;
- the historical method - for the study of archival sources, which document the facts and circumstances of the birth and development of ballet neoclassicism in some European countries and the USA;
- a comparative method - to compare the features and trends of the evolution of the neoclassical ballet theater "New York City Ballet" during its creative activity during the last two thirds of the 20th century;
- synthesizing method - for theoretical generalization and compilation of researchers' work in the given problem.

The conceptual and categorical apparatus of the research will include a theoretical outline of the main concepts of the dissertation, such as neoclassicism, neoclassical aesthetics, neoclassical dance, artistic culture of the 20th century.

In the *second section "The origins of neoclassicism in the choreography of Europe and the USA in the context of the development of artistic culture of the 20th century"* reveals the beginning of the formation of neoclassical choreography in Europe and the USA, which took place against the background of the main trends in the development of artistic culture in the 20th century.

*Subsection 2.1. "Historical aspects of the development of artistic culture of the 20th century"* is devoted to the identification of the main factors influencing the historical process and trends in the development of artistic culture in its chronological sequence during the 20th century.

In *subsection 2.2. "Emergence of Neoclassical Tendencies in Choreography"* analyzes the emergence of individual artistic and figurative tendencies, which later became an unshakable basis for the neoclassical style in the choreographic art of the 20th century. Theoretical understanding of the historical and technical-performance heritage of the ballet theater in the light of the formation and further development of powerful neoclassical tendencies and features of ballet dance. The conceptual foundations and philosophical foundations of the genesis of neoclassical dance are outlined in the broad historical context of the development of artistic culture, starting from the times of antiquity. General aesthetic values and guidelines in ballet art are formulated, which contributed to the development of the author's choreographic style of one of the founders of ballet neoclassicism and modern American ballet - D. Balanchine, an outstanding choreographer and ballet master. The trends of the second half of the 19th century are considered, where balls are considered as a household plastic culture of Europe that has exhausted itself. The stylistic uncertainty of the ballet theater of this period is accidental in nature. The crisis of European ballet in the second half of the 19th century, in addition to many well-known sociological reasons, also had a reason for dissonance: it was the exhaustion of the forms of domestic and ballroom dance, which increasingly weakly expressed the real dynamics and tendencies of the plastic culture of the society of industrial cities.

In *subsection 2.3. "Formation of ballet neoclassicism in Europe and the USA"* highlights the process of formation of neoclassical ballet in Europe and the USA. The formation of the foundations of dance culture was influenced to some extent by the searches and experiments of artists who, at the beginning of the 20th century, worked in Ukraine. These artists are B. Nizhynska, O. Kochetovskyi, M. Mordkin, in the 1910s and 1920s, while working at the Kyiv Opera, successfully

applied the innovative techniques of the ballet master M. Fokin for the plastic and choreographic solution of dance scenes. The innovative choreographer K. Golezovskyi, working in Odessa, resorted to techniques in ballet productions that are consonant with the current postmodernism.

In the *third section "Evolution of the creative activity of the New York City Ballet neoclassical theater in the 1930s-1980s."* reveals the creative stages of the American neoclassical theater during the 1930s and 1980s.

In *subsection 3.1. "Historical and cultural prerequisites for the formation of the theater "New York City Ballet"* are defined historical and cultural factors that influenced the formation and activity of the theater "New York City Ballet".

*Subsection 3.2. "Neoclassicism in the work of J. Balanchine in the New York City Ballet"* is dedicated to the study of the third, "American" period of the life and work of ballet master J. Balanchine and the formation of neoclassical dance at this time, which later formed the basis of the school of American ballet and neoclassical dance in general . Balanchine managed to direct the art of ballet along the path of so-called "absolute" forms. He returned the dance to its basics, but at the same time enriched it with new techniques, new techniques and made it much more refined. His genius was particularly brilliant when he worked with classical forms and with "absolute" ballet. Neither the content, nor the scenery, nor the costumes, in his opinion, should distract attention from the main thing in ballet - the dance.

In *subsection 3.3. "The neoclassical school of J. Balanchine on modern stages"* outlines the traditions of the inheritance of the neoclassical school of J. Balanchine at the modern stage, on the stages of the USA, Europe and the Ukrainian artistic and cultural space.

The *Main results* of the study are summarized in the Conclusions, where the main scientific results of the study are outlined.

**Key words:** George Balanchine, neoclassicism, ballet, stage productions, artistic culture, artistic canon, neoclassical dance, history of choreography, art, American school of ballet, classical traditions, dance.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації

#### *Статті у наукових фахових виданнях України*

1. Гацелюк В. Діяльність мецената Л. Кирстайна та Д. Баланчина у становленні американського балету 1930–1940-х рр. *Науково практичний журнал: Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Міжнародні відносини*. Ужгород : УжНУ, 2019. № 5. С. 99–104. DOI : <https://doi.org/10.32782/2663-5267.2019.5.13>

2. Гацелюк В. Роль творчого доробку Джорджа Баланчина (Георгія Мелітоновича Баланчивадзе) у сучасній практиці неокласичного балету: хронологічний аспект. *Науковий журнал: Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Історичні науки*. Київ, 2021. Том 32 (71) № 4. С. 290–296. DOI : <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2021/4.42>

3. Гацелюк В. Становлення балетного стилю Д. Баланчина в контексті історичного розвитку художньої культури ХХ ст. *Науковий журнал: Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Історичні науки*. Київ, 2019. Том 30 (69) № 1. С. 12–16. DOI : <https://doi.org/10.32782/2663-5984/2019/1.5>

4. Гацелюк В. Творча співпраця українського хореографа діаспори Джона Тараса та Д. Баланчина в театрі «Нью-Йорк Сіті Балет». *Науковий журнал: Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Історичні науки*. Київ, 2018. Том 29 (68) № 4. С. 10–13. DOI : <https://doi.org/10.32782/2663-5984/2018/4.4>

#### *Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації*

5. Gatselyuk Viktor. Neo-Classical Development in the Choreography of the Second Half of the Twentieth Century. *Scientific journal: The European*

*Journal of Humanities and Social Sciences*. Premier Publishing s.r.o., Vienna, Austria, 2019. № 2. Pp. 42–45. DOI : <https://doi.org/10.29013/EJHSS-19-2-42-45>

6. Гацелюк В. Балетна неокласика в контексті тенденцій сучасної хореографічної культури. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозиуму, 6 червня 2019 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец.* Київ : НАКККіМ, 2019. С. 299.

7. Гацелюк В. Історико-філософські засади формування неокласичної естетики ХХ ст. *International Multidisciplinary Conference «Science and Technology of the Present Time: Priority Development Directions of Ukraine and Poland»* Wolomin, Republic of Poland 19–20 October 2018. Wolomin : Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2018. Vol. 6. Pp. 130–132.

8. Гацелюк В. Неокласична хореографія: до питання історіографічного осмислення. *Культурологічний альманах: Зб. матеріалів V Міжн. наук. Конф. Управління культурними проектами і креативна індустрія, 26 листопада 2018 р.* Київ : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2018. Вип. 11. С. 35–37.

9. Гацелюк В. Неокласичний балетний стиль школи Джорджа Баланчина. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність: Зб. матеріалів VII Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 20–21 листопада 2018 р.* Київ : НАКККіМ, 2018. С. 184–186.

10. Гацелюк В. Образно-смілова місія фонду Джорджа Баланчина: історично-оціночний погляд. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., 10 листопада 2021 р. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец.* Київ : НАКККіМ, 2021. С. 133–134.

11. Гацелюк В. Становлення балетної неокласики у Європі та США. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації: Зб. наукових праць / Упоряд., наук. ред. С. Садовенко.* Київ : НАКККіМ, 2019. С. 243–245.

12. Гацелюк В. Тенденції розвитку американського балету першої половини ХХ ст. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали II міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, Київ, 6–7 грудня 2018 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец.* Київ : НАКККиМ, 2018. С. 21–22.

13. Гацелюк В. Аспекти трансформації мистецьких стилів. *Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вчених (Київ, 18 травня 2023 р.).* Київ : НАКККиМ, 2023. С. 76–78.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	17
<b>РОЗДІЛ 1. СТАН НАУКОВОЇ РОЗРОБКИ ПРОБЛЕМАТИКИ, ДЖЕРЕЛЬНА ТА ТЕОРЕТИЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	
1.1 Історіографічний аналіз осмислення неокласичного танцю в ХХ столітті .....	25
1.2 Характеристика джерельної баз дослідження .....	27
1.3 Теоретико-методологічні підходи та понятійно-категоріальний апарат дослідження .....	33
Висновки до першого розділу .....	53
<b>РОЗДІЛ 2. ВИТОКИ НЕОКЛАСИЦИЗМУ В ХОРЕОГРАФІЇ ЄВРОПИ І США В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ</b>	
2.1 Історичні аспекти розвитку художньої культури ХХ століття .....	54
2.2 Зародження та значення неокласичних тенденцій у хореографії .....	77
2.3 Становлення і кристалізація балетної неокласики у Європі та США ..	96
Висновки до другого розділу .....	107
<b>РОЗДІЛ 3. ЕВОЛЮЦІЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НЕОКЛАСИЧНОГО ТЕАТРУ «НЬЮ-ЙОРК СІТІ БАЛЕТ» 30-Х – 80-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ</b>	
3.1 Історико-культурні передумови формування театру «Нью-Йорк Сіті Балет» .....	108
3.2 Неокласика у творчості Джорджа Баланчина в «Нью-Йорк Сіті Балет»	118
3.3 Неокласична школа Джорджа Баланчина на сучасних сценах .....	138
Висновки до третього розділу .....	157
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	159
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ</b> .....	164
<b>ДОДАТКИ</b> .....	
Додаток А. Фотокопії архівних документів.....	185
Додаток Б. Список публікацій здобувача.....	192



## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Враховуючи складність та багаторівневність художньої культури, бурхливий розвиток якої впродовж ХХ століття відзначився динамічною розгалуженістю її видів та стилів, не оминувши хореографію як складову частину цього об'єднуючого процесу створення, збереження і розповсюдження художньо-мистецьких цінностей, постає наукова проблема додаткової уніфікації процесів виникнення та становлення стильових явищ в хореології, відповідно до їх історичного шляху. Розв'язання цієї проблеми, в свою чергу, дозволить задовільнити наукову потребу щодо систематизації, узагальнення і компіляції стильової структури танцювального мистецтва, а також визначити додаткові естетичні критерії останнього.

Одним з напрямів у хореографічній майстерності й балетному театрі є неокласицизм, існування, розвиток та вплив якого обумовлені загальними соціально-суспільними змінами та визначається тенденціями історичного розвитку культури, починаючи з першої половини ХХ століття: це стосується світоглядних та художньо-образних засад, а також концептуального і епохального значення культурно-мистецьких здобутків неокласицизму в статусі хореографічного сценічного стилю.

Актуальність даної проблематики значною мірою підсилюється теоретичним осмисленням спадщини балетного театру в історичному ключі. Це стосується формування та подальшого становлення неокласичних тенденцій і рис балетного танцю. Тому вбачається доцільним концептуальне окреслення генези неокласичного танцю в широкому історичному контексті розвитку художньої культури ХХ століття, а також систематизація загальних естетичних засад в балетному мистецтві на прикладі творчого доробку одного із засновників балетної неокласики у сучасній американській хореографічній традиції – Джорджа Баланчина (роки життя якого припадають на 1904–1983 роки, а справжнє ім'я маестро – Георгій

Баланчивадзе). Ця постать є видатним хореографом та балетмейстером свого часу. Д. Баланчину вдалося скерувати мистецтво балету на шлях так званих «абсолютних» форм, що мало вирішальне значення для подальшого розвитку світового сценічного мистецтва. Він сприймав і позиціонував танець, виходячи в більшій мірі з його лаконічних основ. Але, при цьому, достатньою мірою збагатив його новою технікою, новими прийомами та надав власному хореографічному продукту особливої вишуканості.

Проте, очевидною та актуальною є потреба виокремлення історичних принципів щодо утворення такої танцювальної традиції як «неокласичний балет Баланчина» із кола впливу так званого «ореолу особистості», а також узагальнення ознак цієї хореографічної техніки. Іншими словами, постає необхідним вирішити історичне питання: Джордж Баланчин, як творча постать, є стильовим продуктом епохи, чи її засновником?

Отже, актуальним та доцільним є історичний та художньо-естетичний аналіз і систематизація хореографічної спадщини Д. Баланчина на основі архівних документів, досліджень його біографічних відомостей та свідчень його оточення, що в процесі своєї мистецької трансформації являє собою кристалізовані культурні цінності та здобутки епохального неокласичного стилю, а також розкриття природи впливовості авторського хореографічного стилю на подальше формування сучасного танцю.

**Об’єкт дослідження** – виявлені сценічні форми художньої культури ХХ століття в історичній ретроспективі.

**Предмет дослідження** – неокласичний танцювальний стиль на прикладі творчої діяльності театру Д. Баланчина «Нью-Йорк Сіті Балет» в США в 30-х–80-х роках ХХ століття.

**Мета дослідження** – виявити ключові історично-стильові особливості становлення і прогресу неокласичного танцю в контексті загального розвитку художньої культури ХХ століття на прикладі творчої діяльності Д. Баланчина та його учнів з «Нью-Йорк Сіті Балету» США у 30-х–80-х роках ХХ століття враховуючи концептуальні погляди автора на ці процеси.

Поставлена мета потребує розв'язання наступних **завдань**:

- дослідити історичні та культурологічні аспекти поняття неокласики та неокласичного танцю, визначивши їх роль у трансформаціях художньої культури та балетного мистецтва ХХ століття;
- охарактеризувати історичні передумови появи неокласицизму в хореографії в Європі та США;
- простежити формування театру «Нью-Йорк Сіті Балет» в процесі розвитку нових естетичних ідей у театральном-музичному мистецтві;
- вибудувати цілісну концепцію художньо-естетичних новацій в неокласичному балетному театрі на основі історично-творчих матеріалів діяльності «Нью-Йорк Сіті Балет» Джорджа Баланчина;
- проаналізувати ідеї та концепції музичного втілення балетних пластичних образів на прикладі вистав театру Джорджа Баланчина;
- обґрунтувати естетико-мистецтвознавчу специфіку неокласичного балетного театру в якості основної парадигми подальшого розвитку хореографічного мистецтва цього стилю і цієї манери виконання;
- визначити ключові умови і напрямки розвитку хореографічного мистецтва в історії світової художньої культури ХХ століття.

**Теоретична основа дослідження.** На формування засад неокласичної танцювальної культури певною мірою вплинули пошуки та спроби митців, що в першій чверті ХХ століття працювали на теренах сучасної України. Йдеться про артистів початкової хвилі «Балетних сезонів»: Б. Ніжинську [139], О. Кочетовського [187, с. 225], М. Мордкіна [130, с. 149], які в 1910–1920-х роках, трудячись в Київській опері, вдало застосовували новаторські прийоми балетмейстера М. Фокіна [130, с. 102] для пластично-хореографічного вирішення танцювальних сцен. Хореограф-новатор К. Голейзовський [130, с. 109], працюючи в Одесі, у балетних постановках вдавався до прийомів, що значною мірою співзвучні нинішнім постмодерновим танцювальним зразкам.

Зрештою, зарубіжне хореографічне мистецтво дістало потужного ідейного поштовху з боку нових хореографів-експериментаторів і розвивалося у руслі модерністських течій, помітно застосовуючи творчі здобутки митців українського та російського походження, які потрапляли у Західні країни із кожною наступною хвилею еміграції (Вацлав і Броніслава Ніжинські, Д. Баланчин, Л. М'ясін, С. Лифар, М. Мордкін та інші).

Виходячи з основних положень і визначень поняття неокласичного стилю в балеті, та керуючись загальновідомими історичними і культурологічними факторами, пов'язаними з розвитком художньої культури, теоретичною основою дослідження постануть розгалужені відомості з окремих галузей: історичні, стильові, художньо-образні, хореографічно-технічні, соціальні, суспільні, естетичні та інші дані, що конкретизують окремий аспект авторського неокласичного стилю Д. Баланчина.

**Джерельною базою для дослідження** стали первинні біографічні документи, які мають відношення до життя і діяльності пов'язаного з Д. Баланчином хореографа В. Авраменка, що зберігаються в архівах Центрального державного музею літератури і мистецтва України [196] та Корсунь-Шевченківського державного історико-культурного заповідника [197]; попередні дослідження авторського хореографічного стилю Д. Баланчина [201; 211]; історичні дослідження в загальнокультурному аспекті та в соціальному ключі, які охоплюють зазначений період та культурні ареали Сполучених Штатів Америки і деяких країн Європи [201]; дані, люб'язно надані Фондом Д. Баланчина (Balanchine Trust) у Нью-Йорку (США) [206]; матеріали архівного фонду Холліс в бібліотеці Гарвардського університету (HOLLIS, Harvard College Library) [207]; оглядові видання Публічної бібліотеки виконавських мистецтв у Нью-Йорку (New York Public Library for the Performing Arts) [209].

**Наукова новизна** одержаних результатів полягає в тому, що в дисертації *вперше*:

– на підставі виявлених фактів та обставин переосмислюється історичне значення генези неокласичного стилю у взаємодії з культурними, мистецькими, естетичними, соціальними, географічними та біографічними факторами, пов'язаними з постаттю видатного американського хореографа Д. Баланчина і втіленого ним національного американського проєкту «Нью-Йорк Сіті Балет» (New York City Ballet) з огляду на співвідношення історичних і стильових аспектів його авторських інтерпретацій;

– запропоновані розширені критерії визначення приналежності сценічного мистецького продукту до неокласичного стилю, а також до авторської хореографії Д. Баланчина, яка сформувалась впродовж 1930-х – 1980-х років;

– встановлені історичні та культурні зв'язки між мистецьким каноном неокласичного стилю в хореографії та подальшими напрямками розвитку балетного мистецтва в межах культурного ареалу країн Європи і Сполучених Штатах Америки;

– проведено статусну уніфікацію сучасної української та американської стильової хореографічної системи на підставі вперше проаналізованих історичних архівних документів, що мають відношення до розгалуження танцювальної творчої конструкції в першій третині ХХ століття під впливом окремих постатей митців: Д. Баланчина та В. Авраменка – для полегшення подальшого дослідження узагальнених історичних закономірностей стильового розвитку в мистецтві;

*Набули подальшого розвитку:*

– встановлення впливу постатей і творчого доробку Д. Баланчина та В. Авраменка на глобальні культурно-мистецькі процеси в суспільстві європейських та американських історичних ареалів;

– часткова переоцінка здобутих культурних цінностей в сфері сценічного хореографічного мистецтва Д. Баланчина та концептуального українського, загальноєвропейського і американського мистецького досвіду;

*Удосконалено понятійний апарат* дослідження в частині наступних понять:

– історичне значення неокласичного мистецького канону в балетному мистецтві 1930-х – 1980-х років;

– концепція авторського неокласичного стилю Д. Баланчина.

**Теоретичне та практичне значення** одержаних результатів. *Теоретичні результати* можуть бути використані для історичних досліджень, що присвячені біографії хореографів В. Авраменка та Д. Баланчина, а також присвячених історичному етапу становлення і розвитку американської балетно-театральної компанії «Нью-Йорк Сіті Балет» (New York City Ballet) та балетного мистецтва Сполучених Штатів Америки і країн Європи з огляду на культурно-мистецькі та суспільні фактори. В сукупності своїй, ці результати мають переважно подальшу розробку спеціальних критеріїв приналежності до неокласичного стилю в хореографії та, власне, до авторського стилю Д. Баланчина дозволить впровадити додатковий уточнюючий алгоритм для експертних мистецьких висновків щодо ступеню дотримання хореографом і виконавцем тої чи іншої неокласичної балетної постановки, атрибутувати той чи інший історичний період, пов'язаний з розвитком балетного мистецтва, зменшивши залежність від особистісних ставлень до різних аспектів хореографічної творчості. Цей напрям також можна вивчати в контексті історичних дисциплін: «Історія балетного мистецтва», «Основи неокласичного стилю в хореографії», «Історичне мистецтвознавство» – які передбачають дослідження історії неокласичної хореографії в світі.

Джерельна база з історії становлення і розвитку авангардних, неокласичних та модернових течій в хореографічному сценічному мистецтві, а також з біографічних даних В. Авраменка та Д. Баланчина значною мірою збагатилася за рахунок опублікування окремих архівних документів Центрального державного музею літератури і мистецтва України та Корсунь-

Шевченківського державного історико-культурного заповідника, а також додаткової систематизації певних історичних фактів 1930-х – 1980-х років.

*Практичне значення* результатів дослідження полягає у подальшому використанні в науковому обігу запропонованих понятійно-категоріальних та смислових моделей методично-визначального характеру, які стосуються історичного розрізу загальноєвропейської та американської культурно-мистецької парадигми загалом, і неокласичного стилю Д. Баланчина зокрема, через вдосконалення та уніфікацію загальних підходів й спеціальних критеріїв оцінки стильових наслідків. Це дозволить повноцінно відтворювати та реставрувати хореографічні мистецькі продукти в неокласичному стилі незалежно від панівних наративів та епохальних естетичних змін на практиці.

**Апробація результатів** дослідження проводилася з тематики і проблематики цього дослідження, а їх результати доповідалися на науково-практичних конференціях та симпозіумах: міжнародних – «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 2019 р.), «Science and Technology of the Present Time: Priority Development Directions of Ukraine and Poland» (Воломін, Польща, 2018 р.), «Управління культурними проектами і креативна індустрія» (Київ, 2018 р.), «Актуальні проблеми гуманітарних наук у дослідженнях молодих науковців» (Київ, 2018 р.), «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (Київ, 2018 р.), «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 2021 р.), «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 2018 р.); всеукраїнських – «Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи» (Київ, 2023 р.).

**Структура і зміст дисертації.** Структурне розподілення викладеного матеріалу дисертації обумовлено її метою та науковими завданнями. Робота складається з анотації (українською і англійською мовами), вступу, який містить науковий апарат дослідження; трьох розділів, поділених на підрозділи (всього 9 підрозділів) з висновками до кожного розділу; загальних висновків; списку використаних джерел та літератури; додатків. Загальний

обсяг дисертації становить 194 сторінок, з яких основна частина – 146 сторінок, додатки – 10 сторінок, список використаних джерел (254 позиції) – 21 сторінка.



## РОЗДІЛ 1

### СТАН НАУКОВОЇ РОЗРОБКИ ПРОБЛЕМАТИКИ, ДЖЕРЕЛЬНА ТА ТЕОРЕТИЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1 Історіографічний аналіз осмислення неокласичного танцю в XX столітті

Культурологічні праці з досліджуваної проблематики належать М. Куропась, З. Чехлевській (Z. Czechlewska). Так, зокрема, М. Куропась [25] обґрунтував теорію і методологію культурології, охарактеризував зв'язок новітніх мистецьких тенденцій XX століття з танцем. З. Чехлевська (Z. Czechlewska) [122] дослідила соціокультурні проблеми художньої діяльності та механізми художньої творчості.

Естетично-художні аспекти даної проблематики досліджувала Е. Королева, розглянувши місце естетики серед гуманітарних наук, охарактеризувавши течії в західноєвропейській естетиці XX століття (такі як інтуїтивізм, теорія психоаналізу, екзистенціалізм), звертаючи при цьому увагу на модифікацію естетичних теорій і розвиток сучасного західного європейського мистецтва, здійснила видову класифікацію мистецтв [30].

Л. Маркевич проаналізувала історію розвитку естетичної думки, згідно з якою визначила мистецтво як соціальне явище, також розкриваючи видову специфіку мистецтва та особливості його розвитку у XX столітті, окреслила хореографію як окремий вид мистецтва [33].

М. Алпатов (M. Alpatow) охарактеризував розвиток світової художньої культури, її провідні течії, напрями та стилістичні форми мистецтва – літератури, образотворчого мистецтва, музики, театру, балету [105; 106; 107; 108].

Теоретичні дослідження з хореографії XX століття представлені працями М. Погребняк [49; 50], Ю. Станішевського [58; 59], А. Підлипської [44], Т. Павлюк [41], О. Чепалова [86; 87; 88], О. Плахотнюка [45; 47]. Так,

О. Чепалов докладно проаналізував сутність власної творчої діяльності, визначив критерій інновацій в балеті початку ХХ століття естетичні норми та зразки сучасного танцю й балету.

Дослідження в сфері зародження та розвитку ритмопластичної системи танцювального мистецтва представлені роботами О. Шабаліної [90], С. Ау (S. Au) [113], С. Банес (S. Banes) [117]; особливості впливу на візуальні форми (як от: виражальний рух, пластика, поєднання руху та ритму), висвітлено у монографіях М. Фалковського (M. Falkowski) [134], де автор розглядав історію розвитку та своєрідні ознаки японського танцю другої половини ХХ століття під назвою «буто».

Прагнення дослідити особливості модерн-танцю та його складні відносини з неокласичним танцем, охарактеризувати й пов'язати їхні мистецькі прийоми з філософськими і формально-технічними процесами, здійснено у 1990-х роках вітчизняними мистецтвознавцями – Б. Конголузенко [27], Л. Цветковою [85]. Наукові праці з історії модерн-танцю на вітчизняному ґрунті належать М. Погребняк [49], яка розглядала цей танець як одну з багатьох форм сучасної хореографії.

Критична оцінка критеріїв професійного балетного мистецтва присутня в історичному аналізі Ю. Станішевського [58], де розглядається специфіка розвитку класичного танцю від часів античності до першої половини ХХ століття; в працях Д. Шарикова [96], який досліджував танець на естраді, його характерологічні ознаки у творчості відомих виконавців та балетмейстерів.

У 1970–1980-х роках закордонні балетознавці Р. Барбер (R. Barbier) [118] та І. Турська (I. Turska) [187] аналізували окремі ознаки сучасної хореографії, проте ці дослідження були розрізненими, несистематичними і являють собою лише поверхневий аналіз творчості та огляд гастрольних виступів зарубіжних театрів і труп, зокрема Д. Баланчина, Д. Кранко, Р. Пті, С. Лифаря, М. Бежара, Е. Ейлі, Д. Ноймайера. Балетознавці вдавались переважно до оглядів та критичних оцінок творчості, передусім, радянських

хореографів: Ф. Лопухова, К. Голейзовського, Ю. Григоровича, Л. Якобсона, І. Бельського, Б. Ейфмана та інших [139, с. 279–283].

Навчальні матеріали з джаз-танцю було розроблено в кінці ХХ століття та на початку ХХІ століття О. Плахотнюком [47], а з теп-танцю – Б. Конголузенко [29]. Аналіз джазової музики і танцю 1960-х–1980-х роках здійснювали У. Сарджент (W. Sargent) [208], Д. Колієр (D. Collier) [126].

Тенденції розвитку сучасного балету у 1960-х–1990-х роках досліджували Д. Баланчин [205], Ф. Мейсон (F. Mason) [130, с. 142], М. Гваттеріні (M. Guattarini) [131, с. 381], Ю. Станішевський [59]; постмодернізм як напрям в художній культурі та науці, його вплив на танцювальну культуру розглядала І. Герц [20]; контемпорарі-данс, імпровізацію, неокласику та неокласицизм – відповідно Д. Шариковим [96], Й. Бак (J. Bak) [114], П. Беуш (P. Bausch) [119]. Розвиток модерністських та постмодерністських тенденцій, модерн-танцю та постмодерну, перфомансів-експериментів зарубіжних хореографів у 1990-х–2000-х роках розглянуто у працях С. Фридрисяк (S. Frydrysiak) [136], В. Кулеши (V. Kuleszy), Я. Сбчана (J. Sbcana) [162].

Серед вчених, що досліджували хореографічну творчість Д. Баланчина та відзначились відносною об'єктивністю в історично-культурологічному ключі, фігурують наступні: О. Зінич [24], О. Чепалов [88], О. Шабаліна [90], Є. Яніна-Ледовська [102] та інші.

## **1.2 Характеристика джерельної баз дослідження**

Головним джерелом із дослідження хореографічної спадщини Д. Баланчина є матеріали Фонду Д. Баланчина у Нью-Йорку (The George Balanchine Trust) [205; 206]. Аналіз хореографічної творчості та спогади сучасників маестро розкривають творчий шлях засновника «Школи Американського Балету» (School of American Ballet), балетмейстера та

зачинателя трупи «Нью-Йорк Сіті Балет» (New York City Ballet), масштабного новатора у класичному балеті [202].

Серед основних джерел дослідження є архівні документи та матеріали, а також окремі наукові видання, що висвітлюють історичні аспекти розвитку неокласичного стилю та життєвого шляху Д. Баланчина. Особливої уваги заслуговують матеріали, що стосуються творчої діяльності Д. Баланчина, які значною часткою зберігаються в архівному фонді Холліс в бібліотеці Гарвардського університету (HOLLIS, Harvard Library, USA) [207], а також видання Публічної бібліотеки виконавських мистецтв у Нью-Йорку [209].

Також наукове значення та вагу при дослідженні матимуть документи особистого архіву відомого українського хореографа і балетмейстера В. Авраменка, який у період еміграції до США працював в одному творчому полі з Д. Баланчиним. Це посприяло запозиченню з практики втілення українського танцю В. Авраменком низки художніх прийомів і фігур для розробки неокласичного танцю. Документи з особистого архіву В. Авраменка зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України [196] та в архіві Корсунь-Шевченківського державного історико-культурного заповідника [197]. Ця важлива для історії балетного театру тема знайшла найбільш чіткі обриси в судженнях і працях вітчизняних і зарубіжних дослідників.

Сукупність архівних документів з Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України та з архіву Корсунь-Шевченківського державного історико-культурного заповідника представляють собою історичні документи, які свідчать про цілий хореографічний новаторський рух в Сполучених Штатах Америки, спрямований на стильове вдосконалення балетних постановок, ідейне забарвлення популярних на той час сценічних напрямків. Серед решти в зазначених архівах зберігаються: особисте листування в колі хореографів-постановників, де висвітлюються поточні творчі задачі і цілі; особисті юридичні документи хореографів початку ХХ століття, які мають юрисдикцію Сполучених Штатів Америки та Канади, що

висвітлюють поточний стан та соціально-політичні відносини; особисті документи та фотографії, що дозволяють встановити чи уточнити той чи інший біографічний та історичний факт; записані учасниками та свідками подій спогади про життя і творчу діяльність того чи іншого митця, що дозволяє розширити загальне уявлення про життєві і культурні обставини творчих постатей, сучасників Д. Баланчина та В. Авраменка.

Архівні документи, що досліджувались з дозволу Корсунь-Шевченківського державного історико-культурного заповідника [197] являють собою окрему рубрику-теку (Авраменко В. К. НДФ-3153–3224, 5/2 №9) з оригіналами документів різних категорій на паперових носіях та наскрізною реєстраційною інвентарною нумерацією. Серед них особливої уваги заслуговують наступні документи: Рукописні спогади М. Цинбаліського про В. Авраменка від 05.09.1981 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34131/Д-7461 [246]; Лист професора О. Костюка з рецензією на статтю про В. Авраменка від 07.07.1992 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34118/Д-7449 [234]; Лист А. Ільківа про прийоми В. Авраменка від 10.03.1993 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34117/Д-7448 [228]; Лист доктора А. Нагачевського про спадщину В. Авраменка від 19.08.1993 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34116/Д-7447 [229]; Прощальне слово на похоронах В. Авраменка в Стеблеві інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34110/Д-7442 [242]; Стаття «Похорони Василя Авраменка» інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34105/Д-7440 [248]; Пресове повідомлення М. Коць про останню волю В. Авраменка від 09.02.1993 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34103/Д-7438 [241]; Коригування промови на честь В. Авраменка інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34098/Д-7434 [226]; Прощальне слово над домовиною Василя Авраменка виголошене Маріяном Коцем від 06.03.1981 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34097/Д-7433 [243]; Юридично оформлений заповіт останньої волі В. Авраменка, Нью-Йорк, від 24.03.1981 (Додаток А: Фото 2) інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34094/Д-7430 [224]; Лист М. Коця до

доктора Мирона Куропася стосовно особистого архіву В. Авраменка від 08.03.1993 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34093/Д-7429 [233]; Рукописний спогад Миколи Теслевича про історичний період 1930-х – 1990-х років від 08.06.1993 (Додаток А: Фото 4) інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34088/Д-7425 [245]; Лист І. Боберського до В. Авраменка від 07.05.1939 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34071/Д-7410 [232]; Лист І. Боберського до В. Авраменка від 02.03.1939 (Додаток А: Фото 3) інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34070/Д-7409 [231]; Звернення Комітету Українців Канади з нагоди ювілею В. Авраменка від 22.12.1975 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34065/Д-7405 [225]; Лист з Білого Дому у Вашингтоні (The White House Washington) до В. Авраменка від 19.05.1976 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34099/Д-7435 [230]; Лист-телеграма до М. Коця від 06.03.1968 (Додаток А: Фото 5) інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34064/Д-7404 [235]; Паспорт громадянина США, портмоне В. Авраменка від 30.05.1964 (Додаток А: Фото 6) інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-28075/Д-6473 [238]; Паспорт громадянина США, портмоне В. Авраменка від 16.05.1969 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-28074/Д-6472 [237]; Спеціальна мережева карта для пенсіонерів (Sonder-Netzkarte fur senioren) № 48076 \* В. Авраменка від 01.10.1970 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-28128/Д-6489 [247]; Бланк Ювілейного свідоцтва Школи Українського Танку В. Авраменка з підписом інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-28098/Д-6484 [213]; Членська книжка (Membership book) В. Авраменка від 02.03.1943 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-28118/Д-6486 [254]; Міжнародний сертифікат про вакцинацію (International certificates of vaccination) В. Авраменка інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-28091/Д-6478 [236]; Кремаційне посвідчення В. Авраменко №158898 від 09.05.1981 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-28089/Д-6476 [227]; Рукопис Останньої волі та заповіту В. Авраменка від 24.03.1981 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-28088/Д-6475 [244]; Почесна грамота Українського народного союзу на ім'я В. Авраменка від 24.11.1979 інвентарний номер

КШДІКЗ серія КН-28094/Д-6481 [240]; Газетна вирізка «Українські вісті» від 20.06.1993 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34163/ПЛГ-2503 [221]; Газетна вирізка «Свобода» від 08.05.1981 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34147/ПЛГ-2488 [219]; Газетна вирізка «Вільна трибуна Америки» від 26.09.1981 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34157/ПЛГ-2498 [215]; Газетна вирізка «Камертон» від 28.08.1993 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34161/ПЛГ-2501 [218]; Газетна вирізка «Свобода» від 23.06.1981 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34156/ПЛГ-2497 [220]; Газетна вирізка «За вільну Україну» від 05.1993 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34166/ПЛГ-2505 [217]; Газетна вирізка «Вільне Слово» від 23.05.1981 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34153/ПЛГ-2494 [216]; Газетна вирізка «Daily Bulletin» від 29.11.1929 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-28332/ПЛГ-2021 [214]; Грамота до нагороди «Хрест українського козацтва» В. Авраменка від 23.12.1954 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-28092/Д-6479 [222]; Бланк Почесної грамоти «Танкової і фільмової студії В. Авраменка» №316 з підписом інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-28096/Д-6482 [212]; Грамота Української католицької парафії Св. Йосифа в Чикаго В. Авраменка від 29.08.1976 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-28093/Д-6480 [223]; Фотографія хореографічного колективу у танцювальних костюмах від 1927 року інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-28299/Ф-12376 [250]; Фотографія хореографічного колективу у танцювальних костюмах від 1915 року інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34218/Ф-13346 [251]; Фотографія хореографічного колективу у танцювальних костюмах від 02.06.1929 інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-28297/Ф-12374 [252]; Фотографія з похорону В. Авраменка інвентарний номер КШДІКЗ серія Ф-11716 [249]; Фотографія хореографічного колективу у танцювальних костюмах від 1923 року інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-28296/Ф-12373 [253]; Повідомлення щодо ювілею В. Авраменка з рукописними побажаннями інвентарний номер КШДІКЗ серія КН-34069/Д-7408 [239]; Фотографії що відображають зустріч В. Авраменка з Папою Римським

Павлом VI та з кардиналом Йосифом Сліпим, а також різні сценічні образи В. Авраменка без інвентарних номерів, але з відбитком штампу КШДКЗ на звороті.

В комплексі всі означені документи дозволяють наблизитись до об'єктивного сприйняття всіх історичних та мистецьких вимірів, пов'язаних з розвитком балетного мистецтва в Європі та США на початку ХХ століття.

Наступним джерелом для аналізу стильових особливостей авторської хореографічної традиції Д. Баланчина є задокументовані концептуальні положення компанії «Нью-Йорк Сіті Балет» (New York City Ballet), дотримання яких ретельно проваджується контролюючими місіями Фонду Баланчина у Нью-Йорку (The George Balanchine Trust). Ці матеріали містять стильові й художньо-образні критерії та застережки щодо адекватного відтворення хореографії Д. Баланчина, а також слідкують за дотриманням авторських і майнових прав на мистецький продукт торгівельного знаку «Нью-Йорк Сіті Балет». Науковий інтерес представляють статистичні данні популярності тої чи іншої балетної постановки в різний період та за різною географією.

Найбільший масив поточних документів, пов'язаних з творчістю Д. Баланчина зосереджені в фонді Холліс бібліотеки Гарвардського університету (HOLLIS, Harvard Library, USA), а також у фундаментальних працях по мистецтвознавству, що зберігаються в інших бібліотеках світу.

Характеризуючи окреслені вище документи, є всі підстави вважати їх вичерпною, хоч і не систематизованою достатньою мірою, базою історичних даних, які дозволяють висвітлювати культурно-мистецькі процеси і явища, пов'язані з потужним впливом неокласичного стилю, а також авторського стилю Д. Баланчина на подальший розвиток художньої культури ХХ століття.



### 1.3 Теоретико-методологічні підходи та понятійно-категоріальний апарат дослідження

Застосовуючи певні методики щодо історичних аспектів, пов'язаних із виникненням та розвитком неокласицистичних явищ в танцювальному мистецтві, слід зауважити, що історіографічний аналіз понять, як і комплексна характеристика першоджерел, потребують різних та взаємовиключних методологічних підходів. Це позначається, в першу чергу, на оціночно-сміслових властивостях історичного методу дослідження.

Таким чином, при поєднанні різнополярних підходів щодо всебічного та неупередженого аналізу історичних аспектів розвитку художньої культури загалом та неокласичного танцю зокрема, необхідним постане так зване «віялове» застосування визначених аспектних груп: історичного методу, де присутній культурологічний та біографічний опис; порівняльного методу, де міститься характеристика неокласичних тенденцій в процесі становлення балетного стилю Д. Баланчина; різнорівневого аналізу творчості балетмейстера; синтезу перших ознак своєрідної танцювальної манери відносно загальної парадигми неокласичного балету з власним смисловим навантаженням.

Виходячи з цього, адекватними методами дослідження історичних та стильових аспектів будуть компільовані імперично-теоретичні методи. Так, для історичного аналізу розвитку художньої культури ХХ століття, а також для біографічних обставин, пов'язаних з творчим доробком Д. Баланчина, будуть застосовані історично-системний та історично-порівняльний методи. Для аналізу першоджерел буде застосований оціночний підхід у вигляді критичного вивчення джерел, що передбачає наявність таких ознак як валідність джерела, його авторитетність та надійність, а також його неопосередкована відповідність темі дослідження. Такий підхід здатен розв'язати протиріччя, пов'язані зі суперечностями різних джерел стосовно одного і того самого факту, що має відношення до розуміння

культурологічних процесів в середовищі танцювального мистецтва ХХ століття. Для визначення автентичності тих чи інших подій, пов'язаних із розвитком художньої культури ХХ століття, а також із факторами впливу і генезою особливої манери виконання неокласичних балетних постановок Д. Баланчина, буде застосовано комплексний хронологічно-документальний підхід в рамках загального історичного методу. Для вивчення провідних тенденцій виникнення і розвитку неокласичного танцю, як культурного явища, буде доцільним використання гіпотетико-дедуктивного підходу, а для визначення місця неокласичного танцю у загальній мистецькій парадигмі художньої культури – конкретизація абстрактних форм, що належать до кола хореографічних та хорологічних понять, відповідно. Узагальнюючу функцію для компілювання цих понять з відповідними культурно-мистецькими явищами буде виконувати системний метод. На рахунок доведення або спростування тих чи інших причинно-наслідкових категорій, пов'язаних з еволюцією танцювальної манери, започаткованої Д. Баланчиним у трупі «Нью-Йорк Сіті Балет», логічним постане застосування синтезуючого методу задля усунення хибних інтерпретацій значущості певних подій та обставин, що мали місце в опублікованих працях і спогадах сучасників творчого оточення маестро та набули загального розголосу. Також, з огляду на упереджене ставлення до постаті Д. Баланчина як з боку дослідників танцю радянської доби [60, с. 133], так і з боку американських ідеологів, що прагнули популяризувати та піднести значення національної танцювальної культури США [139, с. 577], необхідним стане використання методу аналітичного абстрагування, що дозволить відсіяти суб'єктивні та упереджені судження відносно творчої діяльності та пластично-образних досягнень в хореографії Д. Баланчиним і його учнями.

Разом з тим, комбіновані імперично-теоретичні методи, що задіяні в рамках виконання завдань цього дослідження, мають корінну структуру та спираються на провідні методи опрацювання матеріалу.

Аналітичний метод, що застосований для систематизації наукових досліджень у галузі мистецтва та хореографії, що стосується неокласичних тенденцій, а також для виявлення ознак неокласичних театральних постановок, розкривається як емпірична складова у розчленуванні історично-філософського та естетично порівняльного матеріалу на окремі положення. Аналіз відбувається на декількох рівнях опрацювання матеріалу, що дозволяє логічно упорядкувати отримані висновки відносно засвідчених подій та існуючих фактів. Багаторівневе застосування аналітичного методу дає право виокремлювати ті чи інші знакові принципи приналежності до неокласичного балету, експериментальної хореографії, що відповідає загальним тенденціям розвитку художньої культури ХХ століття в цілому. Крім цього, аналітичний метод ілюструє ті окремі елементарні одиниці трансцендентальних понять, з яких складається ціла парадигма неокласичного танцю, неокласичного балету, неокласичних тенденцій художньої культури. При оперуванні такими складовими одиницями вимальовується загальна картина розуміння неокласики як принципу. Це, в свою чергу, забезпечує адекватне сприйняття та інтерпретацію понять і положень, що входять до кола проблематики цього дослідження.

Історичний метод, який задіяний для вивчення авторитетних архівних джерел, історичних документів, що засвідчують обставини генези балетного неокласицизму, санкціонує залучення нещодавно вивчених та оприлюднених фактів для висвітлення історичного аспекту становлення і розвитку неокласичного танцю в його характерних проявах у балетних постановках Д. Баланчина. Це проявляється як в оновленні фактичних знань про історію танцю на основі перевірки та залучення нових фактів, так і в логічних припущеннях щодо впливу тенденцій розвитку художньої культури безпосередньо на танцювальну культуру Європи та США у ХХ столітті. Використання історичного методу забезпечує неупереджений та ґрунтовний підхід в подальшій систематизації опрацьованого матеріалу дослідження, що, в свою чергу, неодмінно призведе до підвищення статусу

загальнонаукового значення результатів дослідження, а також збагатить напрацьований матеріал так званими маркерами «історичності» та «встановленої непохитності». В рамках проблематики даної роботи історичний метод відіграє роль, впорядковуючи та легалізуючи виявлені в процесі дослідження факти і обставини розвитку неокласичного балету, зокрема в «Нью-Йорк Сіті Балет». Також, історичний метод створює платформу для подальшої ґрунтовної систематизації всього матеріалу дослідження в аспекті його історичного значення. Застосування цього методу передбачає підтвердження або спростування тих чи інших фактів і обставин, що мають ключове значення для встановлення причин і наслідків еволюції неокласичного танцю у творчості Д. Баланчина і створеного ним театру танцю «Нью-Йорк Сіті Балет». Крім цього, історичний метод має здатність прояснити і довести вплив історично-біографічних обставин на естетичну та художньо-образну складову мистецьких тенденцій, що тою чи іншою мірою супроводжували появу, розвиток, розквіт та еволюцію неокласичного танцю. З огляду на ці аргументи, історичний метод посідає ключове місце у загальній науковій методології цього дослідження.

Порівняльний метод, який застосований головним чином задля співставлення хореографічних творчих продуктів Д. Баланчина на протязі 1930-х–1980-х років у вигляді балетних постановок, а також у формі окремих мистецьких та експериментальних тенденцій, що мають природу хореографічної неокласики, визначає відмінності ранішньої та пізньої постановочної творчості Д. Баланчина і його учнів. Це надає можливість і підстави для моделювання динаміки власних естетичних та психологічних вподобань маестро відносно визначення дії тих чи інших мистецьких тенденцій у танці. А розуміння стильових трансформацій підсилює художньо-образні уявлення про неокласичні принципи в хореографії та відкриває цілий спектр критеріїв для оцінки мистецьких канонів неокласичного танцю. Порівняльний метод постає в нагоді при паралельному накладанні стильового уподібнення окремих елементів хореографії та ідейних мотивів

різних балетних постановок в історичному контексті тих чи інших подій, пов'язаних із формуванням та вдосконаленням неокласичного стилю. Також, порівняльний метод дозволяє визначити приналежність або відсутність приналежності до авторського неокласичного стилю Д. Баланчина і, таким чином, закласти основи його мистецьких та хореографічних канонів. У системному спектрі цього дослідження порівняльний метод відіграє фільтруючу роль, що забезпечує дотримання принципу авторитетності джерел. А порівняння суб'єктивних вражень від плодів творчої діяльності Д. Баланчина, здатне виявити упереджені судження та оцінки щодо ролі і місця неокласичного стилю в хореографії та художній культурі в цілому, дотримуючись належного рівня об'єктивності з даного предмету. Порівняння історичного та мистецького контексту із залученими до цього дослідження архівними документами розширить та поглибить наукові знання про теоретичну концептуальну основу та практичний творчий здобуток неокласичного стилю Д. Баланчина в балетній хореографії.

Синтезуючий метод, що задіяний для теоретичного узагальнення ключових положень авторів, які досліджували дану проблематику, а також для формулювання і оформлення результатів цього дослідження, комбінує і зводить до купи проаналізовані дані матеріалів теми вивчення. Метод синтезу гарантує утворення міцних логічних зв'язків між окремими проаналізованими елементами консеквентного наповнення дослідження. Завдячуючи цьому методу можна розраховувати на поєднання окремих аспектів тематики до цілісної картини набутих теоретичних знань. В пошуках рушійної еволюційної сили неокласичного стилю, синтез відіграє комплектувальну роль та має акумулятивну функцію, що позначається на логічному поєднанні причинно-наслідкових зв'язків між всіма тенденціями розвитку неокласичного танцю, які мали місце на протязі всієї досяжної для вивчення історії художньої культури. Крім цього, поєднання здобутих знань в єдине ціле, передбачає присвоєння кожному з його окремих елементів того чи іншого ступеню важливості, значущості, авторитетності чи істинності за

певними критеріями. Це дозволяє утворити взаємопов'язаний ланцюжок послідовності для окремих суджень і умовиводів, а також скомбінувати і систематизувати окремі ланки здобутого теоретичного знання. На рахунок різнопланового та різнорівневого матеріалу дослідження – синтез являє собою універсальний уніфікатор для нестандартного або незвичного матеріалу, документу чи інших проявів фіксації подій і обставин. За такою послідовністю визначається і місце неокласичного балету в творчості Д. Баланчина, а також всієї неокласичної творчості Д. Баланчина у загальній мистецькій парадигмі художньої культури ХХ століття.

Відповідно до визначеного таким чином комплексного наукового методу, очікуються типізовані результати дослідження, що полягатимуть у виділенні, кресленні та охарактеризуванні історичних фактів, культурологічних і мистецьких факторів та біографічних обставин, що по великому рахунку стосуються формування неокласичного стилю в хореографії, а також напрямків використання останнього безпосередньо в сучасних балетних постановках США і європейських країн.

Введення до наукового обігу цілого ряду, а подекуди і цілої категорії, документальних та архівних матеріалів, що висвітлюють творчі взаємовідносини Д. Баланчина зі своїм оточенням, розкривають причини формування та домінування тих чи інших мистецьких хореографічних тенденцій, характерних для неокласичного танцю, ілюструють еволюційні зміни розвитку неокласичної хореографії на прикладі подальших постановок «Нью-Йорк Сіті Балет», дають вичерпне уявлення про утворені канони неокласичного стилю Баланчина, а також певною мірою коректують накопичені наукові знання про роль неокласичного танцю в мистецтві та культурі, надає змогу ширше окреслити тематику і проблематику, що вивчається в даному дослідженні. Введення цих документів до загальнонаукового і мистецько-культурного обігу дозволить з високою часткою ймовірності мати неупереджені, адекватні та достовірні уявлення про наскрізну ідею неокласичного стилю, про його формотворчі концепції, а

також про його принципи і світоглядні засади. Вивчення та оприлюднення результатів історичного і культурологічного аналізу цих документів прояснить декотрі нюанси хореографічної творчості Д. Баланчина та усуне деякі суперечності, що стосуються незрозумілих обставин і причин розвитку неокласичного балету.

Через призму цих документів буде можливість переглянути як основну платформу американських та європейських балетних традицій, так і манери балетного виконання притаманні для часів імператорської Росії, що характерні для юності Баланчина разом із його експериментальними нововведеннями, якими були збагачені пошуки американського національного балетного стилю балетмейстером в Нью-Йорку [203].

І, через розширення взятих до уваги обставин генези неокласичного танцю, постане можливість більш точно визначити його сутність, природу і культурологічний вплив на історію розвитку танцю. Крім цього, наявність додаткових документальних джерел сприятиме в застосуванні вмотивованого наукового підходу в розв'язанні режисерської і технічної сторони неокласичних балетних постановок як самим Баланчиним, так і його послідовниками і хранителями його хореографічного стилю. В загальному плані, опубліковані в цьому дослідженні документи, що мають історіографічну силу та статус авторитетного джерела, значно розширять теоретичні знання про історичні обставини динаміки неокласичного танцю, будуть слугувати основою для конкретизації історичних причин розповсюдження мистецьких тенденцій, що призвели до стильових трансформацій в художній культурі. При цьому, досліджуючи архівні документи, варто не опускати з уваги і пам'ятати про резонансну функцію вперше опублікованих історичних відомостей та фактів, що може негативно позначитися на цілісності та неупередженості висновків без достатньої нейтралізації суб'єктивізму, що міститься в цих відомостях і свідченнях про історичні факти [24, с. 31].

Щодо масштабності творчого впровадження неокласичних та безсюжетних ідей Д. Баланчина у вітчизняному мистецькому просторі, слід зауважити, що ключовим і вирішальним фактором на протязі останніх двох третин ХХ століття і до моменту розпаду Радянського Союзу в 1991 році, було ідеологічне забарвлення і підтекст, що в сукупності дозволяло навішувати ярлики всій так званій «західній культурі». В цьому світлі та під такими безальтернативними настановами впроваджувалися будь-які концептуальні елементи стилю американського неокласичного балету. Хоча зовсім інша доля спіткала окремі розрізнені технічні та художньо-образні елементи стилю Баланчина. Вони могли бути впроваджені без будь-якого обмеження та попереднього цензурування. Цьому положенню речей посприяв принцип не ототожнення танцювальних рухів із їхнім смисловим та символічним навантаженням, який був основою соціалістичної філософської парадигми, що панувала у мистецькому та культурному просторі суспільства. Основним каталізатором впровадження елементів танцювального стилю неокласики на вітчизняних сценах була неухильна та прогресуюча популярність і популяризація артистів «Нью-Йорк Сіті Балет», що мали своє відображення і вплив, наприклад, у репертуарі балетного театру Б. Ейфмана на сюжети «Дванадцята ніч» та «Майстер і Маргарита» [49, с. 173].

Проте, набагато більшої уваги заслуговують експериментальні спроби впровадження на теренах сучасної України модерністських хореографічних принципів, характерних для 1920-х та 1930-х років. Такі філософські трансформації танцю проявлялися, передусім, у переосмисленні власної мистецької структури постановок, помірному заграванні до мотивів історизму в хореографії, залученням іронічності та тяжінням до десакралізації танцювального руху і заграванням до глибин людської психіки [96, с. 31].

Завдяки таким трансформаціям в українському балетно-театральному ареалі формується концепція авангардних танцювальних рухів, що свідомо протиставлена на ідеологічному рівні символам добігаючої кінця цілої епохи



імператорського академічного балету, де уособленням хореографічної минувшини в подібних критичних оціночних судженнях став класичний танець в якості так званого «буржуазного пережитку». Як справедливо зауважила дослідниця балетної критики першої третини ХХ століття А. Підлипська, «критика балету впродовж 1920-х рр. демонструвала різні підходи до балетів класичної спадщини в репертуарі оперно-балетних театрів, подекуди вдаючись до різко негативної риторики щодо самого факту таких постановок, підтримуючи ідеологічні настанови по знищенню всього, пов'язаного з імперським минулим» [44, с. 170]. В розрізі подібних критичних та конструктивних трактувань природи академічного танцю поступово проявлялося сприйняття класичного танцю як динамічного процесу в своєму постійному видозміненні.

Таким чином, положення про канонічну стабільність і непорушність класичного танцю під впливом ідеологічних пертурбацій початкової стадії формування радянського культурного світогляду було нівельованим. В свою чергу, така модель відкривала шлях до потужного дискурсу щодо мистецької необхідності у створенні своєрідних «доказів» еволюційної природи будь-яких видів танцю, в тому числі орієнтованих на античні, ренесансні або барокові зразки, що перевірені часом та історичними обставинами. Цей ґрунт виявився сприятливим для неокласичних тенденцій в балетних та театральних постановках Радянської України. Також варто відмітити, що сам термін «академізм» попри свої асоціації із традиціоналізмом в більшості видів мистецтв кінця ХІХ століття, в хореографії набув ознак фундаменталізму та, зрештою, сприймався в якості смислової концепції певних основ для школи класичного танцю [44, с. 33].

На відміну від авангарду, парадигма неокласичного танцю не стала прямим ідеологічним інструментом для втілення так званої революції мистецтва, що передбачала повну та безкомпромісну соціалізацію художньо-образних і естетичних елементів танцю.

На цьому етапі роздмухується полеміка щодо «корисності» або «недоцільності» тої чи іншої балетної постановки для нового суспільства з пролетарськими вподобаннями. Так стали «не корисними» сюжети із залученням образів царів та королів минулого, релігійної та міфологічної тематики, фантастичних та далеких від дійсності персонажів.

У наступному етапі становлення ідеологічної доктрини соціалістичного суспільства, після марного очікування так званої «світової Пролетарської революції» в досяжній історичній перспективі, коли достатньою мірою вже були зруйновані естетичні засади попередніх буржуазних відносин і ще не побудовані на їх місці нові, утворюється своєрідне хореографічне явище, що набуло експериментальної природи та потужних ознак фактору впливу. Йдеться про заснування помітної кількості осередків ритмопластичних студій, які зосредили в собі потенціал формування нового мистецтва танцю. Їхніми засновниками були Е. Рабенек, Н. Александрова, Ф. Беата, А. Дункан, В. Цветаєва – в Москві [44, с. 146]; З. Вербова, К. Ісаченко-Соколова та інші – в Петрограді [44, с. 147]; Б. Ніжинська, В. Кононович – відповідно в Києві [44, с. 149]. Існували ці студії недовго по причині потужної критики балетознавцями і рецензентами за відсутність у їхньому концептуально-смісловому середовищу інструментів дуже актуальною на той час політичної пропаганди, вимогам якої були зобов'язані служити всі без виключення види мистецтв [44, с. 144]. Ще однією причиною занепаду Київських експериментальних студій «Школа руху» Ніжинської та так званого «лівого» танцю «Мастанц» Кононовича є суттєве посилення тиску на прояви авангардних хореографічних форм з боку більшовицьких урядових організацій. В результаті відторгнення на початкових етапах власного формування ідеологічною доктриною потрібності всього елітарного мистецтва художньої культури, в рамках якого постійно утримувався класичний балет у Радянській системі мистецьких координат, відбулася трансформація та розшарування концепції академічного танцю: поступово набирало обертів адаптація класичного танцю до колективних потреб масової

культури із активним залученням прийомів, принципів і зображально-виражальних засобів, характерних для кристалізованого пізніше європейського та американського неокласичного танцю. Про свободу використання рухів не було і мови, тому що кожен рух вкладався до обов'язкових рамок пропагованої «популяризації» соціалістичного укладу життя, «корисності» та «доречності» для мас.

Винятком був лише короткий історичний період початку 1920-тих років, що характеризувався сприятливими умовами для хореографічних експериментів у їх новітніх художньо-образних та естетичних формах пластичних рухів.

На додачу, після масового закриття ритмопластичних студій, розпочинається інформаційна компанія заохочення мистецьких традицій попередніх століть з потужними апеляціями до реалізму в усіх його проявах. Відбувається переосмислення його якостей як інструменту пізнання внутрішнього світу людини в широкому дискурсі постійних переробок класичних балетних постановок у відповідності до марксистсько-ленінського розуміння класичного мистецтва. Подібні реконструктивні процеси тою чи іншою мірою інтенсивності тривали до кінця 1930-х років, коли з'ясувалося, що без хореографічних традицій класичних періодів на порожньому місці не було можливості побудувати нове мистецтво і новий танець, а також укласти новий радянський репертуар театру в якості масового видовища.

Так як концепція реалізму в пластичних видах мистецтва, таких як танець, передбачала переосмислення історичних сюжетів з подальшим марксистським відображенням дійсності в своїй основі, то для того щоб було що переосмислювати, класичне надбання хореографії стало розцінюватись як вихідний естетично-смісловий матеріал, як відправна точка опори для масових потреб в мистецтві та для створення пролетарської культури. З огляду на те, що в художній площині авангардний історичний період початку ХХ століття не спромігся позначитися єдиним історичним стилем, утворилася різновекторна репрезентація різних манер виконання класичних

хореографічних творів, що неминуче призвело до зародження неокласичних якостей в балетно-театральному просторі УРСР. Ці якості природньо впливали з динамічного розвитку та закладеного творчого потенціалу класичного танцю імператорських театрів. Доказом зв'язку між неокласичною творчістю Д. Баланчина та пластичними студіями Києва початку 1920-х років і, разом з тим, об'єднуючим стильовим фактором слугує узагальнююча академічна основа балетних традицій, що об'єднала та визначила хореографічні тенденції як для «Нью-Йорк Сіті Балет», так і для набутих в подальшому елементів неокласицизму хореографії власне українських постановників.

Стосовно визначення та віднесення до окремої категорії історичного аспекту стильових хореографічних взаємовпливів, пов'язаних з виникненням, становленням і розвитком неокласичного танцю, а також з його історичною функцією для художньої культури в цілому, заслуговує ретельної уваги теоретичне обґрунтування даної категорії в рамках цілей і завдань цього дослідження.

Щодо оціночних критеріїв якості та стильової відповідності танцю, влучно зауважила А. Підлипська, скерувавши увагу на такі актуальні речі: «дотримання принципів художності, оновлення ідейно-художній критеріїв, гнучкості та тактовності, об'єктивності у критично-оціночних підходах відкриває перспективи подолання кількісного та якісного розриву, що утворився між практикою театрального, музичного, особливо хореографічного мистецтва та її критичним осмисленням» [44, с. 23].

Також, враховуючи умовність мистецьких категорій, пов'язаних з емоційно-драматичним смисловим наповненням визначальних понять предмету дослідження, є всі необхідні підстави вважати історичну складову неокласичного танцю окресленим розгалуженим процесом в історії художньої культури, що має як пряму так і зворотну дію по відношенню до останньої.

Ключовими особливостями становлення і розвитку неокласичного танцю в історичному розумінні є фактичні задокументовані події, що виявилися вирішальними та однозначно охарактеризованими в причинно-наслідковому розташуванні задіяних випадків і явищ. Ними послідовно виявилися наступні історичні обставини.

По-перше, це масштабні своєрідні тенденції по відокремленню античного танцю від його сюжету в процесі подолання синкретичного характеру, що мало все драматичне дійство, при зародженні окремих форм неокласики в давньогрецькій та давньоримській драмі, де сам танець, як спонукаючий елемент художньої емоційності, набув статусу світського.

По-друге, рушійною силою щодо системної трансформації естетичних орієнтирів в хореографії минулого постало зміцнення відокремленого від сюжету танцю та остаточне закріплення його світського характеру, що відбулося через «дуже прогресивний історичний процес розвитку танцювального мистецтва» [96, с. 79] в епоху середньовіччя, коли збагачена танцювальним та акробатичним мистецтвом жонглерів, зображально-виражальна традиція давньоримських мімів та візантійських гістріонів досягла високого рівня професіоналізму та незворотної межі десакралізації самого танцю, що потім набагато пізніше, в 1920-х–1930-х роках, було поставлено первинною метою та ознакою, визначеною творцями сучасного неокласичного танцю.

По-третє, це виникнення безсюжетних фігурних та геометричних танцювальних рухів у Європі в епоху раннього Ренесансу.

Важливою обставиною є те, що всі ці формотворчі причини виникнення і формування неокласицизму мали місце задовго до появи європейського балету в XV столітті.

З цієї точки зору сам класичний балет (в якості стильового явища в художній культурі) можна розглядати як кристалізацію сукупностей хореографічних неокласичних (в сучасному розумінні цього поняття) тенденцій і зображально-виражальних прийомів з подальшою їх фіксацією в

рамках умовного канону академічних шкіл класичного танцю Італії та Франції XVI століття [54, с. 166].

Додатковою аргументацією для наведеного вище сприйняття історичного аспекту зародження основ неокласичного танцю, що відбулося хронологічно раніше за формування класичного танцю, цілком дотепно може послугуватися відповідність первинних засад концептуально-сміслової парадигми неокласики по відношенню до похідних консервативних положень у філософській та естетичній структурі класичного академічного танцю.

Відповідно до окреслених методів, очікувані наукові результати дослідження полягатимуть у з'ясуванні та окресленні факторів і обставин формування неокласичного стилю в хореографії в його історичному та мистецькому аспекті; введенні до наукового обігу цілої низки документальних матеріалів про творчість балетмейстера Д. Баланчина, які нададуть підстави для збалансованого та неупередженого логічного поєднання різних періодів розвитку неокласичних балетних постановок під безпосереднім впливом маестро і виявити наскрізний розвиток художньо-образних та ідейних принципів неокласичного балетного театру на основі європейських та американських традицій, а також масштабність їх творчого впровадження на вітчизняному мистецькому ґрунті; висвітлити участь і роль українських митців у становленні світової неокласичної хореографії та розглянути інтенсивність втілення цих ідей на вітчизняному мистецькому ґрунті в різних історичних межах.

Іншими словами, наслідки утворення неокласичного стилю в хореографії являють собою причини зародження і становлення канонів класичного танцю в їх історичному аспекті. З наведених вище логічних умовиводів витікає наявність художньо-образної та стильової взаємозалежності між класикою і неокласикою, що виражається у відсутності антагонізму першої по відношенню до останньої та навпаки.

Відносно понятійно-категоріального апарату дослідження, то основними смисловими навантаженнями понять, задіяних в історичному та художньо-образному аспектах аналізу розвитку неокласичного танцю, мають являтися вичерпні тлумачення внутрішньо-, та зовнішньо-мистецьких категорій самого танцю.

Постає необхідність у визначенні сприйняття його в якості художньо-образного процесу поза рамками історичних процесів розвитку танцювального мистецтва і, одночасно, в базових культурних та хронологічних рамках останнього. Також, при всебічному та неупередженому аналізі характеристик і природи неокласичного танцю, не буде зайвим врахування первинних завдань та ідеалістичних бачень щодо зрілості естетично-смислової ідей його творцями у першій половині ХХ століття. Таке визначення спроможне надати додаткові стильові та манерні маркери при дослідженні та окресленні пластичних особливостей і приналежності того чи іншого хореографічного твору або балетної постановки до сформованих творчих канонів і ознак.

Поняття неокласика, що фігурує власним смисловим навантаженням у концептуальному змісті мистецтва танцю, розкривається наступними стильовими характеристиками та естетичними і художньо-образними ознаками. Так як філософія неокласицизму в мистецтві хореографії передбачає послідовне прагнення до істинності відображення дійсності у виразально-зображальних культурних формах, то і корені неокласичності варто відшуковувати при світлі положень теоретичної герменевтики, яка розкриває сутність та структуру знакових і символічних елементів танцювального руху, художнього образу танцювального персонажу. В цьому напрямку розглядали роль естетики у розвитку цивілізації М. Погребняк [50, с. 157], а місце неокласичних принципів в архітектурі Європи – Р. Шестопад [54, с. 154]. З огляду на загальні положення аналізу наукових джерел з неокласицизму та його проявах у художній культурі, дане поняття, і пов'язані з ним категорії, визначаються наступним чином.

*Неокласицизм* – це номінальне та збирально-ототожнююче об'єднання процесів і явищ художньої культури, що прагнуть відродити ідеали попередніх стильових епох та орієнтуються на класичні традиції античного мистецтва [53, с. 109].

Це мистецькі прийоми, що включають в себе потужні апеляції до естетичних потреб класичної епохи та розраховані на інтеграцію класичних принципів у сучасному танці. Класика в загальному культурологічному розумінні використовується не як відновлений ідеал прекрасного, а як творчій плацдарм і джерело матеріалу. По суті своїй, це інше прочитання класичних образів та смислів художньої культури через збагачену етичним та соціальним досвідом призму її античних витоків [53, с. 139].

*Неокласичний танець* – це стильовий різновид хореографічного мистецтва з власною модерністською концепцією щодо ренесансних і класичних форм та антико-центричною естетикою. Хоч природа та сутність неокласичного танцю витікає з модернізму, проте його виражально-зображальні засоби містяться у колах впливу класичних канонів. Щодо технічної сторони, то в неокласичному танці існує широке поле для експериментаторства з танцювальними рухами, музичними ритмами та з фізичними алгоритмами танцівників. Концептуально неокласичний танець спирається на загальну філософію неокласицизму, з її міфологемами, модернізованими античними ідеями, естетичними ідеалами, відкритими через призму інтуїтивізму, екзистенціалізму і так званого просторового космізму [96, с. 32].

Принципи естетики космізму згодом відіграли дуже важливу роль у творчому опануванні неокласичного танцю Д. Баланчиним. Він постановив головною метою танцювальним рухом виразити музичний елемент. Для цього були задіяні, в першу чергу, інтермедіальні властивості як танцю, так і музики. На відміну від класичних прийомів танцю, де поєднання музики і руху тяжіло до синкретичної взаємозалежності, у стильовому збагаченні неокласичного танцю Д. Баланчиним простежується мистецьке



виокремлення звуку та дії – музики та танцювального руху – з подальшим наділенням останніх атрибутами окремих самотійних видовищних форм [24, с. 33]. Таке стильове збагачення цілковито відповідає ідейним концептам неокласики та її естетичним формам. Крім означеної ідеї модернізації класичних образів і канонів в хореографії, в процесі оформлення художньої парадигми стилю, помітним стає основний принцип неокласичного танцю: репрезентація художнього образу є прямо пропорційною психологічним та емоційним рішенням балетмейстерського задуму. Тобто, емоційні переживання, породжені хореографічним втіленням, є естетичними та символічно-знаковими орієнтирами у творчих пошуках неокласичного танцю. З даних положень логічно витікає характеристика понять естетичної категорії в рамках цього дослідження.

*Естетика неокласицизму* – це філософська категорія систематизованого та гнучкого набору уявлень про прекрасне і вдале втілення мистецького задуму, що керується переосмисленими антично-ренесансно-класичними ідеалами, модерністськими принципами та вдосконаленими високохудожніми орієнтирами, що несуть на собі відбиток з історичного досвіду духовної та чуттєвої ейфорії. Ці естетичні норми по природі своїй є оціночними по відношенню до мистецьких втілень, вони утворилися на основі античних уявлень про прекрасне та під впливом модерністських ідей самотійності та вдосконалості образів музики, танцю, знакового символу, емоційного тлумачення і решти образних асоціацій в художній культурі [134, с. 137].

*Художня культура* – це одночасно сам процес людської творчості, пов'язаної з духовністю, який направлений на збереження та відтворення його результатів, на розповсюдження його нематеріальних цінностей, на формування відповідної аудиторії поціновувачів, а також це одночасно і складна сукупність всіх видів мистецтв, що мають художньо-образну природу, через яку відбувається творча трансляція дійсності. Художня культура ХХ століття відрізняється декотрими естетичними та ідейно-

філософськими ознаками. Насамперед, це якісне жанрове збагачення та прискорене розповсюдження синтезу мистецтв, що пов'язані з науковим та технічним прогресом ХХ століття, а також домінуючі тенденції по відсутності стильової єдності, що проявляється у виникненні таких форм як концептуальне мистецтво, в якому зображальність виконує наративні функції змісту. Всі історичні фактори, події та обставини, що тим чи іншим чином посприяли оформленню та маркуванню естетичних цінностей художньої культури ХХ століття, почали широко залучатися до сюжетно-ідейного простору нових синтезованих мистецтв цієї самої культури. Так означилася ще одна суттєва відмінність: художня культура у ХХ столітті, яка керувалася авангардними, модерністськими та постмодерністськими настановами, у своїх розвинутих мистецьких формах почала споживати сама себе, використовувати власні естетичні цінності в якості матеріалу для творчих задумів [54, с. 113].

На протязі ХХ століття формується уява про самоцінність митця. Якщо в попередніх стильових епохах автору разом з його твором необхідно було стати зрозумілими для публіки чи окремого споживача мистецьких продуктів, то в мистецтві ХХ століття вже слухач, глядач та читач намагаються зрозуміти та досягнути творчість і особові імпульси митця. Це частково пов'язано із негативним досвідом тоталітарних режимів, що зазнало людство у ХХ столітті. Критерії істинності в естетичних аспектах змістилися в бік індивідуалізму та біоцентризму [54, с. 53].

Людина починає сприймати себе і свої творіння не як окрему функцію в доброзичливому та, разом з тим, оціночному суспільстві, а як вдалий прояв власних мистецьких прагнень, що перевіряються на гармонійність не поточними духовними цінностями суспільства, а інтуїтивним внутрішнім пізнанням, так званими передвічними космічними цінностями людської природи. Сильно відрізняє культуру ХХ століття від інших періодів дуже інтенсивний пошук смислів, що розгорнувся у площинах самовираження,

розриву із традиціями, гонитви за новими формами, концептуальному новаторстві [113, с. 183].

В історичному концепті художня культура набула статусу поворотного моменту в розвитку цивілізації – її духовні ідеали оспівуються, її естетичні цінності гіперболізуються, її ідейні мотиви популяризуються та уніфікуються. Особливою рисою мистецького наповнення художньої культури в ХХ столітті є трансформація значущості власних канонів від оціночно-якісних критеріїв до образних символів стильової епохи. В цій категоріальній області відбулась смислова заміна понять [30, с. 126].

У класичному розумінні, поняття канон стилю вміщує в себе характерні однозначні ознаки приналежності того чи іншого твору до певної манери виконання, яка, в свою чергу, складається з первинних образних мотивів і культурних знаків.

У новітньому концептуальному розумінні художньої культури ХХ століття, *канон стилю* – це, в першу чергу, активатор асоціацій та рефлексій по відношенню до витоків даного стилю, їх смислового навантаження у первинному значенні. Відповідність канону вже не сприймається як висновок експертної процедури діагностики стильових відхилень, хоча в сукупності ця відповідність зберігає свій оціночний характер. Вона перестає бути мистецькою догмою та вирішальним естетичним критерієм в процесах, пов'язаних із втіленням та актуалізацією творчого задуму. Натомість, поняття відповідність канону розкривається в художній культурі ХХ століття як вдала спроба апеляцій до первинних класичних символів і знаків на емоційному рівні сприйняття з боку реципієнта [62, с. 180].

Тобто, якщо в попередніх стильових епохах пізнавальний рух мистецтва відбувався в напрямку поціновувача, то в пов'язаних між собою авангардних, модерністських та постмодерністських течіях художньої культури ХХ століття цей рух відбувається в напрямку від спостерігача, який стає ініціативним співавтором творів, що доводиться йому спостерігати. Спостерігання та задіяне ним переживання глядача стає невід'ємним

динамічним етапом творення будь-якого різнопланового мистецького продукту, характерного для художньої культури, збагаченої екзистенцією, інстинктивізмом, абстракціонізмом, експресіонізмом та всякого роду ірраціоналізмом [31, с. 404].

Іншими словами, художня культура ХХ століття ознаменувала себе переосмисленням не лише стильових і концептуальних категорій мистецтва, а й категорій, пов'язаних з творчими алгоритмами, початковими імпульсами та кінцевим призначенням мистецьких продуктів, заміною правил утворення естетичних і духовних цінностей та їх смислів [31, 324].

Історичними причинами подібних культурологічних потрясінь виявилися по черзі: промислово-технічна революція, що заклала основи глобалізації та урбанізації в суспільстві; трагічні події Першої та Другої світових війн, що призвели до чисельних економічних криз та постали причиною розчарування в попередніх мистецьких ідеалах та невиправданих естетичних цінностях; прогресуючий зріст чисельності населення Землі, що спонукало нарощенню інтенсивності обміну інформацією, збільшенню кількості мистецьких продуктів та, відповідно, чисельності аудиторії для їх споживання [139, с. 687].

Таким чином, художня культура модернізму та постмодернізму постає багатовимірним зосередженням принципів свободи самовираження митця, що спираються на внутрішні емоційні переживання, постійно відновлювальний творчий потенціал, нівелювання оціночних суджень з боку суспільства, ірраціо-центризм та психолого-центризм. Вона не наділяє знаком стильову епоху, бо вона сама стала являти собою цей знак.

## Висновки до першого розділу

При опрацюванні попередніх досліджень в історичному, біографічному та культурно-мистецькому аспектах, що стосуються теми цієї роботи і пов'язані з творчим доробком видатного американського хореографа-постановника Джорджа Баланчина, а також з неокласичним стилем балетного мистецтва в динаміці його розвитку, стає зрозумілим, що високий ступінь розгалуженості знань у використаних джерелах значною мірою перешкоджає об'єктивній систематизації та уніфікації історичних фактів, які безпосередньо стосуються вивчення питань стильового розвитку балетного мистецтва, а також ролі особистості митця в цьому процесі.

З огляду на обставини, з'ясовані шляхом опрацювання попередніх праць і джерел, в рамках цього дослідження запропоновано компілятивні методології та низка критеріїв, що в комплексі дозволило проаналізувати наявні історичні та біографічні знання про Д. Баланчина та про його авторський стиль на базі неокласичного балету.

Таким чином, для адекватного викладення матеріалу дослідження пропонується використовувати логічну систему відносин таких понять, як: художнього *стилю*, який містить ознаки не тільки історичної епохи, а й творчості конкретного митця; *мистецького канону*, що являє собою умовну корпусну структуру атрибутів для того чи іншого стилю; *історичного контенту*, який містить причини, фактори та тенденції розвитку потрібного виду мистецтва. В цих відношеннях фігурує ієрархічна підпорядкованість та взаємозалежність між суб'єктивним баченням ролі митця в історичному аспекті розвитку мистецтва та об'єктивним наслідком впливу середовища на ініціативну і творчу особистість, естетичні вподобання якої значною мірою формує соціально-політичне та культурно-історичне середовище.

## РОЗДІЛ 2

# ВИТОКИ НЕОКЛАСИЦИЗМУ В ХОРЕОГРАФІЇ ЄВРОПИ І США В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

### 2.1 Історичні аспекти розвитку художньої культури ХХ століття

Перед тим як безпосередньо перейти до аналізу історичних аспектів розвитку художньої культури ХХ століття, варто окреслити напрямки та межі об'єктивності щодо встановлення фактів, факторів і обставин, які об'єднані причинно-наслідковими зв'язками, а також мають атрибути як причин так і наслідків у контексті історичного процесу змін суспільних подій, що характеризуються суттєвим прямим із зворотнім впливом в царині культурного досвіду людства. Передусім, історичними подіями, які визначають хід та інтенсивність розвитку філософського світосприйняття в суспільстві, являються масштабні й системні політично-економічні кризи та бурхливі радикальні переміни на зламі градаційних ступенів отриманого суспільно-історичного досвіду. Не винятком став і розвиток художньої культури у ХХ столітті, який в рамках цього дослідження, розглядається як складний багатовимірний процес, що має свої особливості та підпорядковується історичним системним законам, що проявляються в еволюційному та революційному принципах. Основними орієнтирами у визначені та вивчені абстрагованих моделей, що розкривають сутність культурно-мистецьких явищ, а також ступінь їх інтегрованості до загального історично-суспільного процесу, є документальні підтвердження подій, які стали наслідками загальноновизнаних перемін політичного характеру. Такі наслідкові події, будучи, в свою чергу, причинами змін у культурно-філософській площині суспільного життя, являють собою маркери поворотного моменту у розвитку художньої культури, що допомагають осягнути і співвіднести об'єктивні дані та абстраговані уявлення про масштабність художніх реакцій, границі впливу історичних подій на

культурні, а також про аргументовані мотиви художніх реакцій, що народжується в мистецькому середовищі. Зіставляючи абстраговану модель розвитку культури і мистецтва з історично-політичним контекстом, що буде розглянутий в цьому підрозділі, варто враховувати широкі можливості для полівекторних інтерпретацій у різних каналах сполучення та спілкування між причинними подіями історичного процесу і культурною реакцією на них. Крім цього, потрібним буде розглянути можливість зворотного впливу оформленої художньо-філософської парадигми на історичний хід. В цьому випадку варто припустити судження, згідно якого культурний вплив на історичний процес має не стільки ініціативну функцію, скільки обмежуючу. На підтвердження цього аргументу можуть бути використані теоретичні засади про набуті культурні (духовні, естетичні, етичні) цінності суспільством, де визначальну роль в прийнятті тих чи інших політичних вольових рішень відіграють положення зазначених цінностей. З огляду на цю гіпотетичну обставину, пропонується умовний розподіл історичних аспектів розвитку художньої культури ХХ століття на зовнішні, де йдеться про вплив історичного процесу на розвиток художньої культури; та внутрішні, де містяться можливі впливи культурних і, насамперед, етичних цінностей на історичні або суспільні події, що передбачено описаним вище зворотнім взаємовпливом. Подібна модель розвитку художньої культури відповідає на такі запитання:

- Які історичні передумови сприяли тому чи іншому напрямку розвитку філософської думки, виникненню тих чи інших наскрізних ідей, мистецьких концепцій, що призвели до виникнення кінцевого мистецького продукту, характеризуючого свою стильову епоху?

- Які історичні події уможливили або унеможливили зародження того чи іншого культурного явища, феномену чи конкретних біографічних і творчих особливостей окремих митців?

- Які конкретно культурні цінності лягли в основу наступних етапів суспільних змін історичного процесу в контексті причинно-наслідкових зв'язків?

Відповіді на ці питання здатні достатньою мірою розкрити історичні аспекти розвитку художньої культури ХХ століття у відповідності до завдань цього дослідження, а також згідно основній меті щодо контекстного виявлення ключових особливостей становлення і розвитку останньої.

Задля дотримання принципу неупередженості та об'єктивності при розв'язуванні задач, поставленими даними питаннями, вирішальне значення у встановленні ролі тої чи іншої обставини або історичної передумови, буде мати відповідність загальновідомих та загальноприйнятих продуктів історичного процесу конкретним фактам і культурним явищам означеного середовища та мистецького ареалу.

Розглядаються основні та ключові події історичного процесу, обставини і фактори впливу, що мають політичну та суспільно-соціальну природу на різних рівнях впливу: починаючи від наслідків науково-технічної революції, індустріалізації та глобалізації і закінчуючи духовною кризою, що пов'язана з Першою та Другою світовими війнами, Великою депресією, явищем масової культури та нових течій в мистецтві. Дається обґрунтування причинно-наслідкових зв'язків між наведеними історичними фактами і факторами впливу на розвиток художньої культури.

В якості історично-філософського контексту дослідження розглядаються такі течії та напрямки світосприйняття як психоаналіз, естетика інтуїтивізму, естетика екзистенціалізму, постмодерністська філософія.

Таким чином, мистецький світ ХХ століття, в тому числі й хореографічний, спираючись на цю теорію, виправдовував фактично будь-які творчі експерименти, навіть найдивовижніші та найбезглуздіші з традиційної точки зору. Теорія Бергсона [139, с. 431], разом з іншими факторами впливу на розвиток художньої культури, розкрила широкі можливості для втілення



неординарних задумів у мистецтві, поклавши край диктату класичних принципів та відкривши шлях до так званої «імпровізації на вільну тему». Будь-які образи пов'язувалися з позасвідомим, з інтуїтивним сприйняттям, вважалися недоторканою творчою самобутністю. Отже, формування естетичних засад і принципів інтуїтивізму по відношенню до художньої творчості, авторської самобутності в танцювальному мистецтві ми бачимо в імпресіоністичних та неокласичних тенденціях стильової епохи модерну та постмодерну, а також в імпровізації.

Іншими словами, наявність або відсутність вираженої художньо-мистецької реакції на суспільно-політичну подію не може бути повноцінним доказом існування не відомого широкому загалу та, відповідно, не задокументованого історичного випадку з причинними ознаками такої культурної реакції. Так само як і встановлена історична подія, що повторює в собі основні характеристики певної схожої попередньої події, не завжди активує такі самі механізми впливу на художню культуру, що були активовані попередньою. В цьому сенсі закономірність впливу історичного процесу на розвиток художньої культури є дуже хиткою і умовною. Справа не в браку повноти даних про ту чи іншу обставину, подію, факт, культурно-мистецьку кон'юнктуру, які б дозволили прорахувати та визначити алгоритми цієї гіпотетичної закономірності, а в наявності елементарної філософської категорії свободи вибору: художня культура, що має переважаючу ірраціональну природу яка більшою мірою проявилася у ХХ столітті, апріорі не здатна цілком і повністю підпорядковуватися раціональним алгоритмам суспільного життя та внутрішнім законам історичного процесу. Її художньо-мистецькі реакції на історичні події, хоч і обумовлені суспільними результатами цих подій, проте являють собою творчий продукт вільного вибору.

Так чи інакше, у пошуках наявних причинно-наслідкових зв'язків між подіями історичного процесу та розвитком художньої культури, доцільним буде комбінування теоретичних відомостей про закономірності історичного

процесу з наявним положенням речей в історичній та культурній площинах. Більш ґрунтовним та конкретизованим аналіз історично-мистецького взаємовпливу постане у вигляді порівняльних характеристик основних тенденцій розвитку художньої культури.

В процесі їх окреслення та опису, а також відповідаючи на поставлені вище запитання, доречним буде звертатися до ряду наукових праць фахових дослідників.

Д. Шариков у своїх дослідженнях теорії і методології культурологічних наук обґрунтував принципи взаємовпливу історичного процесу на культурне середовище суспільства [91, с. 68], охарактеризував причинно-наслідковий зв'язок новітніх мистецьких тенденцій за ХХ століття як із залученням історичних витоків останніх, так із процесами розвитку танцювального мистецтва [93, с. 85]. Достатньою мірою розкрив сутність художньо-образного мистецтва в історичному розрізі суспільного життя [96, с. 157].

О. Чепалов проаналізував проблематику художньої діяльності через призму соціокультурних явищ та категорій. Охарактеризував ключові механізми художньо-образної творчості епохи модерну і постмодерну. Визначив основну функцію мистецтва як людино-творчу [87, с. 138].

О. Шабаліна, досліджуючи естетично-художню складову людської культури, виявила важливу роль творчого потенціалу праці людини. Висвітлювала естетику первинних та вторинних творчих ознак культури, розглянула місце естетики серед гуманітарних наук, приділивши особливу увагу західноєвропейським течіям в естетиці ХХ століття: інтуїтивізму, екзистенціалізму, психоаналізу. Запропонувала видову класифікацію мистецьких форм. [90, с. 121].

П. Грачик (P. Graczyk) здійснив аналіз історії розвитку естетичної думки, виходячи з чого визначив властивості мистецтва як соціального явища, доклавши видову специфіку з її особливостями стосовно мистецьких течій у ХХ столітті, окресливши при цьому хореографію окремим видом мистецтва [134, с. 227].

М. Алпатов (M. Alpatow) розглянув розвиток художньої культури світу, виокремив серед решти провідні філософсько-мистецькі течії, напрямки та стильові форми таких видів мистецтва ХХ століття як література, образотворче мистецтво, музика, театр, балет. Визначила основні принципи розвитку художньої культури. [108, с. 135].

Теоретичні дослідження та обґрунтування хореографічних категорій в художній культурі представлені в працях А. Підлипської, де авторка окреслює ролі та маркери балетних постановок з огляду на власну творчу діяльність [44, с. 292]; М. Погребняк, яка робить спробу осягнути сутність хореографії [50, с. 170–173]; П. Паві, що запропонував огляд декотрих документів та спогадів про театральну діяльність [40, с. 276]; З. Чехлевська (Z. Czechlewska), яка здійснила огляд історії класичного танцю до кінця першої третини ХХ століття [122, с. 38]; Н. Георг-Гравес (N. George-Graves), який вивчав естрадні варіації класичного танцю в ХХ столітті [139, с. 763].

Дуже важливими для всебічного розкриття історичного аспекту розвитку художньої культури є дослідницькі праці відомого засновника психоаналізу З. Фрейда, з котрих вимальовується головна мета автора – проникнення у підсвідомі психічні процеси діяльності людини, що надасть ключі для розуміння та опанування умовно душевних факторів впливу на розвиток художньої культури людства. Автор розглядає мистецтво в якості творчого простору для примирення двох типів душевних процесів: фантазії і задоволення мріями з одного боку та реальності і задоволення нею з іншого боку через творчість, яка є реальним та очевидним втіленням підсвідомих мрій [96, с. 293].

Дещо іншими виявились праці з тематики психоаналізу в К.-Г. Юнга, який розкрив ідею колективного позасвідомого та задіяних ним архетипів і масок, шукаючи обґрунтування в міфологічній та символічно знаковій системі мистецтва. На відміну від наукових праць попередньо перелічених дослідників, саме наукові пошуки К.-Г. Юнга спромоглися стимулювати творчі пошуки багатьох митців у ХХ столітті, виконуючи одночасно як

фіксує роль для культуротворчої філософської думки, так і роль фактору історичного впливу на розвиток художньої культури у ХХ столітті [96, с. 364].

Результатами такого неопосередкованого впливу плодів наукових досліджень, пов'язаних з популяризацією теорії психоаналізу, на розвиток самої художньої культури, виявилися чисельні хореографічні постановки, що у творчому задумі балетмейстерів звертаються до чуттєвості та агресії, злету фантазій та відвертого еротизму і сексуальності, минушості та розпливчастості образів. Подібні відголоски популярної в свій час теорії психоаналізу лягли в основу авторських балетів початку ХХ століття, що відповідним чином збагатили історію розвитку хореографічного мистецтва. Докладніше стилеве та історичне значення цих постановок буде розглянуто у наступному підрозділі даного розділу цього дослідження.

Як зазначалося в останньому підрозділі попереднього розділу, естетичні обґрунтування інтуїтивізму, до основи якого покладені теорії про керівну роль інтуїції як в науковому, так і в художньо-творчому пізнанні світу, передбачають існування своєрідної третьої форми пізнання, що тісно пов'язана з природними інстинктами. Згідно ідеям французького філософа А. Бергсона, митець здатен всеосяжно бачити речі й світ та розкривати їх внутрішній смисл і сутність, проникаючи у найпотаємніші людські думки і переживання, оформлюючи побачене і відчуте засобами мистецтва [96, с. 29, 162].

З іншої сторони, спираючись на теорію інтуїтивізму, стає можливим авторитетне виправдання будь-яких творчих експериментів в художній культурі, в тому числі і в хореографії, що звільняє навіть найдивовижніші та найбезглуздіші творчі спроби від упередженої критичної оцінки з боку традиційних або класичних критеріїв попередніх стилевих епох. Подібне застосування інтуїтивістських теорій в мистецьких практиках художньої культури, в тому числі у хореографії, є одним із способів легітимізації

неординарних та одіозних задумів, що відкриває шлях до художніх імпровізацій, які, в свою чергу, апелюють до царини підсвідомості.

Теорії інтуїтивізму, як історичний фактор впливу, також постають причиною виникнення та розповсюдження цілого ряду мистецьких принципів і тенденцій що схилиються в бік імпресіонізму та неокласицизму, недоторканої творчої самобутності, інтуїтивного та позасвідомого сприйняття художніх образів.

Теорія психоаналіз З. Фрейда, мета якого – проникнути у підсвідомі психічні процеси, оснований на твердженні, що сексуальна поведінка людини є формуючою силою, яка впливає на всі інші реакції людини, є джерелом моралі, сорому, страху, відрази тощо. Два типи душевних процесів – задоволення та реальності – досягають так званого «примирення в мистецтві». Утверджуючи існування двох типів душевних процесів, Фрейд висуває ідею фантазії та моделює процес творчості. Отже, процес творчості, на думку Фрейда, здійснюється в керунку від фантазії до реальності.

Послідовником З. Фрейда став К.-Г. Юнг [207]. Взявши за основу твердження першого про ідеї, почуття, емоції, враження, повністю сформовані позасвідомим, К.-Г. Юнг розробив ідею так званого «колективного позасвідомого». Поєднавши при цьому такі асоціативні психологічні поняття, як «архетип», «маска», автор намагався обґрунтувати міфологічно-символістичну сутність мистецтва і стимулював творчі пошуки багатьох митців ХХ століття саме в цьому напрямі.

Відлуння теорії психоаналізу можна побачити у хореографічних постановках ХХ століття. Чуттєвість та агресія, злет фантазії, сексуальність та еротизм, минущість образів, їх розпливчастість (неначе у вісні) – все це було покладено до основи авторських балетів початку ХХ століття.

Естетика інтуїтивізму А. Бергсона [207] в якості стильотворчого фактору розвитку художньої культури спирається на теорії про керівну роль інтуїції в науковому і художньому пізнанні світу. Інтуїція, за думкою автора – це передусім своєрідна третя форма пізнання, тісно пов'язана з інстинктом,

що тяжіє до позасвідомого. Бергсон вбачає головну особливість митця в його здатності інтуїтивного пізнавати світ. Згідно його теорії, митець здатен бачити речі і світ та розкривати їх внутрішній смисл, проникати в найпотаємніші людські думки і почуття.

Всі ці впливи на розвиток художньої культури, що характеризуються залученням до мистецького споживання тих чи інших результатів наукових досліджень і теоретичних напрацювань у ХХ столітті, згідно запропонованій вище узагальненій системі оцінювання якостей історичних факторів та обставин, посідають гідне місце серед ключових чинників історичних змін та набувають ознак внутрішніх факторів впливу на розвиток художньої культури у першому етапі, а також зовнішніх фактичних причин у другому етапі свого впровадження з ознаками підвищення авторитетності, академічної ваги та значущості.

Щодо інших різновидів факторів впливу на розвиток художньої культури в цілому та хореографії зокрема, доречним постане побудова їх ознак за принципом чіткого бачення рис рольової однозначності. Так, спочатку вирізняється ряд історичних подій, які об'єднує загальна тенденція переоцінки цінностей на підставі результатів чергового етапу розвитку науково-технічного світогляду і досвіду людства. Серія цих подій відбувається на зламі ХІХ і ХХ століть. Вони пов'язані з набуттям нових теоретичних та практичних знань в області природничих наук, технічними винаходами та їх патентуванням, перерозподілом сфер впливу в капіталістичному середовищі, модернізацією виробництва та здешевленням робочої сили людини, і, як наслідок, підвищенням рівня безробіття та розчарованості [139, с. 529].

Крім цього, разом з переліченими загальновідомими ключовими подіями, досягли резонансу й окремі мистецькі та філософські течії поточного стану художньої культури на початку ХХ століття, як, наприклад, Декаданс, що охопив більшість видів мистецтв у Європі [54, с. 27]. Факторами, що закріплювали вплив декадансу є інформаційна популяризація

таких задокументованих подій як масові страйки на індустріальних виробництвах Європи, США, Російської імперії, ініційовані профспілками; чисельні штабні мітинги з вимогами до урядів держав соціальних і політичних змін, що нерідко закінчувались кровопролиттям [34, с. 178]; свідчення наростаючого політичного напруження серед держав, що в результаті призвело до розв'язування Першої світової війни в 1914 році [199] та пов'язаних з нею безпрецедентних трагічних подій [199]; завершення війни ознаменувало собою і розпад імперіалістичного світу та світогляду [201]; породжена наслідками війни так звана Велика депресія потрясла своїми масштабами весь фінансовий світ [207]; у міжвоєнний період відбувається нова фаза гонитви озброєння між державами, що незадоволені результатами Першої світової війни [201]; з'являються тоталітарні режими, що позначилися в історії суспільства катастрофічними жертвами як серед людського населення, так і серед інтелектуального та творчого потенціалу людства [207], де свідченням занепаду мистецького розвитку держави з тоталітарним режимом є чисельна еміграція митців [208]; незадоволення розподілом сфер впливу після закінчення війни у 1918 році призводить до ще більш трагічних подій Другої світової війни у 1939 році [139, с. 349]; жахливі наслідки війни проявилися не лише в політичному, економічному, соціальному, життєвому полі, а й в культурно-мистецькому: знищена велика кількість витворів мистецтва, загинуло багато знаменних митців, безповоротно зруйновано безліч соціокультурних систем [207]; виникнення та динамічний розвиток синтетичних видів мистецтв призводить до переорієнтації всіх решта видів мистецтв у своїх творчих пошуках; після одностайних маніфестацій провідних митців середини ХХ століття щодо свободи самовираження та авторської самодостатності [134, с. 165], художня культура починає творити себе сама і вже не потребує зовнішньої оцінки її продуктів суспільством; стрімке збільшення населення, яке призвело до загострення ряду глобальних проблем з кліматом екологічного та техногенного характеру [199]; глобальна інформатизація розірвала всі

попередні крос-культурні зв'язки та створила нові, орієнтовані на культурні традиції людства, а не на культурні традиції окремої нації [201]; опанування космічного простору, що постало причиною виникнення нових популяризованих стильових тенденцій та сюжетних ліній [30, с. 152]; завершилось ХХ століття черговим перерозподілом сфер фінансового та політичного впливу після розпаду СРСР [30, с. 143].

Усі перелічені вище документовані факти історичних подій беззаперечно належать до зовнішньої групи факторів впливу на розвиток художньої культури у ХХ столітті та є загальновідомими чинниками багатьох культурологічних процесів [31, с. 443].

Серед так званих секторальних історичних подій і факторів впливу, що формували стильове та жанрове різноманіття художньої культури, є політично-суспільні обставини і факти специфічної системи розумових координат яка підв'язана під світоглядні філософські концепції епохи, що позначаються формуванням художнього мислення. При визначенні та ясному уявленні про стильове художнє мислення постає можливим аналіз окремих фактів та подій, пов'язаних з історією суспільства, а також біографічних обставин митця на предмет класифікації цих фактів та визначення їх функції у стильотворчих процесах. І навпаки, розглядаючи сукупність всіх фактів, подій і факторів з метою відшукати риси стильового художнього мислення епохи, рух історичного дослідження вимушено тяжіє до досягнення змін в системі світоглядних координат, що відбудуться пізніше у хронологічному відношенні.

Відповідно до теоретичних засад історії художньої культури, формування стилю відбувається під впливом самої культури у суспільстві та одночасно виступає фактором художньо-образного сприйняття мистецтва як митцем, так і глядачем. Таким є механізм загального формування епохального стилю. Крім нього, активується ціла низка алгоритмів стильового художнього бачення і сприйняття мистецтва як з боку його творців, так і з боку його поціновувачів, що помітною мірою коригує



стильові напрямки та мистецькі тенденції і має приватне та вузькопрофільне походження [25, с. 47].

Згідно основних концептів панівної у ХХ столітті парадигми інтуїтивізму, описаний вище механізм загального формування стилю, маючи переважно підсвідомий характер, що в пошуках власних художніх образів покладається на інтуїцію, відіграє роль умовного обмежувача, що визначає горизонт художнього мислення кожного індивіду і спосіб сприйняття ним того чи іншого мистецького продукту. Це, в свою чергу, призводить до утворення ще одного фактору впливу на риси стилю: простежується тотальна відсутність аналізу системи художніх навичок в суспільстві по причині існування домінуючої манери виконання творів, які згодом стають мистецькими продуктами і починають масово споживатися. В конкретних випадках, пов'язаних із пошуком нових образів у тому чи іншому виді мистецтва, людині, незалежно від того чи вона є митцем, чи вона є споживачем мистецтва, лише здається, що вона вільна в обранні сприйняття художнього твору, такого як балетна постановка, в контексті його стилю. Проте, бачення мистецтва кожним окремим індивідом обмежується в два етапи: горизонтом стилю художнього мислення епохи того чи іншого суспільства та ще вужчим горизонтом художнього мислення окремої соціальної групи, до якої належить індивід, а також стихійного комбінування його світоглядних компонентів [31, с. 336].

При цьому варто зауважити, що сутність стилю жодним чином не змінюється від понятійного перебігу з епохального стилю, що характеризує культурну кон'юнктуру суспільства, до авторського стилю в конкретному виді мистецтва, який виступає складовою частиною художньої культури і містить окремі характерні риси її історичного аспекту.

В кожному разі, виходячи з набутих у поточному ХХІ столітті теоретичних настанов, художній стиль являє собою складну ієрархічну систему поєднаних між собою соціально-мистецьких принципів, манерних домінант прагнень і вподобань, художньо-образних тенденцій, еталонних

зразків, маркерів статусності, форм і категорій світосприйняття та засвоєння культурного досвіду, глобальних історичних передумов, що мають переважно імплементаційний характер [88, с. 16].

Разом з тим, ця система є дуже рухомою в часі, вона має власні цикли та механізми відтворення своєї структури. Вона зазнає змін при кожному додаванні нових стильових компонентів до її структури. Якщо йдеться про художній стиль окремого виду мистецтва, то його ієрархічна система гарантовано зазнає впливу від епохального стилю конкретного історичного періоду. Важливою рисою останнього є недоступність усвідомлення стильових обмежень в період його панування. Будь-яка неупереджена оцінка та аналіз специфічних стильових особливостей стає можливою лише після завершення того чи іншого історичного періоду. Так само як і значення конкретних історичних подій починають піддаватися вивченню їхньої ролі вже після завершення певної історичної доби.

Відтак, при врахуванні основних та ключових теоретичних положень про розвиток художньої культури, стає зрозумілим, що конкретний художній стиль того чи іншого виду мистецтва, в особливості характерних для ХХ століття, не є стильовим продуктом митця і не створюється за його ініціативи. Створюючи власну концепцію своїх мистецьких продуктів (творів, постановок, власної манери виконання), митець не стане розмірковувати про стилі, він просто буде комбінувати історичні риси художнього мислення з індивідуальними, де останні передбачають повномасштабну активізацію стихійних світоглядних компонентів митця і поціновувачів його творчості.

Рушійною силою формування стилю виступає мистецьке прагнення до омріяного ідеального образу. Це так звана тенденція мистецького недосяжного ідеалу, що породжується разом зі стилем та в процесі його розвитку постійно підживлює сам стиль актуалізацією і поступовою інтеграцією первинних ідей, створюючи певну ілюзію реалізації недосяжного ідеалу. Під таким кутом зору художній стиль, разом з його історичним

значенням, сприймається як обумовлене відчуття цілісності процесу художньої творчості в історичному просторі. Такі умовиводи значною мірою підсилюють вибіркову аргументацію на користь специфічних критеріїв оцінювання вірогідності того чи іншого шляху розвитку художньої культури загалом та конкретного мистецького стилю зокрема, де застосування висновків із загальних характеристик та ознак епохи стилю до конкретної стилістики окремо взятого виду мистецтва або до творчості окремого митця є, звичайно, хибним.

Також не існує і прямої залежності ознак та характеристик стилю від асоціацій та рефлексій, що здатні розкрити сутність історичної епохи. Логічний зв'язок між стилем та його епохою закінчується на етапі остаточного формування першого і обмежується лише філософськими категоріями.

Згідно наведеним вище аргументам, історичний аспект розвитку художньої культури у ХХ столітті виявляється, виокремлюється та характеризується наступним чином.

Факторами глобального зовнішнього впливу на історію художньої культури є сукупність подій та обставин, де мали місце наступні документальні підтвердження фактів. Постанови урядів держав та інструкції по виконанню цих рішень, що призвели до кардинальних суспільних перемін, як правило забороняючого та дискримінуючого характеру в області культури і мистецтв. Це в першу чергу стосується політики тоталітарних або диктаторських режимів, що впроваджували свої суспільні задачі методами терору і примусу. Критичні статті, суспільне обговорювання засобами масової інформації та інші форми відгуку на конкретні мистецькі продукти, породжені творчістю митців у різних стилях, жанрах і напрямках, що мали у ХХ столітті переважно рейтингоутворюючий та осудний характер для стильового різноманіття художні культури. Ці документи висвітлюють умови, причини та наслідки популярності того чи іншого стилю в суспільстві, різницю між сприйняттям і баченням певного твору або

хореографічної постановки своїм творцем та глядачем. Детальні описи, а також фото і відео фіксація конкретних мистецьких продуктів у вигляді творів мистецтва або балетних постановок, що мають переважно інформаційний та описовий характер. Більшої ваги історичному аспекту в царині художніх впливів цих фіксацій надає задокументований статус таких подій, як світові прем'єри, масштабні міжнародні турне, загальновідомі глобальні мистецькі явища. Оголошення, афіші, рекламна продукція та статистичні дані про творчу діяльність митців, художніх колективів, цілих напрямків і стилів мистецтва, що мають переважно порівняльний та статистичний характер і дозволяють точно та неупереджено судити про масштабність панування того чи іншого стилю в конкретних соціальних обставинах. Особистісні заяви, мемуари та інтерв'ю провідних митців тих чи інших стильових мистецьких напрямків художньої культури, що мають охарактеризовуючу та епотуючу мету і посідають гідне місце серед допоміжних характеристик і відомостей про історію стильової трансформації у художній культурі [205].

Окреме місце займають занотовані або видані методичні розробки та описи алгоритмів відтворення шедеврів провідних митців епохи, технічне значення яких важко переоцінити як в культурологічних, так і в історичних науках. У дослідженнях, пов'язаних з моделюванням мистецьких процесів та аналізом художніх тенденцій, такі документи відіграють важливу роль та мають систематизуючу функцію. Будь-яке документування та фіксація проявлених у суспільстві первинних або похідних ідей, що посприяли виникненню або згодом стали наслідками певного авторського стилю теж є невід'ємним компонентом у відображенні повноти картини прямих та зворотніх стильових впливів і мають визначальну функцію щодо ролі та місця стилю у загальній системі мистецьких та світоглядних координат епохи.

Отже, окресливши основні критерії оцінювання, підходи та принципи, теоретичні засади та історичні методологічні вимоги, можемо безпосередньо

перейти до розгорнутої характеристики історичних аспектів розвитку художньої культури ХХ століття.

Всі без виключення фактори зовнішнього історичного впливу на розвиток художньої культури базуються на політичних і соціальних динамічних трансформаціях громадянського суспільства, що мають конкретні історичні підтвердження фактів, подій, обставин. Так, вихідні початкові передумови майбутніх змін в розвитку художньої культури на початку 1900-х років складаються з набору актуальних на той час ідей та інституцій, на які в сукупності покладалася місія відобразити так званий дух часу. Останній відносився до поняття наскрізних стильових рис та розміщувався в іконологічній категорії аналізу мистецьких творів, що передбачало не дослідження конкретного твору або постановки, а пошук спільних міжмистецьких і міжпохальних мотивів та сюжетних ліній. Сукупність таких передумов мають емпіричні підтвердження свого існування.

По суті своїй це була потужна спроба включити до методології аналізу культури і мистецтвознавства принципи спадковості рис мистецтва однієї стильової епохи стилем мистецтва іншої разом з поняттями «дух епохи» або «дух часу». Подібні ідеї стали основним фондом нового відношення до інтерпретації творів, що використовувався для розвитку мистецьких концепцій на початку ХХ століття. До 1914 року, який ознаменувався початком Першої світової війни [102, с. 74], художня культура, все ще переживаючи відголоски промислової революції, особливо в науці, техніці та транспорті, знаходилась під зрілими тенденціями закладеними в епоху Ренесансу та Просвітництва, а також під потужним впливом сецесійних (або модерністських), декаданських, символістичних, постімпресіоністичних та реалістичних течій в філософії культури та мистецтві. Проте розчарованість у результатах промислової революції, на яку поклали очікування в розв'язанні всіх соціальних проблем у суспільстві ще на початку ХІХ століття, не виправдалися. Це стало причиною появи та стрімкої

популярності течій декадансу в мистецтві та художній культурі. Такі настрої, в свою чергу, стали причиною вимог до кардинальних змін революційними методами як суспільного устрою в середині тої чи іншої держави, так і міждержавних політичних та фінансових сфер впливу.

З огляду на це, зрілий декаданс став безпосередньою причиною та внутрішнім мистецьким фактором впливу щодо розв'язування Першої світової війни, поводом до якої послужила виключно історична подія. Після катастрофічних подій Першої світової війни (з 1914 – по 1918 роки [205]) художня культура зазнала масштабних та безповоротних змін, які підтверджуються як емпірично, так і теоретично. Ці зміни виявилися в післявоєнній та міжвоєнній духовній кризі, урбанізації художньої культури в результаті масової індустріалізації та руйнування традиційного устрою життя, зв'язаного з обробкою землі, перебудова суспільства з окремих особистостей на конгломерат з окремих груп, об'єднань та колективів, що проявляється у кардинальних змінах художнього смаку в бік масовості та критичного скорочення спектру мистецьких вподобань окремої людини.

Криза духовності переростає в окрему потужну тенденцію, що знаходить повномірне своє відображення у мистецьких концепціях на протязі всього ХХ століття. Знівельовані та дискредитовані в першу чергу християнські духовні цінності, що не змогли стати моральною опорою в часи революцій та війн, політичних та економічних криз. Також проявився ще один побічний ефект цієї тенденції. На фоні духовної кризи починає посилюватися культ знищення всіх пережитків минулого, а разом із ними - всіх старих надбань матеріальної і нематеріальної культури.

Середина ХХ століття припала на кульмінацію знецінення суспільних цінностей та дикунства тоталітарних режимів, що вилилося у катастрофічні події Другої світової війни (з 1939 – по 1945 роки [205]) та її жахливі наслідки. Ця війна звичайно затьмарила своєю трагічністю всі міжетнічні військові конфлікти наприкінці ХХ століття, що також мали місце і також вплинули на розвиток художньої культури. Такими ж темпами, як індивід

стає малофункціональним елементом індустріалізованої та глобалізованої системи нового суспільства, культура стає індустрією розваг в ХХ столітті. Легкодоступність мистецтва різко знизила навіть ту узагальнену виховну роль для мас, якою його наділила індустріалізація.

Це поклало початок конфліктному протиріччю між культурою та постмодерністським світоглядом в останній третині ХХ століття. Разом з тим перша потужна тенденція, що базувалася на кризі духовності, породжує іншу не менш потужну реакційну тенденцію інтенсивного спротиву глобальному знеціненню духовної складової художньої культури, що ініціюється та підтримується небагаточисельною групою митців, художніх колективів та їх поціновувачів з різних соціальних верств багатоманітних суспільств, де панують відмінні світоглядні координати.

В цілому такий супротив проявився в незалежних мистецьких, духовних та релігійних новітніх течіях, що виникали та розповсюджувалися незалежно одна від одної. Це суттєво збагатило художню культуру образами новітніх релігійних та філософських доктрин і течій. Подібні фактори впливу на розвиток художньої культури мають всі ознаки як внутрішніх так і зовнішніх історичних чинників. А їх існування підтверджується теоретично на рівні аналізу та абстрагування причинно-наслідкового зв'язку, та емпірично при спостереженні відповідних культурних явищ та феноменів. Вплив цієї так званої великої тенденції спротиву глобалізованому здешевленню духовних та моральних цінностей художньої культури врешті-решт відіграв головну роль у становленні такого явища як концептуальне мистецтво, що характеризується як реакція на конфлікт між двома тенденціями: кризи духовності з її антагоністом [54, с. 132].

Змінюється і сприйняття культури людиною, а єдиним критерієм оцінювання конкретного мистецького продукту стає його комерційний успіх. Подібно тому як попередні епохальні стилі зароджувалися в конкретному культурному ареалі, так звана масова культура, досягши зрілості та кульмінації свого розвитку, почала експортуватися зі США. Цей процес був

позбавлений рис незалежності та став черговим інструментом зовнішньополітичної культурної експансії Сполучених Штатів при черговій спробі перерозподілу сфер впливу [199].

Однак, розглядаючи результати цього керованого політичними силами процесу для розвитку художньої культури, було б некоректним прибігати до оціночних суджень, особливо щодо його етичних аспектів. Справа в тому, що потужна течія масової культури американського типу, ознаками якого є культ комерціалізації всіх компонентів художньої культури та свідома популяризація його продуктів, як і решта епохальних стилів має власні цикли свого існування і розвитку. Підтвердженням цього є порядок етапів її розвитку як течії: від зародження через кристалізацію та зрілість до вичерпаності власних ідей і невідворотного згасання. Безсумнівним є те, що вплив на розвиток художньої культури з боку масової культури є без перебільшення колосальним та триває до сих пір.

Масова культура протягом ХХ століття показала себе як зручний інструмент для оспівування мілітаризму, фашизму, нацизму, комунізму, тоталітаризму і решти негативних суспільних рухів, явищ, течій. Однак, разом з тим, масовій культурі випало попрацювати на користь гуманізації життя, виокремлення елітарного мистецтва, оновлення виражально-зображальних засобів, на фоні інтенсивного прискорення історичного процесу завдяки масовій культурі кожне десятиліття набуло власних ознак та має власне образне обличчя. Це підтверджується чисельними знаковими та символічними асоціаціями щодо конкретного хронологічного відрізка ХХ століття.

Незважаючи на умовне поділення історія розвитку художньої культури на окремі періоди домінування тих чи інших течій, епоха ХХ століття залишається цілісною художньою епохою, де актуалізації набула така проблематика взаємовідносин як культура і політика, культура і комерція, глобалізація культури та захист культури.



Порівнюючи характер образності попередніх стильових епох з постмодерністською, стає очевидним зникнення самої людини із системи образів, незважаючи на підвищення рівня гуманізації суспільства у другій половині ХХ століття. Це пояснюється концептуальною переорієнтацією мистецтва засадами конструктивізму та геометризму, котрі витіснили образність плавних форм у зображеннях людини та в антропоморфному стильовому асоціативному ряді. Навіть в тих видах мистецтва де так чи інакше задіяний образ людини, спостерігається відхід траєкторії рухів людини, стилю її костюму, міміки, жестів, емоцій, стереотипів поведінки від звичної людської природи. Більшою мірою цю трансформацію образу людини і сприйняття її природи можна пов'язати з домінуючою тенденцією кризи духовності, та меншою мірою з науковими досягненнями в сфері біології, валеології, психології, психіатрії й механіки. В цій площині залишається розв'язати таке питання як зміна художнього смаку в домінуючих мистецьких течіях.

Умовне поняття художнього смаку належить до категорії аналогій та моделювання процесів розвитку художньої культури, що пояснюється наявністю еталонного мірила відповідності стилю з незафіксованими естетичними канонами [122, с. 58].

Поняття художнього смаку не завжди було умовним та упередженим в науковому тлумаченні. Воно стало таким внаслідок набуття ним деяких рис, пов'язаних з відмовою від фіксованості та постійності у міжепохальному історично-культурному континуумі. Інакше кажучи, так званий «художній смак» у попередні стильові епохи мав фіксований набір культурно-мистецьких принципів та ціннісних духовно-етичних констант і розглядався з точки зору його наявності або відсутності, а в бурхливу епоху ХХ століття почав розглядатися з точки зору наявності різних і вже не фіксованих наборів цінностей та принципів.

Таке положення речей дещо ускладнило оцінку та однозначну характеристику як самого мистецького продукту, так і тенденцій,

породжених його впливом на художню культуру. Тому будь-які оціночні або характеризуючі судження в царині розвитку художньої культури чи окремого виду мистецтва позбуваються ознак адекватності по причині підміни смислового навантаження поняття художній смак, яке перестало бути наскрізною ідеєю та алгоритмом для особистісного визначення і уявного переміщення культурних продуктів до мистецьких категорій.

Таким чином, художній смак розглядається в мистецьких практиках ХХ століття переважно як набір індивідуальних симпатій і антипатій та інших компонентів, що мають підсвідому природу та відносяться до категорій психологізму і самоаналізу.

До дефініцій художнього смаку зверталися у своєму дослідженні Ю. Мережко та С. Румянцева. Однак, виходячи з вищенаведених аргументів, зникають підстави сприймати поняття художній смак, віднесений авторками до категорії під назвою «центральна категорія естетичної свідомості особистості, що виражає її здатність до адекватної раціонально-емоційної оцінки творів мистецтва у відповідності з ідеальними уявленнями про прекрасне і спонукає до активно-творчої діяльності» [99].

Таким чином, виявлення, оцінка та характеристика історичного аспекту розвитку художньої культури ХХ століття зосереджується в політичних, суспільних і світоглядних площинах на стиках закономірності розвитку подій та своєрідного стильового вибору суспільства, що, маючи власні історичні передумови, не залежить від принципів історичного процесу. Для розвитку художньої культури в зазначений період історичними аспектами являється культурно-мистецький вплив таких системних явищ як: індустріалізація, науково-технічний прогрес, урбанізація, мілітаризм, політичний тоталітаризм, глобалізація, переоцінка цінностей з огляду на духовну кризу, гуманізація суспільства та інших [207].

В свою чергу такі соціально-суспільні явища спровокували наступні тенденції розвитку художньої культури.

Індустріалізація разом з науково-технічним прогресом стала причиною піднесення культу фахового знання та освіченості в мистецькому плані, своєю природою підживлювала такі мистецькі течії як конструктивізм, раціоналізм, кубізм, геометризм і футуризм. Санкціонувала масштабні атаки людини на природу та її ресурси, провокуючи екологічні проблеми та відповідне стильове забарвлення мистецьких продуктів, спрямованих на порятунок природи та екологічної ситуації. Разом з урбанізацією породила такі явища як масова культура та анонімний індивід [54, с. 142].

Сама урбанізація, будучи потужним та довготривалим історичним процесом, впевнено нарощувала свій вплив на стиль мистецтва художньої культури на протязі всього ХХ століття, приймаючи різні форми та генеруючи виняткові образи. Стала ідейним джерелом для авангардизму, неокласицизму, реакційного романтизму, критичного реалізму, мистецького раціоналізму [54, с. 76].

Мілітаризм, опікуючись переважно агітаційними та пропагандистськими жанрами в мистецтві, заохочував такі стильові течії як символізм, спрямований в бік пацифізму [54, с. 89].

Тоталітаризм, хоч і має схожу типологію з мілітаризмом, проте в художній культурі започаткував протилежні тенденції, що характеризується знеціненням особистісних художніх якостей, підіграючи тим самим стильовій кристалізації в масовій культурі постмодерного формалізму [80, с. 117].

Глобалізація вплинула на художню культуру одразу на декількох рівнях: її ідеї постали сюжетними лініями для поп-арту, мінімалізму, формалізму та антиформалізму, різних видів колажу та інсталяцій, концептуального мистецтва, абстрактного експресіонізму, мистецтва перформансу, хепенінгу, асамбляжу, флюксу; а її організаційно-процедурні здобутки виявилися природними компонентами нових стилів і жанрів художньої культури. Окремим особливим внеском глобалізації в мистецтво є

розвиток течій, пов'язаних з інтермедійністю та мультимедійністю [44, с. 167].

Переоцінка цінностей під впливом духовної кризи в ХХ столітті посприяла закріпленню на стильовому ландшафті художньої культури сюрреалізму, концептуального мистецтва, альтернативних форм так званих психо-центричних стилів у мистецтві, а також всіх характерних для естетики постмодернізму компонентів [50, с. 231].

Гуманізація суспільства привнесла мистецькі ідеї, пов'язані з оспівуванням та популяризацією психологізму і катарсису, а також активізувала такі стилі як: потік свідомого, абстракціонізм, суперматизм, кінетизм, акмеїзм, ташизм, театр абсурду. Динаміка розвитку художньої культури у ХХ столітті характеризується, зокрема, інтенсивністю збагачення стильової палітри, символізацією її канонів, гібридністю міжстильових взаємовідносин та гіперболізованою контрастністю мистецьких течій [50, с. 254].

Виходячи з того, що зміни в художній культурі ХХ століття мають яскраво виражену індивідуалістично-центриську природу, історичний аспект її розвитку характеризується подіями не світового чи соціально-суспільного масштабу, а фактами авторських стилів або окремими проявами самобутності митця. Це неодноразово підтверджувалось причинно-наслідковими зв'язками між кристалізацією локального авторського стилю в мистецтві та розвитком художньої культури тої чи іншої стильової доби.

## 2.2 Зародження та значення неокласичних тенденцій у хореографії

Перед тим як безпосередньо перейти до окреслення, визначення та оцінки неокласичних тенденцій в хореографії, необхідним постане зупинитися на універсальних естетичних засадах неокласицизму.

В першу чергу, позначення рис неокласицизму вимагає порівняльної характеристики останнього з огляду на контекстні умови його виникнення і зрілості, на його сутність та логічну векторність.

Неокласицизм, як принцип творчого підходу в мистецтві, має особливий набір знакових і символічних алгоритмів. Серед них провідну роль відіграє асоціативна модель, згідно якої побудова художньо-образного ланцюжку відбувається в протилежний від класичного бік стильової кристалізації знаково-символьної системи. Тобто, причинно-наслідкова схема знаків і символів спрямована в протилежний керунок послідовності логічної надбудови нового смислового навантаження, яким би збагатилися асоціативні основи стилю в звичайному випадку. За умов так званої транскриптази стилю в творчому просторі [30, с. 198], на мотивах асоціацій будуються мотиви їх стильових джерел та витоків. Цей феномен відбувається тому, що неокласицизм апелює до власних класичних витоків стилю, їх первинних знаків, образів, символів, які сформувалися та кристалізувалися на ранішніх етапах стильового розвитку. І, на відміну від універсальних знаково-символьних моделей класичного стилю, позначена модель дозволяє будь-який творчий рух одночасно в напрямках пошуку знакового протообразу та удосконалення вторинного символічного образу.

На рівні стильових ознак неокласицизму, викладені вище асоціативні моделі працюють наступним чином: спочатку виникає асоціація з образом в контексті пануючих естетичних засад; потім, у відношенні творчих пошуків, сутність неокласицизму схиляє власними апеляціями до антично-ренесансно-барокових мотивів, символів і знаків; після цього відбувається одночасне

удосконалення архаїчних та контекстових образів, що позначається набуттям новітніх образних форм і смислів у творчості [33, с. 15].

Якщо більш конкретизувати зв'язок неокласичних символів і знаків, а також їх системних моделей, з філософськими аспектами класичної та постмодернової епох, то весь без винятку асоціативний ряд мотивів класичної доби, як і постмодернізму, знаходиться в межах дії філософських критеріїв естетичної істинності [54, с. 89]. З огляду на мету та завдання цього дослідження, подальше заглиблення в філософську конструкцію асоціативних моделей та знаково-символьних систем стилю буде недоречним і зайвим.

В хореографії походження та розвиток неокласичних тенденцій мають свої особливості. Як зазначає в своїй праці Н. Осінцева, класичне значення терміну «хореографія» зазнало смислових змін впродовж століть, починаючи від нотування танцю і закінчуючи його стилістикою та семіотикою, для поняття хореографічності необхідним постане протиставлення танцювальних і не танцювальних рухів з визначенням його онтологічних атрибутів: буття, руху, часу, пози, кроку, стрибку, оберту, пластики, динаміки, виразності [92, с. 132]. Крім цього, на думку дослідниці, танець в класичному розумінні – це просторова подія, де хронологічний аспект не має особливого значення, у танці простір домінує над часом [96, с. 199].

Відтак, апелюючи до естетичних засад античності, неокласичні ідеї компілюють з власною парадигмою «божественне походження танцю задля вдосконалення людської природи та естетичного виховання» [96, с. 208, с. 127], надаючи хореографічним втіленням стилю символічне посилення на статус вищого мистецтва, який в добу постмодернізму став дуже і дуже умовним.

Крім давньогрецького філософа Платона, статус вищого мистецтва для танцю неодноразово підтверджував Лукіан: «саме танець є більш правдивішим і виражальнішим у відтворенні життєвої реальності в суспільстві, ніж театральна трагедія. Рухи танцівника не сковані, в них

присутня виразність, вони динамічні на відміну від акторських, де атрибути костюму, маска унеможлиблюють передавання художнього образу сюжету твору» [96, с. 31].

В стильову епоху Ренесансу неокласичні тенденції у хореографії були зафіксовані в навчальних трактатах для опанування мистецтва танцю у вигляді відсилок до еталонних і зразкових танцювальних рухів античного походження, сукупність та історичний аспект яких було розглянуто в третьому підрозділі першого розділу та першому підрозділі другого розділу цього дослідження. Ці відсилки мали яскраво виражений сакралізаційний характер та виконували мотивуючу функцію. Як зазначає Д. Шариков, за часів італійського Ренесансу 1300-х–1600-х років нове ставлення до танцю відбулося завдяки тодішнім навчальним практикам, які піднімали цю структурну одиницю художньої творчості в зображально-виражальних, часово-просторових, аудіовізуальних і емоційно-символічних характеристиках до рангу виду мистецтва. У цей період не письменник описував танцювальні кроки, символи, цифри, а вчитель танців починав створювати спеціальний опис і символіку для запису танцювальних рухів як саме танцювати [96, с. 129].

В добу барокового балету ознаками неокласицизму були панівні в епоху Просвітництва та гуманізму науково-центричні тенденції в підходах до танцювальної творчості, де також спостерігається асоціативний ланцюжок від хореографічного образу до його символу і знаку, а не навпаки, як пізніше в класичному балеті. Як зазначає французький придворний балетмейстер XVIII століття Р.О. Фюейє, танець і балет передусім має орієнтуватися на дзеркальну симетрію та елегантно ходу і рухи, подібно архітектурній гармонічній побудові, де вдало поєднаний класичний принцип Ренесансу в мистецтві, а танець свого часу маестро називає без перебільшення серйозним та шляхетним, подібно архітектурній споруді [96, с. 11].

Всі розглянуті вище тенденції, дотичні до неокласицизму, відбулися як важливі фактори в процесі формування передумов для появи цілісного

стилю. Їх роль переважно комплексна, ніж формотворча для естетичних орієнтирів майбутнього неокласицизму. Як і всі інші тенденції, що є передвісниками ще не окресленої технічної манери виконання та покликані прокласти шлях для формування наскрізних стильотворчих тенденцій за ознаками і рисами, вони не являються безпосередніми повноцінними причинами виникнення чи подальшої кристалізації стилю в такому вигляді, який він є. Проте, вони являють собою знакові та символні прототипи на філософсько-естетичному рівні взаємодії первинних ідей. Такі прототипи містять лише мінімальний набір естетичних орієнтирів стилю, а подекуди обмежуються лише асоціативними принципами.

Так, античні ознаки (відомих лише після ХХ століття широкому загалу неокласичних тенденцій в хореографічному мистецтві) містять лише принцип підвищення статусу за рахунок відсилань та апеляцій до міфологічних світоглядних концептів [53, с. 173]. Але цей принцип є характерним не лише для майбутнього неокласичного стилю в хореографії, тому і визначальної ролі в зародженні неокласичних постановок ХХ століття він не має.

Наступні тенденції, співзвучні з основами нашого стилю, почергово проявлялися на всіх етапах трансформації танцю античного (переважно давньоримського) походження, які комплексно та поверхнево розглянуті в третьому підрозділі першого розділу дослідження.

З очевидних закономірностей розвитку художньої культури стає зрозумілим, що функціонально ці етапи трансформації могли відігравати як синкретизуючі так і виокремлюючі ролі у стильових та естетичних площинах [54, с. 59].

Більш вираженими та стильотворчими мистецькі тенденції постали в хореографії стильової доби романтизму. Це пояснюється зосередженням потенційної варіативності у концепті романтичного стильового континууму.

Перед тим як більш детально розглянути етапи формування неокласичного танцю на засадах філософії та хореографії романтизму,



необхідно зазначити основні філософські положення в рамках романтичних течій у мистецтві, охарактеризувавши ці естетичні та стильотворчі ідеї.

Серед решти дуже важливим є те, що романтизму властиві відмова від раціоналістичних підходів і засобів у сфері опанування мистецтв та заперечення філософії або естетики класицизму, а також недовіра по відношенню до принципових засад епохи Просвітництва, зокрема до культу розуму [108, с. 114].

Сам по собі набір цих філософем ще не являє собою потужну неокласичну тенденцію в хореографії, однак він містить в своїй прерогативі ідеї та естетичні орієнтири майбутнього неокласицизму. Окремою аргументацією заслуговує пояснення суперечливого відторгнення класицизму з боку романтичної філософії.

По-перше, в історичний період становлення романтизму на початку ХІХ століття класицистичний стиль у художній культурі мав статус вищого та серйозного мистецтва [108, с. 125]. А в плані естетичної орієнтації та еталонного раціоналізму, класицизм навіть мав деякі ознаки абсолютизму відносно пошуків шляхів власної поляризації та символічного піднесення. Тому класицизм і був приречений опинитися на титулярному місці для концептуального шельмування з боку романтичних ідей.

По-друге, класицизм у власному апогеї, це далеко не своєрідна манера виконання хореографічних творів з технічної та ідейної точок зору [108, с. 147], а естетичні правила і практичні канони для відтворення танцю всіма провідними хореографічними стилями, що опинилися в орбіті тяжіння того чи іншого етапу набуття естетичних цінностей у художній культурі. В цьому своєму значенні та функціях класицизм і був відторгнутий прихильниками романтизму.

По-третє, фактично під впливом художнього напрямку романтизму, тогочасний класичний балет, як стиль, що був високою мірою насичений майстерними техніками танцювального мистецтва на сцені, зазнав послідовного удосконалення та нового етапу свого розвитку [122, с. 103].

Потужно впливати на хореографію балетів, як вищої форми сценічного танцювального мистецтва, романтизм почав з 1830-х років, перебравши на себе ключові функції класицизму [108, с. 132]. Художні образи героїв та сюжетів, відповідаючи моральним естетичним засадам стилю, закріплюють гідність людської особистості своїми сильними та пристрасними характерами, прагненням до безмежної свободи, відкиданням об'єктивного відображення дійсності на користь суб'єктивізму і духовно-творчого свавілля в творчому пошуку [113, с. 172]. На той час поточного розвитку художньої культури і за описаних обставин то, безсумнівно, було своєрідним радикалізмом у мистецтві.

Повноцінно рис романтизму набули такі балетні постановки як спектаклі «Сильфіда» Філіпа Тальоні та «Жизель» Жюля Перро у Франції [144, с. 163], де на той час жіноча балетна техніка була порівняно високою. В балетних постановках романтизму спостерігається чіткий поділ художніх образів на два окремі світи: реальний та фантастичний; яскраво виражена так звана палацова техніка виконання танцю. Фантастичність образів сприяє розвиненню високої майстерності так званої повітряної політності рухів, хореографічного прийому, що згодом призводить до зародження танцювальної ходи на пальцях, яка стала невід'ємним атрибутом класичного танцю [144, с. 198].

Також суттєво зросла роль ведучої танцівниці як уособлення міцного характеру в філософській парадигмі романтизму. А зміст балету почав розкриватися завдяки танцювальному руху, стаючи основним зображально-виражальним засобом в подібних постановках. Пізніше це увійде до основи основ авторського стилю неокласичного балету Д. Баланчина [24, с. 33].

Після відповідного комплексного удосконалення, балет епохи Романтизму стає готовим до свого кількісно-якісного переходу, що ознаменувався включенням до репертуару оперних сюжетів та образів, викликане постійним зростанням вимог драматичності спектаклів в естетичних вподобаннях глядача.

Художні образи, характерні для Опери, неабияк збагатили та піднесли рівень майстерності класичних балетних постановок під егідою романтизму. Задля втілення таких балетмейстерських задумів, виникає потреба у зміні музики з метою увиразнення танцю. Це також ключова тенденція неокласицизму, що була покладена до основи авторського стилю Д. Баланчина на початку ХХ століття [24, с. 34]. На сцені по черзі з'являлися опери, перекладені мовою танцю таких авторів як Д. Обер, Д. Россіні, Н. Ізуар, Сальє, Боальдьє, К. Кавос [23, с. 84]. Значною мірою підсилювало спорідненість романтичних та неокласичних тенденцій те, що перші мали протекцію на екзотичність далеких культур, надприродність трансцендентного та «сиву давнину легенд» в пошуках художніх та сценічних образів, як, по суті, й останні, зі своїми апеляціями та інтермедіальними відсиланнями до архаїчних знаків і символів [31, с. 349].

Виходячи з того, що романтизм концептуально зорієнтований на проявлення та втілення мрій у внутрішньому середовищі людини, в категоріях психологізму піднесених емоцій та гармонійного ірраціоналізму, де задіяні переживання, страждання і враження, то зрозумілою постає тенденція постійного пошуку нових форм вираження вільних інтерпретацій необмеженої свободи [31, с. 312].

Ця тенденція поступово стає основною рушійною силою для творчих пошуків майбутнього неокласичного балету. А її стримуючим фактором буде постійно залишатися естетична канонічність класичного балету. Закономірність таких відносин закріпилася ще в стильову епоху Романтизму, періодично розкриваючись у експериментальних постановках.

Не менш важливою була трансформація сценічного костюму під впливом романтизму як для солістки, так і для жіночого кордебалету: тотальна відмова від дрібних аксесуарів, різнокольорового каміння, бантів, стрічок та всієї тої «пишності», що поступово виходила з моди і в світському житті. Модель самого вбрання встановилася дедалі простіше, вишуканіше

та значно легшою. Став популярним великий виріз в області декольте з переду [30, с. 128].

Стосовно чоловічих партій в балетах доби романтизму, варто відзначити їх крайню пасивність та другорядність, що, звичайно, нарочито контрастувало з технікою виконання перших ролей. Роль чоловічих партій була обмежена підтримками солісток. Проте згодом спостерігаються якісні зміни в цьому напрямку.

Також серед решти, в романтичних постановках пантомімні ролі були відділені від танцювальних. Дві останні обставини, описані вище, суттєво відрізняли зображально-виражальні прийоми балету романтизму від рис балету неокласичного [123, с. 89].

Беззаперечною іконою стилю та еталоном для наслідування як в традиціях романтизму, так і в традиціях класичного балету була видатна італійська балерина, балетмейстерка, педагогиня М. Тальоні, дочка балетмейстера-реформатора і хореографа Ф. Тальоні [116, с. 235].

Стосовно авторського стилю М. Тальоні в хореографії, то її нововведена техніка танцювання на пальцях, а пізніше на пуантах, була необхідним прийомом для надання легкості, непримушеності та повітряності танцю, продиктованим філософією романтизму із заграванням до трансцендентального [116, с. 237]. Роль стилю М. Тальоні незабаром розкривається та певною мірою пізнається в світлі його подальшого впливу на режисерський задум балетмейстерів, починаючи з її знаменитого батька, де необхідним постало емоційне збагачення рухів кордебалету, набуття нового сенсу та виразності їх синхронності, послідовне повторення групою плавних рухових циклів у вигляді їх варіацій [122, с. 76].

На наступному етапі розвитку стилю, позначеного кристалізацією останнього, всі ці яскраво виражені ознаки та риси перестануть асоціюватися тільки з тенденціями романтизму і, набуваючи нових значень, почнуть закріплюватися як статусні маркери еталонних зразків класичного танцю. Як і в випадку з підміною категорії стильової ознаки на статусну ознаку, всі

технічні та концептуальні здобутки романтизму цілком логічно поглинаються системою естетичних цінностей класичного танцю з подальшою їх трансформацією в межах історичного процесу розвитку художньої культури.

Враховуючи те, що неокласицизм як мистецький стиль, сформувався набагато раніше з хронологічної точки зору в інших видах мистецтв, таких як архітектура та література, а спромігся проявитися в хореографії як оформлений та кристалізований стиль історично пізніше, то припустимим буде не враховувати причинно-наслідковий зв'язок між абстрагованими філософськими витоками загальнономистецького неокласицизму та його збагаченими романтизмом проявами на початку ХХ століття, особливо в питаннях, що стосуються стильового, а не статусного наслідування.

Разом з тим є всі підстави вважати помилковою відсутність прямого впливу ідей епохи Просвітництва, як смислового осередку неокласицизму, на побудову достатньою мірою збагачених романтизмом неокласичних балетних постановок. На користь такої позиції можна навести історичний фактор впливу, що позначився стильотворчою роллю при подальшому становленню хореографічного неокласицизму. В 1754 році науковому та художньо-мистецькому середовищу епохи Просвітництва стало відомим археологічне відкриття Давньоримських міст-супутників, що мали винятково драматичну і трагічну історію та називалися Помпеї і Геркуланум [54, с. 32].

Це неабияк підсилювало антично-центристські стильові тенденції у загальнономистецькому неокласицизмі Просвітництва, сприяючи стильовому очищенню художньо-образних апеляцій до античності від інтерпретаційних нашарувань Ренесансу. Зображення декоративних танцюючих жіночих персонажів на фресках з чисельних віл Геркулануму [53, с. 117], де підкреслювалось легкість і повітряність рухів, у кінцевому результаті надихнули балетмейстерів романтизму, а пізніше і неокласицизму, на обігрівання пластичних форм античного мистецтва в хореографічному пошуку класичних зразків.

В першу чергу дана тенденція стосується таких постановок як «Жизель», прем'єра якої відбулась у 1841 році в Паризький Гранд Опері за хореографією Ж. Кораллі та Ж. Перро [76, с. 23]. Нехтуючи тою обставиною, що постановка оцінюється дослідниками та критиками балету як апогей романтичних сюжету та естетики в хореографії, разом із рисами чуттєвої пластики можна помітити чітко проявлену поляризацію фантастичного та раціоналістичного кореню, що відрізнялося якісним рівнем основоположних мистецьких ідей від іншої романтичної постановки під назвою «Сильфіда» у виконанні М Тальоні [79, с. 45], де домінуючим було протиставлення фантастичності та чуттєвості раціоналізму Просвітництва.

В подальших етапах розвитку класичного балету подібні тенденції сприяли утворенню в короткий проміжок часу цілого ряду комбінованих та поєднаних хореографічних форм. Як зазначає дослідниця неокласичного балету Д. Бернадська, «через брак єдиного поняття для визначення новоутворених форм у галузі хореографічного мистецтва, вітчизняними мистецтвознавцями і хореографами було введено в науковий обіг поняття “синтезовані форми”. До синтезованих танцювальних форм належав фокінізм, неокласика, соцреалістичний балет, естрадний танець» [7, с. 257].

Таким же по своїй естетичній природі виявився поставлений у 1928 році Д. Баланчиним балет «Аполлон Музагет» [202], де на контрасті нашарувань попередніх стилів у вигідному ракурсі яскраво проявилася пластика тіла танцівника.

При цьому ніяк не можна ігнорувати перехідний період утворення стилю неокласицизм, що позначився творчістю хореографічних театрів Л. М'ясіна, Б. Ніжинської, Ф. Лопухова [157, с. 143].

Проте, чіткої хронологічної стильової границі якісного переходу від романтизму до неокласицизму в хореографії не спостерігається. Одна група дослідників історії розвитку мистецтва танцю вважає якісний перехід хоч і поступовим, але в деякій мірі кардинальним. Серед таких дослідників та критиків вирізняються Г. Веселовська («Український театральний авангард»,

2010) [7], Т. Благова («Розвиток хореографічної освіти в Україні: історико-педагогічний концепт», 2020) [5], О. Чепалов («Жанрова та стильова трансформація хореографії Джорджа Баланчина у контексті доробку балетмейстерів нової доби», 2004) [88]. Їм опонують О. Плахотнюк («Стили та напрямки сучасного хореографічного мистецтва», 2009) [48] та М. Погребняк («Нові напрями театрального танцю ХХ – поч. ХХІ століття: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія», монографія, 2020) [49], стверджуючи що перехід відбувався декількома етапами на різних мистецьких рівнях та не одночасно, а іноді з відсутністю безпосереднього якісного переходу між стилями. При цьому, в основних наукових тезисах праць як першої так і другої групи дослідників не спостерігається однозначне відокремлення загальнономистецького поняття неокласичного танцю як стильового напрямку від авторського хореографічного стилю, розробленого Д. Баланчиним. Як перше поняття, так і останнє явище систематично ототожнюються та зливаються.

У наведених дослідниками матеріалах, пов'язаними з дослідженням генези та становлення неокласичного танцю в теоретичних обґрунтуваннях М. Фокінім та шляхом експериментальної творчості Ф. Лопухова, присутні деякі ознаки виокремлення та окреслення сутнісної мистецької концепції Д. Баланчина [207]. Хоча викликає беззаперечний сумнів настанови щодо адекватного сприйняття авторського стилю Баланчина як вибудованого безпосередньо ним самим на основі власних мистецьких концепцій, з огляду на експериментальність його природи.

М. Погребняк у своїй статті зазначає, що «метод ритмічного і пластичного розчленування класичного танцю та відтворенням з його елементів нової танцювальної матерії Дж. Баланчин використовуватиме все життя. Цей метод підхоплять і розвинуть слідом за ним безліч балетмейстерів» [50, с. 255].

Крім цього, очевидною є та обставина, що авторський стиль Баланчина у неокласичних балетних постановках виявляє схильність балетмейстера до

систематичного впровадження задіяних інтермедіальних обігрань все нових і нових творчих інтерпретацій художніх образів.

Окресливши та відсіявши таким чином деякі риси, ознаки та елементи авторської експериментальної хореографії Д. Баланчина від загальної мистецької парадигми неокласичного танцю, можемо приступити до виокремлення ключових ознак стилю і провідних тенденцій останнього.

Провідною тенденцією та стильовим орієнтиром для формування неокласичного танцю виявилася прогресивна театралізація, утворена на основі почуттєво-пристрасних проявів рис романтизму. Логічний зв'язок між означеними еволюційними процесами стильового розвитку простежується у прямо пропорційній залежності світоглядних перемін художньо-образних вподобань глядача від естетичних пропозицій реформованого і так званого «дієвого» мистецтва.

Стабільну тенденцію, що охопила концептуальну сторону майбутнього неокласичного стилю, можна виразити як синтез двох, тяжіючих до яскравого увиразнення драматизму в хореографії, складових: слідування внутрішнім «архаїчним» покликанням при виборі символізму танцювальних рухів, жестів та міміки з однієї сторони, та орієнтацією на максимальну природність і пізнаваність зображально-виражальної техніки без обтяження останньої будь-якими формами сакралізованої ще в античну добу хореографічної декоративності. Так як впроваджені у культурне життя категорії нового мистецького мислення, що розвинулося на зламі XIX і XX століть, передбачають заміну пріоритетної мети щодо вишуканості, довершеності та точності танцювальних рухів на збагачення танцю власною філософією і демонстрацію останньої в якості суті самої неокласичної хореографії. Подібне філософствування прийомами та засобами танцю в сукупності з емоційною адекватністю його міміки та жестів характеризується винятковою стабільністю і прагматизмом.

Тенденція системного відчуження від наявних яскраво виражених факторів, що призвели до попередньої творчої кризи академічного балету,



проявилася в антагоністичних потугах по відношенню до: надмірного зосередження танцівниками на вдосконаленості власних рухів а балетмейстерів на вигадуванні їх комбінацій, що відзначилося тяжінням до опановування сюжетного та драматичного контексту з боку як балетмейстера так і виконавців; неузгодженості між музикою, танцем та лібрето, що мусило перетікати у тяжіння до повної синхронізації та синтезу (разом і паралельно із остаточним відокремленням музики від танцю) на концептуальному рівні; шаблонних запозичень певних прийомів та комбінацій, які кочували з одних постановок до інших, розмиваючи первинну театральність і драматичність хореографії, що врешті-решт призвело до відмови від таких режисерських підходів. Ця антагоністична тенденція мала реформаторський характер, і, з огляду на це, припинила свій вплив на стильовий розвиток неокласичної хореографії одразу після вдалих творчих результатів постановочних експериментів, що мали місце переважно в мистецьких проявах реформованого таким чином класичного балету.

Загальна тенденція щодо експериментаторства в балетних постановках не передбачала конкретних результатів або виникнення конкретних зображально-виражальних форм хореографії, тому вона залишається потужною стильотворчою тенденцією, що несе виключно первинний імпульс творчого підходу балетмейстера без врахування кінцевого мистецького продукту та його значення. Експериментальна природа неокласицизму згодом трансформується у сталий принцип, що замінює собою деструктивні наслідки непорушності та застарілості класичних канонів. З іншої сторони танцювальна творчість Д. Баланчина в неокласичному ключі була спрямована виключно на внутрішній потенціал класики, посилюючи таким чином іншу тенденцію неокласичного балету, тенденцію до традиціоналізму, що по суті своїй характеризує саму природу класичних постановок. На відміну від режисерських задумів С. Дягілева та постійної його жаги до експериментів разом із прагненням привнести в постановки щось принципово нове, Баланчинівська неокласика була цілком зосереджена на

розкритті внутрішнього потенціалу класичного балету більш досконалішими прийомами та підходами. З цього витікає вільно-центрична природа тенденції до традиціоналізму, яка позначилася стриманішим характером.

Завдячуючи особливим естетичним принципам неокласицизму, розуміючи його як спосіб сприйняття, прочитання та відтворення балетної класики у вигляді своєї інтерпретації стилю, зароджується і набирає обертів тенденція свідомого порушення канону класичного танцю задля набуття природності та легкості хореографічних композицій. Під впливом цієї тенденції сам умовний канон не перестає існувати, не втрачає свою авторитетність в естетичному вимірі, а лише збагачується власними мистецькими трактуваннями в переорієнтованому контексті художньої пластики. Неодмінним атрибутом цієї інтерпретаційної тенденції залишається пластичний символізм та наратив руху.

Окреме місце серед решти займає тенденція симфонічності танцю або так звана «танцсимфонія», згідно з постановочними балетними задумами Ф. Лопухова, що розкривається в гармонійному поєднанні відокремленого від музичного супроводу танцю з його наскрізною ідеєю. Танцсимфонія своєю філософією передбачає суворе дотримання ритму та хореографічної структури у вимірах, пов'язаних із сутністю танцю.

Піддаючись впливу цієї тенденції Д. Баланчин в своїх творчих пошуках започаткував іншу: постійне та методичне прагнення очистити танець від всього зайвого, навіть, в процесі постановки власних ранніх творів. Являючи собою похідну тенденцію від попередньої, прагнення очищення та позбавлення танцю від всього зайвого, що відхиляло б його в бік нехореографічності та другорядності, виявилось основою для ідейного та естетичного домінування танцю в балетних постановках Д. Баланчина в більшій мірі та хореографів А. Дункан, М. Фореггера, Б. Ніжинської в меншій мірі, хоча в хореографії останніх превалювали модернові тенденції, схожі своєю природою на деякі неокласичні [89, с. 14].

При поглибленому розкритті сутності попередньої тенденції «танцсимфонії» в контексті наділення танцю провідними ролями в постановці, стає окресленою та зрозумілою організаційно-технічна тенденція синхронізації ритму та мелодії написаної для постановки музики з художньо-образними мотивами, виразами емоцій, динамікою хореографічних прийомів та технікою їх виконання. В конкретному прикладі становлення неокласичного стилю на початку ХХ століття така тенденція проявилася в багаторічній творчій співпраці хореографа-постановника Д. Баланчина і композитора-новатора І. Стравінського, де музика писалася спеціально для танцю, а танцювальні задуми відображали стиль музики. З таким підходом до балетних постановок пов'язана інша неокласична схильність естетичної та художньої конструкції стилю: утворення нової хореографічної форми у вигляді балету-симфонії та розповсюдження тенденції космополітичності з огляду на переїзду естетичних вподобань американської публіки Д. Баланчина.

Разом з тим, для неокласицизму, впродовж всього періоду його розвитку, характерною була модернізація його стильових орієнтирів, естетичних засад, танцювальних технік виконання. А тенденція очищення танцю від всього зайвого, його виділення та уособлення, в свою чергу та зі свого боку, породила стабільне і витримане прагнення до безсюжетності в балетних постановках.

Головним імпульсом для безсюжетності виступає орнаментальність форм і ліній, а також відстороненість від наявних емоцій у міміці і рухах та надання останнім змістовності, що зауважила в своєму дослідженні феномену неокласики в хореографії Н. Кабачок [70, с. 12].

Зарубіжне хореографічне мистецтво плідно розвивалося у руслі модерністських течій, значною мірою застосовуючи творчі здобутки митців, які потрапляли на Захід із кожною наступною хвилею еміграції (Вацлав і Броніслава Ніжинські, Д. Баланчин, Л. М'ясін, С. Лифар, М. Мордкін та інші постановники).

Вже на початку ХХ століття в Європі відбувається інтенсивний пошук нових напрямів та форм в мистецтві танцю. Напередодні та під час Другої світової війни митці з країн Європи, в яких перемогли авторитарні режими, емігрували до США, що відкрили нові можливості для навчання та знайомства американців з новим мистецтвом.

У другій половині ХХ століття США, які не пізнали руйнівного впливу війни, створили великий економічний і науково-технічний потенціал, були готові до новітніх розробок. Для Парижа, який до цього часу був єдиним впливовим мистецьким центром, США стають конкурентом; у повоєнний час саме тут виникають найважливіші художні рухи та напрямки. Формування нових поглядів визначалося повоєнним часом. Світ був зруйнований фізично й морально. У той час панівна філософія екзистенціалізму заохочувала до експериментів, пошуків нових засобів вираження, не визнаючи жодних норм, нічого постійного. Таким чином, митець міг бути собою.

Модерн-стиль (від французького *moderne* – новітній, сучасний) – одна з назв великого стилю в мистецтві Європи і США кінця ХІХ – середини ХХ століття. У стильовому відношенні модерн протиставляв себе еkleктиці, що панувала в мистецтві ХІХ століття, наголошуючи на внутрішній цілісності та органічності. Він зароджувався як стиль узагальнюючого, універсального типу, розвиваючи деякі ідеї такого художнього напрямку в літературі, як символізм.

Центром інтересів теоретиків модерну став розвиток осмисленої й одухотвореної форми, що виражала напруженість і витонченість творчого духу переломної епохи. На думку його ідеологів, серед яких особливо велика роль митця і теоретика мистецтва У. Морріса та архітектора Х. Ван де Велде, модерн мав стати стилем життя нового суспільства, створити навколо людини цілісне, естетично завершене предметне середовище, що дозволило б по-новому побачити старі й створити нові форми, прийоми. Одна з

найважливіших для модерну ідей – подолати прірву між художнім та утилітарним [161, с. 122].

Наступною потужною стильоутворюючою тенденцією для балетної неокласики постало ініціативне створення контекстних умов для творчого опрацювання художніх образів та хореографічної лексики, замість звичайного слідування цим стильовим контекстним маркерам. Створення нових контекстних умов передбачає не підпорядкованість твору жодній умовній системі координат в мистецтві та жодному мірилу його орієнтування відносно деяких суспільно-культурних факторів впливу.

Іншою по своїй природі була тенденція збереження художніх ідеалів класичного мистецтва танцю в якості символів та, навіть, певною мірою сакралізаційних духовних орієнтирів в ментальному плані, що було підкріплено та підсилено наведеною вище тенденцією традиціоналізму, а також у логічному зв'язку з нею.

На постійній основі діючого в естетичній площині виконавського фактору впливу, спостерігається тенденція наповнення змістовністю хореографічних композицій, яка оформилася засадами описаного вище режисерського імпульсу, згаданого Н. Кабачок у своєму дослідженні феномену неокласики в хореографії. Особливостями цієї тенденції є наявність в її причинно-наслідкових зв'язках перекладу драми, пантоміми та емоційно-наративної складової акторської гри танцівників на мову хореографічної лексики, із застосуванням відмінних культурних кодів, що мають в сукупності своїй споріднену з театром мету та переважно інтермедіальну природу.

Важливим принципом, що характеризує концептуальні аспекти хореографічного стилю неокласицизм, є тяжіння до розширення його варіативного та атрибутивного спектрів. Логічним поясненням збільшення потенціалу атрибутованих варіацій у неокласичному стилі є принципова відмова від сюжету, громіздких декорацій та костюмів, виражальної залежності танцю стосовно музики, перевантажених смислами та апеляціями

художніх образів. Таке методичне та поступальне абстрагування танцю закономірно призвело до оформлення так званих «абстрактних балетів». Ці останні по суті своїй не являють собою тенденцію, а лише один зі сформованих жанрів, існуючих в межах стилю. Тенденція ж полягає у багаторівневому та багатовимірному абстрагуванні всіх мистецьких складових елементів танцю як на рівні режисерського задуму в балетних постановках, так й у філософському вимірі хореографії.

Іншою закономірною тенденцією в умовах становлення стилю спостерігалось стійке прагнення до синкретичного процесу створення художніх образів у балетних постановках, які б стали в подальшому символами стильової епохи та трансливали б стабільне ототожнення з «високими естетичними цінностями». Дослідниця-хронологіст Л. Мооре (L. Moore), вивчаючи творчість хореографів Москви та Петрограда першого десятиліття після революційних подій 1917 року між іншим зауважує, що М. Фокін хотів, порушуючи при цьому «закостенілу» непорушність академічних форм, повернути класичному танцю на пальцях колишню «повітряну поетичність, спокусу недомовленості», бо в такому розумінні сам танець – це засіб для передачі стилю епохи. А повернення до «Сильфіди-мрії», в якості мотиву романтизму, в свою чергу, був породжений відчуттям недосконалості світу [157, с. 94].

Так чи інакше, описана вище коренева тенденція є свідченням естетичного та концептуального доповнення класичного танцю неокласичним стилем, а не запереченням ідеалами останнього принципів першого. Сам Баланчин у нарисах та примітках своєї праці зазначає виокремлені ним п'ять естетичних принципів: відмова від шаблонних та стереотипних комбінацій танцювальних рухів; укладення танцю та міміки в балетмейстерський задум без використання їх в якості окремого елементу розважання публіки; впровадження в танець психологічного та емоційного жесту; гармонійне увиразнення «групи тіл» і всього «масового танцю»; «союзність» танцю з іншими видами мистецтв при умові надання

виражальної свободи залученим до хореографічної праці музикантам, художникам, постановникам [202].

На основі цих фактичних стильових тяжінь і прагнень, сутність та історичний аспект яких дозволяє зробити окреслення й аналіз теоретичних тенденцій, що не були притаманні неокласичному стилю, доцільним постане характеризуючий опис останніх.

По-перше, будь-які форми тяжіння до вульгарності чи елементарності не могли спостерігатися і мати місце серед тенденцій, що формували стиль та розвиток неокласичного танцю, тому що первинні імпульси та естетичні вподобання щодо оновлення академічних форм хореографії надходили не з суспільних джерел супротиву стильової епохи, який, в свою чергу, живиться культурно-соціальними наслідками ключових подій історичного процесу, а з боку мистецької верхівки, яка, маючи академічний вишкіл і дореволюційний культурний досвід, всіма силами прагнула відродити та посилити естетичні позиції академічного танцю через компіляцію його форм з виражальними засобами, актуальними для епохи стильового впливу модерну в контексті суспільних перемін. По-друге, запорукою відсутності хореографічних експериментів з вульгарністю та елементарністю є своєрідне «щеплення» тяжіннями до складності й вишуканості, до символічності та психологізму.

По-третє, неприродною та відсутньою для неокласичного стилю також постає тенденція суцільної дематеріалізації мотивного наповнення образно-технічних форм танцю, що є більш характерною для модернових течій в мистецтві. Незважаючи на те, що стильові передумови модерністичного танцю мають ту саму природу, як і концептуальні зерна «нового балету». Причому, як в контексті оновлення академічної класики, так і в смислі заперечення «застарілих традицій буржуазного суспільства» [44, с. 141].

Отже, сукупність стильотворчих та визначальних тенденцій неокласичного танцю в площині його історичного розвитку має консолідовану інтермедіальну природу та експериментально-символічний характер. Переважна більшість тенденцій, дотичних до стильового утворення

неокласицизму, логічно скеровувались в бік естетичного вдосконалення, апеляцій до закріплених традицій класичного танцю, концептуальної перебудови та переосмислення сценічного образу в контексті суспільних змін історичного процесу. Серед них особливим масштабом впливу відрізняються тяжіння до абстрактних форм, театралізації танцю, експериментаторства, збереження класичних художніх ідеалів, створення нових контекстних умов.

### **2.3 Становлення і кристалізація балетної неокласики у Європі та США**

В різних країнах Європи інтерес до неокласики в якості мистецького стилю та розповсюдження пов'язаних з ним художніх тенденцій виникає не одночасно і має різну стильову мотивацію. Він формується хоч і за ідентичних умов переміни глобальних соціально-політичних та індустріальних чинників, проте має різні причини вдосконалення естетичних вподобань суспільства на фоні трансформації філософських парадигм. Не останню роль у цьому зіграла різниця традицій різноманітних етносів, що знаходяться поза межами розвитку глобалізації світу на початку ХХ століття. В результаті розповсюдження неокласичного стилю та його загальних принципів у країнах Європи в період домінування модернізму було далеко неоднорідним. В різних країнах сам стиль мав різне мистецьке значення і різний статус престижу [50, с. 216].

Такі країни Європи як Італія, Польща та німецькі країни в естетичному середовищі зберігали прихильність до різнопланових ідей стилю рококо в різних видах мистецтва до початку ХІХ століття. Натомість, Франція ще з середини ХVІІІ століття стала акумулювати всі принципи неокласицизму, називаючи його «класицизмом», зробивши, таким чином, свій культурний ареал вільним від домінування рококо як в архітектурі, так і в музиці та живописі [54, с. 66].



По суті своїй, класицизм у мистецтві на теренах Європи постав як стильова та естетична реакція на надмірності, виражені загалом у бароко в меншій мірі та зокрема у рококо в більшій мірі. Також цьому становленню сприяли чисельні археологічні знахідки, що підживлювали апеляції до античних ідеалів мистецтва. Неокласицизм за схожою природою й за такими ж принципами постав своєю стильовою реакцією на надмірність романтизму та історизму на рубежі XIX і XX століть. Неокласицизм у філософській площині почав асоціюватися з просвітництвом, ідеями мисливців-енциклопедистів, пропорційності та іншими атрибутами класичних ідеологем. В результаті це зумовило віднесення неокласицизму до так званих академічних стильових категорій і мистецьких течій [40, с. 476].

Таке положення речей вплинуло і на розповсюдження та вживання терміну неокласицизм в країнах Європи. Так, для позначення стилю кінця XVIII століття у німецькій літературі вживається назва «новий класицизм». Хоча термін «неокласицизм» широко вживається в західній літературі, у країнах Східної Європи неокласицизм називають класицизмом. В сукупності своїй, з огляду на займану мистецьку нішу, неокласицизм є ретроспективним стилем початку XX століття [40, с. 439].

З плином часу, з очевидністю протікання процесів формування нових стилів і жанрів та на підставі історичного аналізу розвитку мистецтва стає зрозумілим, що є різниця між неокласицизмом таких дотичних видів мистецтва (таких як музика, театр або кінематограф) та балетним неокласичним стилем. Вона полягає у тому, що більшість видів мистецтва (в тому числі й музика) сягають корінням свого становлення у відносно далеку епоху розквіту греко-римських стилів вираження, і всі їхні потужні апеляції спрямовані до світу античності, разом зі всіма їх естетичними ідеалами, які сформовані у V столітті до нашої ери – IV столітті нашої ери; а балетне мистецтво, на противагу іншим видам, має свій «класичний» період становлення формування і кристалізації набагато пізніше – кінець XVII та початок XVIII століття. Відповідно й ідеали класичного балету, до якого буде

апелювати неокласицизм, зосереджені зовсім в інших стильових епохах культурного розвитку [107, с. 132]. Тому, виходячи з цього положення, для балетного виду мистецтва змінюється смисл, наратив і значення поняття «класика». Це поняття перестає асоціюватися з естетичними маркерами доби античності, не прив'язується більше до ідеалів певного історичного періоду, а лише втілює особливі принципи, що були характерні для стильових умов свого становлення – ті що виразилися повною мірою в добу Просвітництва.

Неокласичний балет прагне до власних неповторних ідеалів класичного танцю, розквіт якого припадає на культурний ареал Франції XVIII століття. Разом з тим, концептуальною задачею неокласицизму залишається оновлення та вдосконалення класичної хореографії з метою надання їй певних естетичних та художніх переваг над романтизмом, а пізніше і над модерном, закріплення її в певному привілейованому статусі серед інших стильових течій, максимально осучаснити новими ефектами та балетмейстерсько-режисерськими прийомами [113, с. 74].

В США історичний шлях становлення і кристалізації неокласичного балету був дещо іншим. Він хоч і перегукувався з європейськими етапами становлення, проте не мав такого дисонансу в колективному розумінні його художнього значення і мистецького статусу. Неокласицизм, як виражений сукупний стиль в мистецтві, на землях Північної Америки розповсюджувався відносно рівномірно та на противагу європейському неокласицизму мав тверде концептуальне підґрунтя: він не мав схильність породжувати свої репліки, а сам був неминучим та цілісним породженням панівної «філософії отців-засновників» та філософії американського трансценденталізму і прагматизму [117, с. 204].

По причині впливу традиційної американської філософії на суспільний та культурно-мистецькій устрій США перехід від прототипних форм класичного балету до статусного мистецтва виявився легким та не обтяженим стильовими й естетичними реакціями, що примушували б хореографію до художніх заперечень чи протиставлень. Наявність

переоцінених цінностей достатньою мірою спростила формування естетичних вподобань у суспільстві [117, с. 225].

Також варто відзначити певний резонанс вдалої індустріалізації разом із прагненням неокласицизму до оновлення і модернізації сценічної хореографії. Завдяки підвищеному ідейному насиченню балету в штатах, де він мав постати як національний американський балет, було уникнуто різнопланових його трактувань та широкого спектру протилежних естетичних пріоритетів, натомість, було досягнуто певного ступеню образної монолітності та технічної цілісності, на основі якої можна утворити повноцінну школу стилю з її канонами, техніками та чітко окресленою манерою виконання танцю на сцені [119, с. 241].

Історичними факторами впливу за таких умов безсумнівно залишаються технологічний прогрес індустріального та аграрного орієнтування в США наприкінці ХІХ та на початку ХХ століття [118, с. 107].

Перед тим, як безпосередньо перейти до сталих і канонічних ознак неокласичного балету, вартим уваги постане усвідомлення деяких особливостей його класифікації. Загально визнаним в наукових колах залишається той факт, що засновником цього хореографічного стилю є ні хто інший як сам Джордж Баланчин – «батько» безсюжетних балетів на основі ліберального ставлення до класичних поз і позицій, злитих із музикою та вдосконалених віртуозною технікою, позбавлених декорацій і складних костюмів [122, с. 104].

Але разом з тим, при спробах розгорнутої ідентифікації неокласичного стилю в сценічній хореографії виникають проблеми, пов'язані з уніфікацією ознак, особливо в історичній площині. Це можна виразити дилемою, де, з одного боку, фігурує історична особистість, що поєднана з власним творчим здобутком в якості стильотворчого фактору і причини виникнення такого особливого мистецького руху як неокласичний танець; а з іншої сторони – є всі підстави розглядати творчість засновника стилю як певний історичний продукт вкупі зі своїми невід'ємними причинами та логічними наслідками.

Відповідаючи на питання: чи являє собою творчість Баланчина результат історичного формування нового стилю, необхідно пам'ятати про те, що в основу неокласицизму покладено позачасові та поза-епохальні принципи універсализму, які дозволяють класифікувати цей стиль як діалог культур і паралельне піднесення вічних цінностей попередніх стилів, розбавлених новими прийомами і художніми тенденціями. Якщо врахувати, що неокласичний балет має два основоположні жанри: безсюжетність і сюжетність, то перестає домінувати твердження про фундаторське стильове значення творчості Джорджа Баланчина [211].

Окресливши особливості стильової та жанрової класифікації неокласицизму, які сформувалися у першій третині ХХ століття, можемо перейти безпосередньо до вичерпних ознак цього хореографічного стилю. Розгорнутими ознаками неокласичного балету є використання повною мірою: музики, в тому числі сучасної, яка відіграє важливу та провідну роль; танцю, що об'єднує елементи класичного балету та сучасні хореографічні прийоми і характеризується емоційністю, динамічними переходами та експресією; міміки, яка увиразнює акторську гру танцюристів. У філософській та мистецькій площині ознаками неокласичного балету будуть: насичення хореографічного тексту абстракцією та асиметрією; відсутність сюжету або його повне абстрагування в якості наскрізної ідеї балету; відсутність характерних і традиційних для класичного балету костюмів і декорацій; відмова від деяких обов'язкових атрибутів класичного балету, таких як використання пуантів або пачки; присутність мистецьких тенденцій увиразнення індивідуальності та оригінальності танцювальних рухів [206].

В історичному аспекті аналіз цих ознак розкриває повноту картини і послідовність процесу розповсюдження і взаємовпливу цього стилю в Європі та США. Насамперед, важливим постане розгляд фактичної популярності в суспільстві такого роду мистецькі явища, обумовленої зміною естетичних вподобань соціальних груп, які були окреслені на початку цього підрозділу [203].

Розвиток неокласичного, як на цьому неодноразово наголошувалось, балету був результатом впливу численних історичних факторів, які постали основою для створення і кристалізації цього нового напрямку в балетному мистецтві. Серед важливих історичних факторів, які зумовили розвиток неокласичного балету, можна включити наступні.

Насамперед, йдеться про модернізм і пов'язані з ним культурні зміни: саме тому перехід від класичного балету до неокласичного балету став можливим завдяки загальним культурним тенденціям, що схилиються до основних естетичних принципів модернізму в першій половині ХХ століття. Цей період характеризувався переглядом традиційних мистецьких меж і бажанням відкривати інноваційні художньо-образні шляхи в мистецтві [185, с. 88].

Не менш важливою була стильова революція в музиці та поява нової плеяди популярних композиторів: музичний супровід вистав перетворився на більш різноманітну і експериментальну складову сценічного твору на початку ХХ століття, завдяки композиторам, таким як Ігор Стравінський та іншим. Їхні композиції, безумовно, надавали хореографам нові творчі можливості для танцювальних постановок [102, с. 74].

Серед інших обставин, фігурує також застосування нових танцювальних технік: вони стають порівняно осучасненими. Стили контемпорарі та модерн, розвивалися паралельно з неокласичним балетом і ще більше збагатили палітру рухових можливостей та виразності для хореографів [50, с. 54].

Важливим фактором є проведені реформи в балетній освіті, які позначилися змінами вимог до танцівників і викладацького класу, що дозволило молодим танцюристам отримувати більше широкий спектр навичок та знань, і врешті ррешт, сприяло подальшому розвитку неокласичного балету [96, с. 157].

Вплив тогочасного театру позначився певними перемінами в естетичних вподобаннях публіки, і це, в свою чергу, відобразилося на

використанні мистецьких технологій та незвичних рішень, що також вплинуло на створення деяких неокласичних постановок [96, с. 98].

Зміни у сприйнятті постановки аудиторією призвели до певного осучаснення аудиторії, яка стала більш відкритою до новаторських ідей та експериментів у мистецтві, що підштовхнуло хореографів до вдосконалення власних неокласичних постановок [96, с. 113].

Культурний обмін сприяв в першу чергу глобалізації та дозволив балетним трупам та колективам театрів танцю з різних країн позичати деякі елементи й хореографічні стилі з різних традицій та культур, що суттєво збагатило репертуар неокласичного балету в цілому [147, с. 65].

Політичні і соціокультурні процеси у різні часи та за будь яких стильових епох впливали на всі види мистецтва комплексно, включаючи новоявлений неокласичний балет. Це відобразилося повною мірою на вимушеній міграції хореографів, на становленню їх суспільної позиції, що відзначилося на темах й ідеях своїх постановок, а іноді посприяло створенню нових напрямків у сценічному мистецтві. Крім цього, на початкових своїх етапах становлення, неокласичний балет повною мірою взаємодіє з іншими видами мистецтв, такими як театр, музика і кінематограф. Це достатнім чином сприяло створенню більш інтегрованих та універсальних за характером вистав. Використання деяких технологій (в тому числі запозичених з театрального мистецтва) дозволило створити складніші та вражаючі сценічні ефекти, що також вплинуло на розвиток неокласичного балету [147, с. 104].

Набагато пізніше спостерігалася підтримка неокласичного балету з боку певних інституцій та впровадження грантів, особливо в США. Чисельна кількість мистецьких фондів надають фінансову підтримку для створення та постановки неокласичних балетних вистав, що достатньо сприяє розвитку цього напрямку [208].

Таким чином, на початку ХХ століття неокласичний балет представляв собою одну з ключових тенденцій в розвитку балетного мистецтва, що була

підкріплена цілою низкою чітко виражених естетичних та художньо-образних ідей. Цей період був важливим для формування неокласичного балету як самостійного і самодостатнього напрямку та включав в себе наступні характеристики.

Діяльність Сергія Дягілева, який мав у свій час великий вплив на розвиток неокласичного балету, будучи меценатом і організатором а також засновником колективу “Ballets Russes”. Під його керівництвом створювались вистави, які на початках поєднували класичні балетні техніки з прогресивною хореографією і незвичною музикою. Вистави таких композиторів, як Ігор Стравінський та Моріс Равель, відзначалися інноваціями та сміливими творчими експериментами [102, с. 75].

Сам Джордж Баланчин працював як в США, так і в Європі, та створив численні постановки, які поєднували класичні балетні техніки з прогресивними на той час танцювальними елементами. Його роботи, такі як «Аполлон Мусагет» і «Симфонія до мажор», визнані мистецьким еталоном неокласичного балету як хореографічного стилю [206].

У першій третині ХХ століття була започаткована практика використання сучасної музики, включаючи композиції відомих композиторів, таких як К. Дебюссі, М. Равель, С. Прокоф'єв та інших, у балетних постановках. Це відкривало нові пластичні, технічні й танцювальні можливості для хореографів та музикантів в подальшому [204].

Окрім іншого, в цей період хореографи розробляли нові техніки та рухові мови, які враховували динамічний характер мистецтва та настроїв суспільства. Загальновідомим є факт, що балетний рух став більш вільним, експресивним і сучасним [208].

В результаті дії супроводжуючих факторів розповсюдження та популяризації нового хореографічного стилю, неокласичні балетні постановки набули інтернаціонального характеру: неокласичний балет став міжнародним явищем, яке певною мірою прагнуло об'єднати хореографів,

танцюристів і композиторів з різних країн, сприяючи якісному обміну ідеями та культурним впливам у соціальній та суспільній площині [185, с. 87].

Таким чином були закладені історичні основи для чисельних мистецьких експериментів, які в подальшому вплинули на розвиток балетного мистецтва і сформували його сучасний образ.

Результатом такої трансформації в хореографічній парадигмі балетів як виду сценічного мистецтва виявилася зміна ролі жінок у балетах. На початку ХХ століття важливою подією стало розкриття іншого образу танцівниці на сцені. Використання більш сучасних танцювальних рухів та форм відкрило нові творчі спектри для жінок-танцівниць і розширило їх ролі та образне значення в балетних постановках [170, с. 127].

Реформи в дизайні костюмів та сценографії дозволяли сценографам й дизайнерам розвинути нові підходи до створення вражаючих сцен та образів для неокласичних балетних постановок. В своїх підходах художники-декоратори прагнули до максимального спрощення костюмів, мінімізації насичення кольорів та усунення провідної ролі декорацій на сцені. Це дозволяло створити більш сучасний і виразний вигляд вистав [170, с. 143].

Завдяки великому успіху балетів Сергія Дягілева і виставам “Ballets Russes”, балет став більш доступним і популярним серед широкого кола глядачів. Це на певному етапі посприяло збільшенню інтересу до оновленого балетного мистецтва та його розвитку. Балетний репертуар розширився, включаючи тепер не тільки звичайні балети, але і музичні комедії, драми та інші жанри [146, с. 154].

У цей період неокласичний балет став символом творчих інновацій та сучасності в балетному мистецтві, і ця тенденція проникла в наступні десятиліття, впливаючи на розвиток балету у всьому світі. Цей хореографічний стиль приніс свіжий погляд на класичний балет в історії мистецтв та відкрив нові можливості для хореографів і танцюристів у створенні та виконанні танцювального сценічного мистецтва [146, с. 265].



На початку ХХ століття неокласичний балет почав розповсюджуватися як міжнародний хореографічний напрямок, завдяки важливим фігурам, хореографам і театральним колективам. Є кілька ключових моментів і чинників, які сприяли поширенню неокласичного балету в першій третині ХХ століття. Театр Ла-Монне (фр. Théâtre Royal de la Monnaie) у Брюсселі та Балет Метрополітен Опера у Нью-Йорку стали популярними майданчиками для вистав неокласичного балету. Вони мали певний незаперечний статус і популярність серед поціновувачів елітарного мистецтва. Співпраця між хореографами та танцюристами з різних країн сприяла поширенню неокласичного стилю. Хореографи та артисти переїжджали з одного театру до іншого, обмінювалися ідеями та сприяли поширенню цього напрямку. Підтримка заможних меценатів та стимулювання зацікавленості аудиторії в інноваційних хореографічних постановках були важливими чинниками розвитку неокласичного балету. Глядачі виявили інтерес до нового та сучасного підходу до оновленого балету [124, с. 17].

У результаті цієї комбінації чинників неокласичний балет став популярним без перебільшення у світовому масштабі та посів своє місце в мистецтві балету, перетворивши та збагативши класичні традиції. Його вплив можна побачити і в сучасних постановках, де хореографи і танцюристи продовжують використовувати неокласичні елементи для створення виразних інтерпретацій [122, с. 38].

Виходячи з наведеного, процеси становлення і розповсюдження неокласичного балету на території країн Європи та США являють собою характерні закономірності як в мистецькій площині, так і в історичному аспекті цивілізаційного розвитку суспільства. Особливостями розвитку цього стилю є динамічна рішучість його засновників у резонансі з сприятливими історичними і соціальними обставинами – публіка виявилася готовою до нових творчих експериментів, експресії, зміни традиційних балетних канонів, що вважалися недоторканими впродовж кристалізації класичного балету, розквіт якого передував цим новим мистецьким тенденціям. Хоч обмін

творчим досвідом хореографів стимулював певною мірою популяризацію неокласичних постановок, проте такі балети в Європі та США приживались далеко не рівномірно і не рівнозначно. З огляду на провідні історичні фактори, умови для процвітання неокласичного балету (разом із задоволенням більшості його естетичних потреб) більш сприятливими виявилися саме у США, де працював і творив у певний період свого життя Джордж Баланчин.

## Висновки до другого розділу

Передумовами появи неокласичного стилю мистецтва як такого виявилися історичні причини прискореного динамічного розвитку соціальних відносин та формування так званих «просвітницького» і «урбаністичного» світогляду в суспільстві на різних етапах переходу між панівними стильовими епохами, що відбувалося переважно у країнах європейського континенту та у відповідному культурному ареалі. За цих умов посилювалися мистецькі апеляції до сталих естетичних цінностей, які міг запропонувати публіці класичний балет часів розквіту стильової епохи Просвітництва у XVII – XVIII століттях. Проте в XIX столітті панував стиль Романтизм, що призвело до певних стильових та канонічних деформацій концепції балетного мистецтва. Однак це не завадило формуванню в суспільстві естетичних вподобань, які прагнули до стильового очищення балетних вистав від нагромадження пишності та помпезності, викликаних романтизмом.

Простеживши шлях розвитку сценічного мистецтва і хореографії, можна дійти висновку, що середовище не тільки сформувало митця як творчу особистість своєї стильової епохи, а й виявилось потужним каталізатором розповсюдження нових ідей, що генерують новий стиль мистецтва та розробляють його канон.

Неокласицизм в хореографії, який виник в умовах історичних та суспільних потрясінь на початку XX століття, прийшов на зміну панівному романтизму виключно на основі мистецьких ідей, що були близькими по духу Джорджу Баланчину. Цей стиль має переважно елітарну природу та домінуючий характер, що викликало потужний художньо-образний резонанс у творчих колах. Іншими причинами формування, кристалізації та закріплення неокласицизму на балетній сцені є апеляційні тенденції.

### РОЗДІЛ 3

## ЕВОЛЮЦІЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НЕОКЛАСИЧНОГО ТЕАТРУ «НЬЮ-ЙОРК СІТІ БАЛЕТ» 30-Х – 80-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

### 3.1 Історично-культурні передумови формування театру «Нью-Йорк Сіті Балет»

Виходячи з особливої суспільної та соціальної ситуації, що утворилась в культурно-мистецькому просторі США в 1930-х роках, стає очевидним наявність певних історичних передумов, що передували заснуванню театру «Нью-Йорк Сіті Балет» (New York City Ballet), видатної американської балетної трупи, яка виникла в середині ХХ століття [202]. В сукупності своїй такі передумови мали спонукальний характер та філософську природу, що позначилося новими викликами в історичному розвитку людства.

У післявоєнний період американська культурна ідентичність зазнала колосальних ідейних змін і переформатувань. Після Другої світової війни, Сполучені Штати стали глобальним економічним і політичним лідером світу та важливим центром культурних подій. Війна принесла разом із певними соціальними проблемами великий патріотичний підйом американського суспільства та бажання створювати американську культурну ідентичність, яка б відігравала роль символу великої та згуртованої нації з ознаками міцності й рішучості у зовнішньополітичному портреті країни. Танець та балет, завдяки своїй динамічній природі та масштабному впливу на емоційний стан публіки, стали важливими складовими цього процесу творення і становлення американської культурної ідентичності, який позначився стимуляцією розвитку американського балету [202].

Важливою передумовою створення нових театральних і балетних труп в Сполучених Штатах стала еміграція хореографів й талановитих виконавців балетних постановок, а також інших танцюристів на початку ХХ століття, яка була обумовлена низкою історичних та соціокультурних причин. Однією

з таких причин цілком закономірно стали політичні конфлікти в країнах Європи, руйнування імперіалістичного устрою держав і революції. Перша світова війна та російська революція 1917 року спричинили політичний та соціальний хаос не тільки на теренах колишньої російської імперії, а й в багатьох регіонах міжвоєнної Європи [201]. Багато провідних хореографів і танцюристів, втративши стабільність і безпеку, не вбачали своє перебування на батьківщині і творчу діяльність, що в решті решт й підштовхнуло їх до масштабної еміграції.

На відміну від складної та непрогнозованої європейської політичної ситуації, сприятливі соціальні й безпекові умови в США, спонукали до очевидного обрання напрямку еміграції та легкість у визначенні більшості хореографів з країною свого прямування. Сполучені Штати Америки були привабливим місцем для еміграції завдяки своїм усталеним демократичним цінностям, економічним можливостям та порівняною відкритістю до іммігрантів. Великі міста країни, такі як Нью-Йорк, стали центрами й локальними осередками мистецтва та культури, де митці хореографічного мистецтва могли розвивати свою кар'єру та мали можливість розкривати свій творчий потенціал [208].

У пошуках нових можливостей, емігруючи до США, багато хореографів та балетмейстерів сподівалися на знайомство і контактування з новими аудиторіями, іншою публікою, на співпрацю з американськими театральними компаніями, що мало на меті кар'єрний зріст кожного з них.

Важливою обставиною було розвинуте на той час меценатство і матеріальна підтримка талановитих творчих початківців. Деякі емігранти отримували фінансову підтримку від різного роду меценатів і спонсорів, які робили ставку на талант митця й хотіли підтримати їхню роботу в США. Такий підхід цілком відповідав принципам роботи індустрії мистецтва, що була поставлена «на широку ногу» в Сполучених Штатах Америки [139, с. 841].

Наступною передумовою створення колективів за типом театру Д. Баланчина «Нью-Йорк Сіті Балет» постала причина, яка одночасно явилась слідством глобального крос-культурного процесу. Йдеться про міжнародний обмін мистецтвом. Це явище разом із обміном культурними ідеями було доволі поширеним в першій половині ХХ століття, що невідворотно створювало реальний шанс для хореографів і танцюристів працювати в різних країнах та розвивати свої мистецькі здібності, збагачуючи свій хореографічний та сценічний досвід [139, с. 842].

Серед творчих емігрантів до США було немало шукачів свободи виразу. Всі видатні артисти та постановники знаходили у США цю жадану свободу творчого виразу та можливість розвивати сучасний балет і експериментувати з новими танцювальними стилями, їх поєднаннями, техніками виступу [134, с. 112].

У результаті наявності цих історичних та соціальних передумов і факторів багато видатних балетмейстерів й танцюристів, таких як Джордж Баланчин, Вацлав Ніжинський, Рудольф Нуреев та інші, обрали Сполучені Штати як свою нову домівку, де вони продовжили свою творчу діяльність і зробили важливий внесок у світове балетне мистецтво, надавши йому статус транснаціонального [157, с. 238].

До створення «Нью-Йорк Сіті Балет» у 1948 році [202], в США вже існували видатні балетні театри, такі як «Американський балет», створений в 1940 році [201] і «Метрополітен Опера Балет», створена у 1906 році [201]. Але стильова програма «Нью-Йорк Сіті Балет» спонукала колектив піти в іншому творчому напрямку: створити свою унікальну хореографічну традицію, яка згодом набула статусу хореографічного канону для цілого неокласичного стилю [210].

На шляху до утворення Баланчиним «Нью-Йорк Сіті Балет» мали місце фундації таких балетних товариств як: балетна трупа «Американський балет», заснована в 1934 році за безпосередньої підтримки Л. Кірстейна [162, с. 89]; трупа «Балет Караван» (“Ballet Caravan”) що існувала впродовж 1936 –

1941 років [209]; «Балетне Товариство» (“Ballet Society”) 1946 – 1948 років [209]. В підсумку Джордж Баланчин за підтримки та фінансування Лінкольна Кірстейна разом вирішили заснувати «Нью-Йорк Сіті Балет» в 1948 році. Цей театр залишається однією з найпрестижніших інституцій у світі балету до цього дня [202].

Лінкольн Кірстейн, американський підприємець і філантроп, надавав значну фінансову підтримку «Нью-Йорк Сіті Балет» з кількох причин. По-перше він був великим прихильником мистецтва та відчував глибокий інтерес до балету. Також він розумів важливість мистецтва для розвитку культури і для підвищення якості життя суспільства. Кірстейн був переконаним, що необхідно підтримувати молодих хореографів і танцюристів, які шукають можливості для розвитку свого таланту. Він надавав фінансову підтримку молодим артистам та допомагав їм отримувати вищу професійну освіту. Кірстейн мав візію створення в Сполучених Штатах світового класу мистецької сцени. Він вірив, що «Нью-Йорк Сіті Балет» зможе стати символом американського мистецтва на світовій арені. Крім цього, Л. Кірстейн був прив'язаний до Нью-Йорка та відчував відповідальність перед своїм рідним містом. Він вважав, що розвиток культурного життя в Нью-Йорку сприятиме загальному розвитку міст США. Проте важливішим фактором стало те, що Лінкольн Кірстейн вірив у великий талант Джорджа Баланчина та максимально підтримував його хореографічну роботу [208].

Джордж Баланчин доволі часто висловлював своє бачення та ставлення до цього балетного театру. Він бачив «Нью-Йорк Сіті Балет» як місце для розвитку і втілення своїх високих творчих ідей у світі балету. Підкреслюючи значення створеного театру, він казав: «Я не вірив у бога, але я вірю в “Нью-Йорк Сіті Балет”» [206]. Окреслюючи свої мистецькі прагнення, він зазначав: «Моєю метою було створити балетний театр, в якому рухома музика була б настільки важливою, як і стаціонарна» [205], а також: «Наша мета – це створити ідеальний балет. Ми ніколи не зупиняємось на досягнутому» [202].

По відношенню до реакції з боку публіки маестро казав: «Ми хочемо, щоб наша аудиторія відчула емоції, енергію і життєвість нашого виконання» [202]. Стосовно концептуальних підходів у своїй творчості, Д. Баланчин висловився так: «Балет – це вираз музики та руху. У “Нью-Йорк Сіті Балет” ми намагаємося зробити цей вираз яскравим і виразним» [202].

Ці цитати достатньою мірою відображають пристрасну відданість Джорджа Баланчина до глобальної ідеї розвитку балету та створенню унікальних хореографічних форм на платформі «Нью-Йорк Сіті Балет». Він був переконаний у важливості гармонійного поєднання музики і руху в балеті та бачив простір цього театру в якості ідеального місця для втілення своїх художніх та естетичних амбіцій [206].

Серед іншого, відома також балетна «Школа Американського Балету» (School of American Ballet), де разом з Джорджем Баланчином працювала ціла плеяда видатних балерин американського континенту, які посприяли заснуванню «Школи Сколасці Мастерс», що в подальшому стала навчальною основою для більш статусного балетного театру «Нью-Йорк Сіті Балет» [202]. Ця балетна школа відіграла важливу роль у відборі, стильовому вихованні та підготовці молодих талановитих й амбітних танцюристів.

Так як Джорж Баланчин, який переїхав до США в році та приніс з собою великий досвід роботи у балетних трупах по всій Європі, є однією з ключових фігур у створенні та розвитку «Нью-Йорк Сіті Балет», то стає зрозумілим, що стильове та концептуальне кредо цього мистецького проєкту було визначено заздалегідь творчим задумом самого маестро. В подальшому це закріпило статусність театру та естетичні підстави неухильного дотримання творчого стилю Баланчина як авторського в майбутньому [206].

Усі ці передумови об'єдналися та утворили певний культурний резонанс, що стало поштовхом для створення «Нью-Йорк Сіті Балет», який став однією з найвпливовіших сучасних балетних компаній у світі, а також історичним етапом розквіту творчих здібностей Джорджа Баланчина як носія неокласичного хореографічного стилю з власними традиціями виконання,



майстерністю, особливою технікою і мистецьким каноном [206]. Джордж Баланчин відчував, що все це можливо лише через створення нового театру з відмінним мистецьким підходом.

Створена таким чином театральна група, як виявилось пізніше, відіграла ключову роль у розвитку американського балету і широко відома своєю інноваційністю та хореографічними досягненнями в області вдосконалення балетних постановок, їх максимального осучаснення та естетичної адаптації до потреб публіки [211].

Підбір музики, як фактор, також завжди відігравав важливу роль у балетному мистецтві. «Нью-Йорк Сіті Балет» не став винятком. Співпраця з американськими композиторами, такими як Аарон Копленд [200], дозволила створити унікальний звуковий ландшафт для балетних постановок з репертуару цього театру.

В рамках відомої організаційної співпраці з Лінкольн Центром (Lincoln Center), що повною мірою розпочалася лише з 1964 року [208], заснування «Нью-Йорк Сіті Балет» виявилось частиною більш масштабної ініціативи. Саме створення Лінкольн Центру в 1962 році для задоволення мистецьких потреб в Нью-Йорку позначилося в подальшому як конкретне втілення ідей «вільного американського мистецтва». Джордж Баланчин був запрошений обіймати посаду художнього директора нової балетної компанії в межах цього комерційного проєкту [208].

Джордж Баланчин виявився амбіційним хореографом, який бажав створити не тільки новий стиль балету, який би докорінно відрізнявся від європейських традицій сценічного мистецтва, а й прагнув дотримання естетичної досконалості й чистоти. Виходячи з наданих в свій час інтерв'ю, маестро був переконаним, що американське балетне мистецтво має власний окремий шлях і виразність [206].

Балетмейстер мав особливе філософське бачення свого підходу до балетного мистецтва. Ці ідеї так чи інакше пов'язані з його роботою в театрі.

Про поєднання музики та руху він казав: «Балет – це музика, видавана рухом. Ідея балету – робити музику видимою» [202]. Про сучасний підхід до балету він висловлювався так: «Ми маємо бути у постійному пошуку нового, вчити і навчатися. Тільки так ми зможемо залишатися сучасними та цікавими» [205]. Про важливість співпраці з композиторами маестро зазначав наступне: «Рухома музика балету – це мова. Це мова, яку ми розмовляємо спільно з композиторами» [202]. Відносно характеру балету Д. Баланчин був переконаний, що «балет – це енергія, рух і емоція. Він повинен залишати слід у серцях глядачів» [209]. Ці висловлювання показують, наскільки Джордж Баланчин був пасіонарним хореографом, який намагався революціонізувати балетне мистецтво і робив це з ентузіазмом та відданістю. Він бажав створити балетну компанію, яка б виконувала сучасні та інноваційні балети, і відстоював ідею, що американці можуть створити власну школу балету [210].

«Нью-Йорк Сіті Балет» (New York City Ballet або NYCB) мав типову структуру балетної трупи, з характерними елементами організації та управління. У складі адміністрації «Нью-Йорк Сіті Балет» були такі посади, як виконавчий директор, арт-директор (зазвичай це вищий хореограф або режисер), адміністратори за декількома організаційними напрямками, фінансові менеджери та інші. Всі ці люди були відповідальні за управління фінансами, матеріальними та творчими ресурсами, маркетингом, плануванням сезону та іншими адміністративними аспектами діяльності компанії [185, с. 124]. Така організація мала підкреслювати статус NYCB як однієї з найвідоміших і впливових балетних компаній у світі.

Головним хореографом і директором компанії був Джордж Баланчин, який очолював NYCB протягом багатьох років після її створення в 1948 році. Після Баланчина головним хореографом і мистецьким директором став Пітер Мартін, інші видатні хореографи також працювали в компанії [208].

Компанія співпрацювала з видатними хореографами, такими як Джером Роббінс, Пітер Мартін та іншими. Ці хореографи створювали

оригінальні балети та інтегрували класичні твори для вистав «Нью-Йорк Сіті Балет» [202].

Танцівники обиралися на конкурсних засадах і мали високий професійний рівень майстерності. Центральними фігурами колективу компанії були професійні танцівники та артисти, які виконували балетні ролі у виставах. Вони відзначалися високим рівнем технічних навичок та виразності. NYCB виконував широкий репертуар, який включав в себе класичні балети, сучасні неокласичні постановки, нові хореографічні твори і роботи відомих композиторів та хореографів. Репертуар постійно оновлювався, і компанія прагнула задовільнити естетичні потреби глядачів [204].

Музичну частину вистав компанії забезпечували видатні композитори, такі як Ігор Стравінський, Сергій Прокоф'єв, Семюель Барбер [101, с. 269] та Леонард Бернстайн [101, с. 58]. Вони створювали оригінальні музичні композиції для балетів або використовували класичні твори.

Компанія також співпрацювала з творцями сценаріїв і лібрето, які розробляли сюжети та діалоги для балетних вистав. Серед них був і Д. Роббінс [92, с. 132].

Для створення вражаючих сцен та образів компанія співпрацювала з видатними дизайнерами костюмів та сценографами, які розробляли костюми і декорації для вистав. Це, насамперед, С. Стейнберг [66, с. 12], Е. Горі [96, с. 152], Д. Тіптон [96, с. 173], І. Шарафф [110, с. 27], Л. Бакст [113, с. 214] та інші.

Показником популярності «Нью-Йорк Сіті Балет» є наявність великої армії фанатів та прихильників, які регулярно відвідували вистави та підтримували компанію на постійній основі, дозволяючи театру бути важливою фігурою у світовому балетному мистецтві та відомим своєю високою якістю вистав вкупі з талановитими виконавцями. Стало помітно, що Д. Баланчин розвинув нові хореографічні техніки та рухи, які вирізнялися елегантністю і точністю. А його постановки докорінно відрізнялися від

класичних європейських традицій і висвітлювали сучасний стиль. Підтримка від багатьох філантропів та спонсорів дозволила «Нью-Йорк Сіті Балет» залучити необхідні фінансові ресурси для розвитку та збереження високої якості вистав [202].

Перші постановки: Перші постановки компанії були включені в репертуар «Нью-Йорк Сіті Балет» під керівництвом самого Джорджа Баланчина. Серед них були вистави «Фавн» (1948) з музикою Клода Дебюссі [101, с. 77] та «Фея квітів» (1948) з музикою П'єтро Масканьяні [101, с. 291].

«Нью-Йорк Сіті Балет» активно відвідував гастролі в різних країнах, представляючи свої вистави глядачам у всьому світі. Це сприяло міжнародному визнанню компанії [206].

В рамках окреслення передумов і факторів, що сприяли заснуванню «Нью-Йорк Сіті Балет» важливим буде розкрити таке актуальне поняття як «світовий клас мистецтва США». Цей термін (world-class art) відноситься до високого стандарту та рівня виконання мистецтва, яке визнається в якості виняткового, статусного та впливового не тільки на національному, але і на міжнародному рівні. Це мистецтво, яке привертає до себе увагу своєю виразністю, майстерністю, інноваціями та суттєвим впливом на культурне середовище [202]. У Сполучених Штатах Америки «світовий клас мистецтва» може охоплювати різні галузі мистецтва. Це, в першу чергу, симфонічні оркестри, оперні трупи, музичні фестивалі та виконавців, які виступають на найвищому рівні, маючи визнання у всьому світі. Це також театральні компанії, актори, режисери і драматурги, які створюють видатні постановки та драматичні вистави. Врешті, це балетні компанії та танцюристи, які представляють сучасні й класичні балетні постановки на міжнародних сценах. До цієї категорії також належать: видатні художники, скульптори і фотографи, які створюють важливі та впливові твори мистецтва; письменники й поети, які пишуть твори, що визнаються класикою та мають глобальний вплив; режисери, актори, продюсери і цілий ряд кіностудій, які створюють фільми, отримують міжнародну славу і нагороди [203].

Спільним для всіх цих галузей є високий рівень творчості, висока професійна майстерність, здатність вражати та надихати глядачів і аудиторію, а також вплив на розвиток культури, мистецтва і суспільства в цілому. Сполучені Штати Америки мають численні культурні центри, мистецькі інституції та талановитих виконавців, які долучаються до формування образу країни як місця, де створюється світовий клас мистецтва. Серед них: Лінкольн-центр у Нью-Йорку – культурний комплекс який включає в себе такі визначні місця, як Метрополітен Опера, Нью-Йоркський філармонічний оркестр і Нью-Йоркський балет, регулярно представляючи вистави та концерти світового рівня [208]; Карнегі Холл у Піттсбурзі – концертний зал відомий своєю чудовою акустикою, він є місцем для виступів відомих музикантів та оркестрів [205]; Метрополітен Музей Мистецтва у Нью-Йорку – один з найбільших музеїв мистецтва у світі що має вражаючу колекцію художніх творів з усього світу [208]; Сан-Франциський Симфонічний Оркестр – одним з найповажніших в США та відомий своїми концертами і записами [201]; Голлівуд в Сполучених Штатах Америки – міжнародний центр кіномистецтва, де створюються багато знаменитих фільмів і телевізійних шоу, які мають світовий вплив [201]; Нью-Йоркський Бродвей – світовий центр театрального мистецтва, де розташовані театри, які представляють найбільші та найуспішніші музичні й драматичні вистави [203]. Ці мистецькі інституції та центри в США служать потужними каталізаторами для розвитку та популяризації мистецтва на світовому рівні. Вони сприяють творенню і виконанню видатних творів, привертають талановитих артистів та виконавців з усього світу. Роблять американську культуру багатшою та різноманітнішою [199].

Таким чином, серед ключових історичних та культурних передумов створення театру неокласичного балету «Нью-Йорк Сіті Балет» можна виокремити сприятливе мистецьке та соціальне середовище США в 1930-х роках, хвилі еміграції талановитих хореографів зі всього світу, ідейне та творче піднесення досвідченого постановника Джорджа Баланчина, а також

можливість заручитися матеріальною підтримкою американських меценатів та їх фондів. Зокрема, завдяки щедрій фінансовій підтримці Лінкольна Кірстейна «Нью-Йорк Сіті Балет» мав можливість розвивати талановитих хореографів, створювати вражаючі вистави та здобувати світове визнання як одна з найважливіших балетних компаній у світі. Кірстейн відіграв важливу роль у становленні і процвітанні цієї компанії.

### **3.2 Неокласика у творчості Джорджа Баланчина в «Нью-Йорк Сіті Балет»**

Уточнюючи значення терміну «неокласика в творчості Джорджа Баланчина», необхідним вбачається попередньо розкрити його смислове значення. Назва хореографічного стилю використовується тут і далі виключно в значенні ступеня приналежності до манерних ознак, а також кількісних і якісних показників застосування Баланчиним тих творів і постановок, що мають беззаперечне відношення до неокласичного мистецького канону та відповідної балетної традиції або техніки виконання, що в сукупності може бути атрибутовано як неокласичне.

Показником збагачення власної творчості неокласичною хореографією залишається первинна і вторинна чистота сценічних форм та рухових ліній, де Джордж Баланчин віддавав перевагу простим, чітким та естетично виразним формам рухів. Він прагнув до очищення ліній від беззмистовних нашарувань стильових пережитків попередніх епох та елегантності у виконанні [201].

Є також всі ознаки стверджувати, що під час роботи маестро в «Нью-Йорк Сіті Балет», в балетних постановках простежувалося неухильне прагнення до концептуального мінімалізму та суворості. Балетмейстер започаткував стильову традицію відмовлятися від багатозначності та розкішних проявів, характерних для класичного балету. В школі Баланчина

утвердилося правило: ставитися до балету як до абстрактного мистецтва. Таким чином він намагався досягти максимальної виразності за допомогою мінімуму рухів [202].

Баланчин був у високому ступені музикальним хореографом та часто використовував музику як базову основу для створення своїх постановок. Він точно і технічно відтворював ритм та настрій музики у своєму хореографічному мовленні [206].

Так як Баланчин був відомий своїм прагненням до інноваційності та впровадженням нових хореографічних ідей, стало помітним поступове відокремлення тої чи іншої балетної постановки в «Нью-Йорк Сіті Балет» від більшості класичних традицій, що в стилевій площині позначилося як «створення сучасних балетів» [206]. Баланчин все більше вимагав від своїх виконавців-танцівників високої техніки та точності в виконанні. Він вірив, що техніка має бути на самому високому рівні, щоб це стало запорукою передавання почуттів актора-танцівника, його емоційної виразності безпосередньо глядачеві без втрат [202].

Занурившись в ідеї технічного вдосконалення постановок, Баланчин захоплюється експериментами з простором і світлом. Він часто співпрацював з дизайнерами та сценографами, щоб створювати вражаючі візуальні ефекти на сцені, використовував простір для художнього розкриття нових композицій [205].

За свідченням деяких дослідників історії розвитку балету, один із основних принципів закладених в роботі у «Нью-Йорк Сіті Балет» – це близький зв'язок між музикою і танцем. Американські композитори, такі як Аарон Копленд та Самюель Барбер, створювали спеціальну музику для вистав цієї балетної трупи, сприяючи таким чином народженню унікальних хореографічних творів [199]. Співпраця з Ігорем Стравінським може слугувати повноцінною ілюстрацією подібної співпраці. Це дозволило поставити низку балетів на його музику, таких як «Агон» у 1957 році та «Симфонія в трьох рухах» у 1972 році. І одна і друга постановки поєднали

неокласичні техніки із звуковими та сучасними музичними рішеннями [186, с. 287].

Балет «Коштовності» (“Jewels”) був створений у 1967 році на музику Габріеля Форе «Смарагди» перша дія, Ігоря Стравінського «Рубіни» друга дія, Петра Чайковського «Діаманти» третя дія. Ця постановка відзначилася яскраво вираженою неокласичною структурою і граційними рухами, які витончено виконували танцівники. В постановці цього твору простежується тенденція і бажання Баланчина естетично увиразнити неокласичний стиль, з яким він працював до цього. Важко назвати це поворотною віхою у пошуках стильових ідеалів, проте, на цьому прикладі кристалізується основна традиція школи Баланчина: досконалість рухів класичного балету, інтегрованого у сучасні техніки та режисерські підходи [202].

Розглянувши приналежність постановки «Струмок» (“La Source”) 1968 року до нових традицій неокласичної школи Баланчина, можна з впевненістю відзначити її цілком адаптивний характер та інтеграційну природу, що була закладена в попередній постановці. Це повноцінний приклад адаптації класичного балету до сучасних танцювальних тенденцій з використанням неокласичної структури та музичних принципів [206].

Причиною неухильного інтересу до постійного вдосконалення балетних постановок є постійний пошук нових інновацій протягом усього творчого життя Джорджа Баланчина, який з відомих джерел та інтерв'ю, пов'язаних з розкриттям власного бачення своєї школи, залишався відкритим до нових ідей та постійно експериментував з хореографією. В результаті було створено сотні балетних постановок, в яких розвинуто неокласичні техніки та стиль до особливих якісних височин. Його творчість, безсумнівно, надала поштовх для подальшого розвитку неокласичного балету в цьому напрямку, а його постановки залишаються актуальними та достатньо популярними в сучасному балетному світі [202].

У зв'язку з описаними вище процесами і явищами, увійшло до вжитку таке поняття як «Школа американського балету» – це також термін, який



використовується для опису цілісної системи викладання і сприяння розвитку балетного мистецтва в Сполучених Штатах. Ця «школа» розглядається виключно в якості власного стилю та підходу до балету, що має особливу історію розвитку саме в США та має свої власні естетичні характеристики й художні особливості [207].

Характеризується ця «школа» наступними притаманними рисами.

По-перше, це виразні ознаки еkleктики, тому що Школа американського балету мала вплив від різних балетних традицій, включаючи класичний балет, неокласицизм, модерну та сучасного танцю в його розумінні на тлі загального досягнутого розвитку. Еkleктика в цьому випадку поєднує стильові та художні елементи з різних стилів та їх рівнів, створюючи унікальний і максимально осучаснений підхід до балету [208].

По-друге, це наявність академічної бази: Школа американського балету базується переважно на академічних принципах і техніках усталеного класичного балету. Великий акцент відводиться на техніку, грацію та контроль рухів. Це спонукає до потужних апеляцій «видовищності» й «елітарності» [210].

По-третє, це емоційна виразність, збагачена інтерпретацією, яка наділяє певною важливістю хореографічний процес, де танцівник передає почуття та сюжет через насичені емоційно рухи [200].

Другорядними рисами є: застосування в Школі інновацій, які є наслідком активного розвитку і творчих експериментів з новими ідеями та стилями. Відкритість для інновацій та творчого підходу до балету є системною ланкою, що зводить Школу американського балету до статусу динамічного художнього процесу; виключна роль соліста у взаємодії з усім ансамблем, що також здатне утворити динамічні та виразні вистави; перевага надається танцюристам-професіоналам, яких Школа американського балету готує для подальшої професійної кар'єри у власному середовищі, надаючи можливість молодим талантам отримати вищу хореографічну освіту й розвивати свою кар'єру в різних балетних компаніях; використання Школою

музики і мистецтва в якості джерела натхнення і виразності в танцях [113, с. 233].

Особистісними маркерами Школи американського балету є творчість таких постатей як сам маестро Джордж Баланчин, Джером Роббінс й інші видатні хореографи-постановники і танцюристи яким випало працювати в США, і під впливом яких виникла та сформувалася сама Школа. Школа, в свою чергу, згенерувала свій власний стиль, що робить його унікальним і характерним для американського балету [206].

На прикладі творчого внеску Андре Еглевського, відомого досвідченого танцівника і хореографа, який працював в «Нью-Йорк Сіті Балет» (New York City Ballet) [202], можна позначити важливість наведених вище «маркерів постаті» в Американському балеті. Початок кар'єри Андре Еглевського припадає на 1977 рік, коли хореограф приєднався до «Нью-Йорк Сіті Балет», ставши частиною компанії на ранньому етапі своєї сценічної творчості. Вже на той час його талант та технічні навички відповідали вищому рівню. З часом Еглевський виріс до статусу соліста і став виконувати ролі в численних балетних постановках компанії. Його вражаюча майстерність і сценічна присутність забезпечили танцівнику звання найвизначнішого виконавця «Нью-Йорк Сіті Балет» з повноправним атрибутом «маркеру постаті». Після завершення активної танцювальної кар'єри Андре Еглевський розвивається як хореограф і створює власні хореографічні твори для «Нью-Йорк Сіті Балет». Звичайно, як окрема творча особистість, він привніс свій унікальний стиль та виразність до своїх постановок. Крім цього, його стильовий вплив збільшився в той час, коли йому довелося викладати балет і хореографію, а також бути важливим наставником для молодих талантів у компанії. За таких умов Андре, власне, і передавав свої знання та досвід новому поколінню балерин і балетмейстерів [205].

Внесок Андре Еглевського у «Нью-Йорк Сіті Балет» зокрема та балетне мистецтво загалом, в цілому, був значущим, і його робота як танцівника й

хореографа сприяла розвитку та популяризації цієї видатної балетної компанії [202].

В результаті Школа американського балету активно сприяла розвитку сучасного балету в США як поняття історичного. Сучасний балет поєднує в собі класичні техніки з елементами сучасного та модерного танцю, створюючи унікальний стиль, який відзначається виразністю та індивідуалізмом [201].

При цьому не слід забувати, про роль цілої сукупності потужних американських балетних компаній не тільки таких як «Нью-Йорк Сіті Балет», а й «Американський балетний театр» та «Сан-Франциський балет» й інші. У свій час вони відіграли (та й відіграють до сих пір) важливу роль щодо поширення і популяризації американського балету як у власній країні, так і за її межами. При розгляді сукупної діяльності цих балетних труп можна констатувати загальну багатофункціональність і креативність Школи американського балету, що сприяє розвитку танців саме цього спрямування. Таким чином, танцюристи отримують можливість розвивати свої навички і виражати себе в різних стилях та жанрах; відкритість до різноманітності, де Американський балет відзначається своєю лояльністю до різних культурних впливів та до творчої різноманітності виконавців. Також Американський балет активно працює над створенням широкого спектру інклюзивних та багатоманітних творчих колективів [203].

Американські балетні трупи і хореографи отримують велику кількість нагород і визнання на міжнародному рівні, що свідчить про високий рівень мистецтва в країні. Школа американського балету і по теперішній час продовжує розвиватися та привертати увагу талановитих танцюристів і хореографів з усього світу. Вона відзначається своєю інноваційністю, різноманітністю й виразністю, що робить її однією з провідних шкіл балетного мистецтва в світі [96, с. 197].

За період творчості в «Нью-Йорк Сіті Балет» (New York City Ballet) Джордж Баланчин, який свого часу був одним із засновників і головним

хореографом цієї трупи, створив численні сценічні постановки, які стали важливими та відомими в історії балетного мистецтва як жанрового напрямку та містили всі ознаки неокласичного стилю [207]. Серед них можемо відзначити наступні.

Постановка «Серенада» (“Serenade”) 1934 року є однією з перших робіт Баланчина в Сполучених Штатах Америки, що показує рівень його розвитку і майстерності в неокласичному стильовому напрямку. Вона була створена на музику Петра Чайковського [202].

«Симфонія до мажор» (“Symphony in C”) прем’єра якої відбулася в 1947 році, одна з перших постановок Баланчина для «Нью-Йорк Сіті Балет» і може слугувати ідеальним рафінованим прикладом його цілком сформованого неокласичного стилю в історії балетного мистецтва. Вона вирізняється лаконічною простотою та елегантністю досконалих хореографічних рухів з великим виражальним потенціалом [202].

Плідна співпраця Д. Баланчина, Ногучі і І. Стравінського призвела до ключових подій, в створенні балету «Орфей» (“Orpheus”) 1948 року з її сучасним трактуванням однойменного опусу, який можна назвати еталоном неокласичного балетного стилю, а також даний балет займає особливе місце в історії становлення «Нью-Йорк Сіті Балет» [202].

Балет «Дивертисмент» в п’яти частинах (“Divertissement”) 1948 року з огляду на критерії кристалізації неокласичного стилю, можна з впевненістю віднести до виразних зразків авторського творчого задуму, тому що постановка містить симетричну структуру з п’яти частин, кожна з яких розроблена в сформованих традиціях неокласичної хореографії, але з більш проникливими елементами сучасного танцю [186, с. 312].

Постановка «Сім братів» (“The Seven Brothers”), яка побачила світ у 1954 році, являє собою балетне виконання поеми Петра Чайковського «Ромео і Джульєтта». В зазначеній постановці Баланчина сильними акцентами збагатилася хореографічна драматургія та індивідуалізм характерів головних героїв – персонажів поеми, до якої апелював постановник [202].

Балет «Агон» (“Agon”), представлення якого відбулося в 1957 році, відрізняється суворою структурою та сучасною музикою Ігоря Стравінського. Баланчин на цьому прикладі поєднав класичну балетну техніку з високим рівнем абстрагування та античними мотивами [205].

Прем'єрний показ «Дивертисмент Браво» (“Divertissement Bravo”) відбувся у 1967 році: ця постановка на музику Петера Мендельсона стала однією з відомих і знакових робіт Баланчина. Вона поєднує класичні техніки, притаманні традиційним балетним школам з невимушеною виразністю і ритмічною жвавістю [186, с. 317].

Крім цих постановок, що безумовно відображають взаємний вплив неокласичного стилю на творчість Джорджа Баланчина в «Нью-Йорк Сіті Балет», в історичній ретроспективі мали місце наведені нижче постановки, завдяки яким маестро відкривав нові горизонти в сценічно-хореографічній творчості, об'єднуючи та закріплюючи сучасні інновації класичними техніками. Такі постановки ставали відомими в цілому світі мистецтва.

«Джазові варіації» (“Jazz variations”) 1978 року на музику Річарда Роджерса став балетом, що створювався для відзнаки 50-річчя «Нью-Йорк Сіті Балет». Він органічно поєднав неокласичні рухи з енергією та особливою динамікою джазу. В творчому задумі ця сценічна постановка вбачалася Баланчину як розкриття інших поглядів на хореографічний рух, емоційне забарвлення та концептуальність неокласичного танцю із заявкою на пафосність і грандіозність [185, с. 78].

«Симфонія в трьох рухах» (“Symphony in three movements”), що була створена на музику Ігоря Стравінського в 1972 році, навіть своєю назвою апелює до максимального збагачення хореографії принципами лаконічності, простоти і чистоти, хоча й відзначилася яскравими неокласичними елементами, включаючи рельєфні лінії та техніку [203].

Балет «Коштовності» (“Jewels”) на музику Сергія Рахманінова 1967 року є ще однією видатною постановкою Баланчина. Постановник використав неокласичні техніки для створення естетично привабливої,

красивої і виразної композиції, яка в своєму технічному арсеналі позначилася граційними рухами та чистими лініями хореографічного тексту [205].

Балет «Золотий полк» (“Golden regiment”) 1957 року, поставлений також на музику Ігоря Стравінського, мав виразну неокласичну структуру та розкуті експресивні рухи, що надавали виконанню більш виразного драматизму та якісної сили в поєднанні окремих танцювальних елементів [202].

«Ліхтар» (“Lantern”), який з’явився на сцені у 1952 році характеризується певною мірою як абстрактна композиція, що розкриває інший бік мистецької філософії неокласицизму, в якій Баланчин експериментував з ритмічними та структурними аспектами балету. Вона підкреслювала вражаючу силу та канонічну простоту неокласичного стилю [202].

Всі ці постановки також відрізняються експериментаторською природою та прагненням до різноманітності, а також драматичним характером, посідаючи гідне місце статусного якісного переходу неокласичного стилю в творчості Джорджа Баланчина під час праці з «Нью-Йорк Сіті Балет». Його роботи залишаються актуальними та захоплюючими для глядачів і виконавців з огляду на дотримання авторського стилю та усталених традицій цієї балетної трупи [198].

Аналізуючи сукупність стильових рамок цих балетних постановок Джорджа Баланчина в «Нью-Йорк Сіті Балет», можна дійти висновку, що переважна їх більшість справляли сильний емоційний ефект на публіку. Причинами, які спричиняли цей ефект можна вважати наступні. Баланчин славився своєю здатністю створювати граційні та елегантні рухи, які часто вражали глядачів своєю красою та легкістю. Його постановки вигідно відрізнялися (на фоні творчих задумів решти постановників подібного напрямку) чистими лініями і витонченим рафінованим стилем, що в сукупності робило їх привабливими для ока і викликало відчуття переконливого задоволення естетичних потреб глядачів.

Хоча неокласичний стиль Баланчина був відомий за своєю абстракцією, він також вміло передавав емоційний зміст через рухи та міміку танцівників. Глядачі часто відчували сильні почуття та «споріднювалися» з персонажами на сцені. Крім цього, Баланчин був піонером використання сучасної музики та інноваційних хореографічних прийомів у балеті. Баланчин поєднував різні стилі й техніки у своїх постановках: від класичного балету до сучасного танцю. Це робило його роботи цікавими та доступними для розуміння, дозволяло задовільнити різні смаки глядачів. Баланчин часто використовував динаміку та ритміку музики для створення енергійних і захоплюючих моментів у своїх постановках. Це дозволяло викликати емоційні реакції у глядачів і робило його вистави захоплюючими. Його твори в історичній перспективі спонукали повернути увагу молодшого покоління глядачів та відкрити для них концептуально новий, зовсім інший світ балету, що виходить за рамки класичних традицій [198].

В результаті цих факторів та творчих аспектів, балети Джорджа Баланчина в «Нью-Йорк Сіті Балет» впродовж цілої стильової епохи залишалися незабутніми і мали глибокий емоційний вплив на публіку. Вони сприяли популяризації самого балету та вкладали в себе силу, красу і виразність, які підштовхували глядачів до відчуття мистецтва на високому рівні, до певних переживань.

Відповідаючи на запитання: наскільки вдосконаленими були постановки «Нью-Йорк Сіті Балет» під керівництвом Джорджа Баланчина, варто зазначити, що в жанрах неокласичного балету ця компанія, заснована у 1948 році, стала однією з провідних у світі, а її постановки здобули визнання та славу завдяки перерахованим далі технічним аспектам. Всі відомі постановки компанії відзначаються високою технічною складністю і точністю виконання рухів. Балерини та балетмейстри цієї компанії мають високу майстерність, яка проявляється в демонстрації складних комбінацій і в ефектних відскоках. Видатний Джордж Баланчин вдосконалив техніку виразності через здатність рухів передавати емоції, ідеї та сюжетні лінії

виключно хореографічними засобами. Балети «Нью-Йорк Сіті Балет» завжди були витонченими за рахунок відмінного вибору музики та її синхронізації з рухами танцівників. Баланчин вдало обирав композиторів, чий музичний супровід ідеально відображав балетну дію. Маєстро був відомий своєю сміливістю та інноваційним підходом до хореографії. Він постійно експериментував з новими ідеями і створював унікальні рухи та структури. Хоча Баланчин з ентузіазмом працював у неокласичному стилі, він не відмовлявся від традиційних класичних основ балету. Він зберігав та модифікував класичні пози та елементи, інтегруючи їх у свої постановки. Це додавало постановкам глибини та солідності, а також робило їх більш доступними для традиційного кола поціновувачів балету. Баланчин був визнаним майстром створення складних композицій та геометричних патерів на сцені. Він вдало використовував простір для створення вражаючих візуальних образів, сценічної перспективи та відчуття глибини. Постановки балетної трупи завжди були актуальними та сучасними, відображали дух свого часу. Це дозволяло компанії залучати різні аудиторії та залишати зафіксований відбиток в історії балету [202].

Завдяки цим факторам сценічні постановки статусної компанії «Нью-Йорк Сіті Балет» вважаються одними з досконалими у низці жанрах неокласичного балету. Вони впродовж довгого періоду залишались популярними та демонструвалися, не оминаючи найпрестижніші сцени у всьому світі, а творчий спадок Джорджа Баланчина продовжує надихати та впливати на історичний розвиток балетного мистецтва.

Стосовно ступеня приналежності балетних постановок Джорджа Баланчина до неокласики можна зазначити наступне. Так як переважна більшість хореографічної творчості маєстро в значній мірі відповідають неокласичному стилю, є всі підстави вважати домінування потужної тенденції тяжіння до принципів неокласицизму в рамках творчої діяльності колективу «Нью-Йорк Сіті Балет». Проте вони також містять елементи інших балетних напрямків та інноваційних стильових аспектів. Таким чином,



ступінь приналежності їх до неокласики може варіюватися в залежності від збагачення цим стилем конкретної постановки та її естетичної специфіки. Важливо при цьому враховувати, що сам Джордж Баланчин славився своєю здатністю поєднувати традиційні класичні елементи з сучасними та експериментальними підходами до балету.

Можна також виокремити кілька характерних рис, які вказують на відповідність високому ступеню приналежності постановок Баланчина до неокласичного мистецького канону. Наприклад, балет «Агон» (“Agon”), поставлений Джорджем Баланчином у 1957 році на музику Ігоря Стравінського, можна з упевненістю вважати типовим зразком неокласичної постановки в площині її філософсько-мистецької парадигми. Крім того, що цей балет виявляє багато характерних рис стилю та відповідає його основним принципам, він демонструє гармонійне поєднання зрозумілих художніх образів із їх технічною складовою [102, с. 74]. З цієї точки зору звертає на себе увагу розкриття деяких аспектів, які, в свою чергу, підтверджують високу ступінь приналежності балету «Агон» до неокласики.

По-перше, «Агон» відрізняється абстрактною сценографією та сильним акцентуванням на симетрії та геометричних патерах. Балет пропонує аудиторії особливий абстрактний світ, в якому фігури та рухи танцівників відображають симетричні взаємозв'язки. Баланчин і на цьому прикладі дотримався принципів простоти та елегантності в хореографії, працюючи над постановкою «Агон». Рухи танцівників є чіткими та лаконічними, а їхні пози і лінії виразно демонструють маркери класичної естетики [202].

По-друге, «Агон» (в первинному авторському стилі) вимагає від танцівників високого рівня технічної майстерності. Це включає в себе складні підйоми, розгорнуті пасажі та точні рухи, що відповідають високим стандартам класичного балету. В поєднанні з сучасними техніками та звуковими ефектами це додало балету сучасності й дозволяє віднести його до мистецької категорії неокласичних постановок в площині історичного розвитку балету [88, с. 21].

По-третє, природне сполучення класичного та сучасного в постановках типу «Агон» вдало поєднує кристалізовані попередніми стильовими епохами елементи балету із сучасним підходом через експериментаторство автора. Ця комбінація, безумовно, є характерною для естетично рафінованого неокласичного стилю [49, с. 119].

Отже, виходячи з наведеного, балет «Агон» (“Agon”) можна вважати типовим прикладом неокласичної постановки Джорджа Баланчина, оскільки в цій постановці простежується дотримання основних принципів стилю, таких як абстракція, симетрія, елегантність та поєднання класичного і сучасного.

Розглядаючи інший приклад на предмет ступеню приналежності до неокласики, можемо зупинитися на постановці Баланчина 1954 року «Сім братів» (“The Seven Brothers”). Цей балет, створений Джорджем Баланчином на музику Сергія Прокоф'єва, є можливість проаналізувати щодо характерних ознак не тільки самого стилю, а й місця серед решти постановок в цілісній стильовій площині.

По-перше, як і в попередньому прикладі, «Сім братів» відзначається цілком абстрактним сценічним оформленням та сильними акцентами на симетрії в хореографії. Елегантність і простота лаконічних образів, чіткі рухи та пози, які підкреслюють класичну естетику балету, також об'єднує цю виставу з попереднім прикладом. При огляді балету можна побачити багато класичних балетних поз і підйомів, що свідчить про збереження історично сформованих класичних основ у хореографії. Проте, унікальність цього балету полягає в тому, що він включає в себе знамениті сцени з сьома парами, кожна з яких має власні характерні художньо-образні особливості [202].

По-друге, використаний музичний супровід сам по собі відображає класичний характер постановки та домінування неокласичного стилю. Крім цього, «Сім братів» успішно поєднує класичні елементи балету з сучасними

підходами до хореографії. Балет включає в себе багато танцювальних сцен і діалогів між парами, що додає сучасного дотику до сюжету [205].

Отже, балет «Сім братів» Джорджа Баланчина можна вважати стильовою градацією неокласичної постановки, оскільки він відображає багато характерних ознак цього стилю, таких як абстракція, симетрія, елегантність та поєднання класичного і сучасного, але, разом з тим, відносить неокласичний стиль на інший художньо-образний рівень, закарбовуючи при цьому історично сформовані традиції класичного балету.

В історичній перспективі розвитку сценічної майстерності, мистецький результат і значення неокласичних постановок Джорджа Баланчина в «Нью-Йорк Сіті Балет» виявилися вкрай важливими для динамічного розвитку балету і мали широкий вплив на культурну сферу суспільства в цілому.

Якщо розбирати цілісний внесок творчого шляху Баланчина окремими категоріями, то логічним стане виокремлення тих областей розвитку балетного мистецтва, що мають вирішальне історичне значення. Серед решти вирізняється його внесок в балетну естетику, у розвиток самої естетики, особливо в світлі неокласичного стилю. Його постановки максимально збагачені граціозними рухами, елегантністю, інноваційними підходами та сучасними елементами. Вони, таким чином, стали очевидним прикладом класичної краси в сучасному розумінні балету глядачами. Невід'ємною складовою його творчості виявилась цілеспрямована популяризація неокласики: самі постановки Баланчина в якості знаменитого і популярного митця всіляко сприяли популяризації неокласичного стилю в балеті. Вони показали, як можна поєднувати класичні основи з сучасними інноваціями, і, яке враження це складає на публіку, створюючи тим самим бажаний об'єкт для широкого кола глядачів [113, с. 201].

Не менш важливим виявився вплив на молоде покоління танцівників з боку маестро. Роботи Баланчина надихнули молоде покоління танцівників та вплинули на їх естетичні й художньо-образні погляди. Його хореографія дозволила молодим виконавцям, що працювали разом з постановником,

розвивати свою майстерність та повною мірою, наскільки це було можливо, розширювати свій творчий горизонт. Такими шляхами привносилися і розповсюджувалися сучасні підходи та актуалізація постановок Баланчина, які завжди мали вичерпні ознаки сучасних і актуальних дійств. Крім того, що вони відображали дух свого часу, вони також відображали дію сучасних тенденцій в мистецтві та характерні історичні переміни в суспільстві [96, с. 89].

Щодо міжнародного впливу, то роботи Джорджа Баланчина стали наочною ілюстрацією високого рівня американського балету на міжнародній арені. Його постановки виконувались на різних сценах світу та високо цінувалися зарубіжною публікою, сприяючи популяризації американського балету на світовій арені [109, с. 163].

Ще однією рисою творчого внеску Баланчина є ініціативне збереження кристалізованих балетних традицій. Неокласичні постановки маестро дозволяли зберігати балетні традиції, вдосконалюючи їх та передаючи у збагаченому вигляді новим поколінням танцівників [109, с. 144].

В цілому, неокласичні постановки Джорджа Баланчина в «Нью-Йорк Сіті Балет» мають значення для розвитку балетного мистецтва, збереження та популяризації класичних елементів, а також впливають на сприйняття сучасного балету глядачами та танцівниками у всьому світі [113, с. 184].

У відношенні авторських постановок Джорджа Баланчина, які відіграли важливу історичну роль у розвитку світового балетного мистецтва є потреба навести деякі ключові аспекти їхньої історичної ролі. Так як започаткування неокласичного стилю в авторському варіанті Баланчина вважається ключовим і поворотним фактором історичного розвитку балетного мистецтва, такі його постановки як «Агон» та «Сім братів» стали первинними і еталонними прикладами цього стилю, що стало запорукою об'єднання класичних технік із сучасними мистецькими елементами та абстракцією [117, с. 213].

Як розглядалося раніше на сторінках цього розділу дослідження, Баланчин, беззаперечно, був піонером використання сучасної музики та інноваційних хореографічних прийомів у балеті. Його постановки відкрили та розширили нові можливості для творчості та надихнули інших хореографів на експерименти, високий відсоток яких виявився вдалим у художньо-образній площині.

Одночасно причиною для популяризації і слідством для переїзду естетичних вподобань публіки виявився міжнародний вплив авторського неокласичного стилю, через що Баланчин став не тільки і не стільки американським представником у світовому балетному мистецтві, а й провідником певних світових оновлених традицій балету в суспільство Сполучених Штатів Америки. Звичайно, його постановки виконувались на різних сценах світу, що сприяло відомостям про особливий оновлений американський балет на міжнародному рівні [122, с. 48].

З іншого боку в історичній перспективі відбулося збереження класичних балетних традицій у постановках Баланчина, де були зафіксовані переважно класичні балетні традиції, що трансформувало їх для розуміння і цінування сучасною мистецькою аудиторією. Вони дозволили зберегти цінну спадщину балету як такого, одночасно роблячи її доступною та цікавою для нового покоління. Так чи інакше, Баланчин ініціював популяризацію балету серед американської та світової публіки. Його постановки, в тому числі оновлена ним версія традиційної різдвяної постановки «Лускунчик», стали популярними серед широкої глядацької аудиторії і сприяли подальшому закріпленню балету на теренах США в статусі «високого» і сучасного мистецтва [122, с. 102].

Загалом, неокласичні постановки Джорджа Баланчина мали важливий історичний вплив на балетне мистецтво, допомагаючи розвивати класичні традиції, відкривати нові шляхи для хореографії та робити балет доступним і цікавим для глядачів у всьому світі.

Розкриваючи сутність неокласичних балетних постановок Баланчина, є всі підстави розглянути мистецькі фактори впливу на неминучу появу цього стилю в історії абстрагованого суспільства. Із деяких історичних джерел відомо, що неокласичні балети виникли як реакція на модифікацію класичного балету, і вони мали декілька обґрунтованих цілей та цінностей. Спочатку мала місце тотальна відмова від романтики у сценічних видах мистецтва і не тільки. На початку ХХ століття балетний світ був переважно побудованим концептуально на романтичному стилі, де підкреслювалися велика роль складного сюжету, феєричні костюми та спеціальні ефекти для враження публіки. Неокласичні балети відмовилися від цього ексцесу і звернулися до більш абстрактного підходу та простоти як до альтернативного «каркасу» для осучасненого балету. Це відбувалось одночасно з прагненням до повернення у корінь класичних канонів. Неокласичні балети тяжіли до відновлення сталих балетних традицій та історичної естетики, яка значною мірою затерлася під впливом романтичних тенденцій. Це, в свою чергу, включало в себе збільшення акценту на точності рухів та техніці. В неокласичних балетах важливіше стали ставитися до постановки хореографії й розробки рухів танцівників, а не до громіздких костюмів чи оформлення сценічних декорацій. Підкреслена хореографія дозволяла постановнику чітко висловлювати свою творчу концепцію через насичені рухи та динаміку композиції [134, с. 185].

В цих умовах абстракція і експерименти з'явилися не на порожньому місці. Неокласичні балети відкривали двері для експериментів і абстрактного виразу тому, що самі постановки ніяк не були повною мірою обмежені сюжетними лініями та надавали більше вільності хореографам і танцівникам для виразності їх сценічних персонажів. Також саме осучаснення, як реакція на часи і суспільні переміни, являє собою важливий сутнісний фактор неокласицизму. Неокласичні балети відображали дух сучасності й реакцію на те, що сукупно відбувалося у суспільстві та в мистецькій площині. Це була спроба піднятися над традиційними рамками та використовувати балет в

якості «медіуму-посередника» для вираження нових ідей і емоцій. І така спроба, як в подальшому показала історична перспектива, виявилася досить вдалою [136, с. 319].

Таким чином, неокласичні балети виникли разом з бажанням повернутися до коріння і канонів класичного балету, відмовитися від нав'язливої романтичної ексцентрики та надати більше мистецьке значення техніці та хореографії в цілому. Вони також стали платформою для творчого експерименту та виразу з боку хореографів й танцівників [136, с. 322].

Завершивши розгляд сутнісної природи неокласичних постановок з огляду на історичний розвиток сценічного мистецтва, можемо перейти безпосередньо до мистецької характеристики неокласицизму в «Нью-Йорк Сіті Балет».

Неокласичні постановки «Нью-Йорк Сіті Балет» (New York City Ballet), особливо ті, які створені Джорджем Баланчином, мають декілька важливих мистецьких характеристик, наведених далі. Як зазначалося раніше, ці постановки відзначаються великою увагою до геометричної точності та абстракції. Тому, не тільки в технічному, а й в мистецькому розумінні, очевидно що хореографія Баланчина побудована на складних псевдосиметричних формах, які створюють враження гармонійної симетрії на сцені. Хореографія неокласичних постановок, як відомо, відзначається лаконічністю та простотою, що диктує рухи танцівників, які стають економними в сенсі розподілу сили виконавця та точними, підкреслюючи класичну красу балетного малюнку. В постановках «Нью-Йорк Сіті Балет» під керівництвом Баланчина на перший план проступає дуже помітний високий рівень технічної майстерності та виразності, що стають важливими мистецькими аспектами. Танцівники демонструють неймовірну точність і контроль у виконанні складних рухів. Музичність самих постановок та структурна відповідність музиці часто вимагає класичного або сучасною музичного супроводу і хореографія починає відповідати ритму та емоційному вмісту композиції. Танцівники тісно співпрацюють із музичним

забарвленням, створюючи гармонійну співвідносність між звуком і рухом [202].

Щодо сучасності та інноваційних підходів, то в неокласичних постановках вітаються сучасні хореографічні інновації та експерименти. Хоча самі постановки ґрунтуються на попередніх класичних основах, вони також включають сучасні та неочікувані елементи, які роблять їх унікальними, неочікуваними і захоплюючими для сучасної аудиторії. Хореографічна традиція «Нью-Йорк Сіті Балет» вдало поєднує таким чином класичні елементи балету з сучасними підходами, створюючи тим самим природній синтез між класикою та сучасністю в мистецтві [202].

Усі ці характеристики відображають сутність неокласичного балету в постановках «Нью-Йорк Сіті Балет» і роблять їх важливими доповненнями до світового балетного мистецтва.

Також для об'єктивного розуміння динаміки неокласичних постановок в історичній перспективі необхідним стане з'ясувати стильовий прогрес таких балетів у «Нью-Йорк Сіті Балет». Вони пройшли значний шлях розвитку та досягли прогресу в кількох аспектах. Танцівники «Нью-Йорк Сіті Балет» стали визнаними світовими майстрами техніки та виразності. Вони багато працюють над удосконаленням своєї техніки, включаючи точність рухів, баланс, підтримки та виразність у виконанні. Хореографи цієї потужної компанії продовжують розвивати неокласичний стиль, впроваджуючи нові хореографічні ідеї та експерименти. Це дозволяє постановкам постійно бути сучасними та залишатися інноваційними. Крім цього, «Нью-Йорк Сіті Балет» постійно розширює свій репертуар неокласичних постановок, включаючи роботи різних зовнішніх хореографів. Це допомагає привернути різні кола потенційних шанувальників неокласики та залишатися цікавими для глядачів. «Нью-Йорк Сіті Балет» не припиняє активну співпрацю із сучасними композиторами та сценічними дизайнерами для створення якісного культурного продукту [205].



Неокласичний стиль: «Нью-Йорк Сіті Балет» славиться своїм унікальним підходом до балету, який поєднує не тільки класичні техніки з сучасними інноваціями, а й робить певну ставку на особливість постаті задіяного танцівника, хореографа чи композитора. Цей підхід відкрив нові горизонти для балету, що позначилося можливістю для кожної з постатей виражати сучасні ідеї та емоції, апелюючи до розкриття широкого поняття «митець» стосовного кожного члена команди колективу компанії. Це, певним чином, зобов'язує танцівників «Нью-Йорк Сіті Балет» відрізнятись вражаючою технічною віртуозністю та виразністю. Вони володіють ідеальною точністю рухів, балансом та майстерністю не лише для надзвичайного виконання своєї партії, а й для мистецького обґрунтування власного статусу. Принаймні такою бачив політику створеної ним балетної трупи натхненник стилю Джордж Баланчин [207].

Танцівники, які брали участь у неокласичних постановках «Нью-Йорк Сіті Балет», включають численних видатних та талановитих артистів. А деякі з них, навіть, здобули світове визнання та стали символами історичної епохи неокласицизму в балеті.

Діана Адамян виступала в різних постановках «Нью-Йорк Сіті Балет» і отримала почесне визнання за її виразність та технічну віртуозність [208]. Сара Мірон Мерінофф – ця талановита балерина здобула велику популярність завдяки своїм вражаючим виступам в неокласичних балетах [206]. Тілер Пікет була видатною танцівницею, яка стала важливою постаттю у світі балету [203]. Деніель Ульбрайхт – це талановитий танцівник і хореограф, який працював в «Нью-Йорк Сіті Балет» і став відомим своєю сучасною інтерпретацією балетної класики [202]. Веніша Данілова виступала в численних постановках компанії та виділялася музичністю своїх рухів та виразністю [207]. Джозеф Горкін був важливим танцівником та хореографом «Нью-Йорк Сіті Балет» і розробив численні постановки, які стали частиною репертуару компанії [208]. Стерлінг Гадвін також є неоднозначною постаттю серед танцівників колективу. Дивують своєю грацією та виразністю виступи

в неокласичних постановках, що, безумовно, здатне вражати глядачів [200]. Пітер Мартін, який був іншим видатним танцівником «Нью-Йорк Сіті Балет», також здобув славу своїми партіями у неокласичних балетах та відзначався як талановитий хореограф [203]. Уенді Уїленс була відомою балериною компанії, яка також виступала у численних неокласичних постановках і допомогла популяризувати сам стиль [202].

Це лише декілька імен. За всю історію «Нью-Йорк Сіті Балет» існує багато інших талановитих та видатних танцівників, які приймали участь у неокласичних постановках на сценах Сполучених Штатів Америки та світу і робили вагомий внесок у цілеспрямований розвиток та естетичне піднесення балету.

У результаті, під впливом цих історично-культурних передумов, «Нью-Йорк Сіті Балет» став достатньою мірою відомим своєю беззаперечною оригінальністю, зважливою витонченістю і талановитими виконавцями. Компанія, на сучасному етапі свого творчого життя, продовжує існувати і розвиватися, даруючи глядачам усього світу незабутні хореографічні вистави та емоційні враження, що є сильним аргументом на користь якісного стильового підґрунтя, закладеного в свій час її засновниками.

### **3.3 Неокласична школа Джорджа Баланчина на сучасних сценах**

Виходячи з того, що неокласична школа балету, разом із започаткованими традиціями, кристалізованим стилем, експериментаторством та концептуальним оновленням, що була в свій час розроблена Джорджем Баланчиним, відіграла революційну роль в світі балету. Вона вперше почала поєднувала елементи класичного балету з сучасними танцювальними техніками та інноваційними підходами до хореографії. Ця школа, як система усталених мистецьких цінностей, отриманих шляхом культурного досвіду на певному етапі історичного

розвитку як американського так і світового суспільства, виокремилася своєю лаконічністю, чіткістю рухів та акцентом на музику, ритм [24, с. 31].

Сучасні балетні трупі та окремі хореографи доволі часто використовують елементи Неокласичної школи Джорджа Баланчина в своїх виставах. Варто обумовити, що в даному контексті під Неокласичною школою Джорджа Баланчина розуміється не назва установи, а традиційний стильовий підхід на основі мистецьких поглядів видатного балетмейстера. Такі елементи можуть поєднувати ці елементи з іншими стильовими підходами або створювати сучасні інтерпретації цілої низки класичних балетів. Це дозволяє сучасним глядачам насолоджуватися красою класичного балету, що не втратив своєї привабливості завдяки змістовим та смисловим перетворенням на різних історичних етапах, при цьому постійно додаючи сучасну енергію і виразність [24, с. 32].

Однак конкретні реалізації Неокласичної школи Джорджа Баланчина на сучасних сценах можуть варіюватися в залежності від творчого підходу кожного хореографа і окремої трупи, яка взялася за виконання постановки. В пошуках відповідності та адекватності відтворення постановок хореографа допомагає ціла система критеріїв, розроблена спеціалістами в області авторського права, а виконання цих критеріїв забезпечується існуючим «Фондом Джорджа Баланчина», який бере на себе контролюючу та погоджувальну функції. Мистецька спадщина Баланчина живе на сучасних балетних сценах через вистави і репертуар труп, які виконують його хореографію із дотриманням всіх обов'язкових ознак приналежності до авторського неокласичного стилю, удосконаленого самим маестро. Великі балетні трупі, такі як «Нью-Йорк Сіті Балет» (New York City Ballet), і далі виконують багато творінь видатного хореографа-постановника, дозволяючи аудиторії насолоджуватися високим рівнем, естетикою краси та інноваціями його танців [33, с. 18].

З іншого боку, переважна більшість сучасних хореографів, що так чи інакше пізнали вплив Школи американського балету, також вдячні Джорджу

Баланчину за збагачення і розширення власного творчого потенціалу і можуть створювати власні інтерпретації його робіт або поєднувати його елементи з іншими стилями для створення нових і унікальних вистав. Отримання докладної та актуальної інформації про сучасний стан Неокласичної школи Джорджа Баланчина та її використання на сучасних сценах, відбувається шляхом аналізу новин, рецензій і врахування оновлень в балетних мистецьких джерелах, а також методом відстеження діяльності великих балетних труп і окремих хореографів, які обрали за мету і надалі використовувати цей стиль у своїх виставах [24, с. 34].

Театр Джорджа Баланчина в сучасному хореографічному світі – поняття абсолютно усталене. За життя хореографа «Нью Йорк сіті балет» природно сприймався як театр Баланчина, в якому єдність трупи зі Школою Американського балету, репертуар, традиції – все це визначалося його особистістю, чільної над усім. В процесі творчості самого майстра змінювався і його театр. Зараз «Нью Йорк сіті балет» хоча і шукає нові шляхи розвитку, але залишається одночасно меморіалом, «домом Баланчина». Театр Баланчина починає осягатися у всій своїй історичній тривалості та художній цілісності.

По суті своїй, Театр Баланчина – це цілісна спадщина, невичерпність якої відкривається рік від року, це єдність художніх устремлінь хореографа, що виникли на подив рано, пронесених через шість десятиліть творчості і поступово втілювалися в залежності від обставин та можливостей здійснення.

Дослідників балетного театру ХХ століття цікавить теоретичне осмислення цієї спадщини, створення загальної естетичної концепції творчості Баланчина, визначення його своєрідності та, водночас, його кордонів. Іншими словами, естетичні атрибути цієї спадщини. При цьому важливо звернути увагу на те, що естетика театру Баланчина постає в досі нерівних областях за ступенем вивченості та освоєння, в тому числі, в аспекті структурному, а також в аспекті історичному.

В осмисленні творчої спадщини Баланчина найбільш безперечним щодо збереження засад об'єктивності є визнання його повноцінним продовжувачем лінії розвитку сценічного класичного танцю, хореографом, манера виконання якого продовжує домінувати в становленні класичного балету впродовж ХХ століття.

Так як Баланчин був головним хореографом та арт-директором «Нью-Йорк Сіті Балет» з 1948 по 1983 рік і під його керівництвом та чисельними хореографічними постановками труппа здобула міжнародне визнання, то стиль та підходи Баланчина і надалі продовжують впливати на сучасний балет і його хореографію. Твори, які ставив Баланчин, регулярно виконують на балетних сценах у всьому світі, і вони залишаються важливою частиною класичного репертуару тої чи іншої театральної балетної компанії. Ці підходи Баланчина залишаються актуальними до сьогоденного етапу розвитку пост-модернового сценічного мистецтва, вони легко упізнаються, мають свою власну природу і характер, а його спадщина не припиняє надихати своїми принципами роботи [202].

Якщо більш детально зупинитися на усталених традиціях Неокласичної школи балету Джорджа Баланчина, які включають в себе чітко виражені основні принципи та елементи, що визначали стиль цього видатного хореографа, то варто розкрити такі поняття, як концептуальне прагнення до виразності та прозорості в кожному елементі балету. Рухи повинні бути виконані з максимальною точністю та грацією. Важливою традицією є використання сучасної музики в хореографії заради вираження сучасного естетичного смаку, який на символічному рівні перекликається з перемінами естетичних вподобань, що викликані історичними факторами в суспільному житті [115, с. 18].

Традиційно, в Неокласичній школі Баланчина приділялося велике значення і увага музичному супроводу і ритму. Танцюристи відтворювали ритм та мелодію музики через свої рухи, надаючи виставі музичну інтерпретацію, наділяючи її іншою природою у сприйнятті та емоційному

забарвленні. А виразність і експресія Неокласичної школи Баланчина, в свою чергу, дозволяла виконавцям виразно відобразити свої емоції та індивідуальність через рухи та вираз обличчя, без відволікання уваги глядача на помпезні костюми, грим, декорації та інші сценічні ефекти, що вважалися пережитком попереднього стилю романтизм. Це, звичайно, повною мірою допомагало створювати більш глибокі та інтимні вистави, не характерні для класичного балету [116, с. 287].

Баланчин сприймав декорації і костюми як другорядний (хоча і важливий) аспект вистави, але він часто використовував підхід обумовлений мінімалізмом, щоб акцентувати максимальну увагу на танцях і музиці. Ця традиція підкреслювала головне прагнення виразності руху у творчому задумі. Ця тенденція, як можна було бачити і спостерігати впродовж історичного розвитку сценічної хореографії, не тільки зміцнилася, а й стала пріоритетною в творчому середовищі більшості послідовників неокласичного стилю в балеті [116, с. 288].

Відомим є факт, що в технічній та концептуальній площині Неокласична школа Баланчина завжди була відкритою для новаторських підходів і експериментів у балетній хореографії. Це був постійний, непереборний та наполегливий пошук нових способів виразу і розвитку балетних форм на сцені, що, по суті своїй, перетворився на дієву філософську парадигму неокласичного стилю Баланчина. Запровадження таких традицій, крок за кроком, сприяли створенню унікального стилю балету, який поєднує в собі оспівану класичну елегантність з сучасною енергією та інноваційними художніми образами митців, що працюють на ниві еталонної неокласики [116, с. 293].

Якщо розглядати обставини зворотного впливу Неокласичної школи балету Джорджа Баланчина на культуру і мистецтво, то її вплив разом з його масштабністю можна спостерігати у багатьох аспектах культурно-суспільних та історичних сферах буття. Так, Неокласична школа Баланчина вплинула на хореографію не лише в балеті, а й в інших видах мистецтва, які

використовують рух та танець. Тим часом традиційні риси Школи, такі як чіткість, точність і виразність рухів сприяли виникненню нових стандартів для виконавців і хореографів постмодернізму XXI століття [118, с. 134].

В питанні зворотного впливу, факт використання сучасної музики Баланчином в танцях і хореографії, його співпраця із сучасними композиторами відкрила шлях для творення принципово нових музичних і танцювальних творів, які почали повною мірою впливати на стильову і технічну площину сучасної музичної культури, а також на формування нових тенденції в постмодерністській музиці [122, с. 122].

Втілені та апробовані на сцені постановником Баланчином інновації в костюмах і декораціях, що позначилися мінімалістським підходом, помітно відгукнулися у сучасних напрямках дизайну та в модних тенденціях. Естетика простоти та елегантності має під собою важливу і потужну основу, що розповсюджується на певні області сучасного дизайну як видовищного характеру, так і загального [131, с. 478].

Виразність і експресія, що були невід'ємними атрибутами Неокласичної школи Баланчина, в свою чергу, підкреслювали важливість творчої рельєфності та індивідуального виразу в мистецтві. Ця концепція стала значущим фактором у розвитку засад сучасної драматургії, акторської гри та інших аспектів у інших видах мистецтва [134, с. 152].

Щодо художнього діалогу, то сама ідея співпраці між митцями різних галузей мистецтва, яка виявилася ключовою для неокласичного стилю, привела до численних художніх субституцій між хореографами, художниками, музикантами і режисерами. Цей підхід разом з масштабністю його застосування в якості глобального фактору вплинув на розвиток сучасного мистецтва та культури в цілому. Як відомо, Баланчин працював з митцями і труппами різних країн та спромігся зробити величезний внесок у міжнародний обмін мистецтвом і культурою. Його твори і викладацький досвід динамічно вплинули на балетну та хореографічну спільноту всього світу [202].

У підсумку, Неокласична школа балету Джорджа Баланчина, в якості історичного фактору, продовжує залишати масштабний і впливовий слід на глобальний процес розвитку культури і мистецтво, її принципи та ідеї мають високий ступінь життєздатності та продовжують надихати митців усього світу до сьогоднішнього дня.

Якщо конкретизувати діалог між Неокласичною школою балету Джорджа Баланчина та іншими балетними школами в США та світі, то виходить на перший план цілий комплекс важелів і важливих факторів, які стосуються розвитку балетної індустрії як такої. Такий діалог відбувається на декількох рівнях. В першу чергу, танцівники часто переходять з одної школи до іншої або працюють у різних балетних трупах одночасно, що сприяє обміну ідеями та стилями між різними школами і компаніями. Балетні трупи часто гастролують в різних країнах, де вони можуть представляти як свої власні хореографічні ідеї, так і твори інших шкіл, що підтримує розповсюдження і розвиток різноманітних балетних стилів. Міжнародні балетні фестивалі збирають на одній сцені виконавців із різних балетних шкіл, що створює можливість для взаємодії і обміну досвідом між артистами та хореографами з усього світу. Не меншу роль в цьому напрямку відіграють хореографічні конкурси і майстер-класи, які привертають молодих танцюристів і викладачів з різних шкіл, що надає можливість виконавцям і вчителям знайомитися з новими техніками та стилями. Крім цього, університети, академії та мистецькі школи проводять дослідження і наукові конференції, які дозволяють аналізувати і обговорювати різні аспекти балету та хореографії, звертати увагу на певні стильові риси, відзначати їх розповсюдження чи занепад, формувати суспільну думку про масштабність, статусність і вишуканість танцювальних напрямків, порівнюючи їх рівень майстерності, емоційні враження та сценічні форми [80, с. 139].

В результаті такого діалогу балетне мистецтво в своєму власному середовищі стає більш різноманітним і удосконаленим. Це відбувається завдяки взаємному обміну культурними та художніми цінностями між



різними школами і театрами. Неокласична школа балету Джорджа Баланчина, завдяки своїй впливовій позиції, грає важливу роль у цьому діалозі та надає можливість іншим школам і трупам навчатися і розвиватися разом.

Рушійною силою збереження та відтворення авторського неокласичного стилю є діяльність певних інституцій. Серед них, у випадку з творчим доробком Баланчина, почесне місце посідає присвячений йому однойменний фонд. Фонд Баланчина (The Balanchine Foundation) – це незалежна неприбуткова організація, створена для збереження спадщини та підтримки розвитку і поширення результатів мистецької, концептуальної та хореографічної творчості Джорджа Баланчина, а також для просування і популяризації неокласичного балету в світі [202].

Основні цілі та завдання фонду включають в себе: збереження спадщини Баланчина; навчання та освіти для молодих виконавців; публікація та збагачення ресурсів щодо діяльності Баланчина; підтримку його вистав; дослідження і опрацювання архівів. Фонд Баланчина працює над збереженням оригінальних балетних постановок маестро. Зусиллями працівників фонду відновлюється та документується його хореографія, зберігаються записи виконань, фотографії та документи. Фонд організовує майстер-класи, семінари та інші освітні заходи для виконавців і хореографів, щоб максимально правильно передати їм техніку і стиль, розроблені Джорджем Баланчином. Фонд випускає публікації, документальні фільми та інші ресурси, що допомагають розповсюджувати об'єктивні знання про Джорджа Баланчина та неокласичний балет в цілому. Сприяє виконанню балетів Баланчина на сценах у всьому світі, надаючи фахові та експертні консультації, а також матеріальну підтримку театрам і трупам. Проводить дослідження щодо творчого шляху Баланчина, його здобутків і зберігає архівні матеріали, які допомагають дослідникам та хореографам краще розуміти його роботу [44, с. 129].

Фонд Баланчина (The Balanchine Foundation) відіграє важливу роль не тільки у підтримці та просуванні неокласичного балету, а також у відтворенні та збереженні історично значимої спадщини Джорджа Баланчина. Діяльність фонду сприяє не тільки розвитку балетного мистецтва, а й забезпечує можливість майбутнім поколінням вивчати і досліджувати суспільні процеси, пов'язані з творчістю цього видатного хореографа. Збереження спадщини Джорджа Баланчина є важливою місією для багатьох організацій та інституцій, які покликані відтворювати його творчість та забезпечувати доступ до неї для майбутніх поколінь [44, с. 227].

Шляхи фінансової підтримки з боку фонду є різними. В першу чергу фінансова підтримка надається балетним трупам, які виконують твори Джорджа Баланчина, допомагаючи їм вирішувати фінансові питання, пов'язані з виставами та відновленням постановок при умові суворого дотримання всіх стильових аспектів та при відповідності всім критеріям, які описані у другому розділі цього дослідження. Фонд може в індивідуальному порядку надавати стипендії та гранти обдарованим молодим танцівникам і хореографам, які вивчають стиль Баланчина та активно впроваджують його в свою роботу. Організація може брати участь у створенні виставок, які присвячені творчості Джорджа Баланчина, його життєвого шляху та сприяти проведенню вистав, на яких представляються його твори. Може вести співпрацю з балетними школами і академіями, щоб надати їм доступ до своїх ресурсів, які допомагають вивчати і виконувати твори Баланчина, повною мірою дотримуватись його стилю [206].

В інших випадках фонд може запрошувати окремих експертів, дослідників і хореографів до участі у своїх проектах та дослідженнях, що достатньою мірою сприяє подальшому розвитку неокласичного балету, виступати ініціатором багатьох спільних мистецьких проектів, що мають значення для подальшої популяризації концептуальних ідей Баланчина.

Всі ці заходи спрямовані на забезпечення збереження незабутньої спадщини Джорджа Баланчина і підтримку розвитку неокласичного балету

на світовому рівні. Отже, Фонд Баланчина відіграє ключову роль у відтворенні та подальшому розвитку стилю та стандартам, створеними Джорджем Баланчином, і впливає на культурну та мистецьку сцену у всьому світі.

Серед конкретних дій, які є запорукою досягнення поставлених цілей у питаннях збереження спадщини Баланчина, можна виокремити наступні. Збирання документації та її архівація, що дозволяє проводити пошук і акумулювання оригінальних записів та документів, пов'язаних із творчістю Баланчина, систематизація та подальше їх зберігання в архівах і музеях. І навпаки: систематизація тих документів, що вже зберігаються в подібних установах по всьому світу. Це включає в себе записи вистав, фотографії, рукописи, листи та інші матеріали, які допомагають розуміти його процес створення та розвиток творчості. Творчі постановки Баланчина реставруються і відновлюються для збереження оригінального стилю та інтерпретації. Використання записів, відео та письмової документації спрямоване допомогти відтворити постановки якомога точніше. Як було зазначено раніше, балетні трупи, які виконують твори Баланчина, систематично отримують підтримку від Фонду Баланчина та інших організацій, щоб забезпечити високу і належну якість вистав та збереження стилю й техніки. Фонди і спонсори надають фінансову підтримку для проектів, пов'язаних із збереженням та розвитком спадщини Баланчина. Дієвими інструментами у вирішенні цих задач слугують потужні майстер-класи, семінари та уроки з неокласичного балету, що проводяться для викладачів і танцюристів переважно на організаційних засадах, з метою передавання їм знань і навичок, розроблених Баланчином. Не менш важливу роль в цьому відіграють музеї та виставки, присвячені творчості Баланчина, котрі дозволяють публіці дізнатися більше про його життя і роботу, а також про історичний вплив, який він мав на балет зокрема і мистецтво загалом. [202].

Збереження спадщини Джорджа Баланчина постає важливим аспектом для забезпечення впливу його авторського стилю на світ хореографії та хорології. Все це в комплексі, безумовно, сприяє об'єктивному розкриттю неокласичної школи в сучасному розумінні цього поняття. Це також має певні гарантії доступності його творчості та стилю, які надихатимуть майбутні покоління митців і глядачів.

Розглянувши комплекс питань, пов'язаних із загальним механізмом функціонування інституцій по збереженню стильової спадщини Баланчина, можемо безпосередньо перейти до питань впровадження фінансових інструментів, спрямованих на відтворення цієї спадщини. Йдеться про мистецькі стипендії і гранти, які є важливими інструментами підтримки для талановитих митців та творчих людей у різних галузях мистецтва, включаючи музику, живопис, літературу, театр і балет. Як відомо, ці програми допомагають фінансувати творчі проекти, освіту та дослідження, а також забезпечують можливість розвивати і реалізовувати художній потенціал.

Загалом, мистецькі стипендії та гранти включають в себе наступні маркери статусності. Стипендії Гуггенхейм (Guggenheim Fellowship), що присуджуються Фондом Джона Саймона Гуггенхайма. Ці стипендії підтримують художників, письменників, музикантів та інших творчих особистостей у різних видах мистецтва. Стипендії Макартур (MacArthur Fellows Program), більше відомі як «гранти геніїв», що присуджуються Фондом Макартура і дозволяють отримувачам вільно розвивати свої творчі ідеї. Стипендії Національного фонду мистецтв (NEA), який надає фінансову підтримку окремим митцям і проектам в галузі мистецтва та культури. Багато мистецьких організацій та фондів надають гранти і стипендії для митців, музикантів і театральних артистів. Наприклад, Американський мистецький фонд (American Art Foundation) та Фонд розвитку мистецтва (Artists' Fellowship) пропонують підтримку відповідним категоріям митців [210].

Мистецькі гранти від державних та регіональних органів відрізняються лише масштабністю застосування й системністю. Ці мистецькі стипендії і гранти мають різний обсяг фінансування, критерії відбору та специфіку тої чи іншої галузі мистецтва, на яку вони зорієнтовані. У багатьох країнах і регіонах існують програми, які фінансують мистецькі проекти та освіту. Наприклад, в США є Державний фонд мистецтв (National Endowment for the Arts) та різні місцеві фонди мистецтва. Кожна програма має свої, спеціально розроблені, вимоги щодо заявників, термінів та умов використання стипендій або грантів [210].

Фонд Баланчина (The Balanchine Foundation) займає особливе місце в складній системі решти фондів США, що опікуються мистецтвом. Його вузька спрямованість діяльності по збереженню надбання Баланчина відрізняється від широкого профілю фондів підтримки мистецтва на різних рівнях: регіональних чи федеральних. Різниця полягає в тому, що основний концепт для Фонду Баланчина – це неокласичний авторський стиль, а для більшості інших потужних фондів – це напрямки (або види) мистецтва в якості платформи для втілення таланту тої чи іншої творчої особистості. Відповідно і по відношенню до відтворення мистецького досвіду: перелічені фонди мають перспективну природу, а Фонд Баланчина має ретроспективну природу концептуального спрямування своєї діяльності.

Фонд Баланчина (The Balanchine Foundation) надає стипендії і гранти для підтримки проектів і досліджень, пов'язаних виключно з творчістю Джорджа Баланчина та розвитком неокласичного балету. Ці стипендії і гранти спрямовані на збереження, просування спадщини Баланчина та відтворення його стильових концептів.

Вартує уваги розглянути декілька програм фонду. Баланчин Сайтелліт (Balanchine Satellite) – це програма, що надає гранти для створення та виконання балетних постановок Баланчина в різних країнах. Гранти допомагають балетним трупам відтворювати та виконувати твори Баланчина з врахуванням його стилю і техніки. Фонд надає гранти для досліджень та

документації, пов'язаних з творчістю Баланчина. Це включає в себе створення архівів, написання книг, статей та створення документальних фільмів. Фонд підтримує освітні проекти та майстер-класи, що спрямовані на вивчення і викладання техніки та стилю Баланчина. Як було зазначено вище, гранти надаються для реконструкції та відновлення балетних постановок Баланчина, зокрема тих, які можуть бути втрачені через послаблення популярності або потребують реставрації через відсутність всебічної їх фіксації. Фонд Баланчина може також надавати фінансову підтримку для вистав, на яких представляються твори Баланчина [206].

Для отримання стипендій і грантів Фонду Баланчина зазвичай потрібно подавати заявку, в якій необхідно визначити цілі та обґрунтувати необхідність фінансової підтримки для майбутнього проєкту або дослідження. Деталі та вимоги можуть змінюватися з часом, тому був розроблений офіційний веб-сайт Фонду Баланчина [206] для оновлення актуальної інформації щодо умов отримання стипендій і грантів. Розповсюдженою практикою залишилося також безпосереднє контактування з керівним апаратом Фонду напряду для отримання актуальної інформації про наявні гранти та стипендії [205].

Щодо ефективності Фонду Баланчина в питаннях досягнення поставлених цілей і об'єктивного результату, то для з'ясування цих обставин необхідно звернутися до фактичних прикладів збереження стильової неокласичної спадщини Баланчина.

Стильова спадщина зберігається та відтворюється не тільки ініціативою Фонду, а й численними балетними труппами, організаціями та окремими хореографами. Наприклад, Нью-Йоркська балетна компанія (New York City Ballet), що заснована самим Баланчином, в повному обсязі продовжує виконувати його класичні і досконаліші балети, такі як «Серенада», «Аполлон Музагет» і «Скерцо-симфонія». Компанія максимально намагається дбати про збереження точності та стилю, які і є уособленням творчості Баланчина. Вона співпрацює з труппами та

танцюристами з усього світу, навчаючи їх стилістиці та мистецьким концептам Баланчина при виконанні його постановок. Численні балетні компанії і окремі хореографи спеціалізуються на відновленні та реконструкції постановок Баланчина. Вони аналізують оригінальні записи, відеоматеріали та документи, щоб максимально точно відтворити його хореографію і стиль. Балетні академії та школи мають сформовані напрямки або окремі мистецькі проекти, навчаючи на цих платформах молодих танцюристів техніці та стилю Баланчина. Це допомагає забезпечити передачу його системи знань і методів наступному поколінню балетмейстерів та виконавців [202].

Результатом діяльності Фонду Баланчина можна вважати організацію і курування міжнародних балетних фестивалів, таких як «Балетний фестиваль Джорджа Баланчина» (George Balanchine Ballet Festival) у США. Такі фестивалі присвячені переважно виконанню і вивченню творів та стилю Баланчина. Ці заходи збирають талановитих танцюристів, балетмейстерів та хореографів з усього світу, виконуючи роль каталізатора для кількісного і якісного здійснення поставлених задач в ідейному середовищі самого Фонду [206].

Ці приклади свідчать, в першу чергу, про велику вагу та значення спадщини Джорджа Баланчина в світі балету. Його стиль, техніка та постановки залишаються важливими для розвитку балетного мистецтва і є джерелом натхнення для багатьох молодих танцюристів і хореографів. Крім цього, оцінити ефективність подібної роботи допомагає масштабність та частота впровадження таких заходів, як міжнародні балетні фестивалі. На сьогоднішній день ці показники залишаються високими в динаміці історичного розвитку світового балетного мистецтва. Зазначені обставини дозволяють наділити роль Фонду Баланчина у збереженні та відтворенні його стилю культуротворчим статусом [206].

Щодо історичної ролі збереженої спадщини Джорджа Баланчина, то вона, безсумнівно, є дуже потужною і величезною у світовому балеті та

мистецтві загалом, навіть, без культурної прив'язки до Сполучених Штатів Америки. Баланчин став однією з ключових постатей в історії балету, яка по суті своїй сприяла переходу від романтичного стилю в балеті до неокласичного стилю. Його постановки були відмінними від традиційного наряду і сюжетної складності романтичного балету. Він віддавав перевагу простим лініям, чистій техніці та абстрактному виразу та зіграв важливу роль у розвитку американського балету. Так як Баланчин зробив важливий внесок у розвиток техніки балету, то його постановки вимагали від танцюристів високої майстерності та віртуозності. Він створив численні твори, які випробували межі можливостей танцюристів і розвинули балетну техніку. Його ініціаторськими стараннями було засновано Нью-Йоркську балетну компанію (New York City Ballet), яка стала однією з найвпливовіших балетних труп у Сполучених Штатах Америки та в світі. Ця компанія сприяла створенню американського стилю балету і надала можливість американським танцівникам динамічно розвиватися на світовому рівні [202].

Сприяння інноваціям у сценічному мистецтві також відіграло свою важливу історичну роль у шляхах розвитку сценічного мистецтва. Баланчин виявився повноцінним новатором у сценічному мистецтві. Його постановки часто мали не тільки новаторський дизайн, а й музичний супровід і сценографію. Він працював зі сучасними композиторами, такими як Ігор Стравінський, що сприяло важливому внеску для поворотних моментів розвитку музично-сценічного мистецтва [206].

Баланчин особисто започаткував первісні цілі, що в подальшому стали фігурувати у середовищі однойменного Фонду: він особисто реконструював і зберігав класичні балетні твори, такі як «Лебедине озеро» і «Спляча красуня». Його зусилля сприяли збереженню цих класичних творів для майбутніх поколінь та продемонстрували високий ступінь ефективності такої роботи [205].

Усе це разом, в комплексі з рештою факторів, робить спадщину Джорджа Баланчина важливим історичним джерелом для вивчення динаміки



розвитку балету і сценічного мистецтва в ХХ столітті. Його вплив на балетний світ і мистецьку культуру є суттєвим, а його стильова спадщина продовжує відгукуватися у виставах та творчості хореографів по всьому світу.

Загалом, спадщина Джорджа Баланчина без сумніву відіграє важливу історичну роль у розвитку балету на рівні мистецького стилю та мистецтва на рівні його суспільної складової. Внесок у створення неокласичного балету та розвиток хореографії, а також культурний вплив на сучасність роблять історичну постать Баланчина інтермедіальним символом його епохи та цієї форми мистецтва.

Для завершеності об'єктивної оцінки історичної ролі Д. Баланчина припустимо вдатися до наступного мисленнєвого експерименту. Якщо б культурно-мистецький досвід Європи та США не містив всіх пов'язаних з творчістю маестро продуктів, то розвиток балету однозначно виглядав би інакше, хоч і важко передбачити конкретний його сценарій. Серед деяких можливих шляхів розвитку балету, при умові відсутності постаті Баланчина, як впливового хореографа, скоріш за все відбулося збереження романтичного стилю, який би став домінуючим на певному етапі розвитку балетного мистецтва. Зберігалися б романтичні сюжети в постановках, ефектні костюми і масштабні декорації. Все це закріпилося б у якості мистецького канону для такої хореографії. Без Баланчина романтичний балет міг би розвиватися далі, можливо, удосконалюючи сюжетні лінії модерновими тенденціями та новітніми технічними елементами.

При цьому не слід ігнорувати вплив інших хореографів класичного і неокласичного стилю, таких як М. Петіпа, Ф. Лопухов та М. Плісецька, що також мали суттєвий вплив на розвиток балету. Без Баланчина ці хореографи могли б продовжувати свою роботу та вносити свої власні ідеї і стильові зміни у балет на основі власних естетичних вподобань і переконань.

Стосовно мисленнєвого експерименту з рештою мистецькими проявами, то, як відомо з аналізу балету, він завжди існував як взаємодія з

іншими формами мистецтва, такими як музика, живопис і театр. Без Баланчина окремі тенденції в розвитку балету могли би залишатися впливовими для інших мистецьких напрямів і співіснувати з ними у більшій мірі, ніж за стильовим посередництвом Баланчина.

Як це не дивно, але без Баланчина балет міг би зазнати більшої модернізації та інтенсивнішого експериментального підходу з новими хореографічними і сценічними техніками. Поясненням такого судження виступає високий ступінь обмеженості самого канону авторського стилю Баланчина. Тобто, на етапі утворення і становлення цього стилю, таке судження не мало би підстав, але після кристалізації неокласичного стилю – підстави вже з'являються. Можливо, балетне мистецтво стало би більш експериментальним щодо використання візуально-звукових технологій та сучасних стильових тенденцій.

Так як деякі дослідники вважають, що балет – це так зване «живе мистецтво» з усіма ознаками умовного організму [156, с. 23], то слід звернути увагу на вплив особистісних факторів, включаючи відношення індивідуальних хореографів, артистів балету, представників театрів на підсилення емоційних культурних тенденцій.

Таким чином, без Баланчина балет навряд чи зникнув би, але його обличчя та напрям могли бути зовсім іншим, тому що історія розвитку стильового мистецтва завжди була пов'язана з індивідуальними характеристиками та впливами конкретних митців.

Що стосується прогнозів та сценаріїв подальшого стильового розвитку неокласичних балетів, то в майбутньому можна буде спостерігати декілька варіантів їх комбінування, оскільки конкретний шлях розвитку залежить від мистецького внеску сучасних хореографів, артистів балету і культурних тенденцій, обумовлених переміною естетичних вподобань публіки. Серед можливих сценаріїв подальшого стильового розвитку неокласичних балетів найбільш вірогідними є подальші експерименти з технікою і хореографічною структурою постановок, що неминуче призведе до стильового відгалуження

та розшарування неокласичного стилю. Введення нових рухів та підходів до виконання партій, що скоріше за все станеться виходячи з поточних тенденцій неокласики, а також використання нетрадиційних музичних жанрів та сценічних ефектів неодмінно призведе до трансформаційних процесів не лише у зовнішньо-стильовому прояві балету, а й у внутрішніх елементах мистецького канону.

Також не слід забувати про існуючу в хореографії тенденцію до інтердисциплінарних постановок: балет може більше інтегруватися з іншими формами мистецтва, такими як сучасна музика, живопис, театр і сучасні цифрові технології. Це також може призвести до створення більш «некласичних» постановок і вистав, хоча, при цьому, вони продовжать апелювати до неокласики чи до класичних хореографічних форм.

Крім цього, існує висока ймовірність, з огляду на узагальнені закони розвитку різних видів і жанрів мистецтва, що балет в майбутньому буде більше орієнтуватися на різні окремі аудиторії, а не на загальну усереднену аудиторію. Хореографи-постановники, скоріш за все, отримають можливість створювати балетні вистави, спрямовані на різні аудиторії і вікові групи. Наприклад, можуть бути створені спеціальні постановки для сімейних аудиторій, а також експериментальні вистави для більш вимогливого глядача. Доказом ймовірності такого розвитку подій слугує зародження такої організаційної тенденції на етапі стильового дозрівання кожного виду і жанру мистецтва, в тому числі й сценічного.

Разом з тим може залишитись такий ціннісний орієнтир як ретельне збереження класичних та історичних творів. В даному випадку, неокласичний балет може і надалі намагатися зберігати та відтворювати класичні балетні твори, а також ті, які були створені під час золотого віку балету в XIX столітті. Збереження і реконструкція цих творів може залишити певний символічний зв'язок із загальною історією балету. Однак в історичній перспективі, в комбінації з наведеними вище тенденціями, це сприятиме скорішому стильовому розшаруванню та відгалуженню, а також

трансформаційним перебудовам, які неодмінно зазнає неокласика в майбутньому.

Стосовно міжнаціонального культурного обміну і взаємовпливу сучасного балету, то може статися наступне. Елементи традиційних танців та костюми з різних культур можуть бути використані для створення нових балетних постановок всупереч існуючому ставленню до костюму в рамках неокласицизму – схильність до лаконізму в костюмах може бути подолана задля втілення нових незвичних етно-комбінацій, що мають той самий експериментальний характер.

До того ж, неокласичні постановки можуть набути більшої виразності через збільшення їх емоційності, що дозволить змістити основний концепт сценічного балетного виконання з домінування досконалої техніки в бік заглиблення емоційних переживань і вражень.

Наведені вище сценарії не вичерпують, звичайно, усіх можливих напрямків розвитку неокласичного балету, але вони вказують на те, як цей вид мистецтва, скоріше за все, може еволюціонувати в майбутньому. Балет, станом на сьогоднішній день, залишається живим та еластичним мистецтвом, який є відкритим до нових ідей, технік і креативного підходу.

### Висновки до третього розділу

При розгляді та аналізі ключових історичних та культурно-мистецьких факторів, пов'язаних із заснуванням та розвитком творчої сценічно-театральної компанії «Нью-Йорк Сіті Балет» (New York City Ballet) у 1930-х – 1980-х роках, а також при виокремленні вирішальних аспектів з інших галузей, дотичних до стильового наповнення її мистецького продукту, було встановлено беззаперечну та однозначну приналежність до неокласичного стилю і до авторської манери виконання, спираючись на очевидну відповідність критеріям такої приналежності; концептуальну основу, розроблену Д. Баланчином; а також на загальну систему визначення і стильової характеристики неокласицизму в широкому його розумінні.

В процесі своєї творчої діяльності, компанія «Нью-Йорк Сіті Балет» позначилася як потужний впливовий фактор в історичному та соціально-культурному контексті розвитку європейської та американської суспільної моделі, а також в якості генерації та зосередження панівних естетичних тенденцій, які здатні визначати шлях подальшої стильової трансформації та вдосконалення балетного мистецтва.

Авторський хореографічний стиль Д. Баланчина являє собою пластичну конфігурацію сценічного неокласицизму з притаманними апеляціями до класичних рухових елементів, з кристалізованим мистецьким каноном, з тяжінням до творчих експериментів постановників, чітких танцювальних рухів артистів балету, до музичного вдосконалення і злиття музики з танцем, до безсюжетності та лаконічності костюмів і декорацій. Він більшою мірою відповідає естетичним вподобанням американської та європейської публіки 1930-х – 1980-х років і тому був здатен до еталонної форми на певному етапі розвитку балетного мистецтва. Це дозволяє стверджувати про існування певної школи неокласичного балету Д. Баланчина в якості культурно-мистецького досвіду та цінностей, з її традиціями сумлінного дотримання авторського стилю.

В історичній перспективі школа неокласичної традиції Д. Баланчина може розглядатися як стильовий фактор, здатний достатньою мірою масштабно впливати на розвиток світової хореографії та балету. Оцінка її усталених якостей показала високу ймовірність збереження мистецьких тенденцій, характерних для кристалізованого неокласицизму щодо різних видів художньо-образного мистецтва.

## ВИСНОВКИ

1. Дослідивши і проаналізувавши історичні та культурологічні аспекти неокласичного мистецького стилю впродовж 1930-х – 1980-х років, що пов'язані з поняттям «неокласичний танець», стає зрозумілою багаторівневність, розгалуженість та сутність неокласики в соціально-суспільних конструкціях, в естетичній площині, а також в загальній художньо-культурній парадигмі.

Роль неокласичного канону і тенденцій, як стильового напрямку хореографії у трансформаційних процесах художньої культури та балетного мистецтва, виявилась визначальною не тільки в естетичній площині, з огляду на переміни вподобань публіки, що були характерні для історичного періоду на початку ХХ століття, а й у суспільно-політичній та національно-ідейній площині. Підтвердженням останнього положення слугує факт насичення національним американським елементом ідейного підґрунтя створення «американського балету». При створенні мистецького продукту для піднесення американського хореографічного мистецтва в якості національного проєкту, була обрана основна ідея розбудови сучасної балетної школи, що дозволило вкладати спонсорські кошти різних американських фондів для компанії Д. Баланчина «Нью Йорк Сіті Балет» (New York City Ballet), яка повністю задовольняла стильові потреби історичної епохи та американського суспільства.

Стосовно історичної ретроспективи розвитку балетного мистецтва в європейському та американському культурному ареалі, то сутність стильової природи неокласицизму виявилася максимально адаптивною, з надзвичайно експресивною природою та складним експериментальним характером. Ці обставини дозволяють неокласичному стилю набути статусу рушійної сили щодо історичних апеляцій як до класичного балету, так і до модернового стильового концепту. Наявність усталеного мистецького канону в авторській

неокласичній стилістиці Д. Баланчина є запорукою стійкості та застереженням щодо розмивання стильових границь в майбутньому.

2. Історичні передумови формування неокласицизму в хореографії на теренах Європи та у Сполучених Штатах Америки утворили причинно-наслідковий ланцюг, який постав певною філософською платформою для оформлення естетично-художніх вподобань суспільства, що, в свою чергу, призвело до народження і розвитку неокласичного балету як кінцевого продукту власної стильової епохи. Основними передумовами слугували наслідки науково-технічної революції, індустріалізації та глобалізації, а також потужна духовна криза, що пов'язана з Першою та Другою світовими війнами, Великою депресією, явищем масової культури та нових течій в мистецтві. В соціально-психологічному ключі та в мистецькій площині такі явища породжують розчарованість в домінуючих мистецьких тенденціях і стилів, таких як романтизм. Одночасно з цим виникає системна потреба суспільства у переоцінці, кристалізації та оновленні існуючих цінностей духовної культури в якості мистецького досвіду та філософської парадигми. Разом із суспільною потребою створити національний мистецький продукт – у випадку зі США – комбінація історичних та культурних факторів породжує новий стиль для втілення таких глобальних потреб – хореографічний неокласицизм. Ця потужна ідея породжує не тільки черговий епохальний стиль в історичній моделі розвитку мистецтва, а й окреслює смислові і художньо-образні рамки самої історичної епохи. Джордж Баланчин, як мистецьке явище, являє собою наслідок і продукт стильової епохи для культурного споживання публікою. Однак, в якості історичної і творчої постаті, маестро є першопричиною та ідейним рушієм особливого підходу до ціннісних аспектів сценічної хореографії, втіленого у власних неокласичних балетних постановках.

3. В процесі формування нових естетичних ідей у театральному музичному мистецтві, таких як: пріоритетність танцю і його техніки виконання над сюжетом, декораціями, сценічними костюмами, музичним



супроводом і так далі; відбувається закріплення оновленої сутності «високого» класичного мистецтва танцю в статусі сучасного балету, або з прив'язкою до національної ідеї: сучасного американського балету. Саме формування театру «Нью-Йорк Сіті Балет» на початковому етапі підживлювалося існуючими естетичними тенденціями, але в подальшому відіграло роль генератора нових естетичних та художньо-образних ідей для утворення школи авторського стилю Д. Баланчина з її традиціями, мистецьким каноном, винятковими техніками гармонійного і ритмічного поєднання музики з рухами артистів балету на сцені і так далі.

Характерною рисою інновацій Баланчина в музичному супроводі та в театралізації танцювальних рухів стало застосування мистецького принципу резонансу, який дозволяє як музиці, так і танцю бути носієм смислової, символічної, емоційної та наративної природи оновленого балету. Музика породжує образ танцю, а танець є вершиною музичного втілення, початковою ідеєю композитора, а не окремою хореографією. Таке представлення танцю цілком природньо вимагає відмову від перенасичених костюмів та декорацій, характерних для попередньої епохи романтизму. Так як головним стає танець, то, щоби підкреслити це, Баланчин відмовляється і від сюжетності постановок. Саме таким причинно-наслідковим зв'язком можна пояснити суворість автора стилю до класичних форм і, водночас, високий ступінь експериментальності щодо сценічних ефектів та костюмів. Для глядача новий неокласичний стиль залишається запереченням попереднього романтичного, а для автора власної школи – це перебудова мистецької концепції, а не банальна економія коштів.

4. Цілісна концепція художньо-естетичних новацій в неокласичному балетному театрі, такому як «Нью-Йорк Сіті Балет» Джорджа Баланчина являє собою канонічні правила безсюжетності, лаконічності костюмів та декорацій, чіткості і майстерності рухів, музичної гармонізації, технічних інновацій освітлення та інших сценічних ефектів. Вона вимірюється ступенем інтенсивності емоційної експресії при мимічному та руховому

опрацюванні танцювальних елементів, музично-світлового оформлення та зовнішньої статури артистів балету. Ця концепція лягла в основу авторського стилю Д. Баланчина, а її вимог дотримуються в сфері реставрації та відновлення тих чи інших постановок авторства Баланчина. Організаційно за дотриманням авторського стилю слідкує американська організація світового рівня Фонд Баланчина (Balanchine Trust), що має права на сам мистецький продукт і на контроль в сфері відтворення балетних постановок.

5. Концепція музичного втілення балетних пластичних образів в театрі Д. Баланчина є секторальною по відношенню до загальної цілісної концепції авторського стилю та школи, описаної вище, і слугує умовною розгорнутою дорожньою картою для образних орієнтирів мелодійного втілення танцювальних рухів у межах неокласичного стилю. Її використання у мистецтвознавчих студіях полегшує сприйняття природи і суті сценічного танцю балету, збагаченого різними інноваційними підходами та візуальними ефектами.

6. Естетико-мистецтвознавча специфіка неокласичного балетного театру полягає в розкритті основного хореографічного імпульсу через асоціативний ряд спеціально гармонізованої музики, її ритміки та виокремлення танцю з усіх дотичних елементів сцени. Це проявляється у перспективній незалежності від глибини простору, сюжетних атрибутів балету та форми мистецького прояву. В процесі становлення та розвитку компанії Д. Баланчина «Нью-Йорк Сіті Балет» (New York City Ballet) впродовж другої половини ХХ століття її сценічний репертуар складав витримані в авторському стилі неокласичні постановки з потужним експериментальним тяжінням до авангардизму, модерну і певних елементів постмодернізму. Разом з тим, специфіка неокласицизму Баланчина полягала в наданні класичним сюжетно-драматичним продуктам балету статусу еталонності та зразковості. Такий підхід дозволяв одночасно мати мистецький канон в рамках означеного стилю, еталонні та «легендарні» зразки в якості надбаних культурних цінностей, а також потужну

експериментальну природу, яка була запорукою максимального дистанціювання від стильових обмежень та незалежності від існуючих естетичних вподобань чи панівних мистецьких тенденцій в хореографії.

7. Ключовими умовами і напрямками розвитку хореографічного мистецтва в історичному аспекті світової художньої культури впродовж ХХ століття є сукупність факторів та викликаних ними тенденцій з різних сегментів історичного, політичного та соціально-культурного життя суспільства. Серед умов, що сприяють динамічному розвитку хореографії є виражений демократичний адміністративно-правовий устрій держави, при якому відкриваються та максимально спрощуються всі творчі можливості потенційних діячів мистецтва, дотичних до хореографії. Не менш важливим є індивідуальні вольові властивості постаті хореографа-постановника та лідера естетичних вподобань публіки, а також його харизматичність і талановитість. До цієї категорії також відноситься забезпечення вільного доступу публіки до продуктів мистецтва, не обмеженого цензурою чи політично-ідеологічною заборонаю й диктатом. Разом з тим, до напрямків розвитку балетного мистецтва належать: символна та смислова інтеграція мистецтва у більшість сфер суспільного життя; відсіювання та закріплення вмотивованих художньо-образних тенденцій в певних секціях танцювальної моди; розбудова концептуального танцювального мистецтва на сцені, збагаченого удосконаленими формами неокласицизму, постмодернізму, напрямку контемпорарі і так далі. Формально, неокласицизм ще не розкрив усіх своїх творчих і експериментальних потенціалів, хоч і має усталені стильові ознаки та сформований мистецький канон.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Альманах прем'єра. Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. 100 років першій сцені України. Художнє видання. Київ : ВД «Антиквар», 2016. 72 с.
2. Альманах прем'єра. Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. 100 років першій сцені України. Художнє видання. Київ : ВД «Антиквар», 2017. 72 с.
3. Альманах прем'єра. Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. 100 років першій сцені України. Художнє видання. Київ : ВД «Антиквар», 2018. 72 с.
4. Альманах прем'єра. Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. 100 років першій сцені України. Художнє видання. Київ : ВД «Антиквар», 2019. – 72 с.
5. Благова Т. Розвиток хореографічної освіти в Україні : історико-педагогічний концепт. Полтава : ТОВ «АСМІ». 2020. 488 с.
6. Бурсук Н. Танці в сучасних ритмах: нариси. Навчально-методичний посібник. Н. Бурсук, А. Тараканова. Вінниця : Нова книга, 2014. 52 с.
7. Веселовська Г. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
8. Гацелюк В. Аспекти трансформації мистецьких стилів. *Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вчених (Київ, 18 травня 2023 р.)*. Київ : НАКККіМ, 2023. С. 76–78.
9. Гацелюк В. Балетна неокласика в контексті тенденцій сучасної хореографічної культури. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму, 6*

червня 2019 р. *М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец.* Київ : НАКККіМ, 2019. С. 299.

10. Гацелюк В. Діяльність мецената Л. Кирстайна та Д. Баланчина у становленні американського балету 1930–1940-х рр. *Науково практичний журнал: Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Міжнародні відносини.* Ужгород : УжНУ, 2019. № 5. С. 99–104. DOI : <https://doi.org/10.32782/2663-5267.2019.5.13>

11. Гацелюк В. Історико-філософські засади формування неокласичної естетики ХХ ст. *International Multidisciplinary Conference «Science and Technology of the Present Time: Priority Development Directions of Ukraine and Poland»* Wolomin, Republic of Poland 19–20 October 2018. Wolomin : Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2018. Vol. 6. Pp. 130–132.

12. Гацелюк В. Неокласична хореографія: до питання історіографічного осмислення. *Культурологічний альманах: Зб. матеріалів V Міжн. наук. Конф. Управління культурними проектами і креативна індустрія, 26 листопада 2018 р.* Київ : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2018. Вип. 11. С. 35–37.

13. Гацелюк В. Неокласичний балетний стиль школи Джорджа Баланчина. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність: Зб. матеріалів VII Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 20–21 листопада 2018 р.* Київ : НАКККіМ, 2018. С. 184–186.

14. Гацелюк В. Образно-сміслова місія фонду Джорджа Баланчина: історично-оціночний погляд. *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство: матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., 10 листопада 2021 р. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец.* Київ : НАКККіМ, 2021. С. 133–134.

15. Гацелюк В. Роль творчого доробку Джорджа Баланчина (Георгія Мелітоновича Баланчівадзе) у сучасній практиці неокласичного балету: хронологічний аспект. *Науковий журнал: Вчені записки ТНУ імені*

*В. І. Вернадського. Серія: Історичні науки.* Київ, 2021. Том 32 (71) № 4. С. 290–296. DOI : <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2021/4.42>

16. Гацелюк В. Становлення балетного стилю Д. Баланчина в контексті історичного розвитку художньої культури ХХ ст. *Науковий журнал: Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Історичні науки.* Київ, 2019. Том 30 (69) № 1. С. 12–16. DOI : <https://doi.org/10.32782/2663-5984/2019/1.5>

17. Гацелюк В. Становлення балетної неокласики у Європі та США. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації: Зб. наукових праць / Упоряд., наук. ред. С. Садовенко.* Київ : НАКККіМ, 2019. С. 243–245.

18. Гацелюк В. Творча співпраця українського хореографа діаспори Джона Тараса та Д. Баланчина в театрі «Нью-Йорк Сіті Балет». *Науковий журнал: Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Історичні науки.* Київ, 2018. Том 29 (68) № 4. С. 10–13. DOI : <https://doi.org/10.32782/2663-5984/2018/4.4>

19. Гацелюк В. Тенденції розвитку американського балету першої половини ХХ ст. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали II міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, Київ, 6–7 грудня 2018 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец.* Київ : НАКККіМ, 2018. С. 21–22.

20. Герц І., Мова Л., Кебас О., Бойко О., Журавльова А. Сучасний танець: шляхи творчого вдосконалення: навчальний посібник. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2021. 241 с.

21. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.

22. Жак-Далькроз Е. Евритмія. Пер. з англ. М. Шкарабана. Київ : Театр-лабораторія «Nesctntes», 1998. 44 с.

23. Зінич О. Мова пластики в сучасному французькому балетному (пластичному) театрі: метаморфози форм руху. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України, 2009. № 4(28). С. 80–89.
24. Зінич О. Мова пластики Джорджа Баланчина: від естетики авангардизму до балетної неокласики. *Студії мистецтвознавчі*. 2012. Ч. 3. С. 24–36. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM\\_2012\\_3\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2012_3_5)
25. Історія української іміграції в Америці. Збереження культурної спадщини. Текст М. Куропась. Нью-Йорк : Український музей, 1984. 99 с.
26. Коваленко Є. Балетне мистецтво національної опери України 1991 – 2015 рр. : виконавські традиції, творчі постаті, вистави : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.02. – Театральне мистецтво. Київ, 2017. 23 с.
27. Колногузенко Б. Види мистецтв та хореографії : методичний посібник для підготовки бакалаврів і спеціалістів за фахом «Хореографія». Харків : ХДАК, 2014. 140 с.
28. Колногузенко Б. Види мистецтв та хореографії. Харків : ХНАК, 2014. 319 с.
29. Колногузенко Б., Макарова І. Сучасний танець та методика його викладання : конспект лекцій для студентів хореограф. Харків : Слово, 2015. 137 с.
30. Королева Е. Театр. Класика. Стилль. Кишинів : «Б. І.», 2011. 228 с.
31. Культурологічний: енциклопедичний словник / [М.П. Альчук, Ф.С. Бацевич, І.М. Бойко]; за ред. д-ра філос. наук, проф. В.П. Мельника. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2013. 508 с.
32. Лепша І. 100 облич української естради. Чернівці : Молодий буковинець, 2010. 408 с.
33. Маркевич Л. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 26.00.01. – теорія і історія культури (мистецтвознавство). Івано-франківськ, 2019. 21 с.

34. Мельничук Г., 1000 незабутніх імен України. Київ : Школа, 2005. 288 с.
35. Мистецтво України : Біогр. Довід. Упоряд. : А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський; за ред.. А. В. Кудрицького. Київ : Укр. енцикл. 1997. 700 с.
36. Музика. Науково-популярний журнал. Київ, 2012. № 3 (386).
37. Музика. Науково-популярний журнал. Київ, 2014. № 2 (398).
38. Музика. Науково-популярний журнал. Київ, 2015. № 6 (408).
39. Музика. Науково-популярний журнал. Київ, 2017. № 2 (416).
40. Паві П. Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
41. Павлюк Т. Українське балетмейстерське мистецтво (II пол. XX ст.). Київ : Видав. Центр КНУКіМ, 2017. 214 с.
42. Паламарчук О. Музичні вистави Львівських театрів (1779– 2001). Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2007. 448 с.
43. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Вінніпег, Едмонтон: Накладом Союзу України Канади з фундації ім. Наталії Кобринської, 1963. 216 с.
44. Підлиська А. Концептуально-смілове поле балетної критики в радянській Україні 1920–1930-х років. Київ : Ліра-К, 2021. 382 с.
45. Плахотнюк О. Джаз-танець як феномен художньої культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – Теорія й історія культури. Івано-Франківськ, 2016. 22 с.
46. Плахотнюк О. Джаз-танець як феномен художньої культури : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – Теорія й історія культури. Львів, ЛНУ ім. Івана Франка, 2016. 295 с.
47. Плахотнюк О. Основи сучасної хореографії (Джаз-модерн танець, популярні масові танці). Програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівня акредитації. Спеціалізація «Народна хореографія». Київ : Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв, 2006. 20 с.



48. Плахотнюк О. Стилї та напрямки сучасного хореографічного мистецтва. Львів : ЦТДЮГ, 2009. 80 с.
49. Погребняк М. Нові напрями театрального танцю ХХ – поч. ХХІ століття : історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія : монографія. Київ : ПП «Астроя», 2020. 327 с.
50. Погребняк М. Танець «модерн» ХХ ст. : витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція : монографія. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка. 2015. 312 с.
51. Просценіум. Театрознавчий журнал. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2008. 3 (22).
52. Просценіум. Театрознавчий журнал. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2011. 1 (29).
53. Словник античної міфології / уклад. І. Козовик, О. Пономірів. Київ : Наукова думка, 1989. 240 с.
54. Словник-довідник з культурології / Укл. Р. Шестопад. Вінниця : ПП «Нова книга», 2007. 184 с.
55. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України, 1925–1985: Шляхи і проблеми розвитку. Київ : Музична Україна, 1986. 240 с.
56. Станішевський Ю. Балетний театр України, 1925–1975. Київ : Музична Україна, 1975. 224 с.
57. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. Київ : Музична Україна, 2003. 440 с.
58. Станішевський Ю. Лебеді чарівного озера. Київ: Молодь, 1966. 92 с.
59. Станішевський Ю. Хореографічне мистецтво. Київ : Радянська школа, 1969. 100 с.
60. Стефанович М. Київський держаний орденa Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка: Історичний нарис. Київ : Мистецтво, 1968. 274 с.

61. Сучасне хореографічне мистецтво: підгрунття, тенденції, перспективи розвитку : навч.-метод. посіб. / упор. О. Плахотнюк. Львів : СПОЛОМ, 2016. 240 с.
62. Сучасне хореографічне мистецтво: підгрунття, тенденції, перспективи розвитку. навч.-метод. посіб. / упоряд. О. А. Плахотнюк. Львів : СПОЛОМ, 2018. Ч. II. 222 с.
63. Сучасне хореографічне мистецтво: тенденції та перспективи розвитку: навч.-метод. посіб. / упоряд. О. А. Плахотнюк. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка кафедра режисури та хореографії, 2020. Ч. III. 134 с.
64. Сучасний танець. Основні теорії і практики : навч. посіб. / О. Бігус, О. Маншилін, Д. Кондратюк. Л. Мова, А. Журавльова, І. Герц, Н. Донченко, Н. Батєєва. Київ : Ліра-К, 2016. 264 с.
65. Танець в Україні та світі. Харків. № 1 (10), 2015.
66. Танець в Україні та світі. Харків. № 1 (3), 2012.
67. Танець в Україні та світі. Харків. № 1 (5), 2013.
68. Танець в Україні та світі. Харків. № 1, 2011.
69. Танець в Україні та світі. Харків. № 2 (4), 2012.
70. Танець в Україні та світі. Харків. № 2 (6), 2013.
71. Танець в Україні та світі. Харків. № 2 (8), 2014.
72. Танець в Україні та світі. Харків. № 2, 2011.
73. Танець в Україні та світі. Харків. № 1 (7), 2014.
74. Танець в Україні та світі. Харків. № 1 (9), 2015.
75. Театр і кіно. Упоряд. О. Балазанова. Харків : Фоліо, 2015. 316 с.
76. Театральна бесіда № 1 (31). 2013 Львів : Львівське міжобласне відділення Національної спілки театральних діячів України.
77. Театральний Київ / Двотижневик. Українське театральне товариство. Київ. 1971. № 14. 54 с.
78. Театральний Київ / Двотижневик. Українське театральне товариство. Київ. 1972. № 3. 58 с.

79. Театральний Київ / Двотижневик. Українське театральне товариство. 1972 р. Київ. 1972. № 6 52 с.
80. Туркевич В. Хореографічне мистецтво у персонах. Наукове видання. Довідник. Київ : Біографічний інститут НАН України, 199. 224 с.
81. Українська культура / Щомісячне Всеукраїнське культурологічне видання. Спецвипуск. 2013. № 7, (1014). 96 с.
82. Український театр. Науково-популярний журнал. Київ. № 4. 2012.
83. Український театр. Науково-популярний журнал. Київ. № 6. 2012.
84. Цветкова Л. Методика викладання класичного танцю. Підручник. 2-е вид. Київ : Альтерпрес, 2007. 324 с.
85. Цветкова Л. Методика викладання класичного танцю. Підручник. 4-е вид. Київ : Альтерпрес, 2011. 324 с.; іл.
86. Чапалов О. Хореологія. Статті та лекції. Київ : Видавництво Ліра-К, 2020. 228 с.
87. Чапалов О. Хореографічний театр. Західної Європи ХХ ст.: монографія. Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2017. 344 с.
88. Чапалов О. Жанрово-стильова модифікація вистав Західноєвропейського хореографічного театру ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства : 26.00.01 – Теорія й історія культури. Харків, 2008. 32 с.
89. Шабаліна О. Модерний танець жінок-балетмейстерів заходу ХХ століття: культурологічний аспект. Автореферат дисертації на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства. Харків, 2010. 20 с.
90. Шабаліна О. Пластичність. Мова. Тіло : монографія. Київ : ФО-П Поліщук О. В., 2017. 194 с.
91. Шариков Д. «Contemporary dance» у балетмейстерському мистецтві: Навчальний посібник. Київ: КиМУ, 2010. 173 с.
92. Шариков Д. Класифікація сучасної хореографії. Київ : Видавець Карпенко В. М., 2008. 168 с.

93. Шариков Д. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Історія та художня практика хореографічної культури : монографія. Київ : КиМУ, 2013. Ч. II. 204 с.
94. Шариков Д. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Філософія балету та онтологія танцю : монографія Київ : КиМУ, 2013. Частина I. 204 с. : іл.
95. Шариков Д. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Типологія хореографії : монографія. Київ : КиМУ, 2013. Ч. III. 90 с.
96. Шариков Д. Неокласицизм у хореографічній культурі: генеза і концепція балетного театру. Вінниця : ТОВ «Нілан-ЛТД», 2017. 304 с.
97. Шариков Д. Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ століття. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Київ : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2008. 20 с.
98. Шариков Д. Хореографія: навч. посіб.для студентів ВНЗ «Театральне мистецтво». Київ : КиМУ, 2011. 184 с.
99. Юність Балету. Мистецько-інформаційний вісник. Львів: № 1, листопад-грудень, 2016.
100. Юність Балету. Мистецько-інформаційний вісник. Львів: № 2, травень – червень, 2016.
101. Юцевич Ю. Музика. Словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. 352 с.
102. Яніна-Ледовська Є. Весна священна І. Стравінського. Від етнографії до філософії буття. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків : ХДАК, 2014. Вип. 2. С. 72–76.
103. Яців Р. Оленка Гердан-Заклинська. Життя і творчість : біографічний нарис. Львів : Інститут народознавства НАН України ; Львівська національна академія мистецтв, 2013. 60 с.

104. 100 найвідоміших українців / Ред. Ю. Павленко. Київ : ТОВ "Автограф", ТОВ "КД "Орфей", 2005. 640 с.
105. Ałpatow M.W. Historia Sztuki. Starożytność. Warszawa : Arkady, 1968. T-1. 208 с.
106. Ałpatow M.W. Historia Sztuki. Sredniowiecze. Warszawa : Arkady, 1968. T-2. 168 с.
107. Ałpatow M.W. Historia Sztuki. Renesans i Barok. Warszawa : Arkady, 1968. T-3. 258 с.
108. Ałpatow M.W. Historia Sztuki. Sztuka XVIII i XIX wieku. Warszawa : Arkady, 1968. T-1. 176 с.
109. Alwin N., Murray L. Dance technique: A Philosophy and Method of Modern Dance. New York, London : Routiedqe, 2005. 259 p.
110. American. Dance. United States Information Agency, 1988.
111. American. Theatre. United States Information Agency, 1990.
112. Arnold L. Haskell. Balet. Krakow : Polske Wydawnictwo Myzyczne, 1969. 246 s.
113. Au S. Ballet and Modern Dance. Third edition. Revised and extended. London : Thames & Hudson world of art, 2012. 232 p.
114. Bak J. Taniec nowoczesny. Bielsko-Biała : Dragon, 2016. 32 s.
115. Ballet Special Issue – Music / Published by BBC Magazine – 80 Wood Lane. London. 1996.
116. Ballet the Definitive Illustrate Story / Consultant Viviana Durante. London : DK, 2018. 359 p.
117. Banes S. Terpsychora w tenisówkah. Taniec post-modern. Krakow : Instytut muzyki i tańca, 2017. 280 s.
118. Barbier R. ABC Van net Ballet. Antwerpen. Amsterdam : Standaard Uitgeverij, 1978. 205 с.
119. Bausch P. Tanztheater. K. Kieser Verlag. Dr. Klaus, Munchen, 2008. 300 p.

120. Bernad A., Wessel-Therhron B. Taniec jazzowy. Warszawa : ISKRY, 2000. 184 c.
121. Codziennosc performatywnosc demokracja. Pedagogia wobec norm zyciowych i problematyki nienormalnosci. Pod red. L. Kohciewicz, B. Simlat-Żuk. Gdańsk : Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2015. 372 s.
122. Czechlewska Z. Historia tańca. Warszawa : SBM, 2018. 128 s.
123. Czorny M. Postac ceniczna aktora-tancerza. Warszawa : CONVIVO, 2021. 400 p.
124. Dance Europe. August/September, 2004.
125. Dance Gazette. The magazine of the royal academy of dance. London SW11 3RA UK. 2011. № 20.
126. Dance Jazz. August 2003.
127. Dance magazine. August 2004.
128. Dance magazine. October 2012.
129. Denby, Edwin. Dance Writings. London, 1986. 37 p.
130. Dictionnaire de danse par Jacques Baril. – Microcosme / editions du seuil, 1964. 289 c.
131. Divoire F. Decouvertes sur la la Dance. La Revue de France. 1931, 1 avril. P. 560–561.
132. Drajewski S., Ignaczak J. Polski Teatr Tańca 1973–2023. Historia – ludzie – idee. Poznan : Wydawnictwo mjejskie Poznania. 2023. 464 s.
133. Dzikowski S. O tańcu. Rozważania kulturalno-obyczajowe. Warszawa : Księgarnia Biblioteki Dzieł Wyborowych, [1925]. 154 s.
134. Estetyka/Inestetyka. Współteorie działań artystycznych. Red. naukowa: M. Falkowski, P. Graczyk, C. Woźniak. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020. 284 p.
135. Europe. August. September 2003. 333 Seventh Avenue. 11<sup>th</sup>. Floor, New York, NY 10001.
136. Frydrysiak S. Taniec w sprzezeniu nauk i technologii. Lodz – Warszawa : Przypys, 2017. 422 s.

137. Gatselyuk V. Neo-Classical Development in the Choreography of the Second Half of the Twentieth Century. *Scientific journal: The European Journal of Humanities and Social Sciences*. Premier Publishing s.r.o., Vienna, Austria, 2019. № 2. Pp. 42–45. DOI : <https://doi.org/10.29013/EJHSS-19-2-42-45>
138. Geenes R. Une politique de l'abstraction ou les ruses choregraphiques des NOCES de Bronislava Nijinska. *Memoires et histoire en dance*. Paris, 2010, № 2. P. 183–184.
139. George-Graves N. The Oxford Handboor of Dance and Theater. Oxford : Oxford university Press, 2015. 1022 p.
140. Glinskitgo M. Taniec. Tom I. Warszawa : Muzyka, 1930. 148 s.
141. Glinskitgo M. Taniec. Tom II. Warszawa : Muzyka, 1930. 84 s.
142. Goldberg R. Performance now. Live art for the 21 st. century. London : Thames & Hudson Ltd, 2018. – 272 p.
143. Grau A. Taniec. Warszawa : Arkady, 2001. 59 c.
144. Guest I. Balet romantyczny w Paryżu / Przełożyłf Agnieszka Kreczmar. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978. 286 s.
145. Guest I. Le ballet de l'Opera de Paris. Trois siecles d'histoire et de tradition. Paris : Theatre national de l'Opera, 1976. 350 p.
146. Hartnoll P. The Theatre. A Concise History. New York : Themes & Hudson world of art, 2012. 312 p.
147. High school musical. Die inoffizielle Geschichte. Von Scott Thomas. – Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2009. – 160 c.
148. Ignaczak J. Istnienie grać. Portret Ewy Wycscyjwsritj. Poznań : Wydawnictwo Miejskie Posnania. 2018. 276 p.
149. Kalinowska H. Grau Andree. Taniec Warszawa: Arkady, 2001. 59 c.
150. Kataloq Brenzy Artystycznej / Jesien zima 2005. Sopot : Pom Avt, 2005. 48 s.
151. Katanova M. The Choreographic avant-garde in Kyiv, 1916–1921: Bronislava Nijinska and Her Ecole de Mouvement. Modernism in Kyiv. Toronto, 2010. P. 311–320.

152. Kluz-Chałanda W. Historia marzeń i pasji/ monografia Zespołu Ekrol w 40-lecia istnienia. Łańcut, 2016. 292 s.
153. Księga pamiątkowa I-go Międzynarodowego konkursu tańca artystycznego. Warszawa, 9–16 czerwca 1933 r. Warszawa : Muzyka № 101. 54 p.
154. Levinson A. Etude sur l'étude: Variations de danse sur des themes de Bach. // Comoedia. 1931, 30 January.
155. Mamontowicz-Łojer B. Tancerze Króla Stanisława Augusta 1774–1789. Pozątki Polskiego Baletu. Warszawa : Oficyna Wydawnicza RYTM, 2005. 168 s.
156. Michaut P. Le Ballet Contemporain. Paris, 1950. P. 23.
157. Moore L. Nizynski Bog tanca. Warszawa : Marginesy, 2014. 360 s.
158. Nowy taniec / red. Witold Mrozek. Warszawa : Wydawnictwo krynyri politycznej, 2012. 178 s.
159. Nutcracker. English National Ballet. London. 11 December 2014 – 4 January 2015.
160. Pastuszek K-J. Ankoku Butōhijikaty tatsumiego teatr Ciała-w-kryzysie. Kraków : Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2014. 682 s.
161. Performer. Pod red. J. Zielińskiej. Warszawa : U-Jazdowski, 2020. 302 p.
162. Performer. Pod red. V. Kuleszy, J. Sbczana, H. Wróblewskiej. Warszawa : Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Instytut Teatralny sm. Zbigniewa Raszewskiego, 209. 128 p.
163. Przyjdźcie, pokażWam, co robimy O improwizacji tańca. Łódź : Muzeum Stuki, 2013. 354 s.
164. Rembowska A. Piny Bauch. Sny i rzeczywistość. Warszawa : Wydawnactwo Trio, 2009. 248 s.
165. Royal Opera House. Chief Executive Alex Beard CBE. – London. – 2014/15/
166. Schneider R. Pozostaje performans. Kraków : Wydawnictwo księgarnia Akademicka, 2020. 408 p.



167. Schröder A. Tajemnice Teatru. Lwow : Nowa Era, 1922. 100 s.
168. Schuller G. Bronislava Nijinska. Eine Monographie. 149 s.
169. Semenov, Marc. Un Entretien avec Mme Nijinska / Le Courier Musical. 1931, 1 avril.
170. Sier-Jnik B. Post modern dance. Zarys problematyki – twórcy i techniki. Warszawa : Centrum edukacji artystycznej. Centrum animacji kultury: 1995. 204 s.
171. Šmolik P. Soubor Námětů ke Cvičení v Základní Tělesné a Pohybové Přípravě / P. Šmolik. Praha : ÚV SSM, 1980. 126 s.
172. Sosnowska F. Performans oporu. Warszawa : Bęc zmiana, 2018. 224 p.
173. Stachniak E. Bogini tańca. Kraków : Znak, 2017. 528 s.
174. Strategie choreograficzne nowe perspektywy / red. T. Ciesielskiego, M. Bartosiaka. Łódź-Warszawa : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2017. 182 s.
175. Strefa tanca. lipiec 2003. № 4 (4)
176. Strefa tanca. sierpień 2003. № 5 (5).
177. Taneční listy. Praha : Orbis, 1969. № 2.
178. Taneční listy. Praha : Orbis, 1969. № 4.
179. Taneční listy. Praha : Orbis, 1969. № 5.
180. Taneční listy. Praha : Orbis, 1969. № 6.
181. Taneční listy. Praha : Orbis, 1969. № 7.
182. Taneční listy. Praha : Orbis, 1969. № 9.
183. Taniec. Pod red. M. Michałowska-Barłóg przy współpracy S. Drajewskiego. Poznań : Kronika Miasta Poznania 2017/2. 288 p.
184. Time Out / New York : November, № 4–10. 2015
185. Tokarczyk J. Balet. Kryształowy Łabędź Carskiego Petersburga. Łódź : Księży Młyn Dom Wydawniczy Michał Koliński, 2013 132 s.
186. Turska I. Przewodnik baletowy. Krakow: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1973. 412 s.

187. Turska I. Spokanie ze sztura tanca. Kraków : Polske Wydawnictwo Myzyczne SA, 2000. 152 s.
188. Van Norman Baer N. Bronislava Nijinska. A Dancer's Legacy. 34 p.
189. Wiszniewski W. Uzdawiajacy taniec. Terapeutyczne zastosowanie ruchu I tanca. Bialystok : Studio astropsychologii, 2003. 120 s.
190. Wysocka T. Dzieje baletu. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970. 604 s.
191. Zgahiacz-Mazur L. Tańce. Niepoęt : Wydawnictwo myzyczne Contra, 2004. 258 s.
192. 21-th World Congress on Dance Research (Athens, 5–9 September 2007). Hellenic : National Commission for UNESCO. 16 p.
193. 22-th World Congress on Dance Research (Athens, 2–6 July 2008). Hellenic : National Commission for UNESCO. 16 p.
194. 40-th World Congress on Dance Research (Athens, 1–5 July 2015). Hellenic : National Commission for UNESCO. 16 p.
195. 44-th World Congress on Dance Research (Athens, 29 June – 3 July 2016). Hellenic : National Commission for UNESCO. 8 p.

#### **Інтернет-ресурси:**

196. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. URL : <https://csamm.archives.gov.ua/> (дата звернення: 21.08.2022)
197. Корсунь-Шевченківський державний історико-культурний заповідник. URL : <https://korsunzapovidnyk.com.ua/> (дата звернення: 23.08.2022)
198. ALL BALANCHINE 2024. MAINSTAGE PRODUCTION. URL : <https://balletaz.org/performance/all-balanchine-2024/> (дата звернення: 15.11.2023)
199. American photography, 1890-1965 : from the Museum of Modern Art, New York. Peter Galassi, with an essay by Luc Sante. URL : [www.moma.org/calendar/exhibitions/238](http://www.moma.org/calendar/exhibitions/238) (дата звернення: 19.01.2021)

200. Birmingham royal ballet. URL : <https://www.brb.org.uk/profile/george-balanchine-the-george-balanchine-trust> (дата звернення: 13.09.2022)

201. Immigration History Research Center Archives. URL : <http://www.lib.umn.edu/ihrca> (дата звернення: 11.05.2022)

202. New York City Ballet. URL : <https://www.nycballet.com/> (дата звернення: 17.03.2022)

203. Nycballet. One of the foremost dance companies in the world, with a roster of nearly 100 extraordinary dancers and an unparalleled repertory. URL : <https://twitter.com/nycballet> (дата звернення: 21.03.2022)

204. Shop New York City Ballet. URL : <https://nycballetshop.com/> (дата звернення: 21.03.2022)

205. The George Balanchine Foundation INC. URL : <https://balanchine.org/> (дата звернення: 01.07.2022)

206. The George Balanchine Trust. URL : <https://www.balanchine.com/> (дата звернення: 13.07.2022)

207. The Harvard Library. URL : <https://library.harvard.edu/> (дата звернення: 21.08.2022)

208. The Kennedy Center. George Balanchine + Agon. Meet the master artist through one of his most important works. URL : <https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/classroom-resources/media-and-interactives/media/dance/george-balanchine--agon/> (дата звернення: 23.08.2022)

209. The New York Public Library Jerome Robbins Dance Division Guide to the Lincoln Kirstein papers. URL : <https://www.nypl.org/about/locations/lpa/requesting-archival-materials> (дата звернення: 30.08.2022)

210. The Official Blog of PNB. PACIFIC NORTHWEST BALLET. URL : <https://blogpnborg.wordpress.com/tag/george-balanchine-trust/> (дата звернення: 11.02.2022)

211. WEB ARCHIVE The George Balanchine Trust. URL : <https://www.loc.gov/item/lcwaN0028817/> (дата звернення: 11.02.2022)

#### Архівні документи:

212. Бланк Почесної грамоти «Танкової і фільмової студії В. Авраменка» №316 з підписом *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-28096/Д-6482.

213. Бланк Ювілейного свідоцтва Школи Українського Танку В. Авраманка з підписом *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-28098/Д-6484.

214. Газетна вирізка «Daily Bulletin» від 29.11.1929 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-28332/ПЛГ-2021.

215. Газетна вирізка «Вільна трибуна Америки» від 26.09.1981 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34157/ПЛГ-2498.

216. Газетна вирізка «Вільне Слово» від 23.05.1981 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34153/ПЛГ-2494.

217. Газетна вирізка «За вільну Україну» від 05.1993 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34166/ПЛГ-2505.

218. Газетна вирізка «Камертон» від 28.08.1993 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34161/ПЛГ-2501.

219. Газетна вирізка «Свобода» від 08.05.1981 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34147/ПЛГ-2488.

220. Газетна вирізка «Свобода» від 23.06.1981 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34156/ПЛГ-2497.

221. Газетна вирізка «Українські вісті» від 20.06.1993 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34163/ПЛГ-2503.

222. Грамота до нагороди «Хрест українського козацтва» В. Авраменка від 23.12.1954 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-28092/Д-6479.

223. Грамота Української католицької парафії Св. Йосифа в Чикаго В. Авраменка від 29.08.1976 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-28093/Д-6480.

224. Заповіт останньої волі В. Авраменка, Нью-Йорк, від 24.03.1981 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34094/Д-7430.

225. Звернення Комітету Українців Канади з нагоди ювілею В. Авраменка від 22.12.1975 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34065/Д-7405.

226. Коригування промови на честь В. Авраменка *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34098/Д-7434.

227. Кремаційне посвідчення В. Авраменко №158898 від 09.05.1981 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-28089/Д-6476.

228. Лист А. Ільківа про прийоми В. Авраменка від 10.03.1993 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34117/Д-7448.

229. Лист доктора А. Нагачевського про спадщину В. Авраменка від 19.08.1993 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34116/Д-7447.

230. Лист з Білого Дому у Вашингтоні (The White House Washington) до В. Авраменка від 19.05.1976 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34099/Д-7435.

231. Лист І. Боберського до В. Авраменка від 02.03.1939 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34070/Д-7409.

232. Лист І. Боберського до В. Авраменка від 07.05.1939 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34071/Д-7410.

233. Лист М. Коця до доктора Мирона Куропася стосовно особистого архіву В. Авраменка від 08.03.1993 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34093/Д-7429.

234. Лист професора О. Костюка з рецензією на статтю про В. Авраменка від 07.07.1992 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34118/Д-7449.

235. Лист-телеграма до М. Коця від 06.03.1968 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34064/Д-7404.

236. Міжнародний сертифікат про вакцинацію (International certificates of vaccination) В. Авраменка *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-28091/Д-6478.

237. Паспорт громадянина США, портмоне В. Авраменка від 16.05.1969 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-28074/Д-6472.

238. Паспорт громадянина США, портмоне В. Авраменка від 30.05.1964 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-28075/Д-6473.

239. Повідомлення щодо ювілею В. Авраменка з рукописними побажаннями *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34069/Д-7408.

240. Почесна грамота Українського народного союзу на ім'я В. Авраменка від 24.11.1979 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-28094/Д-6481.

241. Пресове повідомлення М. Коць про останню волю В. Авраменка від 09.02.1993 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34103/Д-7438.

242. Прощальне слово на похоронах В. Авраменка в Стеблеві *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34110/Д-7442.

243. Прощальне слово над домовиною Василя Авраменка виголошене Маріяном Коцем від 06.03.1981 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34097/Д-7433.

244. Рукопис Останньої волі та заповіту В. Авраменка від 24.03.1981 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-28088/Д-6475.

245. Рукописний спогад Миколи Теслевича про історичний період 1930-х – 1990-х років від 08.06.1993 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34088/Д-7425.

246. Рукописні спогади М. Цинбаліського про В. Авраменка від 05.09.1981 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34131/Д-7461.

247. Спеціальна мережева карта для пенсіонерів (Sonder-Netzkarte für senioren) № 48076 \* В. Авраменка від 01.10.1970 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-28128/Д-6489.

248. Стаття «Похорони Василя Авраменка» *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34105/Д-7440.

249. Фотографія з похорону В. Авраменка *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія Ф-11716.

250. Фотографія хореографічного колективу у танцювальних костюмах від 1927 року *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-28299/Ф-12376.

251. Фотографія хореографічного колективу у танцювальних костюмах від 1915 року *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-34218/Ф-13346.

252. Фотографія хореографічного колективу у танцювальних костюмах від 02.06.1929 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-28297/Ф-12374.

253. Фотографія хореографічного колективу у танцювальних костюмах від 1923 року *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-28296/Ф-12373.

254. Членська книжка (Membership book) В. Авраменка від 02.03.1943 *АКШДІКЗ* (Архів Корсунь-Шевченківського держ. істор.-краєзн. запов.). Ф. 5 Оп. 2. Спр. 9. Серія КН-28118/Д-6486.



## ДОДАТКИ

Додаток А

## Фотокопії архівних документів

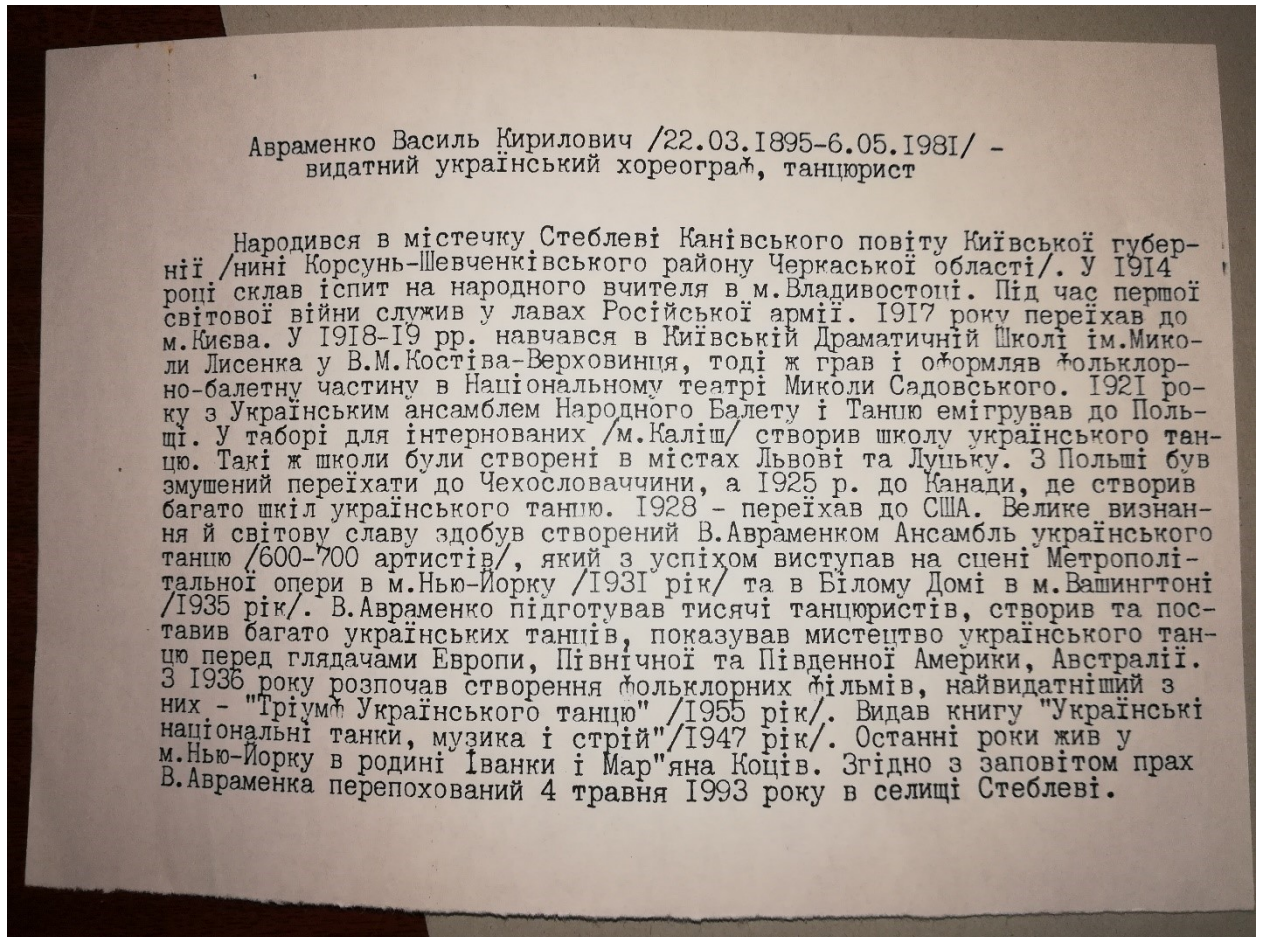


Фото 1. Архівна довідкова біографічна форма В. Авраменка з Корсунь-Шевченківського державного історико-культурного заповідника.



LAST WILL AND TESTAMENT  
- of -

VASYL AVRAMENKO

I, Vasyll Avramenko, residing at 231 East 14th St., New York City, being of sound and disposing mind and memory, and considering the uncertainty of life, do hereby make, publish and declare this to be my Last Will and Testament, hereby revoking all wills and codicils by me at any time heretofore made:

FIRST: I direct that my just debts and funeral expenses be paid as soon after my decease as may be practicable.

SECOND: I direct to be cremated, and my ashes be burried in free Ukraine in my birthplace Stebliv, county of Kaniv, district of Kiev.

Third : I give and bequeath \$1,000.00 (one thousand dollars) to Maria Rybicki

FOURTH: All the rest, residue and remainder of my property and estate, real, personal and mixed, and whatsoever situate, my archives, films, which may belong to me at the time of my death, or be subject to my disposal by Will, I give, devise and bequeath to my benefactor Mr. Marian P. Kots residing at 4 Norman Rd., Upper Montclair, New Jersey, and advise him that he places my archives in one institution, as Archives of Vasyll Avramenko. This Archive with my ashes should be returned to free Ukraine.

Fifth: I hereby appoint Marian P. Kots, and if he should predecease me, then Rev. Vasyll Iwashchuk, my Executor of this Last Will and Testament, with full power and authority to serve without any bond or security in any jurisdiction.

IN WITNESS WHEREOF, I Vasyll Avramenko have hereunto subscribed my name in the City of New York, County and State of New York, this 24<sup>th</sup> day of March, 1981 A.D.

JAMES F. SIMERMEYER  
Notary Public, State of New York  
No. 31-4677814  
Qualified in New York County  
Commission Expires March 30, 1982

Vasyll Avramenko

Vasyll Avramenko

Subscribed by the testator in the presence of each of us and at the same time declared by him to us to be his Last Will and Testament, thereupon, we, at his request and in his presence and in the presence of each other, signed our names as witnesses this 24<sup>th</sup> day of March, 1981 A.D.

Thomas Alan Edsell  
Larry B. Walker  
W. J. A. Thomas

residing at 634 EAST 14, NYC  
residing at 375 STATE ST. #5D, BKLYN, N.Y.  
residing at 519 Waterbury Ceffile, NJ

Фото 2. Остання воля і заповіт В. Авраменка з Корсунь-Шевченківського державного історико-культурного заповідника



ПИШЕ: TRZIC, VILA OB BREGU, JUGOSLAVIJA, IWAN DE BOBERSKYJ, 2. 11. 1989  
 ОДЕРЖУЄ: NEW YORK CITY, U.S.A. - 112 WEST, 48 STREET, MR W. AWRAMENKO -

ВИСОКО ПОВАЖАНИЙ ПАНЕ АРТИСТЕ -

НЕ ЗНАЄМО, КУДИ ВИ ГУЛЯЄТЕ  
 ПРИЮДИ, АБО ШУКА, ЧИ В МЕКСИКУ, ЧИ В НІКАРАГУІ, ЧИ В  
 В КАНАДІ І ДЛЯТОГО ПОШТА ПОВЕЗЕ МІЙ ЛИСТ ДО НЬЮОРКУ,  
 А ВІДГАМ НЕХАЙ ВАС ШУКАЮТЬ. ТАМ ЧУЮТЬ, ДЕ ШУМИТЬ І ГУ-  
 ДИТЬ, СКРИПКА ГРАЗ, БАС РЕВЕ, КОЗАК МОВЧИТЬ І ВСЕ ЗНАЄ,...

НИНИ В ГУСТІ НА КАРПАТСЬКІЙ  
 УКРАЇНІ ОТВИРАЮТЬ ПЕРШИЙ УКРАЇНСЬКИЙ СОЙМ ПІД ПРОВОДОМ  
 О. АВГУСТИНА ВОЛОШИНА. ТРИЦЯТЬ ДВА ПОСЛИ, ЩО ЇХ ВИБРАНО  
 12-ГО СІЧНЯ, ЗАЧНУТЬ РАДИТИ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ НАД УКРАЇНЦЯ-  
 МИ. МАЮТЬ ОБРАДИТИ І УХВАЛИТИ НАЗВУ ДЕРЖАВИ "КАРПАТСЬКА  
 УКРАЇНА", ВИЗНАЧИТИ СПОСІБ ПРАЦІ І СПОСІБ ЗАТЯГАННЯ І  
 ПЛАЧЕННЯ ДОВГІВ. ЩО ІМЯ УКРАЇНИ НАБРАЛО ВАГИ І РОЗГОЛО-  
 СУ, ТАК ДО ЦЬОГО ОСЯГУ ПРИЧИНИЛИСЯ І ВИ СВОЄМ ТРУДОМ.  
 ДЛЯТОГО ВИБИРАЮ ВЛАСНЕ НИНІШНИЙ ДЕНЬ, ЩОБ НАПИСАТИ ДО ВАС  
 ЛИСТА І ПЕВСЛАТИ ПРИВІТ З ПОБАЖАННЯМИ ВИТРЕВАЛОСТИ В ДАЛЬ-  
 ШИХ ЗАКРУТАХ І ПІДОКОКАХ.

ХОТІВ Я ВЖЕ ДАВНІЙШЕ ВІ-  
 ДОЗВАТИСЬ, БО МАЮ ВАЖНУ ОРУДЖУ ДО ВАС. АЛЕ НИНИ З НАГОДИ  
 СОЙМУ В ГУСТІ МУШУ ЦЕ ЗРОБИТИ. ВИДАЮ ЗБІРНИК ПРАЦЬ ПРО  
 ТІЛОВИХОВУ, ДО ЦЬОГО ЗБІРНИКА НАПИСАЛИ ВЖЕ ПРАЦІ ГРОМАДЯНИ  
 З ЛОНДОНУ, ВІДНЯ, ГУСТУ, КОВНА, БУКАРЕШТУ, БРУКСЕЛІ. НАПИ-  
 ШУТЬ ЦЕ, БО ВЖЕ ПИШУТЬ, АРГЕНТИНА, БРАЗИЛІЯ, НЬЮОРК, ВІННІ-  
 ПЕГ, ВСІ ВОНИ ОПИСУЮТЬ РУХОВУ ВПРАВИ МОЛОДІ, ЯКІ РОБЛЯТЬ  
 ТІЛО ГНУЧКИМ, ВИТРЕВАЛИМ, А ДУХА ВІДВАЖНИМ І ЗАВЗЯТИМ.  
 Я НАПИСАВ НАРИС ПРО ВАГУ РУХАНКИ ВЗАГАЛІ, ЯКА ОБИМАЄ  
 СЛІДУЮЧІ ГАЛИЗИ РУХУ: 1. ПРОРУХ, ЦЕ Э ВПРАВИ ТІЛА БЕЗ  
 ПРИЛАДІВ, ЩО НАЙБІЛЬШЕ З ПРИБОРАМИ ЯК ТЯГАРЦІ, ПАЛИЦІ, ХО-  
 РУГОВЦІ, - 2. ПРИЛАДІВКА, ВПРАВИ НА ПРИЛАДАХ ЯК ДРУЧНИК,  
 ПОРУЧНЯ, КОЗЕЛ, КІНЬ, ЖЕРДІ, ЛИНВИ, ГОЙДАК, ШЕБЛІВКА, ЛАТА,  
 ЛАВЧИНА, - 3. ВПОРЯД, ВПРАВИ, ЩОБ ЛЮДИЙ УСТАВЛЯТИ В РЯДІ  
 І ЧЕРГИ ТА ПЕРЕСТАВЛЯТИ З МІСЦА НА МІСЦЕ, 4. ТАНЕЦЬ, ЯКИЙ  
 НАЛЕЖИТЬ ДО ПРОРУХУ, ЦЕ Э ДО РУХАНКИ БЕЗ ПРИБОРІВ І ПРИЛА-  
 ДІВ, ОЛНАК ПЕРЕДОВСІМ ПРИ ЗВУКАХ МУЗИКИ, АБО СПІВУ. РОБИТЬ  
 ТІЛО ГНУЧКИМ, ПРУЖИСТИМ, ПІЛНОСИТЬ КРАСУ І ПРИНАДУ РУХІВ  
 І ХОДУ. 5. ДРУЖИННІ ГРИ, ЯК КОПАНЕЦЬ ( FOOT BALL), ГАКІВ-  
 КА ( НОСКЕУ), СИТКІВКА ( TENIS), КОШІВКА ( BASKET BALL),  
 ЖИЖЖ ПЛАЙ ( GOLF), МЕТАНЕЦЬ ( HAND BALL), ПОРИВАНЕЦЬ  
 ( RUGBY). 6. ПЛАСТ ( SCOUTING) ЦЕ Э ПОБУТ В НАМЕТАХ  
 НА ОТВЕРТІМ ПОЛІ, ЗЛУЧЕНИЙ З МАНДРІВНИЦТВОМ, РУХОВИМИ ВПРА-  
 ВАМИ І ВПРАВАМИ В ЗВІДАХ. 7. ПОЛЕВІ ВПРАВИ, ЯКІ БЕРУТЬ  
 СВОІ ВЗІРЦІ З ВІЙСЬКОВИХ МАНЕВРІВ ДВОХ ВІЙСЬК. 8. ЗМАГ,  
 ПО АНГЛІЙСЬКИ " SPORT", ЯКИЙ РОЗПАДАЄТЬСЯ НА ДУЖЕ МНОГО  
 ВПРАВ В ХОДІ, БІЗІ, МЕТІ, СКОЦІ, ДВИЗІ. І СЮДИ НАЛЕЖИТЬ  
 ДУЖАННЯ НА РІЖНІ СПОСОБИ: ДУЖАННЯ, ШЕРМ, СТІЛІВАННЯ,  
 НАВКУЛАК, ДЖІО-ДЖІ ТСУ, А ТАКОЖ РІЖНОГО РОДА ПЕРЕГОНИ НА  
 КОНІ, ЧОВНАХ, САНКАХ, ЛЕЩЕТАХ, СОВГАХ, ХІДЛЯХ, ДАЛЬШЕ ІЗДА  
 НА САМОХОДІ, КОЛЕСІ, МОТОЦИКЛЮ, ЛІТАКУ, МОТОВРІЙ ЛОДЦІ.

ВАС ПРОШУ НИНИ, ЩОБ ВИ БУ-  
 ЛИЖ ЛАСКАВІ НАПИСАТИ НАРИС ПРО УКРАЇНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ,  
 ЯКЕ ВІН МАЄ ЗНАЧІННЯ ДЛЯ ЗДОРОВ'Я, ДЛЯ ЗВИННОСТИ,  
 ГНУЧКОСТИ, КРАСИ ТІЛА І РУХІВ А ТАКОЖ ДЛЯ НАРОДНОЇ СВІ-  
 ДОМОСТИ. НАПИШІТЬ ПРО СЕБЕ, ЩО ВИ ТЕПЕР РОБИТЕ НА ПОЛІ  
 ТАНЦЮ, НАПИШІТЬ ПРО КАНАДУ І АМЕРИКУ, ЩО НАУКА ТАНКІВ  
 ПРИНЕСЛА УКРАЇНЦЯМ- ПЕРЕСЕЛЕНЦЯМ, ПОДАЙТЕ ВРАЖІННЯ ІЗ  
 СВОЗІ ПРАЦІА ЦЕ БУДЕ ЦІКАВИЙ НАРИС, ЯКИЙ ЗБІЛЬШИТЬ ЗНА-  
 ЧІННЯ НАУКИ УКРАЇНСЬКИХ ТАНКІВ. ЗАЗНАЧІТЬ, КОТРІ ТАНКИ  
 НАДАЮТЬСЯ ПЕРЕДОВСІМ ДО ПОШИРЕННЯ І ПЛАННЯ. НА ЗАБАВАХ  
 І БАЛЯХ. НАПИШІТЬ- ПРОШУ ДУЖЕ 600 ДО 800 СЛІВ. ЦЕ  
 ВПОВНІ ВИСТАРЧИТЬ, А НЕ ЗАБЕРЕ ВАМ ЗА МНОГО ЧАСУ. БУДЬТЕ  
 ЛАСКАВІ ВИХІСНУВАТИ ТРИ ТИЖНІ ПО ОДЕРЖАННЮ МОГО ЛИСТА  
 ВИКІНЧИТИ ВАШ НАРИС І ПРИСЛАТИ ЙОГО ДО МЕНЕ. ПИШІТЬ ПО ОБОХ  
 БОКАХ ПАПЕРУ. ЗБІРНИК БУДЕ ПЕЧАТАНИЙ В ГУСТІ. ВАШ НАРИС

Фото 3. Листування В. Авраменка з Корсунь-Шевченківського державного історико-культурного заповідника.



Спогад: Миколом Теслевичем.

Деся про Маєстра Василя Авраменка

В 1931-му році у Воловоці (тепер Міжгір'я) біля  
 Горбального і приселка Моточина, за ініціативного Док-  
 тора В. Кошаринського, кисталась "Просвіта" в кло-  
 сячому, "гуртожитку-ТМ терноті, на позвірю влас-  
 тували "пикнік": ЗАБАВУ НА ГОРОДІ (про Сески-Занкати За-  
 вача.) Куди запрошено було і чеських урядників, та всю  
 інтелігенцію, яка тоді була у Воловоці (тепер Міжгір'я.  
 Були присутні учителі з навколишніх шкіл у Воли-  
 совоці районі (Мітиривоці Рівні) Всіх учителів Корсунської шко-  
 ли, як наприклад Професор Миколай Колесник старший  
 армії: УНР-ки. Емігрант ренівелі з чеського в Подєбрєгах  
 і пішов учителювати на так звану Подкорнотську Русь  
 тепер зокорнотську українську. Др. В. Чабанський з Воли-  
 чини - січовий стрілець 1914-тих років і учасник УГА-  
 Укр. Галицької армії. З УНР-ки. Волеф. Вімар - січовий  
 стрілець 1914 років і учасник УГА. Обидва емігранти

Фото 4. Спогад М. Теслевича щодо В. Авраменка з Корсунь-Шевченківського державного історико-культурного заповідника.



THE 50th ANNIVERSARY OF THE RESURRECTION OF UKRAÏNA

## UKRAINIAN NATIONAL FESTIVAL

A TRIBUTE TO AUSTRALIA

Under the Direction of VASYL AVRAMENKO, Ukrainian Ballet-Master and Film Producer  
Including in the Program are Prayers for Australia, United Kingdom, United States of America, New Zealand, Canada, Ukraine, U.N.O., and all the peace-loving countries of the world

**CANBERRA, 25th to 31st AUGUST, 1967**

VASYL AVRAMENKO DANCING FILM STUDIO  
8101 Van Noord Ave.,  
N. Hollywood, California, U.S.A.  
Telephone 787 2462

Please address all correspondence to the  
ADMINISTRATIVE SECRETARY  
71 Tyson Street, Ainslie, Canberra, A.C.T., Australia  
Telephone: Canberra 4 5068

**Honouring**  
Her Majesty Queen Elizabeth II  
His Excellency, Governor General of Australia, Lord Casey  
The Right Honourable Harold Holt, the Prime Minister of Australia  
The Right Honourable Gough Whitlam, the Federal Leader of the Opposition  
The Most Rev. Archbishop Sylvester Haleskyj, U.A.O.C.  
The Most Rev. Bishop Ivan Franko, D.I.E.O.  
The Most Rev. Bishop Donat Burton, U.U.A.O.C.  
Very Rev. M. Melnyk, General Priest's  
Myroslav Balukh, Chairman of the Ukrainian Associations in Australia  
Teodor Pasichynskyj, Chairman Ukrainian Schools

**Friends and Associates**  
Ian Wilton, M.H.R.  
Phillip W. C. Stokes, J.P.  
Peter Shaw, Commonwealth Co-ordinator  
Prof. Teodor Liokhovych  
Mrs. R. M. Slezenger  
Jaroslav Bulka  
Leonid Zhukivskyj  
Mrs. Stefania Harysymiv  
Oleh Kovchenko  
J. M. Malockyj  
Oleksij Kovalenko  
Petro Kardash  
Ivan Brozynyukyj  
V. Kravciv  
Mrs. Maria Onufrijenko  
Jurij Mishalov  
Mias Luba Lytwynskyj  
Mr. and Mrs. Jevsevskij

**Ukrainian Australian Festival Committee**  
Honorary President: Richard Cleaver, M.P.  
Honorary Assistant Director: Anatolij Onisko  
Honorary Public Relations Officer: P. Green, J.P.  
Honorary Treasurer: Leonid Trizna  
Honorary Administrative Secretary: Mrs. Larisa Trizna  
Honorary Arts Adviser: Prof. Vasyi Matljish  
Honorary Member: Miss L. Green  
Honorary Member: John Bamfield

Mykhajlo Lesiv  
Kosmyr, Choruj  
Kyrylo Zakrevskyj  
Ivan Lazurka  
Ivan Bereza  
Ivan Didakha  
Jozef Durich  
Jurij Vanhliovskyj  
Mrs. Nina Denysenko  
Jozef Skira  
Jurij Partyka  
Ivan Salovij  
Petro Loaka  
B. Karpovych  
E. Tymnyk  
Prof. Mykhajlo Sadovskyj  
N. Bulkevych  
Mr. and Mrs. Bazul

I. Movchan  
Pavlo Gutaj  
Jakiv Riznyk  
Ivan Hrusheckyj  
Dr. Ivan Sirko  
Ivan Usiv  
Volodymyr Savchak  
Teodor Hasluk  
Dr. V. Mrychko  
Dr. V. Sakalo  
Jurij Bares  
Omeljan Kosharskyj  
H. Chubata  
V. Povazhuk  
R. Gizhovskij  
Mr. and Mrs. Minchinski  
Dr. Mykhajlo Jozepchuk  
Mr. and Mrs. Novazycki

Prof. J. Petrivskyj  
Miss Oksana Tarnavska  
Mrs. Jevhania Andriuchovych  
Mrs. N. Taravska  
Mrs. M. Berezavska  
Mykola Sviderskyj  
D. J. & L. Denysenko  
Petro Klymenko  
Mrs. O. Zolot  
Mr. and Mrs. Skiryj  
Fedir Habelko  
Mr. and Mrs. Kvas  
Vasyi Berketa  
Dr. Vasyi Bilynskyj  
Photo: Ivan Sviatkovskij  
Kuban Kozak Trio:  
Vasyi Kovalenko and  
Brothers Kumpen

ЛИСТ ТЕЛЕГРАМА- До Деректра- М. Коця. Дедзі Снті.

6-гог Березня 1968-го Р. Голівуд. Каліф.

Шаноний Добродію!

Посилаю на мій рахунок- покищо- 50- дол. Дуже Вас прошу не торбувати  
Н.Теслевича.

Думаю скоро Вас побачу, бо мушу бути у важних справах у Вашингтоні і  
Ньюроку- то радо до Вас завітаю- і дещо з грошей принесу.

Думаю, що зможу дещо зробити- з ЗНИМКАМИ- Карденала.

Вітаю Вас, Вашу Родину і всю Кредетівку- начолі  
з деректором "САЛОМ"  
Він признається хто.

Вибачайте- за не точність- трудно кажуть-..  
Але я буду перед Вами чесний, Ви на то заслужили.

Хай ЖЕВЕ КРЕДИТОВА СПІЛКА- Ваша і ВСІ ДЕРЕКТОРИ І ВАШІ ЧЛЕНИ НА  
СЛАВУ УКРАЇНИ.  
Шануючий Вас.

П. С. Моя адреса тепер на Голівуд- але нешліть нічого, бо я в дорзі до  
Н.І. До Милого побачення.

Шануючий Вас.

В. Авраменко

Фонд Василя Авраменка

Фото 5. Лист телеграма В. Авраменка до М. Коця з Корсунь-Шевченківського державного історико-культурного заповідника.



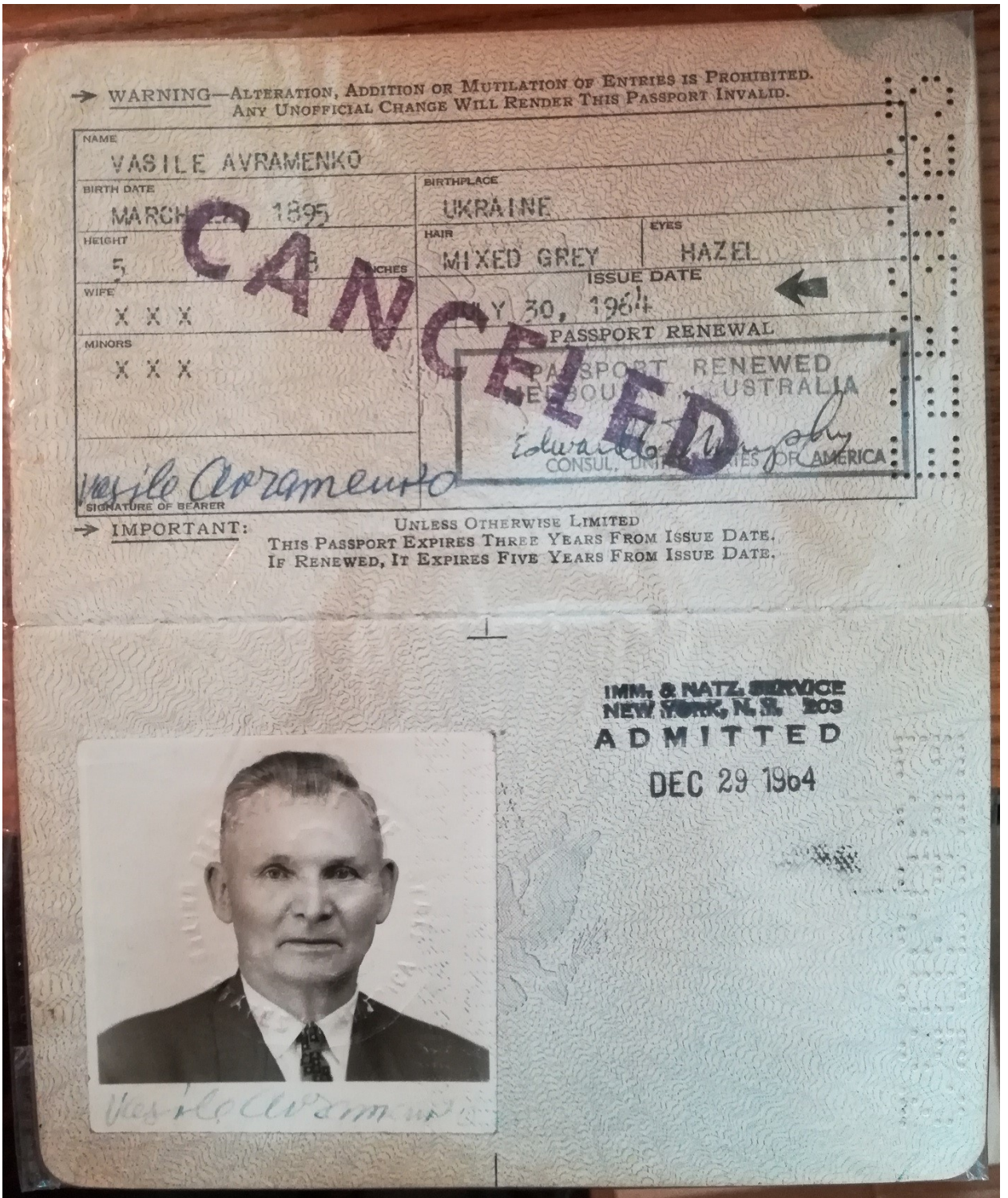


Фото 6. Паспорт громадянина США, 1964 р. В. Авраменка з Корсунь-Шевченківського державного історико-культурного заповідника.





## ХРЕСТ УКРАЇНСЬКОГО КОЗАЦТВА ГРАМОТА

На підставі урядового Положення про  
відзнаку „Хрест Українського Козацтва” і  
згідно постанови Нагородної Ради

Пан Василь Авраменко

за участь в боротьбі за Волю України  
нагороджується

Хрестом Українського Козацтва,  
що стверджується підписами та печаткою.

Дня 23, Трудня, 1954р.

ч. 97.

Голова Ради

*М. Смишкєвич-Синькевич*

Секретар

*Іванко. Дмитро Голубко*



Хрест з золотою лаврового гілкою на стязці.

Фото 7. Грамота «Хрест Українського Козацтва» В. Авраменка з Корсунь-Шевченківського державного історико-культурного заповідника.

**СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ****Наукові праці, в яких опубліковано  
основні наукові результати дисертації***Статті у наукових фахових виданнях України*

14. Гацелюк В. Діяльність мецената Л. Кирстайна та Д. Баланчина у становленні американського балету 1930–1940-х рр. *Науково практичний журнал: Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Міжнародні відносини*. Ужгород : УжНУ, 2019. № 5. С. 99–104. DOI : <https://doi.org/10.32782/2663-5267.2019.5.13>

15. Гацелюк В. Роль творчого доробку Джорджа Баланчина (Георгія Мелітоновича Баланчівадзе) у сучасній практиці неокласичного балету: хронологічний аспект. *Науковий журнал: Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Історичні науки*. Київ, 2021. Том 32 (71) № 4. С. 290–296. DOI : <https://doi.org/10.32838/2663-5984/2021/4.42>

16. Гацелюк В. Становлення балетного стилю Д. Баланчина в контексті історичного розвитку художньої культури ХХ ст. *Науковий журнал: Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Історичні науки*. Київ, 2019. Том 30 (69) № 1. С. 12–16. DOI : <https://doi.org/10.32782/2663-5984/2019/1.5>

17. Гацелюк В. Творча співпраця українського хореографа діаспори Джона Тараса та Д. Баланчина в театрі «Нью-Йорк Сіті Балет». *Науковий журнал: Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Історичні науки*. Київ, 2018. Том 29 (68) № 4. С. 10–13. DOI : <https://doi.org/10.32782/2663-5984/2018/4.4>



*Публікації, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації*

18. Gatselyuk Viktor. Neo-Classical Development in the Choreography of the Second Half of the Twentieth Century. *Scientific journal: The European Journal of Humanities and Social Sciences*. Premier Publishing s.r.o., Vienna, Austria, 2019. № 2. Pp. 42–45. DOI : <https://doi.org/10.29013/EJHSS-19-2-42-45>

19. Гацелюк В. Балетна неокласика в контексті тенденцій сучасної хореографічної культури. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозиуму, 6 червня 2019 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец.* Київ : НАКККиМ, 2019. С. 299.

20. Гацелюк В. Історико-філософські засади формування неокласичної естетики ХХ ст. *International Multidisciplinary Conference «Science and Technology of the Present Time: Priority Development Directions of Ukraine and Poland»* Wolomin, Republic of Poland 19–20 October 2018. Wolomin : Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2018. Vol. 6. Pp. 130–132.

21. Гацелюк В. Неокласична хореографія: до питання історіографічного осмислення. *Культурологічний альманах: Зб. матеріалів V Міжн. наук. Конф. Управління культурними проектами і креативна індустрія, 26 листопада 2018 р.* Київ : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2018. Вип. 11. С. 35–37.

22. Гацелюк В. Неокласичний балетний стиль школи Джорджа Баланчина. *Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність: Зб. матеріалів VII Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 20–21 листопада 2018 р.* Київ : НАКККиМ, 2018. С. 184–186.

23. Гацелюк В. Образно-смілова місія фонду Джорджа Баланчина: історично-оціночний погляд. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., 10 листопада 2021 р. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец.* Київ : НАКККиМ, 2021. С. 133–134.

24. Гацелюк В. Становлення балетної неокласики у Європі та США. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації: Зб. наукових праць / Упоряд., наук. ред. С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 243–245.*

25. Гацелюк В. Тенденції розвитку американського балету першої половини ХХ ст. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали II міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, Київ, 6–7 грудня 2018 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ, 2018. С. 21–22.*

26. Гацелюк В. Аспекти трансформації мистецьких стилів. *Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вчених (Київ, 18 травня 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. С. 76–78.*