

РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОЇ БАЛЕТНОЇ ВИСТАВИ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

Маркевич

Лариса Анатоліївна

викладач кафедри хореографії,
Рівненський державний
гуманітарний університет, Рівне
1604102018@ukr.net

Маркевич

Лариса Анатоліївна

преподаватель кафедры
хореографии,
Ровенский государственный
гуманитарный университет, Ровно
1604102018@ukr.net

Larysa Markevych

Teacher of Choreography
Department,
Rivne State University
of the Humanities, Rivne
1604102018@ukr.net

Анотація. У публікації здійснений аналіз особливостей хореографічної мови української балетної вистави в першій половині ХХ століття. Розглянуті базові засади мистецтва хореографії у досліджуваний історичний період. З'ясовано, що в основі художньої мови хореографічного мистецтва знаходиться унікальний феномен чуттєвого й зображального висловлення змістовної реальності. Встановлено, що в першій половині минулого століття концепції балету розвивалися за двома базовими напрямками — класичним і модерним. Доведено, що впродовж першої половини ХХ століття у хореографічній мові української балетної вистави можна спостерігати дві основні соціокультурні орієнтації: а) тілесно-культурну (тілесну); б) духовно-культурну (духовну).

Ключові слова: балет, балетна вистава, хореографія, хореографічне мистецтво, образ, танець, культура, школа, творчість, вистава, акторська майстерність.

Визначення проблеми. Розвиток хореографічної мови української балетної вистави в першій половині ХХ століття представляє собою актуальну тему для наукового дослідження. Упродовж досить тривалого часу балет ніколи не був однаковим, він постійно перебував у стані еволюції і розвитку. Крім того, дослідники вказують на наявність певних виразних етапів еволюції балету, пов'язаних із зародженням нової ідеології та нової епохи в мистецтві. Водночас, складовими понятійного апарату балету (як і будь-якого іншого різновиду хореографічного мистецтва) в усі епохи були технічні прийоми, професійна мова тощо.

Підсумовуючи низку найбільш поширених визначень, значимо, що професійна (хореографічна) мова в балетному мистецтві представляє собою певний комплекс рухів людського тіла й манеру їх виконання. Мова танцю формує хореографічний образ, який є формотворенням окремих сцен із людського життя чи розвитку природи, що були представлені в хореографічній виставі й характеризуються значною чи навіть видатною художньою цінністю (Fryz, 2013, 541).

Звичайно, що власне історія українського балету в першій половині ХХ століття є вже в достатній мірі вивченою вітчизняними дослідниками. Водночас, відкритим лишається питання, як саме розвивалася хореографічна мова українського балету в зазначений період.

Взаємопов'язаність цієї дослідницької проблеми із важливими питаннями інших наук. Вивчення тематики статті має мультидисциплінарний характер, знаходячись на перетині хореології (науки про мистецтво танцю), культурології та мистецтвознавства, а також педагогіки й психології. Крім того, актуальним є звернення до методологічного інструментарію історії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання зазначеної проблеми. Історія балетного мистецтва України стала предметом багатьох досліджень — і фундаментального, і навчально-прикладного характеру — як у нашій країні, так і за кордоном (Bernadska, 2003; Bernadska, 2005; Bohatyrov, 2010; Vasiruk, 2011; Zahaikevych, 1978). Водночас, комплексних праць стосовно еволюції художньої мови балету впродовж певного історичного періоду, зокрема початку–середини минулого століття, видано ще не було.

Метою даної публікації є аналіз окремих актуальних з погляду сучасного мистецтва особливостей розвитку хореографічної мови української балетної вистави в першій половині ХХ століття.

Об'єктом дослідження є хореографічна мова українського балету.

Методологія дослідження. У проведенні наукової розвідки використовувався комплексний підхід, зумовлений необхідністю залучення порівняльно-історичного методу, що фіксує схожість між культурними явищами як свідчення спільності їхнього походження. Необхідним стало застосування культурологічної методології, що містить соціокультурний підхід — важливий для нашого дослідження, оскільки акцентує увагу на єдності культури й соціальності, з урахуванням наукових досягнень хореології, культурології, етнографії, психології, історії тощо.

Новизна статті полягає у вивченні хореографічної мови українського балету в нерозривному зв'язку з епохою модерну як домінуючою у світовій культурі впродовж першої половини ХХ століття. За цих умов важливим є дослідження розвитку Київської школи балетного мистецтва як однієї з найбільш видатних на території нашої країни в першій половині минулого сторіччя та впродовж наступного часу.

Виклад основного матеріалу. Загальновідомо, що слово “хореографія” грецького походження й означає “писати танець”. Із кінця ХІХ століття цим

терміном стали називати все, що має стосунок до мистецтва танцю, тобто “хореографія” і “танець” дослідниками, в основному, розглядаються як ідентичні поняття.

Мистецтво хореографії із самого виникнення було побудоване на музично-організаційних умовах, виразних рухах людського тіла. В основі хореографічного мистецтва знаходиться низка пластичних інтонацій, котрі є виявленням і проявом рухів із реального життя. Відтак, актуальним є звернення до законів симетрії і ритму, а також активного використання естетики орнаментального візерунку. Крім того, можна в повній мірі погодитися з твердженням вітчизняних і зарубіжних науковців стосовно того, що балет виступає вищим різновидом хореографічного мистецтва (Liu, 2018).

Хореографічне мистецтво в першій половині ХХ століття об'єднувало цілу низку видів і жанрів танцювальної активності, серед яких, безперечно, провідне місце посідав саме балет. За цього ключовим у балетному мистецтві у той час і надалі був саме образ особистості виконавця, що виявлявся через його рухи й підкріплювався власне змістом і музичним супроводом вистави. З огляду на вказане, компонентами виконавської майстерності в балеті були не лише знання й уміння (тобто власне техніка), але й розвинені естетичні переживання.

Вивчаючи загальне тло балетного виконавства першої половини ХХ століття, важливо розуміти, що в основі хореографічного мистецтва знаходиться унікальний феномен чуттєвого й зображального висловлення змістовної реальності.

Можна стверджувати, що в першій половині минулого століття концепція балету розвивалася за двома базовими напрямками — класичним і модерним. У першому відбувається орієнтація на стилі й напрями художньої культури ХІХ століття (тобто на класичний балет). Водночас, відповідно до модерного напрямку, пропонувалася цілковито нова модель сприйняття танцю і його репрезентації, а також відповідних формально-технічних засобів, тем і образів. Саме тому, намагаючись знайти оригінальні форми чіткого відображення людського життя, балетмейстер першої половини ХХІ століття повинен був удаватися до еkleктичного поєднання різних стилів у своїй творчості (Cherpalov, 2007, 120).

Перша половина ХХ століття дала безліч прикладів неперевершеного балетного виконавства в Україні. У період знаходження України в складі

Російської імперії (1897 рік) була сформована балетна трупа в Київському міському оперному театрі (на чолі з хореографом Станіславом Ленчевським — поляком за походженням). Модерний час діяльності Київського академічного театру опери і балету розпочався з 1920-х років (ім'я Тараса Шевченка заклад отримав 5 березня 1939 р. у зв'язку із 125-річчям із дня народження славетного українського поета й художника). У цей час зазнавали реорганізації й осучаснення балетні постановки, що, зокрема, виявилось в їхній українізації (перекладі вистав з російської на українську мову). Солістами балету були Антоніна Васильєва, Олександра Гаврилова, Маргарита Єницька, Антоніна Яригіна.

Значний імпульс для розвитку Київського академічного театру опери і балету в другій половині 1930-х років (під керівництвом балетмейстерів Володимира Дранишнікова, Леоніда Жукова, Володимира Йориша, Михайла Козицького, Йосипа Лапицького, Володимира Манзія, Арія Пазовського, Анатолія Петрицького, Антона Рудницького, Веніаміна Тольби) надало перетворення Києва на столицю радянської України (із 1934 р.).

У другій половині 1930-х років суттєвим на сцені Київського театру опери та балету був балетмейстерський доробок Галини Березової, зокрема у сфері постановки “Лебединого озера”. Так, балетмейстер розділила партію Одетти-Оділії між двома балеринами, а також звільнила “лебедині” картини від мисливців. Наприкінці 30-х років ХХ століття видатними українськими артистками балету були К. Васіна (роль Одетти у “Лебединому озері”), З. Лур'є (Оділія), Н. Скорульська (Весна), Л. Герасимчук (Літо), О. Веселова (Осінь), В. Шехтман-Павлова (Зима). У 1938 р. Г. Березова вперше на київській сцені втілила твори класичної літератури — “Бахчисарайський фонтан” і “Кавказький бранець” Б. Асаф'єва (у київських виставах, зокрема, брали участь А. Васильєва /Марія/, З. Лур'є /Черкешенка/, К. Васіна /Ніна/). Що стосується найбільш відомої балетмейстерської роботи творчої біографії Г. Березової, то нею стала постановка балету К. Данькевича “Лілея”, де було репрезентовано нову “мову” українського національного балету (лілея — міфологічний символ чистоти й цнотливості, широко розповсюджений у фольклорі нашого народу).

У повосенний період (друга половина 1940-х рр. та надалі) репертуар балетних вистав Київського

академічного театру почав динамічно оновлюватися. Відтак, саме в той час у балеті розкрилися виконавські таланти Алли Гавриленко, Лідії Герасимчук, Євгенії Єршової, Валентини Калиновської, Олени Потапової та Елеонори Стебляк.

У середині ХХ століття в Україні з'явилися балети “Анна Кареніна” по Л. Толстому, “Чайка”, “Дама з камеліями”, “Анюта” по А. Чехову, “Гамлет” і “Макбет” по У. Шекспіру, “Карамазови” по Ф. Достоєвському, “Майстер і Маргарита” по М. Булгакову та інші за мотивами видатних літературних творів. Не всі вони були драматичними балетами й не всі вийшли вдалими, хоча творчі пошуки за цим напрямом були закономірними, а певні знахідки несли не тільки негативний, але й позитивний досвід. Варто вказати, що сценарій, створений без урахування специфічних особливостей балету, у процесі постановки спектаклю нерідко перероблявся, що, однак, не послабило, а поглибило ідейний зміст і естетичну цінність.

Упродовж першої половини ХХ століття в хореографічній мові української балетної вистави можна спостерігати дві основні соціокультурні орієнтації: а) тілесно-культурну (тілесну); б) духовно-культурну (духовну) (Ihnashkina, 2014, 69).

Тілесно-культурна орієнтація містила такі параметри, як здоров'я і творчість, уміння розвивати й виражати себе через власне тіло, що дозволяло індивіду творити себе, гармонізувати тілесно-психічний стан, удосконалювати методи й засоби спілкування і пізнання людей.

Духовно-культурна орієнтація у зазначений період була спрямована на розвиток творчого ставлення до власної особистості й оточуючого світу, естетичного смаку, позитивних норм поведінки та спілкування. Така орієнтація сприяє вихованню широкого спектру рис. Зокрема, відкриваються перспективи можливості ознайомлення індивіда з культурою різних часів і народів, а, відповідно, засвоєння полікультурних традицій. За таких умов ігрові танці стають провідними в спілкуванні педагога з учнями, що дозволяє займатися хореографією для власного задоволення, розкривати душу та емоційно знайомитись із загальнолюдськими цінностями (Ihnashkina, 2014, 69).

Уже згадувалося, що вся перша половина ХХ століття (якщо бути хронологічно точним, то й кінець ХІХ сторіччя) для українського балетного мистецтва пройшла в контексті художніх ціннос-

тей епохи модерну. Модерн (“новий стиль”), виголосивши на межі XIX–XX ст. програму тотального оновлення та естетизації предметно-просторового середовища, залишився не тільки яскравим і самобутнім, неповторно своєрідним етапом у розвитку новітньої культури, але й передбачив подальшу долю мистецтва, у т.ч. балетного, XX ст.

Роки найвищого піднесення модерну інколи називають “епохою 1900-го”, і застосування такого багатозначного поняття, як “епоха”, видається виправданим: незважаючи на свою недовготривалість, модерн зумів не лише втілитися в побуті, у мистецтві, у свідомості цілого покоління, а й надати їм особливого, лише йому властивого колориту. Унаслідок естетичні та художні функції балетного мистецтва були підпорядковані світосприйняттю окремої людини й тому відображають її життєві амбіції, спосіб існування у навколишньому світі (Kovalenko, 2012, 127).

Із розквітом модерну в 1910–1920-х роках безпосередньо пов’язаний і динамічний розвиток саме хореографічного мистецтва, як вельми сприйнятливою й чутливою до всього нового. Більше того, модерн привніс у балет зменшення протиріч між елітарною (високою) і масовою культурою. Ці протиріччя були вельми характерні для XIX століття і ще у більшій мірі — для попередніх періодів. Чітким проявом цього стало наближення балету до його поціновувачів, розширення комунікацій виконавців із глядацькою аудиторією. Із кожним роком художня мова балету ставала все більш зрозумілою, що, звичайно, не позбавляло це мистецтво певного статусу “вищості” й “елітарності”.

Ще однією важливою характерною рисою художньої мови балетних вистав епохи модерну є відсутність певних правил. Цей стиль не пропонує актору критерії для самовираження, а, з огляду на вказане, має право обрати будь-яку форму, манеру й засіб створення свого твору. Саме тому модернізм у живописі став передумовою до виникнення художніх інсталяцій і перформансів. Крім того, модерністський стиль не має чітких особливостей у художній техніці, і це також знайшло вираження у балетних виставах.

Багато вже сказано про велике значення іронічного компоненту художньої мови балету епохи модерну (Kara-Vasylieva, 2007, 78). Варто однак наголосити на його не лише позитивній ролі (перевтілення, легкість образів), але й негативних рисах,

які полягають у тому, що стають нечіткими границі для кепкування, з огляду на що об’єктом для іронії у художній мові хореографії може стати як величне й красиве, так і зле й потворне. Саме у цьому, власне, і проявилася революційна суть модерну, відповідно до якого традиційні норми мистецтва заперечувалися, а нові норми були ще досить нечіткими. Водночас, на зміну нігілізму згодом прийшла нова модерна естетика, а через певний час, у другій половині XX століття, і сам модерн був замінений постмодерном.

Балетні вистави модерної спрямованості супроводжувалися постійним застосуванням символів, метою яких було перефразування дійсності, навколишнього світу через засоби хореографічної мови. За чого досить важко стверджувати про збереження початкового художнього замислу, оскільки він у багатьох випадках втрачався, губився через активне використання модерних символів.

Розвиток модерного стилю в мистецтві танцю супроводжувався у іноземних країнах ірраціональними порушеннями логіки, а також відсутністю зв’язку між певними подіями. Стильова різноманітність хореографічних творів у першій половині XX століття поєднується з непов’язаністю окремих речей і окремих подій (Hundorova, 2008, 183). Нелогічність, незавершеність і недомовленість — ось головні риси хореографічних вистав балетмейстерів-модерністів.

Безпосереднім проявом художньої мови балету першої половини XX століття стала музика. Як у досліджуваний період, так і в наступні епохи танець містить у собі не тільки музичні, але й видовищні моменти. Найчастіше він виконувався для задоволення не тільки самих виконавців, але й глядачів, і навіть по суті своїй він власне й був розрахований на глядачів. Сторона танцю, яка пов’язана з видовищним компонентом, є еkleктикою музичних, просторово-образотворчих і виконавських елементів і характеристик, формувала так звані “рисунок” танцю.

Варто наголосити, що специфічною рисою балету першої половини–середини XX століття було посилення ролі музики в балетних виставах. Зокрема, маємо згадати, що видатним українським композитором, причетним до формування музичного забезпечення українського модерного балету був Костянтин Данькевич (1905–1984 рр., видатні твори — опера “Трагедійна ніч”, балет “Лілея” (1939–

1940 рр.), музична комедія “Золоті ключі” та ін.).

Необхідно також зупинитися на такому важливому елементі розвитку хореографічної мови української балетної вистави, як акторське мистецтво. У сьогоденні та в минулому визначальним у формуванні особистості актора є діалектична єдність двох начал: збереження кращих традицій, фундаменту школи (як правило, якоїсь традиційної, з багаторічною традицією) й безперервного експериментаторства, відкритості світові й часу. Маємо зауважити, що значне число наявних підходів до викладання акторської майстерності в мистецтві часто обмежене одноплановістю всього навчання. Водночас, сама назва дисципліни (акторська майстерність) вимагає синтезу й взаємопроникнення різних видів мистецтва, однак не лише хореографічного, але й інших.

Окремі модерні школи балетного мистецтва, особливо протягом останніх років, почали приділяти увагу формуванню навички “керування енергією”. Практики різних видів мистецтва, пов’язаних з акторським виконавством, міркуючи про секрети професії, нерідко використовують терміни “енергія”: “бути в енергії”, “обмін енергією із глядачем”, “психічна енергія актора” тощо (Dovhan, 2006; Bernadska, 2005; Zahaikevych, 1978; Stanislavska, 2012). У контексті балетного мистецтва найчастіше під “енергією” розуміються прояви темпераменту або збуджений стан актора перед виходом на сцену, якого вдається досягнути за допомогою самонавіювання.

Зрештою, хореографічна мова продовжила свою еволюцію і в подальші періоди після першої половини ХХ століття, причому не лише в межах балетного мистецтва, але й у контексті інших мистецтв. З огляду на сказане, можна стверджувати, що на нинішньому етапі хореографічну мову слід розглядати як дзеркало культури, як її об’єктивний образ, модель, оскільки вона супроводжує її розвиток. Актуальність сучасного мистецтва полягає саме в його спроможності акумулювати та транслювати відомості про оточуюче нас культурне середовище. У залежності від змін цього культурного середовища трансформацій також зазнають техніки танцю й виконавської майстерності (Stanislavska, 2012).

Як стверджує Д. Садикова, орієнтовно з середини ХХ століття танець у всіх його напрямках може бути розглянутий як феномен медіакультури чи медіафеномен, оскільки, наприклад, комерцій-

ні постановки займають суттєве місце в культурі видовищ (Sadykova, 2014). Це різні танцювальні номери, спеціально створені для фільмів, музичних кліпів, реклами, модних показів і різних шоу. У медіакультурі вельми динамічно розбудовується будь-яке середовище, що містить візуальні елементи, а все зафіксоване в тексті одержує вираження через аудіовізуальні канали.

Говорячи про термінологію танцю на сучасному етапі розвитку, В. Карпенко та І. Карпенко стверджують щодо використання термінів, запозичених із класичного балету, таких як (мовою оригіналу) “allonge, arrondi, arabesque, assemble, attitude, battement developpe, battement fondu (у модернджаз танці використовується також форма fondu з народно-сценічного танцю), battement frappe, battement releve lent, battement tendu jete, coupe, ecarte, emboite, en dedans, en dehors, epaulment, degage, plie, demi-rond, flik, fouette, glissade, grand battement, grand jete, pas balance, par chasse, par de bourree, pas de chat, passe, pique, pirouette, releve, renverse, rond de jambe, saute, sisson ouverte, soutenu en tournant, tombe, tour chanes” тощо (Karpenko & Karpenko, 2017).

Згадані дослідники також переконані, що очевидно неминучим є поява нових сучасних танцювальних напрямів, зокрема “міксованих постановок”, які поєднують у собі стилізацію народних танців, демі-класику, степ, спортивні танці, модернджаз танці тощо. Звісно, що разом з тим використовуються також і елементи художньої мови класичного балету. На думку В. Карпенка й І. Карпенка, оскільки професійні виконавці володіють великою кількістю технік, то поєднання лексики й термінології неминуче, а це говорить про те, що в майбутньому ми будемо спостерігати розширення термінологічної системи сучасних танцювальних напрямів (Karpenko & Karpenko, 2017).

Отже, за підсумками дослідження ми прийшли до висновків. Упродовж першої половини ХХ століття у хореографічній мові української балетної вистави можна спостерігати дві основні соціокультурні орієнтації: тілесно-культурна й духовно-культурна. Тілесно-культурна орієнтація містила такі параметри, як здоров’я і творчість, уміння розвивати й виражати себе через власне тіло, що дозволяло індивіду творити себе, гармонізувати тілесно-психічний стан, удосконалювати методи й засоби спілкування і пізнання людей. Духовно-культурна

орієнтація у зазначений період була спрямована на розвиток творчого ставлення до власної особистості й оточуючого світу, естетичного смаку, позитивних норм поведінки та спілкування.

У першій половині минулого століття концепції балету розвивалися за двома базовими напрямками — класичним і модерним. У першому відбувається орієнтація на стилі й напрями художньої культури XIX століття (тобто на класичний балет). Водночас, відповідно до модерного напрямку, висувалася принципово інша модель розуміння танцю та його представлення, що супроводжувалося видозмінами в образах, темах і формально-технічних засобах і прийомах балету. Прикметною рисою епохи модерну для вітчизняної хореографії стала постійна міграція нових ідей з елітарного в масове мистецтво. Досить виразна еkleктика традиційного й інноваційного, елітарного й масового, єдність і протиріччя взаємовпливів характеризували всю художню мову балетного мистецтва першої половини минулого століття.

На нинішньому етапі хореографічну мову варто

розглядати як дзеркало культури, як її об'єктивний образ, модель, оскільки вона супроводжує її розвиток. За цих умов, коли оточуюча культурна матриця змінюється, зазнає трансформацій і художня мова балету. Говорячи про термінологію танцю на сучасному етапі розвитку, низка дослідників стверджує щодо використання термінів, запозичених саме із класичного балету.

Проблема, що розглядається, безсумнівно, має комплексний характер і потребує подальшого вивчення. З огляду на зазначене, до *перспективних напрямів дослідження* розвитку хореографічної мови української балетної вистави варто долучити:

1) порівняльний аналіз зазначеної художньої мови в період першої і другої половини минулого століття;

2) з'ясування авторських методик окремих видатних представників української балетної вистави першої половини XX ст.;

3) вивчення іноземних досліджень стосовно характерних рис вітчизняного балетного мистецтва в минулому й сьогоденні.

Література / References:

1. *Акторська майстерність* / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової; [авт.-упоряд.] Л. М. Довгань. Одеса : Аудиторія, 2006. 39 с.
2. Бернадська Д. П. Синтез мистецтв у хореографії як формотворчий художній процес. *Вісник Київського Національного університету культури і мистецтв: Збірник наукових праць. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 9. К., 2003. С. 22–29.
3. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01; Київський національний ун-т культури і мистецтв. К., 2005. 20 с.
4. Богатирьов В. О. Ідеї Леся Курбаса та традиції виховання актора в українській театральній школі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль; К., 2010. Вип. 1. С. 148–153.
5. Васірук С. О. Класичний танець. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. Василя Стефаника, 2011. 259 с.
6. Загайкевич М. П. *Драматургія балету*. К. : Наукова думка, 1978. 258 с.
7. Ігнашкіна Т. Г. *Таємниці акторського життя*. Київ : КОВ АДЕМ України, 2014. 167 с.
8. *Історія українського мистецтва* [наук. ред. Т. Кара-Васильєва]. К. : НАН України, 2007. Т. 5: Мистецтво XX століття. 1047 с.
9. Карпенко В. Н., Карпенко І. А. *Генезис танцевальной тер-*
1. Dovhan, L. M. (Ed.). (2006). *Aktorska maisternist*. Odesa: Audytoriia. (in Ukrainian)
2. Bernadska, D. P. (2003). Syntez mystetstv u khoreohrafiyi yak formotvorchyi khudozhnii protses. *Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv: Zbirnyk naukovykh prats*. Ser. Mystetstvovnavstvo, 9, 22–29. (in Ukrainian)
3. Bernadska, D. P. (2005). *Fenomen syntezu mystetstv v suchasni ukrainskii stsenichnii khoreohrafiyi*. (Master's thesis). Kyiv. (in Ukrainian)
4. Bohatyrov, V. O. (2010). Idei Lesia Kurbasa ta tradytsii vykhovannia aktora v ukrainskii teatralnii shkoli. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. Volodymyra Hnatiuka*. Ternopil. Ser. Mystetstvovnavstvo, (1), 148–153. (in Ukrainian)
5. Vasiruk, S. O. (2011). *Klasychnyi tanets*. Ivano-Frankivsk: Vyd-vo Prykarp. nats. un-tu im. Vasyliia Stefanyka. (in Ukrainian)
6. Zahaikivych, M. P. (1978). *Dramaturhiia baletu*. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian)
7. Ihnashkina, T. H. (2014). *Taiemnytsi aktorskoho zhyttia*. Kyiv: KOV ADEM Ukrainy. (in Ukrainian)
8. Kara-Vasylieva, T. (Ed.). (2007). *Istoriia ukrainskoho mystetstva*. Kyiv: NAN Ukrainy, Vol. 5: Mystetstvo XX stolittia. (in Ukrainian)
9. Karpenko, V. N., & Karpenko, I. A. (2017). *Genezis tanceval'noj*

- минології в сучасному танці. *Наука. Искусство. Культура*. 2017. Вып. 1(13). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/genezis-tantsevalnoy-terminologii-v-sovremennom-tantse> (дата звернення: 18.02.2019).
10. Коваленко Є. І. Становлення українського балету перших десятиліть ХХ ст. у контексті розвитку виконавського мистецтва. *Мистецтвознавство України: зб. наук. праць*. Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України; редкол.: А. Чебикін (голова), О. Федорук, М. Яковлев та ін. К.: Фенікс, 2012. Вып. 12. С. 123–132.
11. Лю Сінтіні. Вектори естетичної культури хореографів: монографія. К.: «Центр учбової літератури», 2018. 208 с.
12. *Модернізм після постмодерну*: [зб. ст.] Нац. акад. наук України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка; за ред. чл.-кор. НАНУ Т. І. Гундорової. К.: Фоліант, 2008. 318 с.
13. Садькова Д. А. Танец как феномен медиаккультуры. *Вестник Санкт-Петербургского университета*. 2014. Сер. 6. Вып. 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-kak-fenomen-mediakultury> (дата звернення: 23.03.2019).
14. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. К.: НАКККіМ, 2012. 320 с.
15. Фриз П. Мова танцю як засіб виявлення смислових цінностей хореографічної культури. *Рідне слово в етнокультурному вимірі*. 2013. С. 537–543.
16. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. Х.: ХДАК, 2007. 344 с.
- terminologii v sovremennom tance. *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura*, 1(13). Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/genezis-tantsevalnoy-terminologii-v-sovremennom-tantse> (in Russian)
10. Kovalenko, Ye. I. (2012). Stanovlennia ukrainskoho baletu pershykh desiatylyt XX st. u konteksti rozvytku vykonavskoho mystetstva. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy: zb. nauk. prats*, (12), 123–132. In-t problem suchas. mystetstva NAM Ukrainy; A. Chebykin, O. Fedoruk, & M. Iakovliev et al. (Eds.). Kyiv: Feniks. (in Ukrainian)
11. Liu, Sintin. (2018). *Vektory estetychnoi kultury khoreohrafiv: monohrafiia*. Kyiv: «Tsentr uchbovoi literatury». (in Ukrainian)
12. Hundorova, T. I. (2008). *Modernizm pislia postmodernu: [zb. st.]* Nats. akad. nauk Ukrainy, In-t l-ry im. T. H. Shevchenka. Kyiv: Foliant. (in Ukrainian)
13. Sadykova, D. A. (2014). Tanec kak fenomen mediakult'ury. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*, Ser. 6, (4). Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-kak-fenomen-mediakultury> (in Russian)
14. Stanislavska, K. I. (2012). *Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury: monohrafiia*. Kyiv: NAKKKiM. (in Ukrainian)
15. Fryz, P. (2013). Mova tantsiu yak zasib vyjavlennia smyslovykh tsinnosti khoreohrafichnoi kultury. *Ridne slovo v etnokulturnomu vymiri*, 537–543. (in Ukrainian)
16. Chepalov, O. I. (2007). *Khoreohrafichniy teatr Zakhidnoi Yevropy XX st.* Kharciv: KhDAK. (in Ukrainian)

Маркевич Лариса Анатольевна

Развитие хореографического языка украинского балетного спектакля в первой половине XX века

Аннотация. В публикации осуществлен анализ особенностей хореографического языка украинского балетного спектакля в первой половине XX века. Рассмотрены базовые принципы искусства хореографии в исследуемый исторический период. Выяснено, что в основе художественного языка хореографического искусства находился уникальный феномен чувствительного и изобразительного высказывания содержательной реальности. Установлено, что в первой половине прошлого века концепция балета развивалась по двум базовым направлениям — классическому и модерному. Доказано, что в течение первой половины XX века в хореографическом языке украинского балетного спектакля можно наблюдать две основных социокультурных ориентации: а) телесно-культурную (телесную); б) духовно-культурную (духовную).

Ключевые слова: балет, балетный спектакль, хореография, хореографическое искусство, образ, танец, культура, школа, творчество, спектакль, актерское мастерство.

Larysa Markevych

Development of Choreographic Language of the Ukrainian Ballet Performance in the First Half of the XXth Century

Summary. The publication analyses the features of the choreographic language of the Ukrainian ballet performance in the first half of the XXth century. The publication aims to analyse peculiar features of the development of choreographic language of the Ukrainian ballet performance, relevant in terms of modern art, in the first half of the XXth century. Scientific novelty is in considering the choreographic language of the Ukrainian ballet in indissoluble communication with the modernist style era as dominating in world culture during the first half of the XXth century.

Research methodology. While conducting the research, the need for involvement of a comparative-historical method fixing similarity between the cultural phenomena as certificates of community of their origin caused the use of the integrated approach. Application of cultural science methodology including a sociocultural approach that focuses attention on unity of culture and sociality, considering scientific achievements of choreology, cultural science, ethnography, psychology, history, etc. became necessary.

Following the results of the research, we came to the following conclusions. At a present stage choreographic language needs to be considered as a mirror of culture, as its objective image, model as it accompanies its development. At the same time, when the surrounding cultural matrix changes, art language of the ballet passes through transformations too. Speaking about dance terminology at the present stage of development, a number of researchers claim to use the terms borrowed from the classical ballet.

Keywords: *ballet performance, choreography, choreographic art, image, culture, school, creativity, acting skills.*