5. Proskuryakov, V., Yamash Y. (1991). Lviv school drama of XVI-XVIII centuries. L`viv: Vy`dannya L`vivs`kogo mizhoblasnogo viddilennya Spilky` teatral`ny`x diyachiv Ukrayiny` [in Ukraine].
6. Antonovich, D. (1925). Three hundred years of Ukrainian theater. 1619-1919. Praga: Ukrayins`ky`j gromads`ky`j vy`davny`chy`j fond [in Ukraine].
7. Zakrevsky, N. (1868). Description of Kiev. Moscow: Moscow Archaeological Society [in Russian].
8. Wozniak, M. (1929). Unfinished print Job I. Frank on the history of Ukrainian theater. [in Ukraine].
9. Kvitka-Osnovyanenko, G.F. (1981). Collected works in seven volumes. Volume 7. Kyiv: Naukova dumka [in Ukraine].
10. Chernyaev, N.I. (2010). From Kharkov theater past. Kharkov: Ekograf [in Ukraine].
11. Encyclopedia of Ukrainian Studies: 10 volumes (1954-1989). T.10. Paryzh, Nyu-Jork: Molode Zhyttya [in Ukraine].
12. Nikolaev, N.I. (1898). Drama Theater in Kiev. Historical essay (1803 - 1893). Ky`ev: Y`zdany`e Ya.B-go y` N.N-va [in Russian].
13. Les Kurbas. Philosophy of the theater (2001). Kyiv: Vydavnycztvo Solomiyi Pavlychko «Osnovy» [in Ukraine].
14. Tereshchenko, M. (1974). Through the years of time. Kyiv: Mystststvo [in Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 25.10.2018 р.

78.071.1(44):785.11+7.046

Осока Олена Володимирівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
ORCID 0000-0002-1193-2570
osokae@gmail.com

МІФОЛОГІЧНІ ПРОСТОРИ В СИМФОНІЧНИХ ТВОРАХ ВЕНСАНА д'ЕНДІ

Мета дослідження. Розкрити значення міфів та легенд як основи загальних художніх принципів в осягненні дійсності В. д'Енді. Дослідити «міфомислення» у творчості, як метод усвідомлення людиною своєї долі та свого місця в історії крізь призму багатовікового культурного досвіду. **Методологія.** Дослідження спирається на комплексний підхід (у розгляді музичної, поетичної та літературно-критичної діяльності В. д'Енді). Використано структурний, аналітико-порівняльний (у тлумаченні форм репрезентації міфа та музичних інтерпретацій) методи. Метод дедуктивно-індуктивний застосовується задля конкретизації розглянутих в роботі явищ та процесів. **Наукова новизна** полягає у дослідженні семантики міфологічних сюжетів, їх онтологічних та аксіологічних характеристик. **Висновки.** Конституювання змісту симфонічних творів В. д'Енді що апелюють до міфопоетичних образів, пропагують духовні цінності людства, які водночас, з'являються важливими морально-етичними концептами світогляду митця, а саме: віри, надії та любові.

Ключові слова: міф; міфологізація; духовність; симфонічні твори; Венсан д'Енді.

Осока Елена Владимировна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры общего и специализированного фортепиано Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского*

Мифологические пространства в симфонических произведениях Венсана д'Енди

Цель работы. Раскрыть значение мифов и легенд как основы общих художественных принципов в постижении действительности В. д'Энди. Исследовать «мифомышление», как метод осознания человеком своей судьбы и своего места в истории сквозь призму многовекового культурного опыта. **Методология.** Исследование опирается на комплексный подход (в рассмотрении музыкальной, поэтической и литературно-критической деятельности В. д'Энди). Использованы структурный, аналитико-сравнительный (в толковании форм репрезентации мифа и музыкальных интерпретаций) методы. Метод дедуктивно-индуктивный применяется для конкретизации рассматриваемых в работе явлений и процессов. **Научная новизна** заключается в исследовании семантики мифологических сюжетов, их онтологических и аксиологических характеристик. **Выводы.** Конституирование содержания симфонических произведений В. д'Энди апеллирующие к мифопоетичным образам, пропагандируют духовные ценности человечества, которые одновременно являются важными морально-этическими концептами мировоззрения художника, а именно: веры, надежды и любви.

Ключевые слова: миф, мифологизация, духовность, симфонические произведения, Венсан д'Энди.

Osoka Olena*, Ph.D. (Art History), associate Professor of general and special-ized piano Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Mythological spaces in the symphonic works of Vincent d'Indy

The purpose of the article. To reveal the significance of myths and legends as the basis of general artistic principles in comprehending the reality of V. d'Indy. Explore “myth-thinking” in creativity, as a method of perceiving a man of his destiny and his place in history through the prism of the centuries-old cultural experience. **Methodology.** The research is based on a comprehensive approach (in the consideration of the musical, poetic and literary-critical activities of

© Осока О. В., 2018

V. d'Indy). Structural, analytical-comparative (in representation`s forms of the myth`s interpretation and the musical interpretations) methods are used. The method of deductive-inductive is used to specify the phenomena and processes considered in the work. **The scientific novelty** consists in studying the semantics of mythological plots, their ontological and axiological characteristics. **Conclusion.** The constitution of the content of the symphonic works of V. d'Indy, appealing to the mythopoetic images, propagates the spiritual values of humanity that, at the same time, appear to be important moral and ethical concepts of the artist's outlook, namely: faith, hope and love.

Key words: myth, mythologization, spirituality, symphonic works, Vincent d'Indy.

Актуальність теми дослідження. Симфонічна творчість В. д'Енді (1851-1931р.р.), як об'єкт структурної критики, характеризується багаторівневими музичними конструкціями, де невимушено поєднуються власні категоріальні цінності з художнім хронотопом. Граючи з космічними та географічними дистанціюваннями, міфомислення автора зумовлює свій власний екзистенціальний принцип, де міфокоди стають константами його композицій. Розглядаючи міф, як саму основу формування етносу та його культури, твори В. д'Енді з'являються тим провідником гармонійного, християнського, життєстверджуючого, що дозволяє існувати людини у розірвано-страждаючому світі.

Аналіз досліджень та публікацій проводився в декількох напрямах. Проблеми міфології, зі спрямованістю проектування міфологічних ситуацій в духовний континіум конкретної історичної епохи (праці Р. Барта, У. Кассірера, О. Лосєва, Ю. Лотмана, Є. Мелетинського, М. Еліаде, А. Нямцу). Теоретико-методологічні та культорологічні дослідження доробку В. д'Енді, що вели Ж. Тьерсо, А. Томсон, М. Шварц, М. Стокхем, В. Азарова, акцентували увагу на французькому фольклорі як основи інтонаційності в симфонічних творах композитора.

Безумовно, устремління втілити національно-інтонаційну своєрідність завдяки своїм «музичним кореням», зумовило розквіт насичених «музично-національних ароматів» композиторського стилю В. д'Енді. Проте, ракурс «міфологічного» майже не висвітлено, адже, міф, як культурний універсум, «конструює саму людину через формування її світогляду, внутрішньої «картини світу» [5, 49]. А симфонічне висловлювання композитора як метод художнього узагальнення та збагнення дійсності, «підіймається до рівня універсалій культури, на якій сходяться найважливіші моменти духовності: відтворення "космічних" параметрів буття особистості, досягнення цілісності світосприйняття, відстоювання моральних та естетичних цінностей» [2, 6].

Мета роботи полягає у виявленні домінантних міфологічних кодів у симфонічній творчості композитора.

Виклад основного матеріалу. Мету мистецтва В. д'Енді завжди бачив у пробудженні в людської душі краси, добра і любові до всього оточуючого. Міф для нього – це спосіб осягнення дисгармонічного світу, це абсолют, який може служити критерієм оцінки істинного і помилкового в нескінченному потоці історичної реальності, водночас, міф – це архаїчне втілення життєвої сили та витривалості, терпіння і подолання примх долі.

Підняття духу співгромадян після поразки у франко-прусській війні вважалося за необхідне серед діячів культури та мистецтва. В. д'Енді звертає увагу на величний та масштабний сюжет поеми Ф. Шиллера «Пісня про дзвін», який бере за основу одного зі своїх ранніх програмних творів з однойменною назвою, з дихотомією життя та смерті, де сенс життя ототожнюється з соціальним служінням, плідним розкриттям своїх сил в суспільстві, а смерть сприймається як продовження існування у паралельному вимірі. Музично-драматичну легенду з прологом та 7 картинами, можливо назвати містерією, з демонстрацією взаємодії двох просторів – реального (сюжетно-послідовного) і трансцендентного (позачасового). Поряд зі зверненням до ключових, поворотних моментів у житті колокольного майстра Вільгельма, гостро постають «граничні» питання буття. Створити відчуття неодномірність простору, виходу з малого кола повсякденності у велике коло дії вічних законів, композитору вдається за допомогою образу соборних дзвонів. У звучанні дзвонів постає людська доля – від хрещення до тріумфу над смертю. Нетрадиційний склад симфонічного оркестру (118 виконавців)[2], за задумом композитора, майстерно зображає весь арсенал дзвіниці у потужній дії (і як набату, і як символу покаяння, і як радісного піднесення та ін.). Образ соборних дзвонів набуває функцій метаобразу, символізуючи культурні цінності народу, духовну єдність поколінь, незнищенність народної пам'яті. Завдяки подвійному хору (100 виконавців), введений у фіналі григоріанський хорал, поступово переростає в апофеоз-кульмінацію, що стверджує ідею безсмертя, віру у майбутнє прекрасне життя.

Балада Уланда, що лягла до основи симфонічної легенди «Зачарований ліс», ор. 8, апелює до середньовічної скандинавської легенди про віщий сон короля Харальда. Скандинавський епос широко використовує мотив сну, як прояву долі. «Мотив провидіння в майбутнє безпосередньо пов'язаний з ідеєю правлячої світом і людськими життями долі, якої ніхто не може уникнути і яка виявляє себе таким дивним чином ще до того, як вона реально настане» [3, 84]. Тобто, використовування сну, як «форми заглядання в майбутнє» [3, 84], дозволяє розкривати просторово-часові межі буття твору. Вибір драматургії та симфонічний інструментарій для музичного структурування цілком підпорядковано програмній основі. Зіткнення двох світів вибудовується за принципом «капітулювання» реального світу (тема Харальда та його війська), де пульсуючи-триольна, стрімка, поривчасто-войовнича тема у групі струнних, на фоні висхідних інтонацій труб, поступово тане у фантастичній, колисково-казковій темі ельфів, розчиняючись у заключному smorzando, ніби «засинаючи» у зачарованому сні.

Казкова компонента творчості В. д'Енді, продовжується в оркестровому творі «Фея-шалфея» (за казкою Робера де Бонієра), ор. 21, з музично-романтичною розповіддю про кохання тендітної феї та сина короля. Компактність та органічність твору поєднується з чутливою атмосферою казки, яка піднімає людський дух над буденністю, дає можливість пережити піднесені почуття, зрозуміти природу прекрасного.

Еталоном прогресивного напрямку в музичному театрі того часу для В. д'Енді стає вагнерівська музична драма. Паломництво творчих особистостей Франції у Байрьойт мало поширений, систематичний характер. Незабутнє враження від прем'єри Парсіфаля дає потужний творчий імпульс до створення музичної драми «Ферваль», ор. 40, «французького Парсіфаля», де В. д'Енді (самий партіотічний з усіх французьких вагнеріанців), намагається поєднати головні ідеї німецького композитора (осягнення істини через прилучення до християнських святинь; жертовний подвиг головного героя задля спокутування людських проступків; безсмертя любові) з французьким фольклором в ідеально-гармонійному духовному просторі. Ця концепція ідеального світу веде до створення нової, авторської міфології, з атрибутами співчуття, милосердя і всепрощення. Музична драма стає найбільш значним твором у оперному жанрі, де послідовно впроваджується думка про важливу роль християнської моралі в сучасному суспільному та духовному житті[4]. Одержимий ідеєю чутності кожного слова, композитор проріджує музичну тканину так, що ми «знаходимо кілька дерев з лісу "Зігфріда", але самий ліс уже не той: в ньому прорубані алеї, і світло проникає в печери Нібелунга» [9, 139]. Лейтмотивні співвідношення в симфонічному оркестрі відрізняються неповторною гнучкістю і поетичною легкістю. Барвисті, наділені експресією тонально-гармонійні модуляції, втілюють мінливі відтінки настроїв головних героїв. Музична пленерність з французьким інтонаційним «ароматом» віддзеркалює особливості світовідчуття композитора, його зв'язок з природою, традиціями рідної землі. А загадковість і деяка маргінальність надає певну привабливість і вишуканість.

В 70-ті роки XIX століття, завдяки активним пошукам у Месопотамії, було знайдено вагому частину фрагментів аккадсько-шумерського «Епосу про Гільгамеша», найдавнішого літературного твору людства, в якому одним з велебних божеств цієї релігії – э Іштар або Інанна. Побожне ставлення до неї проявляється у багатьох шумерсько-вавілонських гімнах, зображаючи її царственність, як богіні родючості та плотської любові, войовничість, як богіні війни і чвари, астральність, як ранкової та вечірньої зірки. Відзначаються багаточисленні соціологічні функції Іштар, як основної дієвої сили на землі у посередництві світів (солярного та хнотичного).

Музичні пошуки В. д'Енді зосереджуються на образі Іштар та її сходження до царства мертвих. Прагнення цариці поширити свій вплив на потойбіччя, змушує її зійти у підземний світ до цариці Ерешкігаль, пройшовши сім брам, але за умови зняття священного вбрання та прикрас, які мають магічну силу. Фактично сам міф підказує композитору драматургію твору (тема, сім варіацій та кода). Головна тема Іштар – проникліва, мелодійна, романтично-широка, героїня постає не як богіня, але як закохана дівчина. Покидаючи свого нареченого Думузі, покидаючи небо та землю, йдучи у «нутро земне», Іштар розуміє, що йде на вірну смерть. Від того її образ викликає проникливу тендітність, водночас небувалу силу.

Оркестровка твору підпорядковується сюжетній лінії. Композитор йде від насиченого звучання усіх груп інструментів к поступовому розрідженню музичної тканини, залишаючи перед кодою тільки групу флейт. Тому, раптове включення оркестрового tutti з проведенням головної теми, сприймається ніби життєстверджуючий гімн воскреслій Інанне-Іштар, яка отримує перемогу у протистоянні темними світовим силам.

Різні епохи надавали міфу як прототипу художньої творчості особливе значення і вбачали в міфології необхідну умову й первинний матеріал для будь-якого мистецтва. Активно традиціонувалися міфологічні структури з драматично-протиречивими, амбівалентними образами, які пропагували загальнокультурні цінності в співзвуччі з відповідними часовими просторами. Давньогрецький міф про Медею, з проблемою амбівалентності онтологічних і морально-психологічних підстав людського життя, втілився в багатовіковій мистецько-жанровій історії різних національних культур. Франція не стала виключенням. Образ Медеї ніби витав у повітрі з часів М.А. Шарпантьє, пройшов крізь творчість Ж. Рамо, Ж. Соломона та Ж. Родольфо[4].

Звернення Венсана д'Енді до міфу обумовлювалося, насамперед, створенням «нової французької музики» для нещодавно заснованої «Співецької школи»[5]. Оркестрова сюїта, ор. 47, була написана до драми К. Мендеса «Медея», за традиційним давньогрецьким міфом, «з драматичною суперечливістю духовного і матеріального начал в людині, що обумовлена дісгармоничностю моральної свідомості» [7, 92]. Специфічна динаміка міфу мотивує драматургічний розвиток в сюїті, де першочерговими стають взаємовідносини між головними героями – Ясона та Медеї. На засадах широкої взаємодії оркестрових тембральних відтінків у розвиненій лейтмотивній системі (неприхована симпатія до байрейтських теорій) та поліфонічному поєднанні тем (франківське поліфонічне мислення), драматичний характер твору вдало підкреслюється в інструментальному подвоєнні (2 флейти та флейта-пікколо, 2 гобоя та англійський рожок, 2 кларнета, 2 фагота, 3 горна, 2 труби, 2 тромбона).

Наступна музична драма «Чужинець» стала продовженням лінії «Пісні про дзвін» та «Ферваалю». Геополітичні катаклізми, що призвели до духовної спустошеності, обумовлювали прагнення ху-

дожників створити образ незвичайної, особливої людини, яка бачила сенс свого життя у служінні людству. Головний герой драми, який, за задумом В. д'Енді навіть не має ім'я[5], виконує особову соціально-ідеологічну місію: Чужинець повинен передати суспільству потаємну сутність християнських істин. В цілому, весь твір орієнтується на дослідження онтологічних та морально-психологічних аспектів життя та вчинків Чужинця. Принциповій драматизації сюжетних колізій сприяє партія симфонічного оркестру, яка безліччю музичних відтінків відображає усю таємність, неосяжність, неприборкність динамічної морської стихії, як віддзеркалення душевного стану головних героїв.

Висновки. В світовій загальнокультурній площині міфологічний матеріал завжди залишався та залишається тим простором, де митець має свободу для авторської уяви і втілення своїх задумів, з найбільш повним відображенням моральних та творчих складових світогляду художника. Тому, спрямованість цього дослідження допоможе у конкретизації як авторського міфотворення, так й загальної міфопоетичної моделі світу.

Література

Епіграфом до поеми став напис, відлитий на 400-річному дзвоні м. Мюнстер: «Vivos voco, mortuos plango, fulgura frango» («Кличу живих, обтужую мертвих, ламаю блискавки»).

[2] З них 2 фортепіано, 8 арф, 4 саксофони.

[3] Дійство опери розгортується у гірській місцевості північної Франції, де відбувається зіткнення 2 лагерів: сарацин та друїдів. Ферваль - нащадок богів, дає клятву народу піклуватися тільки про нього, та не знати любовних жіночих чар. Але не виконує клятву, та закохується у дочку вождя сарацин Гільо. Задля спокутування свого гріха він шукає смерті в бою. Після втрати своєї улюбленою, яка вмирає на його руках в розореній та розбитій сарацинами Краванні, приймає рішення шукати царство повної свободи людського духу і любові в ідеальному світі, зникаючи, наприкінці опери, в авроральному святінні, «в величних просторах білих піків гір» (текст лібрето, переклад – О.О.).

[4] У безпосередній близькості до В. д'Енді над цім сюжетом працював французький композитор Жорж Ю, який у 1879 році отримав Римську премію за свою кантату «Медея«.

[5] Schola cantorum, що офіційно відкрито В. д'Енді разом з Ш. Бордом і А. Гільманом (усі учні Ц. Франка) у 1896 році у Парижі. Цей заклад стає альтернативою Паризькій консерваторії та отримує легальне право випускати дипломованих фахівців. Навчальні курси Schola cantorum були присвячені вивченню старовинної церковної музики (в тому числі, традиційної григоріанської монодії).

[6] В. д'Енді з'явився водночас і лібретистом і композитором цього твору.

Література

1. Барт Р. Мифологии / пер с фр. и вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. Москва: Академический Проект, 2008. 351 с.
2. Гужва О.П. Симфонізм як феномен духовної культури : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філососських наук : 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури». Українська державна академія залізничного транспорту. Харьків, 2009. 42 с.
3. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. Москва: Искусство, 1990. 396 с.
4. Гуцуляк О. Б. Гільгамеш як «архітектор буття»: Спроба прояснення сутності епічного образу. Зарубіжна література в навчальних закладах. 2001. № 6. С.42-45.
5. Демчук Р.В. Міфопоетика як культурний топос та культорологічний метод. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. №3. С. 48-52.
6. Лавро Г. Философия искусства Венсана д'Энди: сб. трудов «Философия и музыка». Вып. 163. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2004. С. 83-96.
7. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): монография. Черновцы: «Рута», 2007. 520 с.
8. Роллан Р. Венсан д'Енди: сб. статей «Музыканты наших дней» / перевод Ю. Вейсберг. Москва: Муз. Гиз., 1938. С.122-148.
9. Тьерсо Ж. Полвека французской музыки. Кн. «Французская музыка второй половины XIX века». / вступ. статья и ред. М. С. Друскина. Москва: Искусство, 1938. С. 35-150.
10. Gonet Jean de L`etranger. L`art Moderne. 1903. №2. С. 9-12.
11. Laloy Louis Vincent d'Indy. La Revue musicale. 1903. №18. С. 694-699.
12. Hill Edward Burlingame Vincent d'Indy: An estimate. The musical quarterly. Т. 1. № 2. Oxford University Press, 1915. С. 246-259.
13. Schwartz Manuela Vincent d'Indy et son temps. Pierre Mardaga, 2006. 391 с.
14. Stockhem Michel Eugène Ysaÿe et la musique de chamber. Pierre Mardaga, 1990. 270 с.
15. Thomson Andrew Vincent d'Indy and his world. Oxford, 1996. 260 с.

References

1. Bart, R. (2008). Mythologies. S. Zenkin (Ed.). Moscow: Akademicheskiy proyekt [in Russian].
2. Huzhva, O.P. (2009). Symphony as a phenomenon of spiritual culture. Doctor's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
3. Gurevich, A. Ia. (1990). The medieval world: the culture of the silent majority. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
4. Hutsuliak, O. B. (2001). Hilhamesh as "the architect of the being": An attempt to clarify the essence of the epic image. Foreign Literature at Educational Institutions, 6, 42-45 [in Ukrainian].

5. Demchuk, R.V. (2017). Mythopoetics as a cultural topos and a cultological method. Visnyk of the National Academy of Culture and Arts Leadership. Kyiv, 3, 48-52 [in Ukrainian].
6. Lavro, G. (2004). The philosophy of Art of Vensan d'Endi: a collection of works "Filosofiia i muzyka". Moscow, 163, 83-96 [in Russian].
7. Niamtcu, A. (2007). Myth. Legend. Literature (theoretical aspects of functioning): monograph.. Chernivtsi: «Ruta» [in Russian].
8. Rollan, R. (1938). Vensan d'Endi: collection of articles "Musicians of our day". (Iu.Veisberg, Trans.). Moscow: Muz. Giz [in Russian].
9. Terso, Zh. (1938). Half a century of French music. The book "French Music of the Second Half of the XIXth Century". M.S. Druskin (Ed.) Moscow: Iskusstvo [in Russian].
10. Gonet, J. (1903). de L`etranger. L`art Moderne, 2, 9-12 [in French].
11. Laloy, L. (1903). Vincent d'Indy. La Revue musicale, 18, 694-699 [in French].
12. Hill, E.B. (1915). Vincent d'Indy: An estimate. The musical quarterly. Oxford University Press, (Vols. 1), 2, 246-259 [in English].
13. Schwartz, M. (2006). Vincent d'Indy et son temps. Pierre Mardaga [in French].
14. Stockhem, M. (1990). Eugène Ysaÿe et la musique de chamber. Pierre Mardaga [in French].
15. Thomson, A. (1996). Vincent d'Indy and his world. Oxford [in English].

Стаття надійшла до редакції 17.10.2018 р.

УДК 792.8 (477)

Підлипська Аліна Миколаївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-7892-337X
alinaknukim@ukr.net

ШКОЛА ЖІНОЧОГО БАЛЕТНОГО ВИКОНАВСТВА НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ УКРАЇНИ ІМ. Т.Г. ШЕВЧЕНКА

Мета дослідження – відтворити панораму спадкоємності поколінь як ключової ознаки школи у жіночому балетному виконавстві Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка. **Методологія**. Застосування історико-хронологічного принципу при проведенні мистецтвознавчого аналізу, а також систематизації джерел дало змогу провести науково об'єктивне дослідження. **Наукова новизна**. Доведено, що школа жіночого балетного виконавство в Національній опері України ім. Т. Г. Шевченка базується на принципах спадкоємності, єдності традицій та новацій. **Висновки**. Виконавські традиції в балетному театрі передаються в безпосередньому творчому спілкуванні. Кожне нове покоління, спираючись на досвід попередників, йде далі, збагачуючи й оновлюючи школу, вдосконалюючи технічну й акторську майстерність. Біля витоків школи жіночого виконавства Національної опери України стояли А. Яригіна, А. Васильєва, О. Гаврилова та ін. Збагатила традиції плеяда балерин середини XX століття – Л. Герасимчук, І. Лукашова, А. Гавриленко, О. та В. Потапови та інші. Яскравими солістками у 70-80-і рр. стали Т. Таякіна, Л. Сморгачова, Р. Хилько, Г. Кушнірова, Т. Боровик, І. Задаянна, Т. Білецька. На межі XX та XXI ст. «зірками» Національної опери стали Г. Дорош, Т. Голякова, О. Філіп'єва, яка суміщає кар'єру солістки і педагога-репетитора. Серед її вихованок – заслужені артистки України Т. Льозова, О. Кіф'як, К. Кухар. Нині підхопили балетні традиції Н. Мацак, К. Алаєва, О. Голиця, Х. Шишпор, К. Козаченко, А. Шевченко, А. Муромцева. Саме спадкоємність є ключовою ознакою життєздатності школи жіночого балетного виконавства Національної опери України. На всіх етапах розвитку жіночого балетного виконавства пріоритет надавався образно-емоційній складовій партії у поєднанні із високим рівнем техніки виконання, пошуку хореографічних деталей, які роблять танцювальний образ психологічно правдивим і емоційно переконливим.

Ключові слова: жіночий танець; балет; школа жіночого балетного виконавства; Національна опера України; хореографія.

***Пидлыпская Алина Николаевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Школа женского балетного исполнительства Национальной оперы Украины им. Т. Г. Шевченко

Цель исследования – воссоздать панораму преемственности поколений как ключевого признака школы женского балетного исполнительства Национальной оперы Украины им. Т. Г. Шевченко. **Методология.** Применение историко-хронологического принципа при проведении искусствоведческого анализа, а также систематизации источников позволило провести научно объективное исследование. **Научная новизна.** Доказано, что школа женского балетного исполнение в Национальной опере Украины им. Т. Г. Шевченко базируется на принципах преемственности, единства традиций и новаций. **Выводы.** Исполнительские традиции в балетном театре передаются в непосредственном творческом общении. Каждое новое поколение, опираясь на опыт предшественников, идет дальше, обогащая и обновляя школу, совершенствуя техническое и актерское мастерство. У истоков школы женского исполнительства Национальной оперы Украины стояли А. Ярыгина, А. Васильева, А. Гаврилова и др. Обогатила традиции плеяда балерин середины XX века – Л. Герасимчук, И. Лукашова, А. Гавриленко, Е. и В. Потаповы и другие. Яркими солистками в 70-80-е гг. стали Т. Таякина, Л. Сморгачова, Р. Хилько,

© Підлипська А. М., 2018