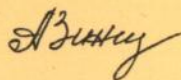


**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ім. П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

ЗІНИЧ Олена Володимирівна



УДК 78 (546.37) + 792.5

**ПЛАСТИЧНІСТЬ У БАЛЕТНІЙ МУЗИЦІ М. РАВЕЛЯ
(в аспекті взаємодії мистецтв)**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства**

КИЇВ – 2004



Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано в Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського Міністерства культури і мистецтв України.

Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент
Жаркова Валерія Борисівна,
Національна музична академія України
ім. П.І.Чайковського, кафедра історії зарубіжної музики,
Міністерство культури і мистецтв України (Київ)

Офіційні опоненти – доктор мистецтвознавства, професор
Загайкевич Марія Петрівна,
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та
етнології ім. М.Т.Рильського НАН України (Київ),
провідний науковий співробітник відділу
музикознавства
– кандидат мистецтвознавства, в.о. професора
Рощина Тетяна Олександрівна,
Національна музична академія України
ім. П.І.Чайковського, завідувача кафедрою
спеціального фортепіано, Міністерство культури
і мистецтв України (Київ)

Провідна установа – Львівська державна музична академія
ім. М.В.Лисенка, кафедра історії музики,
Міністерство культури і мистецтв України (Львів)

Захист відбудеться "24" листопада 2004 року о 15³⁰ год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства в Національній музичній академії України імені П.І.Чайковського за адресою: 01001, м. Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1/3.

З дисертацією можна ознайомитись в бібліотечі Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського.

Автореферат розіслано: "21" листопада 2004 року

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Кож

І.М.КОХАНИК

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ДИСЕРТАЦІЇ

Актуальність дослідження. Поняття пластичності сьогодні широко застосовується у різних галузях знань і є невід'ємною складовою професійної лексики філософів, культурологів, художників, вчених, інженерів, будівників, хірургів. Його багатоаспектність і велика амплітуда використання – від яскравої художньої метафори у поетичній мові до природної властивості матеріалів, – здавалось, безкінечно розширюють спектр його значень. Однак за множинністю умов функціонування поняття пластичності проступають загальні закономірності, які й визначають головний інтерес дослідника.

Осмислення феномену пластичності у сфері гуманітарних наук, що почалося у ХХ сторіччі, – наслідок динамізації в європейській культурі багатовекторних процесів інтеграції та синтезу мистецтв. На суміжжі різних мистецтв здійснюються пошуки нової виразної – пластичної – мови. Найбільш яскраво феномен пластичності виявляє себе в мистецтві балету, де в органічному синтезі співіснують музика, пластика пантоміми, пластика танцю і пластика сценографії. Пластичність, пов'язуючи музику з візуальними мистецтвами, з усіма комунікативними системами, які спираються на жест і рух, дозволяє втілити в музиці зримо-пластичні образи шляхом перекладу візуальної мови руху на мову звуків, через що балетна музика стає пластично-відчутнішою і сама, у свою чергу, впливає на виражальні можливості хореопластики.

Тому вивчення феномену пластичності в музиці у загальному розвитку культури постає як одне з важливих завдань сучасного музикознавства. Нагальною залишається потреба у комплексному дослідженні усіх специфічних властивостей пластичності в музиці крізь призму її принципів, спільних для всіх мистецтв, що й зумовило спрямування даної роботи.

Особливо актуальним у цьому плані є вивчення балетної музики М.Равеля. Визначний художник своєї епохи надзвичайно глибоко відчував специфіку споріднених мистецтв – танцю, театру, кіно, зв'язаних, як і музика, з фактором часу. Саме у часовій природі цих мистецтв композитор вбачав можливість їх зближення і взаємодії, що виявилось в особливій пластичній виразності його музичної мови, у дивовижній зримості й відчутності музичних образів.

Але пластична природа музики М.Равеля досі спеціально не розглядалася в сучасному музикознавстві, тож запропонований у дисертації напрямок студіювання балетного доробку композитора – в аспекті пластичності – дозволяє по-новому почути та осмислити твори визнаного класика ХХ сторіччя.

Мета даної дисертаційної роботи полягає у багатосторонньому осмисленні феномену пластичності в мистецтві, визначенні його універсальних принципів і типологізації способів прояву пластичності в балетній музиці М.Равеля.

Згідно з обраним напрямком дослідження в роботі окреслено таке коло завдань:

- класифікація основних аспектів розуміння пластичності та специфіки її прояву в різних видах мистецтв – просторових і просторово-часових;
- дослідження дії двох універсальних принципів пластичності – “статуарного” і “динамічного” у просторових і просторово-часових мистецтвах;
- розмежування дефініцій “пластичність” – “пластика”;
- визначення поняття “пластичність” у музиці;
- вивчення механізму утворення різних типів пластики в музиці;
- дослідження специфіки прояву пластичності в балетній музиці М.Равеля.

Таким чином, об’єктом дослідження в даній роботі є пластичність у просторових, просторово-часових мистецтвах і музиці, специфіка її природи та принципів функціонування.

Предмет дослідження – прояв пластичності в балетній музиці М.Равеля.

Наукова новизна дисертації полягає у самій постановці проблеми пластичності в загальному культурологічному контексті. Вперше феномен пластичності розглядається в єдності проявів його іманентних властивостей у просторових, просторово-часових мистецтвах і музиці, що дозволило систематизувати напрямки у трактуванні його сутності, які склалися в різних сферах знань, і запропонувати авторське **визначення пластичності у музиці**.

З метою дотримання наукової коректності застосування поняття “пластичність” і запобігання поширеної в мистецтвознавчій літературі синонімічності і взаємозамінності визначень “пластичність” і “пластика”, ці дефініції у роботі чітко розмежовані й поставлені у детерміновану залежність.

У представленому дисертаційному дослідженні вперше сформульовані два універсальних принципи пластичності – **статуарний** і **динамічний**, що дозволило створити типологію пластичності в музиці, відмінну від уже існуючих. Виділено три різних типи вираження пластичності в музиці – через пластику статуарного руху, пластику динамічного руху та пластику статуарно-динамічного руху; кожний з них по-своєму перекладає конкретний тип пластичного руху (жесту, кроку, ходи, танцю) у ритмо-інтонаційний, звуковий “образ руху” (кінетичний, мускульно-моторний чи статуарний, тілесний).

Вперше – в аспекті специфіки перетворення пластичності – цілеспрямовано аналізуються балетні твори М.Равеля: “Аделаїда, або Мова Квітів” (1911 р.), “Сон Флорини” (1912 р.), “Дафніс і Хлоя” (1912р.), “Вальс” (1920р.), “Болеро” (1928 р.); окремі номери з опери-балету “Дитя і чари” (1925р.), а також інші твори композитора, не призначені для хореографічного втілення, але які яскраво демонструють загострене “пластичне чуття” М.Равеля (“Павана померлій інфанті” – 1899 р.; “Менует” з “Гробниці Куперена” – 1917р.).

Окремий розділ дисертаційної роботи присвячено балету “Дафніс і Хлоя”, що й досі не дістав належної оцінки у вітчизняному музикознавстві. Вивчення повної партитури балету М.Равеля дозволило по-новому осмислити значення “Дафніса і Хлої” як яскравого художнього зразка відродження й асиміляції принципів пластичності, властивих критському та античному мистецтву, пропущених крізь призму західноєвропейської культури на новому історичному етапі.

Методологічна база дисертації. Для реалізації мети і завдань роботи особливо важливими є фундаментальні дослідження Б.Віппера, О.Шпенглера, О.Фрейденберг, а також роботи Б.Асаф'єва, Т.Куришевої, В.Холопової, М.Загайкевич, О.Астахової, М.Друскіна, Є.Назайкінського, В.Медушевського, Ролан-Манюеля, А.Альшванга, І.Мартинова, Т.Гнатів.

Практична цінність роботи. Матеріали дослідження можуть бути використані у лекційних курсах з історії зарубіжної музики, аналізу музичних творів, музичної інтерпретації, культурології, історії та естетики балету, в спецкурсах з історії балетної музики.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано згідно з планами кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського і відповідає темі №8 “Історія зарубіжної музики” тематичного плану науководослідної діяльності Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського на 2000-2006 роки.

Апробація дисертації здійснювалася на Міжнародних наукових конференціях: “Микола Лисенко та музичний світ” (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАНУ, Київ, травень 1992 р.); “Навколо Земпера: Синтез мистецтв у європейській культурі XIX-XX століть” (Сумський державний педагогічний університет ім. О.С.Макаренка, травень 2003 р.); “Мова і культура” (Інститут філології Київського національного університету ім. Т.Г.Шевченка, травень 2003 р.); на IV і V Всеукраїнських науково-теоретичних студентських конференціях (Київське державне вище музичне училище ім. Р.М.Глієра, 2002, 2003 рр.).

Структура дисертації. Робота складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку літератури (184 позиції), додатків (нотні приклади, ритмічні схеми-таблиці). Загальний обсяг дисертації з додатками – 269 с., у тому числі основного тексту – 198 с.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У Вступі обґрунтовуються актуальність обраної теми, її наукова новизна, визначаються предмет, мета, завдання, методологічні засади, головні напрямки дослідження.

Розділ I “Природа пластичності у просторових і просторово-часових мистецтвах” присвячено розглядові родових властивостей пластичності в різних видах мистецтва.

У підрозділі 1.1. “Різні аспекти розуміння і визначення пластичності. Дефініції “пластичність” – “пластика” розкривається багатозначність поняття пластичності, простежується його етимологія, подається порівняльна характеристика різних визначень пластичності, а також встановлюються основні параметри розуміння природи пластичності: фізичний, тілесно-відчутний, просторовий, часовий, динамічний та естетичний. Усі ці аспекти взаємозв'язані, але – залежно від виду мистецтва – відбивають або реальні, або умовні прояви пластичності.

На основі проведеного аналізу можна зробити висновок, що сучасне розуміння **пластичності** відійшло від своєї первісної етимології (*plastikos* – придатний до ліплення, тобто піддатливий, гнучкий) й вбирає в себе багато різних значень. Спільним терміном “пластичність” охоплюються і такі властивості, як плавність, плинність, виразність форми. Нарешті, поняття пластичності набуває більш широкого тлумачення як специфічної здатності до змін, трансформації, що передбачає співвіднесеність динаміки і статички, руху і тілесності.

З цього погляду, **пластика** є необхідною дефініцією, що пояснює той чи інший спосіб прояву пластичності. **Пластика** у вузькому розумінні визначається як техніка ліплення у м'яких матеріалах (віск, глина). У більш широкому значенні **пластика** – мистецтво створення об'ємних форм. І в найширшому сенсі слова **пластика** – особливий вид художнього викладу, що передбачає пластичність матеріальної форми у витворах просторових і просторово-часових мистецтв.

Тож розмежування дефініцій “пластичність” – “пластика”, а також застосування шести запропонованих аспектів розуміння пластичності дозволяють охопити і осмислити багатовекторність проявів пластичності у різних просторових (скульптура, живопис, архітектура), просторово-часових мистецтвах (танець, пантоміма, кіно) та здійснити їх порівняльний аналіз.

У підрозділі 1.2. “Два універсальних принципи пластичності – “статуарний принцип” і “динамічний принцип” обґрунтовується доцільність застосування названих принципів щодо різних видів мистецтв. На основі сформульованих Б. Віппером стосовно мистецтва скульптури “принципу скульптури” і “принципу пластики” в роботі запропоноване їх ширше визначення як “*статуарного принципу*” і “*динамічного принципу*”. Адже вони, на нашу думку, відбивають саму сутність феномену пластичності: 1) через прояв статуарності, тілесності; 2) через відчуття руху в просторі. Ці принципи, як вдалося простежити, “працюють” і в інших просторових мистецтвах – живопису, архітектурі; у просторово-часових мистецтвах, а також у часовому мистецтві – музиці.

Саме дія “статуарного” і “динамічного” принципів розкриває дуалізм природи пластичності. При цьому можливий різний ступінь співвіднесеності тілесного і динамічного факторів – від їх перетину і взаємодії до граничної концентрації одного з них. Це яскраво доводить аналіз критського, давньогрецького та елліністичного мистецтв, найбільш показових з точки зору зародження і втілення в них феномену пластичності, а також огляд різних стилів західноєвропейського мистецтва, для яких функціонування “статуарного” та “динамічного” принципів є неодмінною, іманентною властивістю.

У Розділі II “Поняття пластичності в музичному мистецтві” розкриваються суттєві параметри природи пластичності в музиці.

У підрозділі 2.1. “Характер і специфіка пластичності в музиці”, за аналогією з просторовими та просторово-часовими мистецтвами, виділено шість основних аспектів розуміння пластичності в музиці, кожен з яких виявляє міру специфічної умовності пластичності в музичному мистецтві.

Через нематеріальність музики у звичному сенсі слова, фізичний аспект розуміння пластичності відбиває специфічну якість самих засобів музичної виразності (гнучкість ритму, мелодії, гармонії, фактури). Тож фактично він виходить на рівень естетичної характеристики твору, передбачаючи високу художність та гармонійну узгодженість усіх елементів композиції.

Тілесно-відчутний та динамічний аспекти вияву іластичності в музиці по-різному відбивають мускульно-кінетичну природу реального руху. В першому – домінує вираження статуарності руху, його скульптурності; в другому – “образ руху” існує як відчуття динаміки руху.

Створюваний “образ руху” зумовлений нерозривністю часу-простору: часовий фактор виявляє характер руху та його швидкісні параметри, а просторовий – музичною фактурою та її третім глибинним виміром – передає різні типи руху і “зриму” динаміку переміщення “образу руху” у звуковому просторі, надаючи самим звучанням ємності, ваги, пластичності.

Отже, пластичність у музиці в даному дослідженні інтерпретується як перетворюваний засобами музичної мови “образ руху”, втілований шляхом перекладу (“транспозиції”) видимого у чутне за умови збереження моторних відчуттів від руху (реального чи узагальненого). Пластика в музиці визначається як особливий вид художнього викладу, що передбачає той чи інший спосіб (техніку – за аналогією з просторовими і просторово-часовими мистецтвами) перекладу-транспозиції конкретного типу пластичного руху (жесту, кроку, ходи, бігу, танцю) у ритмо-інтонаційний, звуковий “образ руху”.

У підрозділі 2.2. “Типологія пластичності в балетній музиці М.Равеля” “статуарний” і “динамічний” принципи екстрапольовано на музику, в якій виділено різні типи вираження пластичності. Тож ми розрізняємо три типи пластики в музиці – пластику статуарного руху, пластику динамічного руху і пластику статуарно-динамічного руху.

Кожному з них відповідає своя система засобів музичної виразності. Всі типи пластики ведуть своє походження від жесту – “коріння” музики за

Р.Беконом. Це той пластичний стимул, який, власне, і дає поштовх до формування в музиці конкретного типу руху, зумовленого мускульно-моторним, дієвим або статуарним чинниками. У пластиці статуарного руху – жест скульптурний, статуарний, передає особливий стан “душевної статики” (О.Шпенглер). У пластиці динамічного руху – жест мускульно-моторний, який втілюється в різні форми танцювального руху, знаходячи свій ритмо-пластичний еквівалент у музиці. Однак жест може бути не тільки дієвим чи статичним, а й поєднувати ці обидві властивості. Саме такий жест дає життя третьому – статуарно-динамічному типу пластики. Тут взаємодіють жест внутрішній як прояв психічної й емоційної сфери людини і жест зовнішній.

У пункті 2.2.1. “Пластика статуарного руху” визначаються витoki цього типу пластики. Підкреслено статуарна пластика – родова генетична властивість будь-якого ритуалу – містила традиційну систему жестів, поз, рухів. Жест закріплював тут певну структуру знаків і прасимволів, що несли на собі відбиток стану психічної статики учасників ритуалу. Це, передовсім, мірність колективного крокування, кругового руху, повторюваність, циклічність, зосередженість на процесі самого ходіння.

Відповідно, і в музиці пластика статуарного руху первісно зв'язана з кроком, розміреністю ходіння в процесії, із створенням ритмічної монотонності, що викликає відчуття застигlosti, особливої внутрішньої зосередженості, начебто розтягнутого до безкрайності ходу. В творенні статуарного ритмо-інтонаційного “образу руху”, як правило, використовуються виражально-конструктивні можливості прийому остинато і ширше – принципу повторності, що функціонує на різних рівнях композиції: від загальних закономірностей її організації до застосування повторних ритмо-інтонаційних структур на мікрорівнях.

Часто вживаними музичними прийомами є органічний пункт, неспішний темп, рівномірна ритмічна пульсація. Однак через те, що всі перелічені вище характеристики музичного руху не мають жорстко закріпленої семантики, особливого значення набуває їх комплексне поєднання. Тож відтворюваний хід ритуальних процесій, що супроводжуються танцями, їх стримана величавість і разом з тим екстатичність – є згущеним вираженням скульптурності, відчутної тілесності, реалізованої через прояв “статуарного принципу” в музиці.

Показові приклади прояву пластики статуарного руху дає балетна музика М.Равеля. У “Болеро” (оркестрових варіаціях на тему остинато) пластика статуарного руху репрезентує себе через зв'язок із ритуалом, з розмірністю, повторністю, замкненістю його руху в колі, і водночас – з екстатичністю. Це кругова циклічність, що походить від самих витоків ритуальності – архаїчних форм світосприймання. Водночас, багатовимірність музики “Болеро” є типовою для будь-якої міфологічної структури. В основі композиції твору – багаторівневість протиставлень статики і руху. Щодо руху, то він тут є латентним, розвивається за рахунок тембрової драматургії, що викликає ефект звукової перспективи, відчуття переміщення “образу руху” в просторі. Проте

динаміко-тембральні трансформації теми не змінюють її сутності, нерозривно пов'язаної з пластикою статуарного руху.

Ще один яскравий приклад втілення пластичності через пластику статуарного руху подає “Павана Сплячої красуні” з балету М.Равеля “Сон Флоріни” (на основі фортепіанної сьюїти “Моя Матінка-Гуска”). Тут органічно сполучаються статуарна пластика танцю-ходу (від жанру павани) – з його постійною повторністю процесу ступання наче за інерцією, з ефектом віддалення-наближення, рухом в колі, циклічністю – з пластикою руху-погоджування, характерним для колискової. Внаслідок виникає пластично зримий, тілесно-статуарний ритмо-інтонаційний образ танцю-процесії, що відбувається ніби уві сні. Аналогічні статуарні “образи руху” знаходимо і в інших частинах балету “Сон Флоріни” – у “Хлопчику-мізинчику” і “Чарівному саду”.

У пункті 2.2.2. “Пластика динамічного руху” розглядаються джерела цього типу пластики – дословесні праформи первісних синкретичних ритмо-мімічних і ритмо-кінетичних дійств, супроводжуваних рухами тіла, жестами, ритміко-інтонаційними вигуками, інвокаціями-кликаннями.

Висвітлення семантики темпоритму різних типів руху дозволило простежити її відголос на всіх етапах становлення танцювальних форм – від ранніх (архаїчна синкретична обрядовість) до пізніших (бранль, ригодон, бурре, сальтарела, пасп'є, гальярда, куранта, менует, гавот, фарандола, лендлер, вальс), а також виявити вплив жесту на характер і форми танцювальних рухів та їх відповідне ритмо-інтонаційне втілення в музиці.

Основним фактором прояву пластики руху в музиці стає моторно-дієвий чинник, що йде від характерної пластики того чи іншого танцю. В музиці пластика динамічного руху вбирає в себе, передовсім, пластику танцю і базується на дії “динамічного принципу”. Саме в танцювальній пластичності втілена вся багатоманітність форм руху. Сюди слід віднести і традиційні форми танцювальності (йдеться про все розмаїття танцювальних жанрів), і форми танцювальності з пластично узагальненим типом музичного руху.

У балетній музиці М.Равеля знаходимо різні форми танцювальності як вираження пластики динамічного руху. Наприклад, це пластична дієвість тарантели, галопу (скерцо Вогню, скерцо Задача з опери-балету М.Равеля “Дитя і чари”), пластична кантиленність плавного вальсового руху-ковзання у вальсі Красуні (“Бесіди Красуні і Чудовиська” з балету “Сон Флоріни”), в усіх сценах балету “Аделаїда, або Мова Квітів”.

Винятково яскравим зразком втілення пластики динамічного руху є “Вальс” М.Равеля, справжнє торжество танцювальності, втіленої через вальсовість. Особлива пластична природа “Вальсу” пояснюється й тим, що композитор замислював його як хореографічну поему. Першоімпульсом усього симфонічного розвитку тут стає характерна – виражена в пластичності – вальсова ритмо-інтонація в інтродукції, яка дає імпульс до виникнення і розвитку вінка вальсових тем.

Пластичність у “Вальсі” проявляється через ланцюг нескінченних метаморфоз вальсових тем: від їх народження, становлення до “апофеозу віденського вальсу” (М.Равель) – тріумфу пластичної кантилени, а від них – до трансформацій, викривлень, майже до цілковитого розпаду класичного вальсового мелодизму (але із збереженням пластичного вальсового першовитокую).

Пункт 2.2.3. “Пластика статуарно-динамічного руху” розкриває зв'язок цього типу пластики з балетною пантомімою, що замінює в балеті дію і слово, нагадуючи речитатив в опері. Пластичне розмаїття пантоміми, багатолікої і тематично різнопланової, надає сценічній дії особливий скульптурності, статуарної рельєфності і разом з тим – динаміки, руху, що походять від дієвого танцю (*pas d'action*).

Балетна пантоміма завжди оперує виразним жестом. Пластика спілкування, поклону, запрошення до танцю – це комунікативна форма розвитку дії, мова, передана через жест. Статуарно-динамічна пластика передає жест дієвий (як засіб і знак комунікації) і жест внутрішній як прояв психічної та емоційної сфери людини.

У музиці ці жести зберігають певну семантику знаків спілкування: поклін, жест відмови, заперечення, заборони. Ці знаки-жести втілюються гармонічними засобами: системою кадансів – повних, перерваних, перетворюваних пластикою певного танцювального жанру. В кожному жесті-знаку взаємодіють різноспрямовані сили: з одного боку, – скульптурність, статичність (дія “статуарного принципу”), з другого, – імпульс до руху (переджест) і сам рух (дія “динамічного принципу”).

Різні типи жестів-знаків – жест поклону, жест відмови, жест збентеження, жест протесту, жест запитання, – визначають пластичну рельєфність музики “Сну Флоріни” (“Бесіди Красуні і Чудовиська”), “Дафніса і Хлої”, “Болеро”, “Аделаїди, або Мови квітів”, “Павани померлій інфанті”, “Менуету пам'яті Жана Дрейфуса” з “Гробниці Куперена” і підтверджують різновекторність дії пластики статуарно-динамічного руху.

Розділ 3 “Музично-пластичні рішення в балеті М.Равеля “Дафніс і Хлоя” містить три підрозділи.

У підрозділі 3.1. “Культурно-історичні передумови формування нової пластичної концепції жанру” еволюція балетного жанру (від його витоків до рубежу XIX–XX століть) розглядається у взаємодії музичної пластики і хореопластики, що дозволило повніше осмислити й висвітлити новаторські тенденції у мистецтві балету. Переосмислення канонів і традицій пластики класичного балету на початку XX сторіччя знаменувало перехід до нової пластики, що повертала танцювальне мистецтво до свободи та природності руху, і водночас стимулювало появу нових танцювальних технік – танцю модерн, неокласичного танцю, *contemporary dance*.

Разом з тим, новачі в галузі пластичної мови торкнулися не лише сфери хореографічного мистецтва, а й сфери самої балетної музики, що мало

наслідком зміну творчих установок композиторів, пошук шляхів нового синтезу і спричинило оновлення форм балетного жанру в різних національних композиторських школах. Цей процес пов'язаний, насамперед, з іменами І.Стравінського, М.Равеля, С.Прокоф'єва, Б.Бартока, в балетній творчості яких переплелися такі тенденції, як відродження традицій античності, фольклору (казка, пісня, лубок), народного танцю і водночас ускладнення музичної драматургії, прагнення до яскравої видовищності. Отже, синтетичне мистецтво балету отримало могутній стимул до розширення нових музично-пластичних засобів виразності.

У балеті “Дафніс і Хлоя” Равель орієнтується на чуттєво-предметний тип сприйняття, на тілесність, статуарність в античному їх розумінні і разом з тим – на дієвість інтонаційно-пластичного висловлювання, безперервність пластичного руху, зумовлених симфонізацією балетної музики. Цим пояснюється і сам підхід до музичної інтерпретації античного сюжету в балеті за мотивами однойменного роману Лонга “Дафніс і Хлоя” (II-III ст. н.е.).

Важливу роль у процесі роботи над лібрето балету відіграла співдружність і тісне спілкування М.Равеля з М.Фокіним (одночасно лібретистом і хореографом), їх спільна зацікавленість естетикою і мистецтвом античності. Симптоматично, що хореопластична концепція балетмейстера-постановника народжувалась з максимального наближення до форм античної пластики. Античний танець, його пластику М.Фокін реконструював за пам'ятками античного образотворчого мистецтва – вазовим живописом, рельєфами, фризами, скульптурою (пози, рухи, лінії танцювального малюнку, принципи композиційної будови сцен, розташування груп танцівників).

У лібрето М.Фокіна і особливо в музиці М.Равеля відчутна розбіжність з твором Лонга. Останній відійшов від архаїчно-міфологічного трактування образу Дафніса в сторону “грецького авантюрного роману випробування” (М.Бахтін). У балеті М.Равеля посилюється міфологічне забарвлення сюжету, розростається сюжетна функція бога Пана. А у відтворенні атмосфери Древньої Елади М.Равель не тільки перегукується з Феокритом (з ідилічністю його буколічного світу), а й повертається до міфологічних витоків сюжету про Дафніса (без його трагічного фіналу). Тож образна система балету вбирає і міфологічні мотиви, і пізніші поетичні (Феокрит) та прозаїчні (Лонг) інтерпретації, що надають музично-сценічній дії смислової багатоплановості.

В естетичній концепції балету сполучаються далекі культурно-часові сфери, взаємодіють різні традиції. Саме цим пояснюється поєднання у ньому тілесної пластики і художньої узагальненості образу (символічний образ кохання). Та головною засадою М.Равеля тут є вишуканість, пластичність, зримість, мальовничість музичних образів (відчутні алюзії з буколікою Ф.Буше, Ж.О.Фрагонара, Н.Пуссена, А.Ватто). Саме пластична живописність стає одним з важливіших елементів музичної характеристики фону, середовища, всієї атмосфери дії.

Підрозділ 3.2. “Прояви пластичності в балеті “Дафніс і Хлоя” висвітлює багатозарову жанрову структуру твору крізь призму трьох типів пластики в музиці, що виявляються як на мікрорівні – у розгалуженій системі лейтмотивів і лейттем, так і на макрорівні – у композиції всіх сцен балету.

У пункті 3.2.1. “Пластичні властивості лейттем балету” простежується, що вже у рамках системи лейттематизму наявними є всі три типи прояву пластичності – пластика статуарного руху, пластика динамічного руху і різноспрямована пластика статуарно-динамічного руху.

Як і в оперній музичній драматургії, М.Равель створює в балеті розгалужену систему лейтмотивів і лейттем. У кожній з головних дійових осіб – Дафніса і Хлої – своя лейттема, котра вбирає в себе жанрові ознаки балетного танцю і типологічні ознаки, прийняті в оперній практиці любовних лейттем. Виростаючи з одного ритмо-інтонаційного джерела (“пратеми”) – з лейттеми Пана, німф і священного гаю, всі лейттеми утворюють своєрідний звуковий “космос” з його “великими реальностями” буття і вищими силами світобудови – природою, богами, фортуною. Життя природи одухотворяється силою ідеального любовного почуття – і в цьому закохані стають рівними богам.

Пан у балеті – це персоніфікація природи, саме тому перша його лейттема є одночасно лейттемою німф і священного гаю. Водночас – це образ дієвої сили (*deus ex machina*), що втручається в долі людей у зламні, вирішальні моменти їх життя. У другій лейттемі Пан постає як грізне божество. Її основою є пластично зримий імперативний жест (*geste menacant* – у ремарці М.Равеля). Обидві теми Пана (лейттема Пана, німф і священного гаю і лейттема Пана – грізного божества) скульптурно-пластичні, виразно-рельєфні. В їх дивовижних переливах відчутні постійна таємнича присутність божества, пластичний жест його “магічної руки”. Отже, тут можна говорити про інтонацію фіксованого жесту, положення, пози, генетично властивих танцювальному мистецтву. Це начебто застиглий, призупинений (як у скульптурі) рух.

У лейттемі Пана, німф і священного гаю “розчинена” також лейттема Дафніса, ім'я якого, за традицією давньогрецького роману, є варіантним аналогом рослинності. В античному міфі Дафніс є пастухом, якого Пан навчав грати на сопілці. Тож тематизм Пана і Дафніса в балеті зв'язує і жанровий чинник – сопілкове награвання.

З лейттеми Пана, німф і священного гаю виростає і скульптурно-статуарний лейтмотив заклик у партії хору. Хор (що співає без слів) стає в балеті своєрідним коментарем дії (за асоціацією з неодмінним структурним елементом античних драм і комедій – давньогрецьким хором, його пародами, стасімами, ексодами) і вносить додаткові тембральні барви в партитуру “Дафніса і Хлої”.

З цього музичного шару – з лейттеми Пана, німф і священного гаю, як її безпосереднє продовження, виникає і лейттема кохання Дафніса і Хлої – символічний образ ідеального почуття. В ній органічно поєднуються скульптурність, статуарність як втілення вічності кохання і прихований

пластичний рух (“польотність” мелодики, мотивно-варіантний розвиток, дієва темброва драматургія).

Пластика руху вибудовує лейттематизм “живих” персонажів – Хлої, Доркона та піратів. У лейттемі Хлої пластику руху виражено через семантику піднесеного вальсу з його особливою метричною пластичністю. Тут і ліричне переживання, і характеристичність: це і цюотливість почуття Хлої (стримана ритміка супроводу), і любовний порив (інтонації зітхання, благання, що пронизують пластично-зламану, гнучку мелодичну лінію). Близькість лейтеми Хлої до оперних лейттем зумовила широчінь її мелодичного дихання, масштабність, симфонічний розвиток. Це – пластична кантиленність жесту, танцю, що передають зародження і розвиток самого почуття кохання.

Іншу групу лейттем (персонажів, які уособлюють сили зла) відзначають характерність ритму, малюнку “кроку”, притаманних кожній “масці”. Визначальна роль в тематизмі Доркона і піратів належить лейтритму і лейттембу (фагот у Доркона; труби, валторни та тромбони у піратів). В їх пластичній музично-танцювальній інтерпретації переважають жорстка акцентність, дводольність, регулярна ритміка, підпорядкована метру, що надає механістичності всій пластичності цих персонажів.

У пункті 3.2.2. “Пластична композиція сцен балету” наголошується на тому, що орієнтація на притаманний античності пластичний тип художньої свідомості, що апелює до зору, на зображальність, скульптурну статуарність, а також на втілення в музиці чуттєво-предметної природи міфу має принципове значення для композитора. В античності Равель знаходить таку важливу для балету єдність двох чинників – пластику в русі та пластику в статиці, перетворюючи в музиці не тільки виражальні можливості танцю, а й тілесну пластику скульптури.

Пластикою статуарного руху в балеті відзначені його ритуальні сцени – сакральні процесії юнаків і дівчат (Інтродукція), їхні танці перед вівтарем Німф (Danse religieuse, I картина), а також священні танці Німф перед статуєю бога Пана (Ноктюрн, I картина).

Пластика динамічного руху, передовсім, виявляється через пластику танцю в трьох різних тематично-структурних, ритміко-інтонаційних типах танців. Це:

1) Ліричні танці, які розкривають світ людських емоцій – інтимних, одухотворених, піднесених. Це ідеальний світ краси і гармонії, переданий танцем Дафніса з I картини (динаміка руху реалізована через метричну пластику сіціліани) і вальсами Хлої (з I і II картин) з їх кантиленною пластикою.

2) Гротескні танці, що втілюють у жорсткій танцювальній пластичності нестримність стихії насильства, світ брутальності та примітивності (Танець погонича біків Доркона з I картини і “Войовничий танець” піратів з II картини).

Пластично-танцювальну характеристику гротескових персонажів-масок (Доркона і піратів) – з підкресленою механістичністю, огрубленістю їх жестів, кострубатістю рухів (танку, бігу, тупоту) – виражено ритмічними, мелодичними

і гармонічними засобами. Тут володарює стихія примітивності та ударності, переважаюча ритмічна остинатність, скандована метричність, гострі інтервальні стрибки, дисонансність звучань.

Все це народжує пластично дієві образи лапідарно-примітивного гротескового маршу Доркона і дикого, варварського плясу піратів. У характеристиці останніх їх пластична рельєфність розкривається в імперативному жесті, зримій динаміці наростаючої дії (набігу піратів) – образі спустошливої й стихійної сили.

3) Жанрово-характеристичні танці: це “Танець дівчат”, “Танець юнаків” і “Загальний танець” з I картини; фінальна сцена балету (III картина), куди входять “Танець дівчат з тамбуринами”, “Танець юнаків” і “Загальний танець”. Тут М.Равель застосовує форми танцювальності, притаманні, з одного боку, античній танцювальній традиції, а з другого, – грецькому народному музично-танцювальному мистецтву пізнішого періоду.

Статуарно-динамічний (змішаний) тип пластики наявний, передовсім, у сценах-пантомімах “Дафніса і Хлої”. Пластичні жести-знаки – жест поклону, жест відмови, жест перешкоди, жест зваблення – як втілення статуарно-динамічного типу пластики *передують* ритмо-інтонації танцю. Вони створюють той інтонаційний матеріал, який і становить зерно музичного образу. Так, з жесту-переживання в танці Хлої (сцена піратів) виникають інтонації зітхання, томління, які розвиваються відтак у пластиці сентиментального вальсу.

Пластичні жести піратів також оформлені в характерні інтонації, що стають ядром лейттеми піратів; тому вони органічно входять у симфонічну тканину балетної партитури, роблять більш рельєфними інтонаційні комплекси-жести. Отже, уся пантоміма, залучаючись до симфонічного розвитку, надає йому необхідний поштовх-імпульс, зісилоючи рельєфність музичної тканини.

В цілому у пластичній композиції сцен балету виявляється тенденція до поступової динамізації музичного руху – від дії “статуарного принципу” до дії “динамічного принципу”. З наближенням до фіналу пластична дієвість ще посилюється і досягає свого апогею у фінальній сцені балету (“Загальний танець”), де у шал вихрового руху влітаються основні лейттеми балету, які являють свою нову динамізовану якість пластичного узагальнення.

Балет М.Равеля “Дафніс і Хлоя” – складне жанрово-стильове явище, що виникло на перехресті багатьох напрямів і тенденцій мистецтва перших десятиліть XX сторіччя. Античний міф і міфологічний сюжет композитор переосмислює на французькому художньому ґрунті, пропускаючи їх крізь призму власних художніх уподобань і естетичних пріоритетів. Равель не тільки відтворює світ естетичних канонів античності; для нього надзвичайно важливим є його високий етос, можливість вираження ідеалів гармонії та краси через взаємодію різних форм прояву пластичності в музиці, іманентних самій античній епосі, – тілесності, відчутності “на дотик”, скульптурності та руху, дієвості.

Ідеал прекрасного в композитора поєднаний, як у давніх греків, з пластичною виразністю людського тіла і разом з тим зігрітий ліричним

авторським почуттям. Равель відтворює чуттєвий зміст античного ідеалу, його ауру через красномовність жесту – візуального (хореопластичного) і звукового (не менш пластично зримого), через статуарну скульптурність ритуалу, експресію пантоміми і динаміку стихійного танцю.

Знахідки М.Равеля відкрили нові виражально-пластичні можливості балетної драматургії й значною мірою підготували злет французького і світового мистецтва балету ХХ сторіччя.

Висновки

Дослідження природи пластичності, здійснене в дисертаційній роботі у широкому художньо-естетичному контексті, дає уявлення про закономірності співвідношення динаміки і статичності, руху і статуарності у різні епохи як найважливіших параметрів феномену пластичності. А це дозволяє по-новому подивитись на деякі процеси синтезу мистецтв, надто в галузі взаємодії музики і танцю; на всю сферу балетної музики і, передовсім, на балетну творчість М.Равеля, що сфокусувала провідні художньо-естетичні тенденції, характерні для культурного життя Європи перших десятиліть ХХ сторіччя.

Квінтесенція руху в його найрізноманітніших видах і формах народжує надзвичайну зримість, тілесну відчутність музики композитора, притаманних сутності і духу французької музичної культури, традиція якої являє приклад становлення пластично зримих форм. У дусі споконвічних національних традицій – особлива перевага, яку віддає композитор різноманітним танцювальним жанрам. Звідси й особлива роль експресивно-відчутного жесту, що дає зерно-поштовх відповідному типові руху – цієї основи музичної характеристики персонажів. Усе це знайшло зриме втілення в музиці Равеля і, зокрема, в його балетах. Здійснений аналіз балетної музики композитора дозволив не тільки віднайти закономірності трансформації пластичного руху у звуковий “образ руху”, але й показати способи взаємопроникнення музики, танцю, пантоміми, осмислити особливу, дедалі зростаючу роль пластичності як інтегративного фактору в процесах зближення і синтезу мистецтв.

У зв'язку з цим, по-новому постає проблема хореографічного втілення музичної партитури балету, що базується на пластичній сумісності чутного-видимого. З цього погляду вся балетна музика М.Равеля для хореографів є безмежним полем діяльності: у “Дафнісі і Хлої”, “Аделаїді, або Мові Квітів”, “Сні Флоріні”, “Вальсі”, “Болеро” вже у самих звуках закарбовані видимі жести і рухи, що в свою чергу дозволяють хореографу-постановнику точно втілювати звуковий жест у візуальному хореопластичному русі. В “Аделаїді, або Мові Квітів” – відтворюючи пластику динамічного руху; у “Сні Флоріні” (“Моя Матінка-Гуска”) – відштовхуючись від музичних пластично зримих казкових образів і перекладаючи пластику кроку, ходи, танцю, пантоміми у статуарно-динамічні “образи руху”.

У самих архетипах ритуальності – архаїчних формах світобачення – криється пластична природа музики “Болеро”, водночас близької до багатопланових міфологічних структур. Саме через пластику ритуалу тут

здійснюється процес об'єднання міфологічних структурних елементів (у численних опозиціях статичності і руху) і введення їх на новому рівні в "континуум живого сприймання" (Н.Автономова). Це рух від міфологем свідомості до життя, від ірреального до чуттєвого, від забутої "міміки звуків" – до пластичного вираження у звуці жести, що його народжує.

Аналіз жестової природи музики "Дафніса і Хлої" допомагає по-новому осмислити явища мистецтва в їх зв'язку з ритуальністю, обрядовістю, відійти від "жесту втраченого змісту" (А.Белий) до правитоків, до універсальних істин, що їх неможливо виразити вербальною мовою, до первісної природності жесту, міміки, руху.

Видатні хореографи ХХ століття відчували пластичну природу музики М.Равеля і відтворили у хореопластичному ряді розмаїття втілених у ній форм рухів і жестів. Так, новаторські знахідки М.Фокіна у балеті М.Равеля "Дафніс і Хлоя" повертали танець до його античних витоків, до природності руху і водночас стали провісниками нової танцювальної пластики. Геніальному метру танцю ХХ сторіччя М.Бежару вдалося почути в музиці "Болеро" сконцентровану в ній пластичну енергію і створити власну унікальну хореоверсію, цілком адекватну музичній партитурі М.Равеля.

Саме пластичність, первісно закладена в музиці, дозволяє хореографам здійснювати переклад чутного у видиме: звукожесту, що несе в собі "образ руху", – у жест візуальний. Танцювальний рух та його зв'язок з музикою перебували в центрі уваги багатьох визначних хореографів ХХ сторіччя – В.Ніжинського, С.Лифаря, Дж.Баланчина, Л.Якобсона, М.Бежара та ін. Творче прочитання музичної партитури балету чи симфонічного твору давало їм імпульс до неординарних пластичних рішень, усвідомлення спорідненості музики та мистецтва руху. Попри наявні відмінності у системах руху, для них усіх характерним було сприйняття музики в яскраво візуальних образах і асоціаціях, а також прагнення зробити у своїх постановках "...зримими не тільки ритм, мелодію, але навіть тембри інструментів" (Л. Кірстайн). У такій спосіб музика, "переказана мовою пластики", стає "живою і такою, що говорить" (Л. Якобсон).

Тож пластичність у балеті виявляє устремління мистецтв, які є його складовими, до нового виміру: музики – до зримості, а танцю та руху – до ще більшої "музикалізації". Цей процес інтенції мистецтв до виходу за свої межі, до їх взаємопроникнення народжує і такий феномен ХХ століття як пластичний театр, де пластичність виступає як інтегративний фактор, що сплавляє у художню цілісність мову музики, танцю, пантоміми, театру, кіно, слова.

Названий інтегративний процес взаємодії різних художніх систем, що викликає до життя нові й нові форми пластичного видовища, був інтенсифікований шуканнями композиторів на початку минулого століття і особливо – М.Равеля. Симптоматично, що симфоніст за типом мислення М.Равель навіть свої власні симфонічні твори призначав для їх зримопластичного втілення на балетній сцені, одним з перших відкривав невичерпні можливості художніх новацій на стику різних мистецтв.

Дослідницький інтерес до феномену пластичності не вичерпується завданнями конкретної роботи, зростає у процесі накопичення аналітичного досвіду. Пластичність виявляє одну з головних властивостей сучасної свідомості – гнучкість, готовність до будь-яких трансформацій, здатність до створення небувалих досі “мікстів”. Це підтверджує актуальність обраного об’єкту дослідження та його відкритість подальшим розробкам.

Основні положення дисертації викладено в наступних публікаціях:

1. Зинич Е.В. Новое понимание пластичности в балетном жанре начала XX века / На примере балета М.Равеля “Дафнис и Хлоя” // Освітні аспекти мистецтвознавства та професійної педагогічної діяльності: Збірник наукових праць / Проблеми сучасного мистецтва і культури. – К.: Науковий світ, 2002. – С. 35-43.
2. Зинич О.В. Пластичність у музиці: принципи виявлення та типологія // Молоде музикознавство / Наукові збірки ЛДМА ім. М.Лисенка. – Львів: ЛДМА ім. М.Лисенка, 2002. – Вип. 7. – С. 79-86.
3. Зинич Е.В. Древнегреческая пластика в балете М.Равеля “Дафнис и Хлоя” // Київське музикознавство: Збірка статей. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, КДВМУ ім. Р.М.Глієра, 2003. – Вип. 10. – С.58-68.
4. Зинич Е.В. О трех типах пластичности в балетно-симфонической музыке М.Равеля // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтво: Збірка статей – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, КДВМУ ім. Р.М.Глієра, 2003. – Вип. 11. – С.206-214.
5. Зинич Е.В. Генезис пластичности и специфика ее типологизации в музыке // Київське музикознавство: Збірка статей. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, КДВМУ ім. Р.М.Глієра, 2004. – Вип. 14. – С.57-65.

Зинич О.В. Пластичність у балетній музиці М.Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв). – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, Міністерство культури і мистецтв України, Київ, 2004.

У дисертації вперше феномен пластичності розглянуто в єдності проявів його іманентних властивостей у просторових, просторово-часових мистецтвах і музиці, що дозволило систематизувати напрямки в трактуванні сутності пластичності, які склалися в різних сферах знань, і запропонувати авторське визначення пластичності і пластики в музиці.

У дисертаційному дослідженні також вперше сформульовані два універсальні принципи пластичності – “статуарний” і “динамічний”, що надало можливість створити типологію пластичності в музиці, виділити три різних типи вираження пластичності (через пластику статуарного руху, пластику динамічного руху та пластику статуарно-динамічного руху) та екстраполювати їх на балетну

музику М.Равеля. Вперше – в аспекті специфіки перетворення пластичності в музиці – проаналізовано балети “Аделаїда, або Мова Квітів”, “Сон Флоріни”, “Вальс”, “Болеро”, окремі номери з опери-балету “Дитя і чари”, а також інші твори композитора, не призначені для хореографічного втілення, але які яскраво демонструють загострене “пластичне чуття” Равеля (“Павана померлій інфанті”, “Менует” з “Гробниці Куперена”). Вивчення повної партитури “Дафніса і Хлої” дозволило по-новому осмислити значення цього балету як яскравого художнього зразка відродження й асиміляції принципів пластичності, властивих критському та античному мистецтву, але пропущених крізь призму західноєвропейської культури на новому історичному етапі.

Ключові слова: пластичність, пластика, жест, балетна музика, взаємодія мистецтв.

Зинич Е.В. Пластичность в балетной музыке М.Равеля (в аспекте взаимодействия искусств). – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03. – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского, Министерство культуры и искусств Украины, Киев, 2004.

Диссертационная работа посвящена проблеме осмысления феномена пластичности в музыке в общем контексте развития культуры. Именно пластичность отмечает зону возможного сближения искусств, выявляет их стремление к «новому измерению», к расширению их границ. На стыке разных искусств осуществляются поиски нового выразительного – пластического – языка. Одна из возможных его проекций связана с проникновением изобразительно-пластического, зрелищного начала в «неизобразительные» искусства, в том числе – в музыку.

В диссертации впервые феномен пластичности рассматривается в единстве проявлений его имманентных свойств в пространственных, пространственно-временных искусствах и музыке, что позволило систематизировать сложившиеся в разных сферах знания направления в трактовке его сущности и предложить авторское определение пластичности и пластики в музыке.

В представленном диссертационном исследовании также впервые сформулированы два универсальных принципа пластичности – «статуарный» и «динамический», проявляющих дуализм ее природы через соотношенность динамики и статики, движения и статуарности. Это позволило разработать типологию пластичности в музыке, выделить три разных типа ее выражения – через пластику статуарного движения, пластику динамического движения и пластику статуарно-динамического движения – и экстраполировать их на балетную музыку М.Равеля.

Впервые – в аспекте специфіки претворения пластичности в музиці – в роботі рассмотрены балеты М.Равеля – «Аделаїда, или Язык Цветов», «Сон Флоріни», «Вальс», «Болеро», отдельные номера оперы-балета «Дитя и

волшебство», а также другие произведения композитора, не предназначенные специально для хореографического воплощения, однако убедительно демонстрирующие обостренное «пластическое слышание» Равеля («Павана памяти почившей инфанты», «Менуэт» из «Гробницы Куперена»). Изучение полной партитуры «Дафниса и Хлои» позволило по-новому осмыслить значение балета как яркого художественного образца возрождения и ассимиляции принципов пластичности, присущих критскому и античному искусству, но воспринятых сквозь призму западно-европейской культуры на новом историческом этапе.

Таким образом, предложенный подход позволил не только обнаружить закономерности трансформации пластического движения в звуковой «образ движения», но и раскрыть пути взаимопроникновения музыки, танца, пантомимы, их взаимовлияния и взаимодействия, осмыслить особую, все возрастающую роль пластичности как интегративного фактора в процессах сближения и синтеза искусств.

Ключевые слова: пластичность, пластика, жест, балетная музыка, взаимодействие искусств.

Zinych O.V. Plasticity in M. Ravel's ballet music (in aspect of interaction of arts). – The manuscript.

The dissertation on obtaining of a scientific degree of the candidate of the art critic on a speciality 17.00.03 - Musical art. The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Art of Ukraine, Kyiv, 2004.

In the dissertation for the first time a phenomenon of plasticity is considered in unity of displays of its immanent properties in spatial, spatial-time arts and music. That has allowed to systematize directions in interpretation of essences of plasticity, which have been developed in different spheres of knowledge and to offer author's definition of plasticity and plastics in music.

In dissertational research for the first time also two universal principles of plasticity - statuesque and dynamical are generated, that has enabled to create typology of plasticity in music, to work up three different types of expression of plasticity (through plastic of statuesque motion, through plastic of dynamical motion and plastic of statuesque-dynamical motion) and to extrapolate them on the ballet music of M. Ravel.

For the first time in dissertation in the aspect of specification of transformation of plasticity ballets “Adelaida or Language of Flowers”, “The Florina’s dream”, “Waltz”, “Bolero”. The study of the complete musical score “Daphnis et Chloé” has permitted to give a new meaning to the significance of this ballet as a bright artistic example of revival and assimilation of the principles of plasticity, that were resided in Crete and antique art, but passed through the prism of West European culture in the new historical stage.

Key words: plasticity, plastics, gesture, ballet music, interaction of arts.

Підписано до друку 19.10.2004р. Формат 60×90/16.

Ум. друк. арк. 0,9. Обл.-вид. арк. 0,9.

Тираж 100 прим. Зам. № 144.

“АВТОРЕФЕРАТ”

01034, м. Київ-34, пров. Георгіївський, 2, оф. 29.

т. 578-04-14, 294-71-27.

100000

70.00.980
Мист.
АВ 60.980

ПЕРЕВІРКА

Мист